**SORBONNE PARIS NORD – UNIVERSITÉ PARIS XIII**
**ÉCOLE DOCTORALE ÉRASME – ED 493**

# PUBLIER DES LIVRES « INCLASSABLES »

## Le roman-photo dans l'édition contemporaine

THÈSE DE DOCTORAT
présentée par

**Iñaki PONCE NAZABAL**
LabSIC – EA 1803

pour l'obtention du grade de

DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION
ET DE LA COMMUNICATION

soutenue le 31 janvier 2024 devant le jury d'examen constitué de :

BAETENS Jan, Professeur à la KU Leuven.
BOUQUILLION Philippe, Professeur à l'Université Sorbonne Paris Nord.
FLORIMOND-CLERC Adeline, Maîtresse de conférences à l'Université de Lorraine.
LUNEAU Marie-Pier, Professeure à l'Université de Sherbrooke.
LEGENDRE Bertrand, Professeur émérite à l'Université Sorbonne Paris Nord, Directeur.
NOËL Sophie, Professeure à l'Université Paris Panthéon-Assas, Codirectrice.

# Publier des livres « inclassables »

## *Le roman-photo dans l'édition contemporaine*

**Titre**
Publier des livres « inclassables » : le roman-photo dans l'édition contemporaine

**Mots clés**
Édition ; roman-photo ; catégories éditoriales ; livre ; culture légitime ; industries culturelles.

**Résumé**
En prenant le contre-pied des productions traditionnelles, les réappropriations auctoriales du roman-photo sont un exemple saillant de mutation et de tentative de légitimation d'une forme éditoriale marquée par des origines industrielles et commerciales. Malgré cette redécouverte du roman-photo par la culture légitime, de telles œuvres voient leur accès au marché entravé par la segmentation de l'espace éditorial. Situé au cœur de la contradiction entre logiques d'innovation et exigences de standardisation, le roman-photo « d'auteur » interroge en effet les divisions actuelles du marché du livre. Sa spécificité réside moins dans son manque de reconnaissance symbolique que dans son absence d'existence institutionnelle. Plutôt que de poser la question du déclassement d'un genre considéré comme mineur, cette thèse se penche donc sur le classement de ces œuvres dans les nomenclatures instituées par les acteurs du livre. Elle s'appuie sur un corpus de 110 titres, publiés ou réédités sur le marché français entre 1998 et 2023, et sur une vingtaine d'entretiens réalisés auprès d'auteurs et d'éditeurs. Le roman-photo y est analysé en tant que catégorie éditoriale non stabilisée qui rassemble une production hétérogène située au carrefour des secteurs de la photographie, de la bande dessinée et de la littérature. Cette position frontalière du roman-photo éclaire ses dynamiques éditoriales et suscite des stratégies spécifiques chez les producteurs. Dès lors, le renouveau du roman-photo nous permet d'explorer la question de l'institution et de la transgression des conventions éditoriales et de leur rôle dans l'organisation et la transformation de la filière du livre.

**Title**
Publishing "unclassifiable" books: the photo-novel in contemporary publishing

**Keywords**
Publishing; photo-novel; editorial categories; book; legitimate culture; cultural industries.

**Abstract**
By going against traditional productions, the authorial reappropriations of the photo-novel are a salient example of a mutation and an attempt to legitimize an editorial form marked by industrial and commercial origins. Despite this rediscovery of the photo-novel by legitimate culture, such works see their access to the market hampered by the segmentation of the editorial space. Situated at the heart of the contradiction between innovation and standardization, the "author" photo-novel questions the current divisions of the book market. Its specificity lies less in its lack of symbolic recognition than in its absence of institutional existence. Rather than asking the question of the downgrading of a genre considered minor, this thesis therefore focuses on the classification of these works in the nomenclatures established by book stakeholders. It is based on a corpus of 110 titles, published or republished between 1998 and 2023 on the French market, and on around twenty interviews carried out with authors and publishers. The photo-novel is analyzed as an unstabilized editorial category which brings together a heterogeneous production at the crossroads of the sectors of photography, comics and literature. This border position of the photo-novel sheds light on its editorial dynamics and gives rise to specific strategies among producers. Therefore, the revival of the photo-novel allows us to explore the question of the institution and transgression of editorial conventions and their role in the organization and transformation of the book industry.

**Remerciements**

Je tiens à remercier Bertrand Legendre et Sophie Noël pour leur confiance
durant ces cinq années de recherche. Je leur suis reconnaissant de m'avoir
accompagné, aidé et conseillé dans un cadre stimulant et bienveillant.
Merci également aux membres du jury d'avoir bien voulu discuter
cette étude et à l'ensemble des auteurs et des éditeurs
qui m'ont accordé du temps pour parler de leur travail.
Cette thèse n'aurait pas non plus été possible sans le soutien humain
et financier du LabSIC et du LabEx ICCA qui ont constitué
des espaces de recherches et de rencontres accueillants.

Un très grand merci à Quentin Mazel, Anna Tible, Emmanuelle Guittet
et Jan Baetens qui m'ont fait l'amitié de discuter une première version de cette thèse.
Merci également à Laureline Meizel, Philippe Bouquillion, Kira Kitsopanidou,
Bastien Louessard et Quentin Gilliote de m'avoir conseillé durant mes recherches.
Mes réflexions ont par ailleurs été nourries des échanges réguliers avec les jeunes chercheurs
en édition du LabSIC : Kevin Le Bruchec, Joséphine Desfougères et Federica Malinverno.
Merci également aux collègues de la MSH Paris Nord et du Réseau des jeunes chercheur·ses
du LabEx ICCA pour leur présence : Marion Ferrandery, Simon Renoir, Simran Agarwal,
Antoine Larribeau, Sejeong Hahn, Hannah Bensussan, Paco Garcia, Noémie Roques,
Salomé Hédin, Quentin Gervasoni, Tristan Dominguez, Laure Beaulieu, et en particulier
Yearime Castel y Barragán et Samuel Vansyngel pour leurs précieux conseils.

Merci aux amis parisiens pour leur aide : Marie, Thomas, Anaïs et Edith.
Certains ont été présents à différents moments de la rédaction de cette thèse :
Pauline, Lara, Esther et Benoît. Je pense aussi à Claire, Nicolas, Damien, Mathilde, Julie
et Jeanne. Merci également aux amis de longue date : Adrien, Janloup, Lander, Manon, Marga,
Matthieu, Romain, Thierry, Alexina, Clarisse, Madeleine, Julie, Vincent, Camille, Julien et Antoine.

Merci à ma famille pour son soutien constant et pour son aide,
elle m'a transmis l'intérêt au désintéressement.

Merci enfin à Gabrielle, avec qui je partage une bibliothèque
que nous n'avons pas fini de classer.

# SOMMAIRE

RÉSUMÉ ..... 7

**INTRODUCTION.** LE « RETOUR » DU ROMAN-PHOTO : ENTRE DISCOURS ET RÉALITÉS ..... **13**

**PARTIE I. QU'EST-CE QUE LE ROMAN-PHOTO ?** ..... **31**

CHAPITRE 1. DIFFÉRENTES APPROCHES D'UN MÊME OBJET ..... 33
CHAPITRE 2. VERS UNE SOCIO-ÉCONOMIE DES GENRES ÉDITORIAUX ..... 45
CHAPITRE 3. POSITION, SOURCES ET CORPUS ..... 71

**PARTIE II. STRUCTURE ET GÉNÉALOGIE DE LA PRODUCTION CONTEMPORAINE** ..... **89**

CHAPITRE 4. TROIS FAMILLES DE ROMANS-PHOTOS ..... 91
CHAPITRE 5. REVISITER LES HISTOIRES DU GENRE ..... 115
CHAPITRE 6. L'INVENTION D'UNE PHOTO-BD DU RÉEL ..... 139

**PARTIE III. L'ATTRACTIVITÉ D'UN ESPACE FRONTALIER** ..... **161**

CHAPITRE 7. LE ROMAN-PHOTO COMME POSITION REFUGE ..... 163
CHAPITRE 8. NUMÉRISATION DE LA FILIÈRE ET PRATIQUES ARTISANALES DU ROMAN-PHOTO ..... 191
CHAPITRE 9. DES RECOMPOSITIONS ÉDITORIALES FAVORABLES AU ROMAN-PHOTO ..... 207
CHAPITRE 10. UN REGAIN D'INTÉRÊT CULTUREL ..... 223

**PARTIE IV. FAIRE DU ROMAN-PHOTO MALGRÉ SOI ?** ..... **245**

CHAPITRE 11. DES TRANSGRESSIONS PAR LE ROMAN-PHOTO ..... 247
CHAPITRE 12. TRANSGRESSER LES NORMES OU NORMALISER LES TRANSGRESSIONS ? ..... 275

**CONCLUSION** ..... **305**

BIBLIOGRAPHIE ..... 311

ANNEXES ..... 329

TABLE DES MATIÈRES ..... 347

*Mon problème, avec les classements, c'est qu'ils ne durent pas ;*
*à peine ai-je fini de mettre de l'ordre que cet ordre est déjà caduc.*
Georges Perec

# INTRODUCTION.

## LE « RETOUR » DU ROMAN-PHOTO : ENTRE DISCOURS ET RÉALITÉS

### *Un retour du roman-photo ?*

Depuis quelques années, on voit apparaître dans certains médias français des articles et des chroniques évoquant un « retour » du roman-photo. Si Radio Nova privilégie la forme interrogative[1], d'autres sont plus catégoriques à l'instar du podcast *Affaires en cours* de France Culture qui titre en juin 2022 sur « le retour en grâce du roman-photo » et affirme que « le roman-photo fait son grand retour dans les succès de librairie »[2]. Le même mois, *L'Obs* évoque « le retour en fanfare du roman-photo » qui reviendrait « en force et en forme »[3].

Comme le suggèrent les formules accrocheuses de la presse, et alors que l'on disait « ce genre ringard[4] » tombé aux oubliettes[5], on constate au cours des vingt dernières années un regain d'intérêt pour le roman-photo ainsi qu'une apparente recrudescence de ses usages dans des domaines culturels variés. Du cinéma à la bande dessinée, en passant par la télévision ou la musique, les références au genre semblent se multiplier[6]. Le récent dossier sur « L'usage du roman-photo » publié en juillet 2023 dans la revue scientifique *Romanesques* témoigne de l'intérêt renouvelé qu'il suscite aussi dans le monde universitaire[7].

L'un des moments importants de cette redécouverte du genre a sans doute été l'exposition « Roman-Photo » qui s'est tenue au Mucem à Marseille entre 2017 et 2018. Celle-ci a accueilli plus de quatre-vingt-dix mille visiteurs[8] et a généré une importante couverture médiatique. France Inter titre à cette occasion sur l'entrée « méritée[9] » du roman-photo dans l'enceinte muséale, mettant ainsi en scène – à l'instar de nombreuses autres rédactions – la reconnaissance tardive, mais supposée effective, d'un genre autrefois méprisé.

---

[1] ROUZAUD Jean, « Groland : le gros livre… Et le retour du roman-photo ? », Radio Nova [en ligne], 27 novembre 2019. Disponible sur : https://www.nova.fr/news/groland-le-gros-livre-et-le-retour-du-roman-photo-25291-27-11-2019/ (consulté le 28 septembre 2023).

[2] SORBIER Marie, « Le retour en grâce du roman-photo », « Affaires en cours », France culture [en ligne], 27 juin 2022. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/affaire-en-cours-du-lundi-27-juin-2022-1002687 (consulté le 28 septembre 2023).

[3] SCHMITT Amandine, « "Au début, personne n'y croyait" : le retour en fanfare du roman-photo », *L'Obs* [en ligne], 26 juin 2022. Disponible sur : https://www.nouvelobs.com/bd/20220626.OBS60179/au-debut-personne-n-y-croyait-le-retour-en-fanfare-du-roman-photo.html(consulté le 28 septembre 2023).

[4] *Ibid.*

[5] Pourtant, le roman-photo n'avait pas vraiment disparu, comme en témoigne la production constante de l'hebdomadaire *Nous Deux* qui en 2019 diffuse à presque 190 000 exemplaires. Mais la place accordée au genre s'est certes réduite et les tirages sont il est vrai bien en deçà des pics de ventes que le magazine a connus durant son « âge d'or » des Trente Glorieuses – on parlait alors d'un million et demi d'exemplaires, sans compter les nombreuses autres revues qui occupaient le marché.

[6] Nous explorerons cette circulation des codes du roman-photo dans le dixième chapitre de cette thèse.

[7] De la même manière, Jacqueline Guittard interroge dans des entretiens qu'elle a réalisés le « renouveau » du roman-photo : GUITTARD Jacqueline, « Le (re)nouveau roman-photo ? D'après deux entretiens avec Clémentine Mélois, auteure, et Nathalie Fiszman, directrice éditoriale au Seuil », *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15, juillet 2023, « L'usage du roman-photo », p. 213-230.

[8] Anonyme, « Mucem à Marseille : plus de 90 000 visiteurs pour l'exposition "Roman-Photo" », *Destimed,* 27 avril 2018. Disponible sur : https://www.destimed.fr/Mucem-a-Marseille-Plus-de-90-000-visiteurs-pour-l-exposition-Roman-Photo/ (consulté le 28 septembre 2023)

[9] BALDACCHINO Julien, « Le roman-photo entre au musée (et sa place est méritée) », France Inter, 1er mars 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceinter/le-roman-photo-entre-au-musee-et-sa-place-est-meritee-6405917 (consulté le 28 septembre 2023).

Si ces quelques indices permettent d'étayer l'idée d'un regain d'intérêt pour le roman-photo, encore faut-il savoir de quel roman-photo l'on parle. Car, à y regarder de plus près, il semble que les médias généralistes aient moins tendance à chroniquer le roman-photo sentimental de type *Nous Deux* que ses réappropriations artistiques et ses détournements publiés sur d'autres supports et via d'autres canaux, autrement dit s'adressant à d'autres publics que celui du roman-photo traditionnel. Et lorsque c'est bien au roman-photo traditionnel que l'on rend hommage, c'est la plupart du temps dans un registre nostalgique, vintage, ludique, critique ou bien savant – autrement dit, en cultivant une distance réflexive et valorisée vis-à-vis de ce genre populaire.

Plutôt qu'une résurgence du roman-photo traditionnel, cette rhétorique du « retour » semble donc célébrer le développement d'un rapport cultivé au roman-photo et celui de ses usages alternatifs et légitimes. On voit ainsi se dessiner au sein de cette production culturelle la distinction classique entre un pôle commercial et un pôle artistique, un pôle de grande production et un pôle de production restreinte[10].

### *De quel roman-photo parle-t-on ?*

Bien que l'on puisse identifier de nombreuses formes proto-photoromanesques dès les débuts de l'histoire de la photographie et notamment dans le ciné-roman[11], le roman-photo stabilisé dans sa forme traditionnelle apparaît en Italie en 1947[12]. Il surgit dans le contexte de l'important essor éditorial de l'après-guerre, en plein cœur des industries culturelles de masse, et plus précisément dans ce que l'on a appelé la « presse du cœur ». Ce genre nouveau, d'abord publié par le magazine *Il Mio Sogno,* va essaimer et devenir un phénomène éditorial en Italie, mais aussi en France où il est importé en 1949 : il s'en vend plusieurs millions d'exemplaires par semaine et l'hebdomadaire *Nous Deux* en devient le symbole dans l'hexagone[13].

Ce roman-photo traditionnel, sentimental, possède la plupart des traits caractéristiques de la littérature populaire[14] : publié sous forme de feuilleton, destiné à un public de masse en ciblant un lectorat plutôt féminin, il sollicite des scénarios extrêmement codifiés et des auteurs qui restent la plupart du temps anonymes. Cette production industrielle, par son orientation

[10] BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, « Le champ littéraire », p. 3-46.

[11] Voir parmi d'autres exemples la généalogie proposée par : SAINT-MICHEL Serge, *Le Roman-photo*, Paris, Librairie Larousse, 1979, p. 13-18.

[12] On ne comprend pas son apparition si on ne le rattache pas, par exemple, à l'histoire du roman dessiné : GIET Sylvette, « "Un film en planches dessinées" : le roman dessiné », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2001. Disponible sur : https://www.citebd.org/neuvieme-art/un-film-en-planches-dessinees-le-roman-dessine (consulté le 6 novembre 2023). De manière plus générale et à propos de la genèse des médias, voir : GAUDREAULT André & MARION Philippe, « Un média naît toujours deux fois… », *Sociétés & Représentations*, vol. 9, n° 2, 2000, p. 21-36.

[13] Sur l'histoire de l'hebdomadaire *Nous Deux* en France, voir : GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997 : apprendre la langue du cœur*, Louvain, Éditions Peeters, 1997.

[14] Dans une perspective internationale, notons que Marie-Pier Luneau a étudié cette production au sein du contexte québécois. Voir par exemple : LUNEAU Marie-Pier & WARREN Jean-Philippe, « D'amour et d'or pur : les impératifs matérialistes du bonheur amoureux dans le roman sentimental québécois de l'après-guerre », *Études françaises 58* (1), 2021, p. 33-53.

vers le marché et par la qualité sociale et culturelle de son public[15], place d'emblée le roman-photo au plus bas de la hiérarchie culturelle, assigné à une position dominée dans l'ordre des légitimités.

Face à cette production commerciale, l'invention d'une position d'avant-garde au sein du roman-photo semble se dessiner dès la fin des années 1950 et au début des années 1960, dans un contexte de réappropriation artistique et ludique des codes populaires par le Pop Art ou par la Nouvelle Vague. Un contexte dans lequel la satire investit le roman-photo à des fins humoristiques et où le genre fait l'objet de détournements critiques par les surréalistes belges et les situationnistes. On voit aussi apparaître des œuvres tournées vers la recherche esthétique à l'instar de *La Jetée* de Chris Marker (1962), sous-titré « photo-roman », qui explore la narration photographique à l'écran. Cette concordance de pratiques et d'œuvres à première vue hétérogènes contribue à créer quelque chose comme une nouvelle position dans l'espace artistique. Position très faible, marginale, mais qui laisse entrevoir la possibilité d'un roman-photo renouvelé, alternatif ou autonome, qui se construit tout autant contre le roman-photo traditionnel qu'en prolongeant ou en élargissant des pratiques esthétiques tout autres – surréalisme, photographie séquentielle, littérature illustrée, ciné-roman…

Nous évoquerons plus en détail les questions généalogiques dans la suite de cette thèse[16], car les récits photo-textuels aux ambitions auctoriales apparaissent en France bien avant les Trente Glorieuses[17]. Mais nous formulons ici l'hypothèse que la place centrale acquise par le roman-photo dans les années 1950 recode l'espace culturel, poussant certaines productions photo-textuelles, qui ne songeaient auparavant pas à se positionner vis-à-vis de lui, à le prendre désormais comme référence – pour s'en réclamer, s'en moquer, le rejeter, le détourner, le prolonger ou l'imiter. L'exemple du ciné-roman et de sa mutation en ciné-roman-photo durant ces années témoigne de la centralité nouvelle acquise par le roman-photo et de ses effets sur des productions photo-textuelles qui lui étaient pourtant antérieures[18].

Bien que l'on recense de manière dispersée des romans-photos aux ambitions auctoriales publiés sous forme de livres dès les années 1960 – on pense par exemple à *Voyage de Beryl Marquees* paru chez Éric Losfeld (1968) et, plus tard, au *Vrais rêves* de Duane Michals (1977) publié par les Éditions du Chêne – les années 1980 marquent un tournant dans l'histoire du roman-photo avec des tentatives coordonnées et théorisées pour instituer une avant-garde. Jérôme Lindon et les Éditions de Minuit ont ainsi déployé des efforts pour structurer cette nouvelle position dans le marché du livre. Benoît Peeters, qui fut l'un des protagonistes de ce qui s'est appelé le Nouveau Roman-Photo, raconte : « Notre éditeur espérait voir d'autres

---

15 Pour une étude la réception de la littérature sentimentale par un lectorat populaire et féminin, voir : RADWAY Janice, *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.

16 Nous proposerons dans le cinquième chapitre des généalogies qui remontent à la fin du XIX^e^ siècle.

17 Voir à ce propos : EDWARDS Paul, *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

18 BAETENS Jan, *The Film Photonovel : A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, Presses universitaires du Texas, « World Comics and Graphic Nonfiction », 2019.

auteurs proposer des réalisations d'un autre style et développer une véritable collection sinon un mouvement à part entière[19]. » Le Nouveau Roman-Photo s'est caractérisé par des stratégies de légitimation notamment importées des pratiques éditoriales ayant cours dans le secteur de la littérature légitime et dont il faut donner un aperçu.

Dans les années 1980, les Éditions de Minuit incarnent une avant-garde éditoriale et bénéficient d'un important prestige, notamment pour avoir été le berceau du Nouveau Roman. En misant sur le roman-photo, objet méprisé, Minuit tente un coup de force symbolique et met à l'épreuve sa puissance de consécration. La maison opère ainsi un transfert de légitimité artistique, dans la mesure où elle est principalement connue et reconnue pour sa dimension littéraire : en rapprochant et en faisant cohabiter dans son catalogue le roman-photo – art mineur – et la littérature – art noble – Jérôme Lindon fait jouer le roman-photo dans la cour des grands arts.

Une deuxième opération consiste à transférer au roman-photo le capital symbolique accumulé non par la maison ou par une discipline artistique, mais cette fois par des auteurs reconnus : *Chausse-trappes*, le premier roman-photo que publie Minuit est ainsi préfacé par Alain Robbe-Grillet[20], chef de file du Nouveau Roman, qui sera élu en 2004 à l'Académie française. De la même manière, Jacques Derrida rédigera une lecture de presque cinquante pages pour accompagner la publication de *Droit de regards*, de Marie-Françoise Plissart en 1985 – le transfert de légitimité passe donc aussi par la constitution d'un discours savant sur le roman-photo.

Enfin, la dernière opération concerne le support de publication : contrairement aux romans-photos traditionnels et à l'émergence des premières avant-gardes, le livre devient avec Minuit le principal support de publication. Si la presse magazine et la diffusion en kiosque ou par abonnement sont le mode de commercialisation par excellence du roman-photo traditionnel, le roman-photo d'« auteur » mise plutôt sur le livre papier et la diffusion en librairie pour produire des contenus pérennes et acquérir une nouvelle légitimité via un support qui est moins associé au consumérisme, qui est plus durable, plus littéraire, et donc plus noble.

Le secteur de la bande dessinée a connu une évolution semblable de ses supports de publication en cherchant à profiter de la sacralité du livre : ce dernier a en effet favorisé sa mue culturelle, lui permettant de gagner en reconnaissance auprès des institutions légitimes telles que les bibliothèques[21]. Mais ce changement du centre de gravité de la bande dessinée de la presse vers l'édition dans les années 1970-1980 n'a pas entraîné de rupture radicale au sein de son lectorat. Sylvain Lesage note à ce propos : « on assiste sans doute moins à un affaiblissement des titres de presse qu'à un changement de mode de lecture, qui se traduit par le

[19] PEETERS Benoît, *Écrire l'image : un itinéraire,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, p. 44.
[20] Les enjeux théoriques liés à l'usage de la préface ont été explorés dans : LUNEAU Marie-Pier & SAINT-AMAND Denis (dir.), *La Préface : formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016. L'usage plus général de la préface par Alain Robbe-Grillet a notamment été analysé dans le chapitre rédigé par LAURENT Fanny, « La préface, lieu de transaction de l'écrivain-éditeur : double jeu et parole intermédiaire », p. 303-321.
[21] LESAGE Sylvain, « Mutation des supports, mutation des publics : la bande dessinée de la presse au livre », *Belphégor* [en ligne], 13-1, 2015, mis en ligne le 10 mai 2015. Disponible sur : http://journals.openedition.org/belphegor/628 (consulté le 1er mai 2019).

déplacement du lectorat depuis le périodique vers l'achat d'albums[22] ». Benoît Peeters relève lui aussi dans un entretien qu'« en bande dessinée, on peut dire qu'il y a eu une espèce de passage de relais entre la BD enfantine, populaire, et la bande dessinée pour adultes. En roman-photo, il y avait un abîme[23] ».

En effet, dans le cas du roman-photo, les deux univers que nous avons rapidement esquissés ne semblent pas communiquer : « Hormis quelques spécialistes, il n'existait aucune intersection entre les deux publics, aucune chance qu'un lecteur de *Nous deux* glisse un jour à *Vrais rêves* de Duane Michals, *Suite vénitienne* de Sophie Calle ou *Droit de regards* de Marie-Françoise Plissart[24]. » Contrairement à d'autres industries comme le cinéma où l'on peut observer une forme de continuum entre le pôle de la grande production et le pôle de la production restreinte[25], l'espace du roman-photo semble beaucoup plus clivé, comme l'analyse la chercheuse Alexandra Koeniguer dans la thèse qu'elle consacre aux romans-photos de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart :

> C'est dans l'articulation de ces décennies soixante-dix et quatre-vingt, au moment où le genre photoromanesque est en perte sérieuse de vitesse, qu'apparaissent des romans-photos alternatifs. Malgré cette concordance des temps, on ne peut pas voir de cause à effets entre les deux événements. Et pour cause, ces objets n'appartiennent pas à la même sphère culturelle, ne touchent pas le même public, ne relèvent pas du même circuit de diffusion, et ne partagent pas les mêmes influences. Ils n'ont vocation ni à remplacer, ni même à soutenir les productions populaires du roman-photo[26].

Malgré des spécificités évidentes à l'égard du cinéma ou de la bande dessinée, l'invention d'une avant-garde photoromanesque polarise donc classiquement un pôle de la grande production et un pôle de la production restreinte. C'est sur ce dernier que va porter notre enquête pour interroger le renouvellement des formes et des pratiques éditoriales contemporaines.

### *Champ d'étude*

En prenant le contre-pied de la standardisation du roman-photo traditionnel, les réappropriations auctoriales du genre sont un exemple saillant de mutation et de tentative de légitimation d'une forme éditoriale marquée par ses origines industrielles et commerciales. Situées au cœur de la contradiction entre les logiques d'innovation et les exigences de standardisation, ces pratiques éditoriales interrogent les divisions actuelles du marché du livre et les modes

---

[22] *Ibid.*

[23] MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario », le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, mémoire de master 1, Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 102.

[24] PEETERS Benoît, *Écrire l'image, op. cit.*

[25] DUVAL Julien, « L'Art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162, n° 1-2, 2006, p. 96-115.

[26] 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, Université Jean Monnet - Saint-Étienne, 2013, p. 143.

d'organisation de la filière. Pour analyser ces questions, nous avons fait le choix de concentrer notre étude sur l'édition contemporaine de romans-photos commercialisés en France et diffusés en librairie, en grande surface spécialisée ou en vente directe. Les paragraphes qui suivent visent à détailler chacun des éléments de cette formule pour mettre en lumière les partis pris sous-jacents à ce champ de recherche et en préciser les enjeux[27].

Notre enquête se concentre donc sur le roman-photo *diffusé* en librairie, en grande surface spécialisée ou en vente directe en excluant par-là la production diffusée en kiosque, par abonnement ou dans la grande distribution. Cette délimitation du périmètre de l'enquête par l'intermédiaire des circuits de distribution nous permet *de facto* de circonscrire notre étude au roman-photo « d'auteur » sans avoir à déterminer des critères esthétiques distinctifs établissant une différence de nature ou de qualité dont l'appréciation peut être incertaine.

Si l'on a insisté plus haut sur le changement de support de publication qu'introduit le roman-photo moderne – il s'agit d'un marqueur décisif –, ce changement de support ne suffit pas à lui seul à discriminer les deux pôles de production puisque le magazine *Nous Deux* publie aussi des livres relatant des histoires complètes : la BNF répertorie trente-cinq de ces titres parus depuis 2014 dans la collection intitulée « Roman-photo ». Pour autant, ces livres ne sont pas commercialisés en librairie et ne sont donc pas disponibles sur la plateforme en ligne Dilicom utilisée par les libraires traditionnels pour réaliser leurs commandes. De manière corollaire, des photo-romanciers engagés dans des démarches auctoriales publient dans des revues ou des magazines – ce fut le cas de Marie-Françoise Plissart, mais aujourd'hui encore d'Amélie Lavale dans la revue *Panthère première* ou encore de Vincent Jarousseau dans la revue *XXI*. Or, *Panthère première* et *XXI* sont toutes deux répertoriées par Dilicom et ce faisant sont vendues par le réseau des libraires français. Si cette distinction n'est pas absolue et qu'elle souffre nécessairement de contre-exemples[28], les circuits de distribution utilisés pour diffuser le roman-photo se sont révélés être des facteurs bien plus distinctifs que les supports de publication eux-mêmes[29], faisant ainsi écho à la différenciation que formulait déjà Robert Escarpit en 1958 entre des circuits lettrés et des circuits populaires de distribution[30].

En nous focalisant sur l'étude du roman-photo *commercialisé en France*, nous incluons à notre analyse les œuvres traduites vers le français comme *La Fissure* de Carlos Spottorno, initialement publiée en Espagne sous le titre *La Grieta* mais dont les droits de publication ont été achetés par une maison française. Nous incluons aussi les livres parus chez des éditeurs francophones

---

[27] Nous présenterons le détail de notre corpus d'étude, ainsi que la manière dont nous l'avons constitué, dans le troisième chapitre de cette thèse.

[28] On pense par exemple au hors-série du *Monde diplomatique* paru en octobre 2010 pour lequel Grégory Jarry et François Ruffin réalisent un roman-photo intitulé « Les derniers jours de Bernard Arnault », mais aussi à la collaboration nouée entre Clémentine Mélois et *Alternatives économiques* visant à publier chaque mois un roman-photo détourné autour d'« un thème d'actualité économique et sociale ».

[29] Nous pouvons par ailleurs souligner l'intégration de l'autodiffusion à notre étude, dans la mesure où c'est par ce circuit que transitent les ouvrages publiés en auto-édition, laquelle est fortement investie par les pratiques expérimentales ou auctoriales en photographie et bande dessinée. Si la vente directe par internet est alors exploitée, notons aussi que cette autodiffusion se fait souvent en librairie à travers le dépôt-vente ou dans le cadre de festivals et de salons, par la tenue de tables.

[30] ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992.

étrangers qui sont distribués en France – en l'occurrence des maisons belges et canadiennes telles que La Pastèque ou Les Impressions nouvelles. Notre problématique n'étant pas tournée vers les questions de création nationale ou de circulations internationales, l'origine des œuvres ne justifie pas de les exclure de l'analyse puisque leur publication sollicite des fonctions éditoriales à part entière. En effet, une fois la sélection opérée, les maisons doivent déterminer les modalités de publication adéquates au marché français, tant du point de vue de l'objet livre que du discours d'escorte à déployer. Ces ouvrages cohabitent et contribuent à un même marché français du livre et c'est pourquoi ils sont signifiants dans le cadre de notre enquête sur les pratiques éditoriales.

Pour travailler sur l'édition *contemporaine*, nous avons dû arrêter une périodisation. Dans l'histoire du roman-photo moderne, le début des années 1990 semble marquer la fin d'un cycle inauguré par le texte fondateur « Pour le roman-photo » d'Alain Robbe-Grillet (1981) et qui se clôt par le livre de Marie-Françoise Plissart *Aujourd'hui*, paru en 1993 – un ouvrage qui délaisse l'appellation de roman-photo[31]. Poser de telles balises revêt toujours une part d'arbitraire, mais une première analyse exploratoire a pu nous faire penser que, après ce qui semble être un reflux de la production durant les années 1990, les années 2000 et 2010 ont marqué un retour de préoccupations photoromanesques dans l'édition[32]. C'est pourquoi nous avons fait débuter notre champ de recherche au tournant du XXIe siècle. Le corpus d'étude que nous présenterons dans le troisième chapitre de cette thèse s'étend ainsi de 1998 à 2023, soit une période de vingt-cinq ans.

Enfin, et dans la mesure où notre étude porte sur l'*édition* contemporaine de romans-photos – et non sur les romans-photos eux-mêmes et leur création –, nous intégrons à notre analyse des œuvres anciennes dont la réédition contemporaine est tout aussi signifiante pour nous que la parution d'une nouveauté. En effet, et bien que cela se manifeste de manière spécifique, ces rééditions sollicitent des fonctions éditoriales similaires : sélectionner un texte ; réfléchir à l'opportunité ou non de la reparution ; jauger son potentiel commercial ; déterminer les modalités de sa réédition (préface, appareil critique, fac-similé… ?) ; produire une couverture et un texte de quatrième ; arrêter un positionnement commercial ; assurer la diffusion et la promotion du livre, etc. Notre enquête porte donc sur les livres commercialisés depuis les années 2000, où l'on trouve aussi bien de nouvelles créations que des rééditions – il faudra, naturellement, traiter ces spécificités dans nos analyses.

### *Peut-on encore parler de roman-photo ?*

Face à l'hétérogénéité esthétique et éditoriale des productions susceptibles d'être rassemblées sous l'appellation vague et parfois controversée de « roman-photo », la question s'est posée : faut-il encore parler de « roman-photo » ? Est-ce qu'il ne s'agit pas d'une notion indigène

[31] Pour une analyse de ce livre qualifié de « suite photographique » par son autrice, voir : BAETENS Jan, « Entre vacances et vacance : *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart », *Imaginaires*, n° 24, décembre 2022, p. 16-26.
[32] Un reflux que nous avons par la suite été amené à nuancer.

susceptible de biaiser notre approche de l'objet d'étude ? Et de même, que faire des auteurs qui refusent l'appellation de « roman-photo » pour caractériser leur production ? Peut-on leur imposer une étiquette dans laquelle ils ne se reconnaissent pas ?

Nous avons exploré d'autres possibilités, mais le terme de roman-photo s'est finalement imposé. Il ne s'est pas imposé comme une solution – autrement dit comme un outil satisfaisant pour étudier le corpus –, mais au contraire comme un problème, comme l'objet d'une analyse critique qu'il fallait mener.

Au fur et à mesure de notre enquête, nous avons en effet pu observer que le roman-photo fonctionne comme la référence la plus commune à partir de laquelle ou contre laquelle les producteurs se positionnent souvent – que ce soit pour la revendiquer ou la rejeter, la prolonger ou la détourner. Bien que leurs livres soient parfois très éloignés des formes du roman-photo traditionnel, cette référence hante fréquemment leurs publications, comme en témoigne l'introduction de la réédition de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach[33], rédigée par Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand. Alors que les deux auteurs présentent ce roman symboliste photo-illustré paru en 1892 – cinquante-cinq ans avant l'apparition du roman-photo traditionnel –, ils ressentent la nécessité de distinguer la forme du « récit photographique » que prend ce livre, de celle du roman-photo qui a connu d'importants succès commerciaux après la Seconde Guerre mondiale. Ils notent ainsi que le récit photographique, « bien entendu, n'a rien à voir avec le roman-photo qui a eu son moment de fortune dans des magazines populaires[34] ! ». Si, comme le souligne Alexandra Koeniguer, l'utilisation de la « ponctuation exclamative souligne […] l'incongruité d'un tel rapprochement », la chercheuse relève aussi que « cette crainte ne peut être motivée que par la ressemblance entre des dispositifs qui convoquent tous deux textes et photographies[35] ». Elle note à ce propos :

> Les auteurs insistent bien sur la profonde et évidente différence entre les pratiques. Ils semblent néanmoins se prémunir contre une possible confusion des genres et s'assurer que leur objet est bien différent d'un vulgaire roman-photo[36].

Dans la longue liste de *ce que n'est pas* le livre de Georges Rodenbach – ce n'est pas un opéra rock ni un recueil de haïkus, pourquoi ne pas le signaler ? –, c'est donc contre le roman-photo que les auteurs ont cherché à nous mettre en garde, manifestant ainsi l'existence d'un lien, aussi contradictoire, erroné ou distendu soit-il. C'est à ce titre que nous parlons dans l'intitulé de cette thèse du « roman-photo dans l'édition contemporaine » : la formule renvoie tout autant à un corpus d'œuvres que nous allons étudier, qu'à une catégorie générique flottante qu'il s'agit précisément de problématiser.

---

[33] GROJNOWSKI Daniel & BERTRAND Jean-Pierre, « Introduction », dans RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, « GF », 1998.
[34] *Ibid.*, p. 9.
[35] KOENIGUER Alexandra. *Autour du roman-photo : de la littérature dans la* photographie, *op. cit.*, p. 309.
[36] *Ibid.*, p. 309.

### *Un retour en trompe-l'œil ?*

Les discours sur le « retour du roman-photo » nous interrogent donc sur le rapport au roman-photo qu'ils véhiculent (rapport savant, artistique, nostalgique, critique ou ludique) et sur le type de roman-photo qui est ainsi produit et célébré – renvoyant la plupart du temps au pôle de production restreinte. Or, et bien que le regain d'intérêt que suscite le genre soit indéniable, il faut tenter de jauger la véritable ampleur de ce « retour ».

Sur le plan médiatique et critique, certaines des initiatives éditoriales que nous avons évoquées ont bénéficié d'une réception favorable, mais sur le plan économique la dynamique semble en réalité fragile et plutôt circonscrite. Lorsque l'on regarde la situation dans le détail, le tableau paraît en effet plus nuancé qu'un simple « grand retour » ou qu'un « retour en grâce » du roman-photo.

Tout d'abord parce que les succès commerciaux sont plutôt exceptionnels et qu'ils apparaissent plus comme des réussites isolées que comme une dynamique d'ensemble. Mais aussi et de manière plus frappante, parce qu'il n'existe pas de marché du livre spécifique au roman-photo, ni même d'instances de valorisation propres à cette production éditoriale (librairie spécialisée, salon, prix, bourse, magazine, école spécialisée ou formation professionnelle). Cela contraint les producteurs à un jeu d'équilibriste : ils doivent emprunter les canaux de financement, d'édition, de diffusion et de valorisation existants qui ne correspondent jamais complètement à la nature de leurs œuvres – ce qui les amène par exemple à faire concourir un roman-photo dans un prix de BD ou à le vendre en librairie dans un rayon destiné à la littérature.

Les difficultés auxquelles se heurtent les producteurs pour positionner ou valoriser de telles œuvres « inclassables » dans le marché éditorial nous portent à nous interroger sur leurs motivations. Le roman-photo semble pris au piège des injonctions contradictoires de la filière du livre, entre « exigence créatrice et contrainte reproductive[37] ». Et malgré un certain intérêt lié à la redécouverte du genre par la culture légitime, son accès au marché semble entravé par une segmentation de l'espace éditorial qui joue en sa défaveur. On peut alors supposer que la rhétorique journalistique du « retour », souvent friande de nouvelles tendances, se calque sur le discours à vocation performative de certains producteurs de romans-photos, qui cherchent par là à dynamiser un segment éditorial qui reste marginal malgré quelques réussites.

### *Problématique*

Ce décalage entre un discours enchanté et la situation éditoriale réelle nous interpelle et pose problème : il manifeste une tension entre, d'une part, des dynamiques et des stratégies d'autonomisation économiques et symboliques du genre et, d'autre part, des dépendances fortes qui perdurent ou qui sont entretenues à l'égard d'autres secteurs éditoriaux et artistiques. Formulé autrement, le roman-photo contemporain nous interroge sur les processus d'autonomisation

[37] MIÈGE Bernard, « Postface à la 2e édition », dans HUET Armel, ION Jacques, LEFEBVRE Alain, MIÈGE Bernard & PÉRON René, *Capitalisme et industries culturelles*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1984, p. 206.

et de dépendance d'un segment de la production artistique, sur les stratégies qui y sont déployées et sur les conditions de réussite ou d'échec de ces dynamiques, dans un contexte où pèsent les contraintes parfois contradictoires d'une production industrialisée de la culture.

Le renouveau éditorial du roman-photo, loin d'être une anomalie – et son étude loin d'être un exotisme – nous permet alors d'analyser des dynamiques structurelles qui traversent les industries culturelles en général et la filière du livre en particulier.

Pour analyser ce problème, nous proposons d'interroger le roman-photo en tant que catégorie éditoriale. Dans la continuité de la tradition marxiste de la critique des idéologies[38], la critique des classements génériques nous semble être l'angle le plus pertinent pour étudier de front les reconfigurations objectives de l'espace éditorial et les stratégies individuelles et collectives que l'on y rencontre.

Le concept marxiste d'idéologie revêt trois principales dimensions : génétique, fonctionnelle et épistémologique[39]. Génétique, car dans la tradition matérialiste la culture porte l'empreinte du contexte historique dans lequel et par lequel elle est produite. Le concept d'idéologie permet alors de comprendre la genèse des idées, des représentations et des catégories. Fonctionnelle, car les idéologies sont nécessaires à la reproduction des rapports sociaux – et notamment des rapports sociaux de production ou de domination. Elles quadrillent l'espace, assignent des places, elles constituent le ciment d'une formation sociale en agrégeant les catégories pratiques nécessaires à sa reproduction – les idéologies contribuent ainsi à la légitimation de ces catégories par leur naturalisation. Enfin épistémologique, car c'est à travers la critique des idéologies que l'on est susceptible de mettre à jour les rapports sociaux réels qui les structurent, c'est à travers cette critique que l'on peut comprendre leurs conditions de possibilité et d'effectivité. Suivant l'idée que toute pensée est « embarquée[40] » dans l'histoire, la critique des idéologies nous interroge d'un même mouvement sur les conditions de possibilité de la science et appelle un travail réflexif obligeant le chercheur à objectiver sa position.

C'est dans cette même perspective que nous souhaitons interroger les catégories éditoriales. Ce sont en effet des catégories pratiques qui permettent d'appréhender la segmentation de l'espace éditorial. Elles sont produites et mobilisées, de manière plus ou moins réflexive, par différents intermédiaires de la filière du livre. Ces classements sont plus ou moins détaillés, plus ou moins stabilisés ou institués, selon les usages qui en sont faits et selon les besoins des personnes qui les emploient. Du rayonnage d'un libraire au catalogue d'un éditeur, en passant par les rapports annuels du Syndicat National de l'Édition, les classements ne se recoupent pas nécessairement, même si on observe évidemment un consensus sur l'identification de grands secteurs éditoriaux.

L'existence et la stabilisation de ces catégories sont l'indice de l'institution plus ou moins réussie d'un segment éditorial et par conséquent de l'acquisition d'une forme d'autonomie

[38] MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 2012.
[39] Pour une exploration de la diversité des approches de l'idéologie, voir : EAGLETON Terry, *Ideology : An Introduction*, Londres et New York, Verso Books, 1991.
[40] GARO Isabelle, *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique Éditions, 2009.

relative. Ces catégories sont en effet le reflet de configurations objectives du marché du livre et elles traduisent donc des dynamiques économiques réelles qui dépassent les stratégies de tel ou tel éditeur. À titre d'exemple, la forte croissance du marché du livre sonore dans l'édition jeunesse a donné lieu à sa prise en compte et à son intégration dans les nouvelles segmentations qui sont réalisées par l'institut de sondages GfK en collaboration avec certains professionnels du livre jeunesse[41].

Mais ces catégories éditoriales ne sont évidemment pas le simple reflet neutre et mécanique du marché du livre, ce sont des constructions sociales. Elles font donc l'objet de luttes économiques et symboliques de la part des producteurs qui ont intérêt ou non à leur reconnaissance. Les exemples dans l'histoire récente de l'édition sont nombreux et le roman-photo nous en fournit quelques-uns : les différents manifestes qui ont été publiés pour promouvoir ce genre depuis les années 1980, par Alain Robbe-Grillet aux Éditions de Minuit ou plus récemment par Grégory Jarry aux Éditions Flblb, sont symptomatiques de ces stratégies discursives, performatives, qui cherchent à redéfinir en leur faveur les segmentations du marché pour implanter un nouveau genre dans le paysage éditorial.

C'est donc cette double dimension des catégories éditoriales – reflet des configurations du marché et espace d'intervention – qui nous intéresse ici. C'est à travers leur critique que nous pourrons analyser le rapport dialectique qu'entretiennent les reconfigurations objectives du marché du livre avec les stratégies éditoriales qui s'y manifestent.

## *Cadrage théorique*

Étudier le livre exige d'embrasser la diversité de ses facettes, car l'édition est « une pratique tout à la fois économique, sociale, intellectuelle, politique et culturelle » qui revêt également des « dimensions esthétiques, matérielles et techniques »[42]. Pour étudier cet objet multiple, l'approche transversale des sciences de l'information et de la communication nous permet de nous situer au carrefour de plusieurs disciplines en nous nourrissant de leurs apports respectifs. Si la première partie de cette thèse sera consacrée à l'élaboration d'un appareil conceptuel visant à étudier la production contemporaine de romans-photos, il nous paraît nécessaire de fournir ici un premier cadrage théorique pour situer notre positionnement disciplinaire.

### *La sociologie de l'art et de la culture*

Fortes d'une problématique sur l'autonomisation des secteurs culturels, nos recherches se sont dans un premier temps orientées vers le champ de la bande dessinée. Celui-ci semblait fournir

[41] Témoignage recueilli lors d'un entretien mené auprès de salariés de l'entreprise.

[42] NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, « Papiers », 2012, p. 15 et note de bas de page n° 11. Sophie Noël fait référence dans ce passage aux travaux des historiens qui ont mis en lumière cette pluridimensionnalité du livre, de l'édition et de la lecture. Voir à ce propos : FEBVRE Lucien & MARTIN Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, Paris, Éditions Albin Michel, 1999. Voir également la synthèse bibliographique proposée par Patricia Sorel et Jean-Yves Mollier : MOLLIER Jean-Yves & SOREL Patricia, « L'Histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIX^e^ et XX^e^ siècles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, « Édition, Éditeurs », p. 39-59.

un modèle de réussite exemplaire d'épanouissement artistique et commercial d'un genre longtemps considéré comme mineur. Une voie que la production du roman-photo était peut-être, elle aussi, en train d'emprunter ?

La lecture de « La constitution du champ de la bande dessinée[43] » de Luc Boltanski a alors joué un rôle décisif dans notre cheminement réflexif en nourrissant notre problématique et en nous permettant de développer une approche comparative. Comme nous le verrons, ce parallélisme entre BD et roman-photo montre cependant rapidement ses limites parce qu'à l'instar de la bande dessinée, le roman-photo semble déjà avoir opéré ses révolutions symboliques et éditoriales, sans que celles-ci aient pour autant entraîné l'institution, la massification et la légitimation de cette pratique dans l'espace culturel. Le concept de champ « en voie de constitution » ne nous a donc pas paru le plus pertinent pour cerner notre objet, bien que nous ayons exploré d'autres pistes telles que la forme du « simili-champ » travaillé par Claude Poliak[44].

Si l'alternative beckerienne paraissait alors séduisante, le concept de « monde » a également présenté des limites pour notre étude du roman-photo, principalement en raison de sa forte dimension descriptive et des réserves épistémologiques que nous formulons à l'encontre de l'interactionnisme symbolique. Nous faisons nôtre la critique que Pierre Bourdieu adresse à cette approche des mondes artistiques :

> Sans entrer dans un exposé méthodique de tout ce qui sépare cette vision du « monde de l'art » de la théorie du champ littéraire ou artistique, je remarquerai seulement que ce dernier n'est pas réductible à une *population*, c'est-à-dire à une somme d'agents individuels liés par de simples relations d'*interaction* et, plus précisément, de *coopération* : ce qui fait défaut, entre autres choses, dans cette évocation purement descriptive et énumérative, ce sont les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer[45].

Nous gardons pourtant de la lecture d'Howard Becker le concept de « convention » que nous mobiliserons dans cette thèse. Inscrit dans une approche socio-économique, celui-ci nous a paru fertile pour articuler les dimensions esthétique, sociale et économique des processus de production éditoriale.

De manière plus générale, l'économie des biens symboliques de Pierre Bourdieu a été décisive dans l'appréhension de notre objet d'étude. La découverte des *Règles de l'art*[46] fut un choc intellectuel qui a grandement nourri nos hypothèses de recherche. Bien que nous ne parlions pas d'un utopique « champ » du roman-photo, nous prolongerons tout au long de cette thèse le cœur théorique de son approche en traitant la production éditoriale comme un espace social

---

[43] BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 1, n° 1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets », p. 37-59.
[44] POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire : sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Éditions Economica, « Études Sociologiques », 2006.
[45] BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Points, 1998, p. 339.
[46] *Ibid.*

structuré de positions relatives[47]. Cette solution s'est en effet avérée fructueuse pour analyser les rapports du roman-photo aux secteurs voisins et articuler les stratégies des auteurs et des éditeurs aux transformations de l'espace du roman-photo – en évitant tant que faire se peut les écueils technicistes et économicistes.

La sociologie de la culture a également nourri nos réflexions autour des questions de la construction de la valeur artistique[48], des processus de consécration[49], des modes d'accès aux univers artistiques[50] ou encore du rôle des intermédiaires culturels[51]. Des questionnements sur la légitimité que nous avons également retrouvés dans le domaine des études littéraires.

*Les études littéraires*

Nous avons insisté dans notre problématique sur la question des classifications génériques et sur la manière dont les catégories éditoriales nous permettaient de comprendre les enjeux esthétiques et éditoriaux de la production du livre au regard des contraintes de commercialisation qui pèsent sur elle. Au-delà des questions liées aux hiérarchies culturelles et à la paralittérature que les études littéraires nous ont permis d'explorer, ce domaine de recherche nous a également apporté d'importants repères épistémologiques pour comprendre la nature, la fonction et les évolutions des catégories génériques qu'il nous était ensuite possible de transposer dans notre champ d'étude.

Ces travaux se sont avérés d'autant plus pertinents que les courants structurels et pragmatiques ont enrichi les études génériques par l'analyse externe des œuvres, articulant le contextuel au textuel, et se rapprochant ainsi des perspectives sociales et communicationnelles que nous défendons. Nous nous sommes donc appuyé sur les réflexions de Roman Jakobson sur la littérarité[52], sur l'étude du paratextuel par Genette[53] ainsi que sur la compréhension des conditions de la généricité chez Jean-Marie Schaeffer[54]. Mais il nous fallait réarticuler ces éléments à notre domaine de recherche, à savoir l'étude des industries culturelles, et en particulier de la filière du livre.

---

47 DUVAL Julien, « 13 – Analyser un espace social » dans PAUGAM Serge (dir.), *L'Enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 267-290.

48 NAUDIER Delphine, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, vol. 4, n° 2, 2004, p. 37-66.

49 CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 4, 2002, p. 7-20.

50 MAUGER Gérard (dir.), *L'Accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, « Champ social », 2006.

51 En particulier : LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine & SOFIO Séverine (dir.), *Les Stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2014.

52 « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la *literaturnost*, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. » Roman Jakobson cité par : TODOROV Tzvetan, « L'héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, 1965, tome 5, n° 1, p. 64-83.

53 GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1987.

54 SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

*L'étude des industries culturelles et la filière du livre*

L'importance que nous accordons aux enjeux de diffusion et de distribution de la culture pour penser ses conditions de production nous positionne d'emblée dans une tradition d'inspiration marxiste qui s'interroge depuis Walter Benjamin[55] sur la question de l'industrialisation de l'art et de ses effets dans un régime capitaliste en constante évolution. Le débat anglo-saxon sur le postmodernisme qui s'est tenu dans les années 1980 et 1990 autour de figures tels que Fredric Jameson[56], Perry Anderson[57], Alex Callinicos[58], Terry Eagleton[59] ou encore David Harvey[60] a joué un rôle structurant dans notre approche matérialiste de la culture et dans notre exigence de comprendre les évolutions de ses formes en lien avec les dynamiques capitalistes de production.

En France, les travaux de Bernard Miège, Pierre Mœglin et Philippe Bouquillion nous ont fourni des repères importants pour appréhender les mutations contemporaines de ces industries créatives et culturelles[61] autour des mouvements de concentration et de financiarisation[62], tout en soulevant la question de la diversité de l'offre culturelle que nous aborderons dans cette thèse[63]. Cependant, le caractère macrosocial de ces approches rend parfois leur usage délicat dans le cadre d'enquêtes sur des objets d'étude aussi circonscrits que celui que nous nous sommes donné. Sophie Noël relève ainsi, dans la continuité de Bernard Miège[64], la nécessité de construire des médiations pour « articuler le niveau "macro" des transformations du capitalisme, le niveau "meso" de la logique des filières, des secteurs ou des territoires, avec le niveau "micro" des acteurs[65] ».

Nous nous sommes alors en grande partie appuyé sur des travaux sectoriels en nous focalisant sur la filière du livre à l'instar des études menées par Bertrand Legendre sur le numérique[66], les primo-romanciers[67] ou encore la petite et la nouvelle édition, en collaboration avec

---

55 BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2011.
56 JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme* : *ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris, 2007.
57 ANDERSON Perry, *Les Origines de la postmodernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.
58 CALLINICOS Alex, *Against Postmodernism* : *A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989.
59 EAGLETON Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
60 HARVEY David, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell Publishers, 1990.
61 BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard & MŒGLIN Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.
62 BOUQUILLION Philippe, *Les Industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2008.
63 BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, Paris, L'Harmattan, « Questions contemporaines », 2011.
64 MIÈGE Bernard, « L'économie politique de la communication », *Hermès, La Revue*, vol. 38, n° 1, 2004, p. 46-54. Il met notamment ce programme en œuvre dans MIÈGE Bernard, *L'Information-communication, objet de connaissance*, Bruxelles, De Boeck, 2004.
65 NOËL Sophie, « Les reconfigurations de la médiation en librairie face aux acteurs du numérique. Une perspective comparative sur l'indépendance dans le secteur du livre en France et en Grande-Bretagne », Habilitation à diriger la recherche en Sciences de l'information et de la communication, « Chapitre 2 », non-publié. Soutenue à Paris : Panthéon-Assas Université, le 16 décembre 2020.
66 LEGENDRE Bertrand, *Ce que le numérique fait aux livres*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2019.
67 LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Entrer en littérature : premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, Paris, Arkhe Éditions, 2012.

Corinne Abensour[68]. L'étude de Sophie Noël sur les éditeurs indépendants critiques[69] a nourri nos recherches, et c'est à travers ses travaux sur la librairie indépendante et sa collaboration avec Sylvie Bosser[70] que nous avons découvert l'œuvre de Robert Escarpit[71]. Cette figure fondatrice des sciences de l'information et de la communication, pour qui « le livre est ce qu'est sa diffusion[72] », a grandement influencé notre appréhension de la filière du livre et de ses enjeux.

Comme les références mobilisées et la rapide présentation que nous en avons fait le suggèrent, nous avons exclu toute étude de réception par les publics pour nous focaliser sur l'analyse de la production et la commercialisation du livre. S'il est déjà difficile de combiner ces différents volets d'étude dans le cadre restreint d'une thèse, notre objet rendait une telle entreprise impossible : l'absence d'un marché spécifique et de canaux ou événements dédiés aux romans-photos ne permettait pas de cibler une population ou de construire un échantillon satisfaisant[73].

Nous avons donc tenté de nous situer au carrefour de ces différentes approches pour appréhender le livre et les pratiques éditoriales dans leur pluralité. Ces premiers éléments de cadrage théorique nous permettront d'échafauder dans la prochaine partie l'appareil conceptuel que nous mobiliserons pour construire notre objet d'étude et analyser la production contemporaine de romans-photos.

### *Présentation du plan*

Nous allons dans une première partie préciser le cadre théorique de notre enquête, que nous n'avons pour le moment qu'esquissé. Nous parcourrons pour ce faire différentes approches du roman-photo. Cette revue critique de la littérature nous permettra d'identifier des écueils à éviter et de poser les bases épistémologiques de notre définition du roman-photo, que nous traiterons comme un genre éditorial (premier chapitre). Nous développerons alors notre appareil conceptuel en proposant une approche socio-économique des genres éditoriaux pour articuler la notion de roman-photo aux concepts de secteur et de convention. L'enjeu sera de comprendre les mécanismes de production et de reproduction des catégories génériques au sein de la filière du livre, et d'isoler des facteurs de transformation permettant d'analyser les mutations des genres (deuxième chapitre). Nous présenterons ensuite la méthodologie, nos sources et nous construirons le corpus d'étude (troisième chapitre).

---

[68] LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Les Petits éditeurs : situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007 ; LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Les Nouveaux éditeurs : 1988-2005*, Paris, La Documentation française, 2007.

[69] NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, *op. cit.*

[70] BOSSER Sylvie & NOËL Sophie, « Robert Escarpit, précurseur de l'approche socio-économique du livre », *Communication & langages*, vol. 211, n° 1, 2022, p. 3-19.

[71] En particulier : ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.* ; ESCARPIT Robert, *La Révolution du livre,* Paris, Presses universitaires de France, 1965.

[72] ESCARPIT Robert, *La Révolution du livre*, *op. cit.*, p. 17.

[73] Il n'en serait pas de même pour une étude sur le roman-photo traditionnel où l'on pourrait imaginer l'exploitation du fichier d'abonnés ou des documents tels que les courriers des lecteurs.

La seconde partie de cette thèse sera consacrée à l'analyse de la structure et de la généalogie de la production contemporaine du roman-photo. Nous tenterons à travers une approche spatiale de comprendre ce qui structure cet espace, en identifiant trois familles de romans-photos (quatrième chapitre). À partir de cette typologie, nous revisiterons les histoires du genre, tant pour consolider la définition de ces types, que pour introduire une perspective généalogique et comprendre ainsi la genèse de la production contemporaine (cinquième chapitre). Ces approches synchronique et diachronique nous permettront alors d'identifier des spécificités au sein de la production contemporaine de romans-photos à travers une invention : la photo-BD du réel (sixième chapitre).

La troisième partie s'attachera à comprendre les transformations objectives de l'espace du roman-photo depuis le milieu des années 1990 jusqu'à aujourd'hui. Nous verrons comment la concurrence s'accroît dans cet espace, notamment via des transformations démographiques chez les artistes-auteurs, favorisant des stratégies de contournement ou la recherche de positions refuge (septième chapitre). Nous nous pencherons alors sur la numérisation de la filière, qui explique également l'évolution des pratiques éditoriales, notamment autour de l'auto-édition et de sa forte croissance. Celle-ci a pu favoriser une disparité éditoriale en facilitant l'accès à des outils jusqu'alors coûteux, permettant ainsi à des pratiques marginales et non rentables de se développer (huitième chapitre). D'autres facteurs ont contribué à rendre attractif l'espace frontalier du roman-photo : on observe en effet dans les évolutions des secteurs du livre illustré, en photographie et en bande dessinée, des dynamiques qui poussent les auteurs à élargir leur domaine de création vers des pratiques photoromanesques, que ce soit pour des motifs commerciaux ou des motifs artistiques (neuvième chapitre). Enfin, le contexte culturel et les initiatives patrimoniales autour du roman-photo constituent un environnement favorable à la circulation des codes graphiques du genre et expliquent certaines formes de réappropriation que l'on observe aujourd'hui dans la création contemporaine (dixième chapitre).

Nous développerons dans la quatrième partie une approche plus compréhensive pour étudier le rapport des producteurs à cet espace éditorial et analyser les raisons qui les poussent à l'investir. Nous verrons comment, loin de chercher à s'inscrire dans une tradition photoromanesque, un certain nombre d'auteurs entretient un rapport distant au genre. S'ils occupent cette position, c'est moins par volonté de poursuivre une tradition photoromanesque à laquelle ils seraient attachés que le résultat de ruptures vis-à-vis de secteurs artistiques voisins (onzième chapitre). Se pose alors la question de leur rapport à la marginalité de leur pratique : aspirent-ils à la normalisation de leur position ou tirent-ils profit du caractère inclassable de ces œuvres qu'ils produisent (douzième chapitre) ?

# PARTIE I.

# QU'EST-CE QUE LE ROMAN-PHOTO ?

# Chapitre 1.
# DIFFÉRENTES APPROCHES D'UN MÊME OBJET

Dans un article paru en décembre 2017, le magazine *Vanity Fair* parle du roman-photo comme d'un « genre littéraire injustement boudé[74] ». En associant ainsi le roman-photo à un genre littéraire, ce texte souscrit à une définition qui est sûrement la plus répandue dans les milieux journalistiques et éditoriaux. Cette approche générique du roman-photo se nourrit d'un certain nombre de travaux universitaires sur les littératures dites « populaires » que nous allons explorer. Si ces travaux constituent des contributions décisives à l'étude du roman-photo, certains d'entre eux véhiculent des biais normatifs qui posent problème, autour des concepts de genre et de paralittérature. Pour saisir la catégorie de roman-photo dans sa complexité sociale et historique, nous privilégierons donc une épistémologie critique qui mobilise des approches pragmatiques, relationnelles et médiatiques.

## 1.1 LE ROMAN-PHOTO, UN GENRE LITTÉRAIRE ?

### *L'étude des littératures populaires*

Les travaux universitaires qui rattachent le roman-photo à l'histoire plus large des littératures populaires contribuent à sa lecture générique à l'instar de *Nous Deux, 1947-1997*[75], un livre de Sylvette Giet[76]. Cette enquête ne porte pas directement sur le roman-photo, mais elle propose une histoire du magazine français *Nous Deux* que la chercheuse considère comme le parangon de la « presse du cœur » – et dans lequel le roman-photo a occupé une place centrale.

Dans la perspective communicationnelle de Sylvette Giet, le magazine *Nous Deux* est traité comme un « objet médiatique[77] ». Il s'agit alors d'étudier les « conditions de production et de réception qui le déterminent comme marchandise : les aléas de son positionnement ; sa

---

74 CLARAC Toma, « Le roman-photo, un genre littéraire injustement boudé », *Vanity Fair*, [en ligne] 19 décembre 2017. Disponible sur : https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/le-roman-photo-un-genre-litteraire-injustement-boude/678 (consulté le 27 octobre 2023). Nous pourrions multiplier les exemples : la RTBF note ainsi dans un chapô introduisant l'émission « Un jour dans l'histoire » que « de tous les genres littéraires, le roman-photo est à la fois le plus méprisé et le moins connu » : BUYTAERS Nicolas, « Découvrez l'histoire d'un genre mineur : le roman-photo », « Un jour dans l'Histoire », RTBF. Disponible sur : https://www.rtbf.be/article/decouvrez-lhistoire-dun-genre-mineur-le-roman-photo-10720528 (consulté le 27 octobre 2023).

75 GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*

76 Tiré de sa thèse doctorale soutenue en 1997 : GIET, Sylvette, *« Nous deux », parangon de la presse du cœur : transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*, thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Université Robert Schuman, Strasbourg, 1997.

77 GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 31

stratégie énonciative […], les tensions et les éventuelles évolutions de celle-ci ; la construction de son lectorat […][78] ».

C'est dans ce cadre que Sylvette Giet passe en revue le contenu du premier numéro, daté de 1947. Si le roman-photo n'y figure pas encore, un « genre nouveau[79] », le roman dessiné[80], occupe les deux tiers du magazine. Les autres genres représentés sont uniquement textuels et sont plus communs à la presse populaire, comme le feuilleton ou « l'histoire vécue » – une « courte nouvelle […] qui se présente comme une confession[81] ». Quand le roman-photo fait son apparition dans le magazine en septembre 1950, il s'inscrit dans la continuité thématique directe des productions précitées[82]. Par l'intermédiaire de concepts issus des études littéraires, Sylvette Giet souligne dans son étude la manière dont ces différents genres narratifs manifestent les traits communs à la fiction sentimentale dont les deux dimensions fondamentales sont « l'opposition entre l'amour et le monde, et celle du rêve et du réel[83] ».

D'autres recherches ont prolongé ce traitement générique du roman-photo, du mémoire de maîtrise de Manon Peter en 1999 intitulé *Les Romans-photos : d'une définition d'un genre*[84] jusqu'à la thèse doctorale d'Alexandra Koeniguer, soutenue en 2013 en Esthétique et Sciences de l'art[85]. Ces différents travaux accordent au problème de la définition générique une place importante mais soulèvent aussi parfois des questions épistémologiques.

### *Contre une définition normative du genre*

Dans sa thèse, Alexandra Koeniguer se penche sur les « objets » éditoriaux de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters – des « romans-photos d'art et d'essai[86] » ou « modernes[87] » selon les formules de Jan Baetens. Ils ont été publiés dans les années 1980 et s'inscrivent dans la ligne éditoriale « exigeante » des Éditions de Minuit, ancrée dans le pôle de production restreinte[88]. Alexandra Koeniguer engage son étude en prenant au sérieux l'appellation de « roman-photo » que les auteurs ont attribuée à la plupart des livres qu'ils ont cosignés : elle entreprend une histoire générale du roman-photo et isole un certain nombre de codes et de constantes pour construire la définition de ce genre. Cette définition s'appuie en grande partie sur

[78] *Ibid.*, p. 31
[79] *Ibid.*, p. 8
[80] Ce sont des BD au lavis, avec une esthétique hollywoodienne.
[81] GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 11.
[82] Certains travaux de Marie-Pier Luneau permettent de prolonger ces questionnements sur la littérature sentimentale dans le contexte québécois. Voir par exemple : LUNEAU Marie-Pier & WARREN Jean-Philippe, « D'amour et d'or pur », art. cit.
[83] GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 15.
[84] PETER Manon, *Les romans-photos : d'une définition d'un genre*, mémoire de maîtrise en Sciences de l'information et de la communication, Lille, Université Charles De Gaulle, 1999.
[85] KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*
[86] Formule utilisée dans BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.
[87] BAETENS Jan, « Les limites de la modernité », dans CALAFAT Marie-Charlotte & DESCHAMPS Frédérique (dir.), *Roman-photo,* catalogue d'exposition (Marseille, Mucem, 3 déc. 2017-23 avr. 2018), Paris et Marseille, Éditions Textuel et Mucem, 2017, p. 226-230.
[88] BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », art. cit.

l'analyse du roman-photo traditionnel et sentimental et concerne autant les aspects graphiques que narratifs :

> Le genre photoromanesque se définit avant tout par la récurrence de quelques principes : les personnages devront être beaux, de catégorie sociale privilégiée (ou tout du moins appelés à y parvenir), les « méchants » et les « gentils » seront clairement définis ; la situation initiale sera nécessairement dramatique ; une histoire d'amour (passionnée mais toujours pudique) mal engagée et des péripéties (qui relèvent toujours d'une grande injustice) aboutiront à une fin obligatoirement heureuse. Ces éléments s'articuleront formellement autour de procédés conventionnels tels que, pour les plus simples, le rapport de proportion institué entre les dimensions de l'image photographique et l'importance de l'information qu'elle comporte. Le rythme narratif sera, de cette manière, perceptible visuellement en fonction des distorsions et de la mise en pages des images. Les changements de typographie (police, taille, casse) seront, quant à eux, autant d'indices qui permettront de révéler les psychologies, de caractériser les sentiments sans en passer par la description[89].

Alexandra Koeniguer constate les ruptures que Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart opèrent vis-à-vis des conventions qu'elle a ainsi identifiées : ces auteurs multiplient « les entorses aux règles très établies du genre[90] ». Elle en conclut que ces livres « ne sont plus des romans-photos, quoiqu'ils en revendiquent le titre[91] » et s'attache à reconstituer les autres filiations esthétiques qui ont nourri l'œuvre de ce couple d'artistes.

Cette conclusion qui écarte – malgré eux – Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters du périmètre du roman-photo nous semble problématique, car elle s'appuie sur une approche normative des genres littéraires et assimile le roman-photo à une forme fixe. Le concept de « généricité auctoriale[92] » développé par Jean-Marie Schaeffer aurait par exemple permis de nuancer un tel constat, mais Alexandra Koeniguer tend à minorer l'effet des pratiques et des histoires qui entourent la construction, l'évolution et les usages des catégories génériques. En restreignant ainsi la définition générique à un ensemble de règles, la chercheuse limite l'horizon de la problématique à des questions descriptives d'appartenance ou de non-appartenance à un genre préalablement défini. Si ce type d'approche peut être utile à l'analyse des itérations du roman-photo traditionnel – Daniel Couégnas parle des « formes multiples de la répétition[93] » –, elle montre ses limites lorsqu'il s'agit de penser les variations et les évolutions des pratiques littéraires.

---

89 KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*, p. 283.
90 *Ibid.*, p. 486
91 *Ibid.*, p. 484
92 SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.*
93 COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 1992.

En réponse à ces difficultés, Jan Baetens propose dans « Du roman-photo aux romans-photos[94] » une approche plus réflexive et cherche pour sa part à complexifier la relation entre « le roman-photo » (comme modèle générique) et « les romans-photos » dans la diversité de leurs manifestations. En nous inscrivant dans la continuité de cette démarche, il nous semble qu'une approche pragmatique et relationnelle nous permettrait de rendre compte du rapport dialectique entre les œuvres et leur catégorisation[95]. Formulé autrement, et en reprenant les mots de Jean-Marie Schaeffer : « Notre tâche la plus urgente n'est pas tant de proposer de nouvelles définitions génériques, que d'analyser le fonctionnement des noms génériques, quels qu'ils soient, et d'essayer de voir à quoi ils réfèrent[96]. » C'est à ce projet critique qu'est consacrée la prochaine section.

### *Pour une approche pragmatique et relationnelle du roman-photo*

La définition de la catégorie de genre littéraire soulève des questions complexes, car ce concept a fait l'objet de nombreuses redéfinitions depuis son émergence à l'Antiquité grecque[97]. La plasticité de cette notion, ses différents statuts et fonctions soulèvent également des problèmes méthodologiques importants – une « question piégée », pour reprendre la formule de Jean-Marie Schaeffer[98], ou une « impasse méthodologique exemplaire » selon Tzvetan Todorov[99]. Marielle Macé offre une synthèse éclairante des enjeux qui traversent cette catégorie en identifiant les grands moments de sa conceptualisation et de ses usages[100] :

> Pour s'en tenir à la littérature moderne, on peut à très grands traits parler d'une évolution qui est allée de l'attitude *normative* – présente dans l'idéal classique de convenance générique, indissociable de la notion d'imitation et des formes constituées de la rhétorique – à l'*essentialisme* – contenu dans les pensées historiques promues par le romantisme, la logique hégélienne des genres de la poésie et l'évolutionnisme de Brunetière –, puis à une démarche *structurale* – qui a triomphé dans la discipline narratologique –, enfin à une attitude *pragmatique*, promue entre autres par Alastair Fowler, Marie-Laure Ryan et Jean-Marie Schaeffer, qui insiste sur l'observation des pratiques du genre et de leurs transformations dans des contextes historiques donnés[101].

L'approche pragmatique suscite notre intérêt dans la mesure où elle s'intéresse à la question des pratiques sociales dans l'espace de production – chez les auteurs et les éditeurs – mais aussi à l'étude de la réception de ces œuvres par les lecteurs et les critiques. Jean-Marie Schaeffer

---

[94] BAETENS Jan, « Du roman-photo aux romans-photos », *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image*, varia 3, 2013.
[95] Et ce faisant, comprendre comment à notre sens les livres de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters participent pleinement des pratiques génériques qu'ils ont revendiquées.
[96] SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 75
[97] Voir ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Flammarion, « GF », 2021.
[98] SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 7, titre de la première sous-partie.
[99] MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire,* Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2004, p. 17.
[100] Elle identifie dans un autre passage de son livre quatre approches du genre ou de son imaginaire : comme ontologie, comme taxinomie, comme rhétorique et comme pragmatique.
[101] MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 37.

distingue ainsi une « généricité auctoriale » d'une « généricité lectoriale »[102] qui fait particulièrement sens pour l'étude du roman-photo contemporain. On observe en effet souvent des décalages entre les choix de positionnement faits par l'auteur et la manière dont l'œuvre est reçue puisque, lors de l'acte de consommation, « l'identité générique relève […] d'une décision du lecteur, selon les catégories qui font sens pour lui[103] ».

L'« attitude pragmatique » permet donc de traiter les genres comme des constructions sociales et ce faisant elle partage des préoccupations communes avec d'autres disciplines telles que la sociologie de la culture et les sciences de l'information et de la communication[104], notamment un questionnement – que nous prolongerons – sur la matérialité des livres, comme en témoigne Marielle Macé en citant Dominique Combe et Gérard Genette :

> « [C]'est l'objet livre qui conditionne la perception des genres pour le lecteur, qui est d'abord un acheteur dans une librairie ou un emprunteur dans une bibliothèque[105]. » Un ensemble de signes que Genette appelle les « paratextes[106] », tout comme la matérialité du livre (longtemps le « poche » fut policier), conditionne l'identification générique[107].

La démarche structurale et l'héritage du formalisme russe nous paraissent également des acquis méthodologiques incontournables pour appréhender les systèmes génériques auxquels *participent* – pour reprendre la formule de Jacques Derrida[108] – les romans-photos.

Selon Tynianov, « l'étude des genres isolés est impossible hors du système dans lequel ils sont en corrélation[109] ». En effet, les genres n'étant pas des substances isolées, ils « prennent sens les uns par rapport aux autres[110] ». Cela implique le caractère provisoire de toute taxinomie, « les différenciations génériques étant avant tout historiques[111] ». C'est ainsi que « ce qui était appelé "ode" dans les années 1820 […], l'était selon des critères différents de ceux de l'époque de Lomonossov[112] » et que « le roman historique de Tolstoï n'est pas en corrélation avec le roman historique de Zagoskine mais avec la prose de son époque[113] ». L'importante hétérogénéité du corpus associé à la catégorie de roman-photo et les flottements terminologiques que l'on observe chez les producteurs comme chez les critiques plaident en faveur de cette approche relationnelle des genres, qui permet d'appréhender le roman-photo

---

102 SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 147.
103 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p 232.
104 Sylvette Giet offre un exemple de cette rencontre fertile en proposant dans son histoire du magazine *Nous Deux* une approche communicationnelle mobilisant notamment un appareil conceptuel emprunté aux études littéraires.
105 COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 9.
106 GENETTE Gérard, *op. cit.*
107 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 22.
108 DERRIDA Jacques, *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986.
109 TODOROV Tzvetan, « L'héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, 1965, tome 5 n° 1, p. 64-83.
110 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 87, à propos des formalistes russes et de Tynianov.
111 *Ibid.*
112 TYNIANOV Iouri Nikolaïevitch, *Formalisme et histoire littéraire*, cité par MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 88.
113 *Ibid.*

comme un « champ phénoménal délimité différentiellement[114] », pour reprendre une formule de Jean-Marie Schaeffer.

Dans la perspective historique qui est la leur, les formalistes russes ont également mis en lumière les processus de « canonisation des genres vulgaires[115] » (Tomachevski, Tynianov) qui nous intéressent particulièrement dans le cadre d'une étude sur le roman-photo. Ce motif de la légitimation occupe en effet une place importante dans les théories génériques. Il introduit un questionnement sur les hiérarchies culturelles et les luttes de reconnaissance qui se jouent au sein de la production du livre, notamment à travers le prisme de la paralittérature.

### 1.2 LE ROMAN-PHOTO, UNE PARALITTÉRATURE ?

Les genres revêtent des fonctions taxinomiques. Ils délimitent des périmètres et fournissent des repères à l'auteur, au lecteur comme au critique pour s'orienter dans cet espace – l'espace physique de la librairie et de la bibliothèque comme celui, symbolique, de la production littéraire. Or, tout classement est aussi en même temps un reclassement, et parfois un déclassement[116].

#### *Classer les genres, c'est les hiérarchiser*

En traçant des lignes de démarcation, les genres littéraires relèguent certaines œuvres à leurs frontières et participent ainsi aux différents processus de hiérarchisations culturelles qui sont à l'œuvre dans les secteurs artistiques. Jean-Marie Schaeffer analyse ce lien entre généricité et littérarité :

> De manière massive depuis deux siècles, mais de manière plus souterraine depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire (et du même coup celle de savoir quels sont les « véritables » genres littéraires et leurs relations) est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature […]. Du même coup, les catégories génériques, du moins pour autant qu'elles prétendent constituer des classes textuelles définies en compréhension, sont liées directement au problème de la définition de la littérature[117].

De manière plus générale, le sens commun établit un lien entre genre et qualité, l'auctorialité se traduisant par la capacité à s'émanciper du genre quand la littérature commerciale y serait inféodée. Dans cette lutte pour la définition de la littérarité, le roman-photo traditionnel (auquel on réduit souvent à tort l'ensemble de la production photoromanesque), en raison de sa convenance générique, de la qualité sociale de son lectorat, de ses modes de diffusion et de sa

---

114 SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 18.
115 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 87 et p. 223.
116 Autour de la question des classements dans l'édition, voir par exemple : GUIJARRO ARRIBAS Delia, *Du classement au reclassement* : *sociologie historique de l'édition jeunesse en France et en Espagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Sens social », 2022.
117 SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 8.

consommation de masse, s'est trouvé exclu du périmètre « noble » de la littérature et assigné à un « mauvais genre » ou plus simplement encore à de la « fiction de genre » – ce qui se traduit notamment par des stratégies actives d'illégitimation comme l'a montré Sylvette Giet[118].

Face à ce déclassement du roman-photo et à celui d'autres œuvres de la culture industrielle, certains universitaires ont cherché à valoriser l'étude de ces productions reléguées à la marge de la « vraie » littérature en forgeant le concept de « paralittérature ».

### *Mobiliser le prisme paralittéraire ?*

Évelyne Sullerot note en 1970, dans l'introduction de l'une de ses interventions, qu'elle a mené son étude sur le roman-photo « absolument seule pour la raison amusante que ces photoromans apparaissaient aux universitaires qui [l']entouraient beaucoup trop vulgaires pour qu'on pût les étudier[119] ». C'est pourquoi, cherchant à structurer l'étude des littératures illégitimes, des chercheurs développent dans les années 1960 la notion de paralittérature, que l'on peut définir à grands traits comme « l'ensemble des livres de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, le plus fréquemment, ne considère pas, ou pas encore, comme appartenant à la littérature[120] ».

Le colloque de Cerisy de 1967 est un jalon important pour ce champ d'investigation, et la communication d'Évelyne Sullerot sur « Les Photoromans » a, *de facto*, inclus cette production dans la nébuleuse paralittéraire. Son intervention se concentre sur une analyse qualitative et quantitative du contenu de trente-huit romans-photos[121] qu'elle met en relation avec le profil social des lecteurs – « public pauvre, familles nombreuses, niveau du certificat d'études ou peu au-dessus », composés en « majorité de lectrices et lecteurs dans les villages, les bourgs, les petites villes »[122].

Au sein de ce corpus dont les titres comportent toujours une intrigue sentimentale, Évelyne Sullerot identifie via une approche textuelle des personnages fortement typés et des oppositions – voire des injonctions – qui font écho aux positions subalternes de son lectorat :

> Deux échelles de valeurs sont proposées en filigrane : l'une la puissance, l'argent, l'autorité, le pouvoir, le succès ; rien de cela n'est pour vous. Mais l'autre échelle est pour vous : oubli de soi, honnêteté, sacrifice, abnégation mènent au bonheur, à l'amour[123].

---

[118] GIET Sylvette, « La légitimité envisagée sous l'angle de l'exclusion », dans GIET Sylvette (dir.), *La Légitimité culturelle en question,* Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2004.
[119] SULLEROT Evelyne, « Les Photoromans », dans ARMAUD Noël, LACASSIN Francis & TORTEL Jean, *La Paralittérature*, Paris, Hermann Éditeurs, « *Cerisy/Archives* », 2012, p. 123.
[120] Le mot paralittérature peut renvoyer à « l'ensemble des livres de fiction dont la diffusion est massive, et que le discours critique, le plus fréquemment, ne considère pas, ou pas encore, comme appartenant à la littérature », selon la formule utilisée dans : BOYER Alain-Michel, *Les paralittératures,* Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.
[121] SULLEROT Evelyne, « Les Photoromans », dans *op. cit.*, p. 124.
[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*, p. 133

Par un retournement qui rappelle la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, « la plus faible des faibles a finalement barre sur le puissant, au moins un instant, et n'use pas de cette puissance[124] ».

Elle en conclut, dans un registre plus normatif, que l'idée du bonheur qui est véhiculée est une mystification : tout d'abord parce que ce discours fait valoir « l'argument "vous êtes pauvres, si vous aviez de l'argent vous auriez des malheurs. Tant mieux pour vous si vous n'êtes pas des puissants"[125] ». Mais aussi parce que ces romans-photos véhiculent « la morale catholique traditionnelle de l'abnégation ici-bas pour une récompense dans l'au-delà à la mesure des souffrances […][126] » – un discours de consolation qui trouve un écho chez les populations paupérisées.

Cette analyse du contenu thématique et narratif du roman-photo traditionnel conjuguée à une étude des publics permet à Évelyne Sullerot de comprendre les contrats de lecture qui se mettent en place et éclaire les fonctions sociales et idéologiques que la culture industrielle peut revêtir. Cela dit, certains chercheurs pointent les limites de cette approche car la grille de lecture paralittéraire tend à entériner la hiérarchie de valeurs qu'elle promettait de questionner.

### *Une « ghettoïsation » problématique du roman-photo*

Sylvette Giet note que, par « les récits de fiction non valorisés » qu'il accueille, « *Nous Deux* peut s'inscrire en grande partie dans l'univers de la "paralittérature" »[127]. Mais elle prend ses distances avec l'usage de cette notion qui particularise – et se faisant disqualifie – une certaine pratique de la littérature :

> Les analyses qui interrogent la littérature non légitime sous cet angle semblent avoir considéré la présence d'un contrat établi entre le texte et le lecteur comme une spécificité du domaine qu'elles décrivent ; et, implicitement, comme un usage biaisé de la littérature, où le créateur comme le lecteur perdent leur indépendance, le contrat étant lié à la manipulation du lecteur et à la réduction de la liberté du créateur[128].

C'est la critique implicite de ces contrats de lecture et leurs supposés dangers qui fondent l'argument légitimiste en littérature :

> L'explicitation d'un contrat de lecture relève ici de la dénonciation, et manifeste au fond une peur de la machination et de la médiation. La notion semble donc avoir été utilisée pour mieux construire la « paralittérature » comme envers de la littérature légitime[129].

---

124 *Ibid.*
125 *Ibid.*
126 *Ibid.*
127 GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 32.
128 *Ibid.*
129 *Ibid.*

Sylvette Giet met en regard cette lecture paralittéraire avec l'approche adornienne des fonctions ou effets idéologiques des industries culturelles. Elle s'inscrit *a contrario* dans l'héritage de l'école de Constance en insistant sur le rôle actif du lecteur et sur son autonomie relative. C'est ce qui lui permet de comprendre les écarts de réception, d'interprétation, les négociations ainsi que les différents usages qui sont faits de cette littérature – elle montre entre autres exemples comment la lecture de *Nous Deux* est aussi une consommation socialisatrice qui alimente les discussions « d'atelier » sur le lieu de travail[130].

Jan Baetens rejoint les positions de Sylvette Giet lorsqu'il qualifie la paralittérature de « ghetto[131] », et Philippe Sohet pointe également dans son chapitre sur « Les ruses du photo-roman contemporain » les conséquences contradictoires qu'entraînent l'introduction et l'usage de cette notion dans le champ des études culturelles :

> Conçue dans une volonté de reconnaissance des spécificités et des enjeux d'un domaine aux marges des balises institutionnelles, elle aura cependant cautionné cet écart évaluatif que des décennies de recherches et de polémiques n'auront pas réussi à contourner définitivement[132].

Au-delà de la critique des biais idéologiques que le concept de paralittérature est susceptible de véhiculer, un deuxième point peut être souligné : cette notion est forgée sur mesure pour étudier une certaine production industrielle et commerciale qui se caractérise par une conscience générique forte[133]. L'approche paralittéraire passe donc naturellement à côté des productions à vocation auctoriale qui sont au contraire « le lieu de revendication de l'indifférenciation générique, du primat de l'œuvre et de la thématisation du texte et de l'écriture comme valeurs[134] ». Or, cette production photoromanesque d'« auteur », souvent publiée sous forme de livre, diffusée en librairie par des maisons d'édition plus ou moins légitimes, intégrant des préfaces ou proposant des expérimentations formelles, est au cœur de notre enquête. Pour résoudre ce problème, certains chercheurs proposent donc de traiter le roman-photo comme un média.

### 1.3 LE ROMAN-PHOTO, UN MÉDIA ?

L'approche paralittéraire du roman-photo est souvent l'occasion d'une réduction *pars pro toto* de cette pratique à ses manifestations traditionnelles ou sentimentales. C'est en effet sur ce genre que se fonde l'analyse paralittéraire et elle tend à perdre de son sens lorsqu'il s'agit de traiter des œuvres à vocation auctoriale comme celles de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart : publiées aux Éditions de Minuit, soutenues par Jérôme Lindon, l'une d'elles a fait l'objet d'une postface du philosophe Jacques Derrida – autant de caractéristiques qui

130 *Ibid.*, p. 108.
131 BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 7.
132 SOHET Philippe, *Images du récit*, Québec, Presses Universitaire du Québec, 2007, p. 193.
133 Formule empruntée à MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 239.
134 *Ibid.*

nous éloignent des attendus paralittéraires. L'enjeu est donc de penser le roman-photo dans sa diversité générique.

### *Embrasser l'indifférenciation générique du roman-photo*

Nous avons schématiquement illustré en introduction l'opposition entre un pôle de grande production et un pôle de production restreinte. Cette distinction entre une production « paralittéraire » et une production « d'auteur » est décrite sur le mode de la rupture historique par Philippe Sohet :

> À l'instar de la plupart des productions paralittéraires, le photo-roman aura vu son existence longtemps soumise aux aléas de la logique mass-médiatique. Dans l'intention de répondre plus efficacement aux attentes d'un imaginaire teinté par l'idéologie du bonheur individuel, un secteur de la presse hebdomadaire de l'après-guerre aura contribué à l'apparition d'un nouveau mode d'expression, au croisement des pratiques de la bande dessinée et de la photographie. Avec le recul, l'impact de ces contraintes économiques, thématiques et techniques s'est révélé particulièrement lourd. Il aura fallu attendre près d'un demi-siècle – et après une première vague de productions iconoclastes, transgressives et parodiques – pour qu'émerge un noyau d'auteurs qui parviennent à déjouer les attentes héritées du carcan mass-médiatique et revendiquer le passage de la paralittérature au statut d'œuvres d'auteurs[135].

Cette rupture historique se manifeste également dans la distinction que Jan Baetens établit entre un « roman-photo traditionnel » et un « roman-photo moderne »[136] bien qu'il interroge pour sa part la pertinence de la théorie de la « double naissance » du roman-photo[137]. Mais les deux chercheurs ont en commun la mise en lumière de la diversité – ou de l'indifférenciation – générique qui s'est développée au cours des années au sein de cette pratique au profit des œuvres dans leur singularité. Le qualificatif de *genre littéraire* paraît alors inadéquat, c'est pourquoi ils proposent de caractériser le roman-photo comme un *média* ou un *médium*.

### *Une approche médiatique du roman-photo et ses préoccupations sémiotiques*

Le rejet de la définition générique du roman-photo est souvent porté par des protagonistes qui s'intéressent au roman-photo dans sa diversité en refusant de le réduire à sa forme traditionnelle ou sentimentale. Philippe Sohet note ainsi, dans son chapitre sur le roman-photo contemporain :

---

135 SOHET Philippe, *Images du récit*, *op. cit.*, p. 210.

136 BAETENS Jan, « Les limites de la modernité », dans *op. cit.*

137 Il relève ainsi : « La théorie de "la double naissance" des médias, selon laquelle un nouveau média ne découvrirait sa véritable essence qu'au terme d'une phase plus ou moins longue d'aliénation médiatique, trouverait en Cavell un adversaire tenace. Si indigent qu'il soit, le roman-photo traditionnel a créé un automatisme, et le caractère hautement répétitif de sa formule, qui agace tant ses détracteurs, pourrait bien être la preuve irrécusable de la solidité de cette découverte qu'est l'automatisme. » BAETENS Jan, « Le roman-photo, média singulier, média au singulier », *Sociétés & Représentations*, vol. 9, n° 2, 2000, p. 51-59.

> Cette prégnance thématique [de la romance] aura produit un singulier amalgame et, dans le langage courant comme dans les études culturelles, le phénomène photoromanesque renvoie désormais à un *genre* de récit plutôt qu'à l'organisation singulière de matériaux d'expression qui définit un *médium* dans son irréductibilité propre[138].

Avant de tirer toutes les conséquences d'une telle caractérisation, il est important de noter que ces controverses sur la définition du roman-photo n'impliquent pas uniquement des chercheurs. Elles mobilisent aussi différents professionnels du livre car les tensions qui structurent ce débat cristallisent déjà les luttes symboliques qui se jouent au sein de ce segment de la production.

Lors d'un entretien réalisé avec l'éditeur et auteur de romans-photos Grégory Jarry, celui-ci se corrige après avoir qualifié le roman-photo de « genre » : *« Faut bien faire la différence, tu la fais, hein ? Je l'explique dans* Debout le roman-photo*, ce n'est pas un genre, c'est un moyen d'expression*[139]*. »* Il note en effet dans son manifeste :

> Le moyen d'expression roman-photo s'est confondu avec les productions à l'eau de rose qui ont rencontré un succès foudroyant, au point d'en être réduit à *devenir ce genre* […], non plus moyen d'expression, encore moins art[140].

Ces controverses répondent donc aussi à des enjeux de reconnaissance pour les auteurs et éditeurs de romans-photos auxquels n'est pas insensible Jan Baetens lorsqu'il engage sa critique générique par une formule sans ambiguïté : « le roman-photo n'est nullement un genre[141] ». Il propose en effet de redéfinir le roman-photo comme un *média*, « c'est-à-dire une pratique culturelle, qui soulève des questions tout à fait inédites quant aux rapports avec son *médium*, c'est-à-dire le support matériel qui lui permet d'exister[142] ».

Après avoir exposé les limites d'une approche « territoriale » des médias dans « Le roman-photo : média singulier, média au singulier », Jan Baetens explore le concept d'« automatisme », théorisé par Stanley Cavell, pour les définir :

> Cavell avance que la création d'un média coïncide avec la création de ce qu'il appelle, avec un terme dont il reconnaît le caractère un peu polémique, un « automatisme ». Dit autrement, l'attribution d'un sens à une forme créerait une combinaison particulière de formes et cette opération installerait une « formule » dont la reprise se ferait ensuite de manière automatique[143].

---

138 SOHET Philippe, « Les ruses du photo-roman contemporain », dans *op. cit.*, p. 194.
139 Entretien que nous avons réalisé avec Grégory Jarry.
140 JARRY Grégory, *Debout le roman-photo*, Poitiers, Éditions Flblb, 2015, p. 5.
141 BAETENS Jan, « Le roman-photo, média/médium », dans BADIR Sémir & PROVENZANO François, *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2017, p. 25.
142 *Ibid.*, p. 25.
143 BAETENS Jan, « Le roman-photo : média singulier, média au singulier ? », art. cit.

Selon Jan Baetens, cette approche médiatique « représente une véritable révolution par rapport à tout ce qui s'est dit et écrit sur le média photoromanesque », notamment parce qu'elle réunit sous une même bannière « les deux romans-photos » :

> La théorie de Cavell permet d'éliminer une fois pour toutes les faux clivages entre le roman-photo traditionnel et le roman-photo moderne ou d'art et d'essai. Non que les différences entre les deux soient nulles et non avenues, bien au contraire, mais parce qu'il n'est plus possible désormais de les distinguer au nom d'une plus ou moins grande « spécificité ». Le roman-photo traditionnel n'est pas moins spécifique que le roman-photo moderne : l'un et l'autre ont exploré le langage du média, mais ils l'ont fait en rehaussant, c'est-à-dire en revêtant de sens, des éléments très différents[144].

Bien que les appareils conceptuels varient selon les chercheurs – les usages des notions de médias et médiums ne sont pas stabilisés –, le projet reste sensiblement le même : élever le roman-photo au-dessus des genres littéraires et le constituer en moyen d'expression à part entière, car force est de constater qu'à l'instar d'autres pratiques artistiques, cette production accueille en son sein toute une diversité générique.

Si nous souscrivons pleinement à ce déplacement théorique, il entraîne avec lui un basculement vers des préoccupations médiatiques sur l'hybridité et le caractère intermédial du roman-photo auxquelles les sémioticiens et les chercheurs en esthétique sont les mieux à même de répondre. Dans le cadre de l'approche socio-économique de notre enquête, le terrain problématique et les repères épistémologiques fournis par les études génériques nous paraissent plus opérants pour analyser les tensions et les dynamiques qui structurent la production contemporaine de romans-photos. Il nous faut cependant intégrer l'apport de cette critique médiatique en situant la catégorie de roman-photo « au-dessus » des concepts de genres littéraires.

Pour résoudre cette équation, nous faisons le choix de traiter le roman-photo comme un *genre éditorial*, autrement dit comme une catégorie produite pas des pratiques éditoriales qu'elle contribue en retour à structurer. Nous explorerons ce parti pris théorique dans le chapitre suivant.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

En parcourant les différents travaux produits sur le roman-photo, nous avons relevé d'importants risques de biais méthodologiques. Aux approches normatives des genres, nous avons donc opposé une approche pragmatique et relationnelle ; aux approches paralittéraires du roman-photo nous avons opposé une approche médiatique. Les résultats de cette critique et notre positionnement disciplinaire nous poussent ainsi à appréhender le roman-photo comme un *genre éditorial*. Nous développerons sa définition en proposant un cadre théorique à son analyse dans le chapitre qui suit.

[144] *Ibid.*

# Chapitre 2.
# VERS UNE SOCIO-ÉCONOMIE DES GENRES ÉDITORIAUX

Alors que la notion de « genre éditorial » est régulièrement mobilisée dans la littérature scientifique, elle n'a pas fait l'objet d'importants travaux de conceptualisation. On constate des fluctuations sémantiques dans les usages qui en sont faits, quand cette notion n'est pas simplement réduite ou confondue aux concepts de genres littéraires et discursifs. En proposant de catégoriser le roman-photo comme un genre éditorial – produit par des *pratiques éditoriales* qu'il contribue en retour à structurer –, nous soulevons un problème théorique fondamental qui est celui de l'institution des catégories génériques. Cela nous amène à nous interroger sur les mécanismes de production et de reproduction des genres éditoriaux et sur la manière d'appréhender leurs évolutions au sein de la filière du livre.

Ce chapitre vise à rassembler quelques éléments de réponse en se limitant au cadre problématique présenté en introduction. Nous proposerons ainsi de définir les genres éditoriaux à partir des multiples dimensions que recouvre le livre et présenterons l'esquisse d'un modèle de production et de reproduction de ces catégories fondé sur l'étude des secteurs éditoriaux et des conventions génériques qui les structurent. Nous isolerons ensuite plusieurs *facteurs* et *modes* de transformation de ces genres éditoriaux pour appréhender les ruptures historiques que connaît la filière du livre. C'est à partir de ce cadrage théorique que nous pourrons, dans les dernières sections de ce chapitre, définir le roman-photo comme une *catégorie éditoriale instable* dont la production comporte de fortes dissonances génériques et qui se caractérise par sa dimension *intersectorielle*.

## 2.1 DU GENRE LITTÉRAIRE AU GENRE ÉDITORIAL

Joëlle Nouhet-Roseman relève que le « genre éditorial » du *yaoi*, un type de manga mettant en scène des récits homo-érotiques, est « fondé sur des codes narratifs précis, comme la présence de personnages aux caractères opposés, le *seme* – le dominant – et l'*uke* – le dominé […][145] ». La notion de genre éditorial recoupe ainsi celle de genre narratif (textuel ou iconique), et l'on peut avoir du mal à distinguer ce qui sépare ces deux types de généricité.

Dans une même perspective, Anne Simonin analyse la collection « Documents » lancée en 1949 aux Éditions de Minuit – une « collection où seront publiés tous les textes dénonçant la guerre d'Algérie ». Elle illustre avec justesse la manière dont un positionnement discursif singulier fonde un genre et contribue à son éclosion dans le paysage éditorial :

---

[145] NOUHET-ROSEMAN Joëlle, « 5. Caractéristiques, thématiques et fantasmes récurrents », dans NOUHET-ROSEMAN, Joëlle (dir.), *Les Mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence,* Toulouse, Érès, 2011, p. 137-266.

> Qu'est-ce qu'un « Document » ? Ce n'est ni un essai, le genre existentialiste par excellence selon Alain Robbe-Grillet, ni un récit autobiographique, ni un reportage, mais un témoignage attestant des comportements délictueux de l'armée française, un acte d'accusation que son auteur signe et dont il assume la pleine responsabilité. En réalité, le « Document » est un genre éditorial aussi sophistiqué que le Nouveau Roman. Si la dénonciation de la torture a obtenu l'écho immédiat qui fut le sien au sein de l'opinion publique française pendant la guerre d'Algérie […], n'est-ce pas aussi imputable à l'invention d'une stratégie discursive originale ? En imposant à la narration de témoignages, pour certains insoutenables, une « écriture neutre », ignorant délibérément le style pour dire l'horreur de la situation historique, le « Document » accomplit une « démoralisation » du politique et universalise la dénonciation dont il est porteur[146].

On s'interroge alors avec Anne Simonin : « Peut-on concevoir un genre littéraire qui ne soit pas aussi un genre éditorial[147] ? » Mais la question mérite d'être renversée : ne doit-on pas concevoir un genre éditorial qui ne soit pas seulement un genre littéraire ?

En effet, les genres discursifs, qu'ils soient textuels ou iconiques, ne sont pas toujours des critères suffisants pour définir une forme éditoriale dans la mesure où, nous l'avons évoqué avec la critique pragmatique, le livre est aussi et inséparablement un objet matériel et un produit commercial. C'est pourquoi, quand Bertrand Legendre se penche sur le cas du livre de poche pour en analyser les transformations[148], ce sont plutôt des critères techniques, liés au format, qui lui permettent de caractériser ce « genre éditorial ». On pourrait aussi penser que la fonction du livre (par exemple pour le livre pratique) ou le public auquel il se destine (pour le livre jeunesse) constituent d'autres paramètres pertinents, bien que de nature différente. Pierre Nora synthétise cette pluridimensionnalité du livre – et donc des genres éditoriaux – en évoquant la création en 1964 de la collection « Archives », aux Éditions Julliard :

> La collection Archives est née à un moment singulier dans l'histoire de l'édition française : l'année même de l'explosion du livre de poche de non-fiction. C'est alors que j'ai eu l'idée de publier tels quels des documents d'archives montés par des historiens et rendus accessibles au grand public […] le principe même de la collection m'obligeait à travailler le livre dans toutes ses dimensions, intellectuelle, matérielle et commerciale[149].

Comme le souligne Anne Simonin : « c'est cette triple dimension – intellectuelle, matérielle et commerciale – du livre, que permettrait de mettre en évidence une histoire des lettres françaises qui s'attacherait à retracer *l'évolution des genres éditoriaux*[150] ». Autrement dit, c'est cette

---

[146] SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire : l'exemple des Éditions de Minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 81, n° 1, 2004, p. 119-129.
[147] *Ibid.*
[148] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux : le documentaire jeunesse et le livre de poche », *Communication et langages*, n° 145, 3-2005, « L'empreinte de la technique dans le livre », p. 61-68.
[149] « Pierre Nora éditeur », *Entreprises et histoire*, 24, juin 2000, p. 10. Cité par SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », art. cit.
[150] *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

pluridimensionnalité du livre[151] qui fonde les genres éditoriaux dans leur spécificité et c'est à travers elle que nous caractériserons et analyserons le roman-photo. Il nous a cependant paru pertinent de les reformuler et de retenir quatre dimensions à notre analyse, afin de refléter les quatre principaux maillons de la chaîne du livre :

- Dimension médiatique : la première dimension, que nous appellerons médiatique, renverra au travail de l'auteur et à la forme (textuelle, iconique, ou plus particulièrement générique, discursive…) que celui-ci donne au contenu du livre.
- Dimension éditoriale : cette deuxième dimension sera associée à l'identité de la collection ou de l'éditeur et à son travail spécifique, notamment à travers son positionnement ou dans le développement d'un discours d'escorte.
- Dimension technique : elle sera relative aux choix de fabrication pour la mise en forme du livre – en l'occurrence le format, le papier et le façonnage.
- Dimension commerciale : la dimension commerciale se caractérisera par des circuits et des modes de diffusion, de distribution et de valorisation spécifiques, aboutissant à la réception du livre par l'acheteur ou l'emprunteur[152].

Notons que pour être complet, il faudrait également prendre en compte la réception des œuvres – elle contribue à la généricité des livres – et de manière plus générale la segmentation du lectorat[153]. Nous avons abordé plus haut le concept de « généricité lectoriale » de Jean-Marie Schaeffer, mais il faudrait également évoquer les travaux de l'historien Robert Darnton, autour de la question de la demande littéraire[154], et de manière plus générale la sociologie de la consommation et celle de la réception culturelle[155]. Cependant et pour des raisons pratiques signalées en introduction, ce volet de l'enquête ne sera pas traité dans le cadre de cette thèse.

---

151 Le concept d'« énonciation éditoriale » développé par Emmanuël Souchier à la fin des années 1990 représente également une perspective stimulante pour penser cette pluridimensionnalité des instances qui contribuent à faire le livre : « Si je reprends analogiquement le décalage sémiologique pratiqué par Roland Barthes je peux définir l'énonciation éditoriale comme un "texte second" dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle. Ce "signifiant" constitue et réalise le "texte premier", il lui permet d'exister. » Dans SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 137-145.

152 Ces quatre dimensions constitueront les quatre groupes de variables de notre analyse factorielle.

153 Une approche transmédiale serait à cet égard éclairante. Adeline Clerc-Florimond et Lylette Lacôte-Gabrysiak ont par exemple mis en lumière, dans une enquête sur les adaptations cinématographiques, l'absence d'homologie entre les goûts génériques littéraire et cinématographique d'étudiants : CLERC-FLORIMOND Adeline & LACÔTE-GABRYSIAK Lylette, « L'as-tu lu, l'as-tu vu. Les étudiants et les adaptations cinématographiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 13, 2018, mis en ligne le 1er juin 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/rfsic/3638 (consulté le 19 octobre 2023).

154 Nous pensons notamment au chapitre intitulé « La littérature clandestine telle qu'en elle-même », qui met en regard la question de l'offre et de la diffusion du livre à celle de la demande littéraire à la fin du XVIIIe siècle en France : DARNTON Robert, *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 1991, p. 141-178.

155 Bernard Lahire a analysé les différences entre ces deux grandes approches de la sociologie de la culture : LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n° 1, 2009, p. 6-11.

Nous allons maintenant esquisser les contours d'une approche socio-économique des genres – un travail notamment engagé par Quentin Mazel pour l'industrie du cinéma[156]. Ce cadre permettra de porter un regard dynamique sur la constitution et la transformation des catégories éditoriales en articulant, à travers le concept de convention[157], leurs dimensions médiatiques, éditoriales, techniques et commerciales.

### *Conventions sectorielles et consonance générique*

Nous avons souligné la pluridimensionnalité du livre en isolant quatre de ses dimensions qui reflètent les différentes étapes de la chaîne du livre – création, édition, fabrication, commercialisation. En se focalisant sur la production éditoriale d'un secteur donné, on constate que l'association récurrente de certaines caractéristiques dessine des conventions génériques que nous qualifierons de *sectorielles* – elles sont en effet rattachées à des secteurs particuliers. C'est en se conformant à ces conventions sectorielles que le livre publié répond aux attentes des intermédiaires et des lecteurs, facilitant ainsi la production, l'identification, la circulation et la valorisation du livre au sein du secteur.

À titre d'exemple, l'éditeur d'un catalogue d'exposition réalisé pour le compte d'un musée national d'art moderne privilégiera « spontanément » un livre grand format, plutôt cartonné, bénéficiant d'une impression quadrichromique sur du papier couché, commercialisé en rayon beaux-arts et ciblant un public précis via des événements culturels ou des points de vente spécifiques. De manière similaire, l'incorporation de ces conventions se manifestera intuitivement chez un éditeur publiant un roman de littérature blanche : imprimé en « noir seul » dans un format standard (poche ou non-poche) sur du papier offset, avec une couverture souple qui reproduit la charte graphique de la collection, le livre sera valorisé dans les salons et circuits propres à ce secteur, comme en témoigne une rapide observation des rayons de littérature en librairie. Pour comprendre les conventions comme étant produites par des pratiques qu'elles structurent en retour, Quentin Mazel relève dans son chapitre sur les conventions génériques au cinéma comment celles-ci ne sont pas « seulement incorporées dans les personnes (sous la forme de savoir, de compétence, de représentations), elles sont aussi objectivées (dans des films, des dispositifs d'appréciation, des objets, des indicateurs, des lieux)[158] ».

Cette définition des conventions comme travail objectivé suscite notre intérêt et nous pourrions presque pousser l'analogie avec la théorie marxienne du travail vivant et du travail mort[159] : les conventions génériques feraient office de travail mort à mettre en mouvement par le travail vivant. Une telle définition aurait l'intérêt d'insister sur le fait que ces conventions génériques n'existent et ne se maintiennent que par l'activité humaine qui les produit et les

156 MAZEL Quentin, « Esquisse d'une socio-économie des genres cinématographiques », dans CRETON Laurent (dir.), *Approches socioéconomiques du cinéma et de l'audiovisuel* (en cours de publication).
157 BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs », 2010.
158 MAZEL Quentin, « Esquisse d'une socio-économie des genres cinématographiques », dans *op. cit.*
159 MARX Karl, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Les Éditions sociales, 2011, p. 322. On trouve également une référence fameuse dans le 1er livre du *Capital* autour de la métaphore du travail mort qui vampirise le travail vivant : MARX Karl, *Le Capital*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 1993, p. 259.

reproduit. Le deuxième intérêt serait peut-être de penser des degrés de généricité selon la composition des œuvres en travail mort et en travail vivant : des œuvres qui ont une conscience générique forte mobilisent plus de travail objectivé que des œuvres à vocation auctoriale qui cherchent plutôt – en littérature en tout cas – une forme d'indifférenciation générique, et seraient pour leur part principalement composées de travail vivant.

Mais l'enjeu, pour notre enquête, est surtout de comprendre que les conventions génériques manifestent une cohérence interne que Robert Escarpit décrit comme un équilibre dans *Sociologie de la littérature* : « l'éditeur traduit techniquement, par des décisions matérielles, l'équilibre que, dès le début, il a tenté d'établir entre les écrivains qu'il propose et le public qu'il suppose ou suscite[160] ». Lorsque cet « équilibre » est maintenu, lorsque l'on observe une harmonie, historiquement et socialement située, entre toutes les dimensions d'une catégorie de livres, nous parlerons alors de *consonance générique*[161].

En d'autres mots, la consonance générique renvoie à l'ensemble des pratiques dominantes d'un secteur du livre et elle participe à sa définition en même temps qu'elle en est le produit. Nous allons maintenant expliciter cette mécanique circulaire par laquelle les catégories génériques, fondées sur des conventions éditoriales, s'instituent en secteurs au sein de la filière du livre.

### *Les genres éditoriaux : des institutions*

Pierre Bourdieu relève qu'« il y a des opérations sociales de nomination qui contribuent à la construction des choses sociales[162] ». Il analyse dans *Langage et pouvoir symbolique* la manière dont les catégorisations s'objectivent et s'instituent par l'intermédiaire des perceptions qui orientent les pratiques des agents sociaux :

> En structurant la perception que les agents sociaux ont du monde social, la nomination contribue à faire la structure de ce monde et d'autant plus profondément qu'elle est plus largement reconnue, c'est-à-dire autorisée[163].

Les catégories de classement, telles que les genres, sont donc structurées et structurantes. Marielle Macé note ainsi dans sa synthèse sur les genres littéraires qu'en tant qu'objets de pratiques sociales, « le genre a tous les traits d'une *institution*[164] ». Elle souligne comment les processus d'objectivation de ces catégories sont produits par la généralisation de leur usage et vice-versa :

---

160 ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 65

161 Nous reprenons et détournons ici le couple conceptuel de consonance-dissonance notamment mobilisé par Bernard Lahire : LAHIRE Bernard, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi,* Paris, La Découverte, 2006.

162 BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique,* Paris, Points, « Essais », 2014, p. 155.

163 *Ibid.*

164 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 16.

> Il suffit qu'un label générique circule, qu'il apparaisse par exemple dans les lieux de classements, pour que le genre soit considéré comme existant, cette banalisation des recours étant même un signe fiable de son institution[165].

Ces lieux de classements et cette institution des catégories génériques revêtent des fonctions pratiques et organisationnelles essentielles pour la production et la circulation des livres. Ils facilitent notamment la coopération des différents intermédiaires de la filière par une routinisation de la production, comme le note Bertrand Legendre, dans « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux » :

> En dehors de réalisations apparentées aux livres d'artistes ou livres-objets, chaque collection nouvelle et chaque titre nouveau paraissant hors collection se définissent principalement par rapport à une catégorie de livres (dictionnaire, guide, manuel, livres d'art, documentaire…) et à un type de contenus (disciplines, sujets, fiction/non fiction…). Il s'agit là d'une exigence de référence posée par une convergence d'attentes de la part du lectorat, des médiateurs et du système de commercialisation, ce dernier étant le plus actif à pousser dans le sens d'une catégorisation totale de la production éditoriale[166].

Comme nous allons le voir dans la section suivante, il convient en effet de souligner, avec Bertrand Legendre, le poids déterminant que joue l'aval de la chaîne du livre – chargé de la commercialisation – dans ce processus d'institution générique.

### *Un marché du catalogage*

Dans le cadre de l'industrialisation de la filière et pour réduire l'incertitude des ventes liée aux spécificités des biens culturels, une catégorisation générique fine de la production du livre est impérative. Avec la numérisation croissante de l'industrie, ces classifications gagnent en sophistication, exigent la mise en place de nouveaux standards[167] et donnent lieu à l'émergence d'un « marché des métadonnées payantes [qui] cible les bibliothèques, les libraires, les sites de commerce culturel en ligne ainsi que les éditeurs[168] ».

Bien qu'il existe des acteurs publics, tels que la BNF ou l'ABES qui proposent des notices catalographiques[169], le réseau des bibliothèques françaises fait surtout appel à des intermédiaires marchands tels qu'Electre[170] qui recensent et catégorisent les livres parus et ceux à paraître tout en fournissant des outils pour gérer les acquisitions et cataloguer les nouveautés.

---

[165] *Ibid.,* p. 35.
[166] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.
[167] Voir par exemple la structuration des métadonnées à partir d'ONIX 3.0.
[168] ODEH Souad & CHARTRON Ghislaine, « Acteurs et économie des métadonnées du livre en France : analyse et avenir », *Documentation et bibliothèques*, vol. 62, n° 1, janvier-mars 2016, p. 21-32.
[169] La BNF utilise notamment la segmentation décimale Dewey et l'indexation matière Rameau pour classer et gérer ses collections.
[170] Electre, qui est une propriété du Cercle de la Librairie, propose un catalogue payant des titres parus et à paraître.

C'est sur ce catalogue constitué par Electre que se base l'institut de sondage GfK pour proposer aux éditeurs des estimations de ventes en sortie de caisse et des études de marché par segments éditoriaux. L'institut retravaille à la marge les données du catalogue pour répondre aux besoins de ses clients, comme le détaille Pauline[171], en charge du panel livre :

> Notre dictionnaire principal est Electre, par le biais duquel nous recevons automatiquement de nombreuses informations. Ensuite nos équipes vont enrichir, harmoniser, corriger au besoin, via des informations internes, mais également venant des éditeurs, des distributeurs ou d'autres dictionnaires. Les corrections peuvent porter sur un segment qui ne nous semble pas correct, ou qu'un éditeur nous dit être incorrect, sur un auteur mal orthographié… Et pour certains champs nous devons enrichir pour pouvoir analyser les segments plus finement. Par exemple certains champs comme les séries ou les destinations touristiques en « Tourisme » sont rentrés manuellement[172].

GfK segmente le marché du livre en douze catégories de premier niveau – il compte ensuite trois niveaux eux-mêmes subdivisés en plusieurs catégories, ce qui aboutit à une centaine de sous-segments (*cf.* annexe B)[173]. Les catégories de premier niveau représentent les grands secteurs éditoriaux de l'édition (Littérature, BD, SHS…).

Traditionnellement, les libraires sollicitent plutôt la société Dilicom, chargée par le Comité de liaison interprofessionnel du livre (CLIL) de gérer le Fichier exhaustif du livre (FEL). Le FEL, comme Electre, est une base de données recensant et catégorisant la production éditoriale francophone. Elle est consultable sur la plateforme de Dilicom qui met les libraires en relation avec les distributeurs pour la commande des livres.

Les notices descriptives commercialisées par Dilicom comprennent les données bibliographiques traditionnelles (titre, auteur, biographie…), des données techniques (pagination, format…), des données marketing et commerciales (extrait, 1re et 4e de couverture, disponibilité de la référence, distributeur…), mais aussi, et c'est ce qui nous intéresse, plusieurs niveaux de classification.

En effet, Dilicom « collecte, contrôle, normalise et enrichit[174] » les métadonnées transmises par les distributeurs[175]. Il enrichit ces métadonnées en s'appuyant notamment sur les notices de la BNF pour ensuite commercialiser le catalogue ainsi constitué. Ces notices bibliographiques comprennent plusieurs niveaux de classification – CLIL, Thema, Dewey, Rameau

---

171 Le prénom a été modifié. Pour plus de détails, nous présentons le tableau des personnes interrogées à la fin du troisième chapitre.

172 Entretien mail avec Pauline, Consultante Senior du Panel Livre GfK, réalisé le 21 février 2022.

173 Pour donner un exemple : le segment de Niveau 1, « BD », est subdivisé en quatre segments de Niveau 2 : « BD de genre », « BD jeunesse », « Mangas », « Comics ». Le segment de Niveau 2 « Manga » est par exemple lui-même subdivisé ensuite en six segments de niveau 3 : « Shonen », « Shojo », « Seinen », « Érotique (Mangas) », « Autres Mangas ». Pour plus de détails, voir l'annexe B.

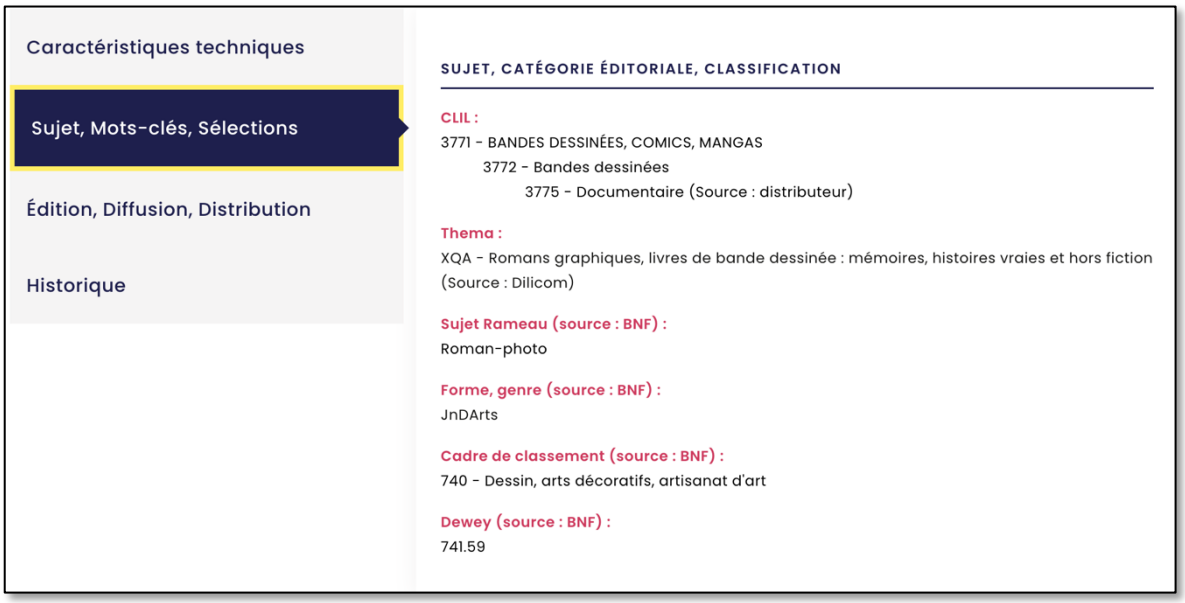
174 Présentation du Fichier exhaustif du livre sur le site internet de Dilicom. Disponible sur : https://www.dilicom.net/informations/fel (consulté le 27 octobre 2023).

175 Des métadonnées que le distributeur tient lui-même de l'éditeur et du diffuseur qui les rédigent.

– à partir desquels le libraire peut catégoriser une référence et lui assigner le rayon de vente pertinent.

À titre d'exemple, nous trouverons ci-dessous (*cf.* illustration 1) la nomenclature proposée pour le titre *Le Roman-photo* de Jan Baetens et Clémentine Mélois, publié dans la collection « La Petite BDthèque des savoirs » aux Éditions Le Lombard. Comme nous pouvons l'observer, chaque classification est sourcée (distributeur, Dilicom, BNF).

*Illustration 1 – Fiche de classement Dilicom pour* Le Roman-photo*, J. Baetens et C. Mélois, Éditions Le Lombard, 2018.*




Ce livre est ainsi associé par le FEL à la catégorie des bandes dessinées, avec une sous-catégorie documentaire qui précise le contenu du livre. Le sujet Rameau identifie le thème de l'ouvrage (en l'occurrence, le roman-photo) et la classification Dewey indique 741.59, ce qui associe le titre aux « études biographiques, géographiques, historiques relatives aux livres de bandes dessinées, romans en images, romans-photos[176] » – cet opus de « La Petite BDthèque des savoirs » est en effet consacré à l'histoire du roman-photo.

Souad Odeh et Ghislaine Chartron soulignent l'importance commerciale croissante de ce que nous proposons d'appeler les *intermédiaires du catalogage*[177] :

> Un des objectifs de cette base est de faciliter la découverte et la commande des titres par les libraires du pays. Cependant, l'enjeu est désormais international dans le contexte d'une économie globalisée qui s'organise autour de plateformes mondiales de commerce en ligne[178].

[176] Voir le détail de la classification Dewey. Notamment disponible en ligne sur : https://regnat.pagesperso-orange.fr/Doc000/Dewey.pdf (consulté le 23 août 2022).
[177] Cette formule a l'avantage de rattacher ces professionnels aux études sur les intermédiaires culturels : LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine & ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce,* Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2011.
[178] ODEH Souad & CHARTRON Ghislaine, « Acteurs et économie des métadonnées du livre en France : analyse et avenir. », art. cit.

Le récent litige entre Electre et le réseau de librairies Decitre illustre le caractère concurrentiel de ce nouveau marché : à la suite d'un jugement rendu en 2015, Decitre a été condamné en première instance pour avoir « eu recours à des codes d'accès obtenus de manière frauduleuse » afin de « se constituer à moindre coût et commercialiser sa propre base de données, ORB (Outil de Recherche Bibliographique), concurrente de celle d'Electre »[179]. Le préjudice serait estimé « à près de 2 millions d'euros » selon une expertise indépendante dont Livres Hebdo se fait l'écho[180].

En résumé, les intermédiaires du catalogage exploitent et matérialisent la segmentation générique du marché du livre. Mais cette segmentation structure à son tour tous les niveaux de la chaîne du livre, et notamment la sphère productive. Nous verrons plus loin comment le roman-photo s'inscrit dans cette sectorisation de la filière dont il va maintenant être question.

### *Une sectorisation de la filière*

Sans atteindre le niveau de détail que l'on observe dans la classification générique proposée par le CLIL, les différents maillons de la chaîne du livre reflètent les grands segments de marché. Ils se divisent et s'organisent alors en secteurs, pour reprendre la formule consacrée chez les professionnels. Ces grands secteurs structurant la production éditoriale renvoient à ce que Bernard Miège nomme avec plus de justesse des « sous-filières ». Comme il le note, pour le cas de l'édition, ces sous-filières s'organisent autour de « catégories de livres » :

> Les filières elles-mêmes devraient être divisées en sous-filières (par exemple : cinéma de fiction/cinéma documentaire/séries télévisuelles ; production de programmes télévisuels ; radio/télévision ; par genres musicaux ; par catégories de livres ; entre presse quotidienne et presse magazine, etc.). C'est ce à quoi s'attachent les travaux sectoriels de même que les approches émanant de professionnels[181].

Cette division sectorielle se traduit à l'aval de la chaîne, dans les librairies, par l'organisation de rayons destinés à classer et à regrouper une même catégorie de livres, mais aussi par la création de points de vente ou d'événements spécialisés exclusivement destinés à valoriser et commercialiser la production d'un secteur éditorial donné – telle que la librairie Bulles en Vrac, ou le salon SoBD, pour prendre des exemples parisiens spécialisés en bande dessinée.

---

[179] Le compte rendu de la condamnation est disponible en ligne sur : DE HALDAT Stanislas, « Decitre reconnue coupable d'utilisation frauduleuse des données d'Electre », *Livres Hebdo* [en ligne], 17 mai 2022. Disponible sur : https://www.livreshebdo.fr/article/decitre-reconnue-coupable-dutilisation-frauduleuse-des-donnees-delectre (consulté le 27 octobre 2023). Et ici l'appel qui a été fait par Decitre de la décision : DE HALDAT Stanislas, « Captation des données d'Electre : Decitre fait appel de sa condamnation », *Livres Hebdo* [en ligne], 20 mai 2022. Disponible sur : https://www.livreshebdo.fr/article/captation-des-donnees-delectre-decitre-fait-appel-de-sa-condamnation (consulté le 27 octobre 2023).

[180] Signalons que *Livres Hebdo* est également la propriété d'Electre

[181] MIÈGE Bernard, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017, p. 89. On notera que l'on trouve le même passage, reproduit quasiment à l'identique dans BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard & MŒGLIN Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques*, *op. cit.*, p. 84.

Mais on retrouve également cette division sectorielle en amont, dans la sphère productive, à travers l'organigramme des grandes maisons généralistes : elles se structurent autour de départements spécialisés qui bénéficient d'une relative autonomie organisationnelle, éditoriale et comptable. En 2020, une maison comme le Seuil compte ainsi sept grands départements – Littérature française, Littérature étrangère, Jeunesse, Sciences humaines, Documents, Beaux-Livres et Polar, chacun étant chapeauté par un responsable éditorial – auxquels il faut ajouter une filiale poche. Cette division n'est pas toujours franche, on note ainsi l'existence de labels ou de départements transversaux : on pense aux Éditions du Sous-sol (une marque du Seuil) qui publient en littérature française, étrangère et dans l'illustré, mais aussi à la création d'un secteur de « littérature grand public » dont les titres peuvent être catalogués dans différentes collections selon la nature des projets.

Les collections sont un autre espace où se manifeste la division sectorielle de la filière et où de grands genres éditoriaux s'objectivent. Si, à l'instar d'Isabelle Olivero, nous nous inscrivions dans une perspective historique, l'étude de l'invention de la collection moderne serait alors essentielle pour comprendre comment les « Bibliothèques » du XIX^e^ siècle, et en l'occurrence celle de Charpentier, « se constitue en véritable genre éditorial[182] ». En effet, l'« uniformité de l'objet […] aboutit déjà à ce qui sera appelé plus tard le "standard", terme qui traduit l'idée d'une production en série[183] ». De manière complémentaire, Matthieu Letourneux note que « la mise en forme du support que proposent les éditeurs d'une même génération tend à déterminer des genres éditoriaux, avec leurs conventions et leurs logiques[184] ». Il relève en effet le lien entre collection et genre éditorial en notant que l'influence de certains éditeurs « va souvent jusqu'à convertir en modèle générique partagé par la plupart des acteurs du marché ce qui n'était à l'origine que les traits de l'une ou l'autre de leurs collections[185] ». D'autres fois encore, et dans le prolongement, ces secteurs se donnent à voir à travers la création de petites maisons d'édition spécialisées, comme l'ont documenté Bertrand Legendre et Corinne Abensour[186].

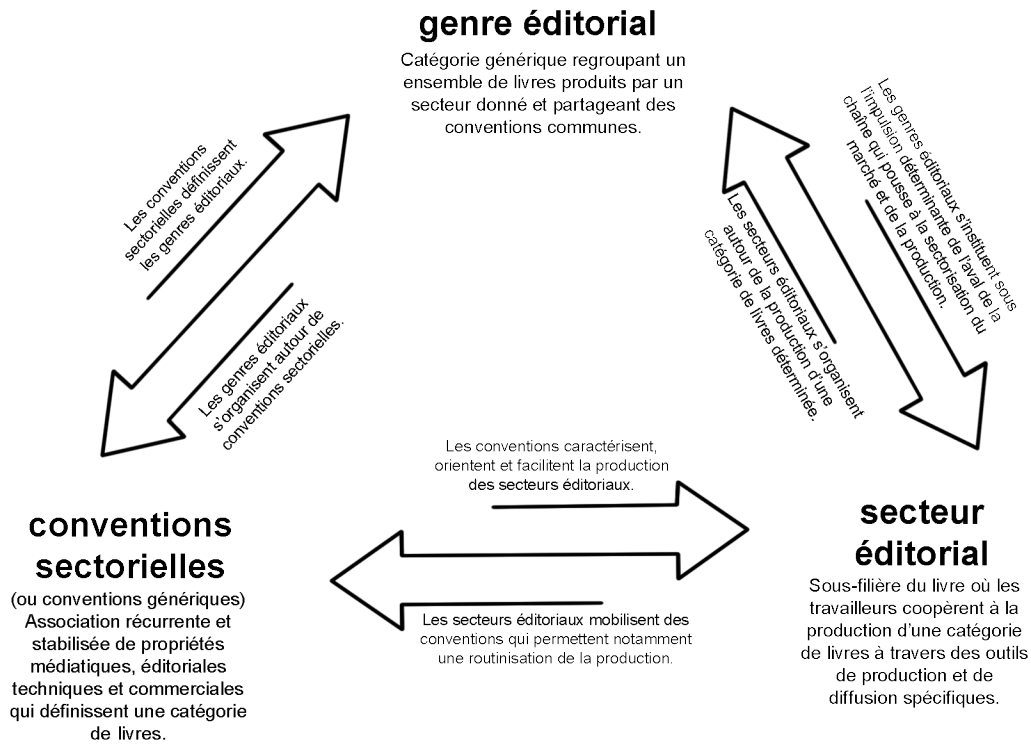
La segmentation générique et sectorielle de la production structure enfin les formations étudiantes et professionnelles : dans les cursus préparant aux métiers de l'édition, les élèves sont rapidement incités à penser leur projet professionnel et à choisir l'entreprise qui les accueillera en alternance en fonction de ces différents secteurs, car il n'est pas toujours facile de naviguer entre eux – les réseaux professionnels, les circuits de diffusion, les modes de valorisation, les savoir-faire liés à un certain genre de livres sont souvent distincts ou réputés tels. La création en 2021 d'un master spécialisé pour former exclusivement des éditeurs

182 OLIVERO Isabelle, *L'Invention de la collection* : *de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e^ siècle,* Paris, IMEC, MSH, 1999, p. 82.
183 *Ibid.*
184 LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique,* Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2017, p. 135.
185 *Ibid.*, p. 172.
186 LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Regards sur l'édition : les nouveaux éditeurs (1988-2005)*, *op. cit.*

multisupports de bande dessinée[187] témoigne de cette dynamique sectorielle qui modèle les formations aux métiers du livre.

En somme, la division sectorielle de l'industrie du livre produit et reproduit les grands genres éditoriaux qui structurent le marché en différents segments – segments de marché et genres éditoriaux qui pèsent en retour sur l'organisation et la division sectorielle de la production. Nous proposons de résumer cette dynamique circulaire de production et de reproduction des catégories génériques dans le schéma présenté ci-dessous.

*Figure 1 – Modèle de production et de reproduction des catégories génériques dans la filière du livre.*




Dit autrement, les genres sont des catégories qui regroupent un ensemble de livres produits par un secteur éditorial donné. Ils s'instituent sous l'impulsion déterminante de l'aval de la filière du livre qui pousse à la sectorisation du marché et de la production. Dans ces secteurs, définis comme des sous-filières, les travailleurs coopèrent à la production d'une catégorie de livre déterminée à travers des outils de production et de diffusion spécifiques. Ils mobilisent pour cela des conventions qui permettent notamment la routinisation de la production. Ces conventions sectorielles sont des associations récurrentes et stabilisées de propriétés médiatiques, éditoriales, techniques et commerciales qui définissent une catégorie de livres, autrement dit un genre éditorial.

[187] Il s'agit du master professionnel proposé par l'Asfored : « Éditeur multisupport option BD, Mangas, Jeunesse ». Une présentation est disponible sur : https://asfored.org/cfa/mastere/bd/ (consulté le 27 octobre 2023).

Les secteurs éditoriaux, dont nous venons de souligner le rôle prépondérant dans l'organisation de la filière, se caractérisent par une autonomie relative les uns vis-à-vis des autres. C'est ce qui explique que le Syndicat national de l'édition (SNE) mobilise ce type de catégorisation pour chiffrer chaque année les transformations du marché du livre.

On trouve une analyse détaillée de ces grands secteurs et de leurs évolutions dans le deuxième chapitre de *Les Métiers de l'édition*, dirigé par Bertrand Legendre et publié en 2012 au Cercle de la librairie. Cela étant, la lecture de ce chapitre et notamment de la section consacrée aux SHS rédigée par Sophie Noël nous invite à une forme de prudence méthodologique. La chercheuse note en effet que « le secteur des sciences humaines et sociales se caractérise par un périmètre et des frontières dont l'imprécision a conduit à le caractériser de "domaine à géométrie variable"[188] ». Le chapitre consacré à la filière du livre de *Diversité et industries culturelles*[189] va dans le même sens lorsque les auteurs soulignent « l'insuffisance [de certains] indicateurs […] et les limites d'une approche privilégiant les variables lourdes majoritairement issues des enquêtes annuelles du SNE (le plus souvent à partir de séries non retraitées qui, lorsque l'évolution éventuelle des nomenclatures n'est pas interrogée, aboutissent en outre à des artefacts statistiques)[190] ».

On comprend alors que les grands secteurs sont des réalités historiques, des institutions socialement construites dont les frontières sont susceptibles d'évoluer selon le contexte et selon la manière dont elles sont investies ou définies – il est d'ailleurs intéressant de noter à cet égard que l'édition anglo-saxonne n'est pas structurée selon les mêmes partitions. La section qui suit se propose donc d'introduire une perspective diachronique dans la dynamique circulaire de reproduction que nous venons de formaliser en historicisant les catégories éditoriales.

### 2.2 EXPLIQUER LA MUTATION DES GENRES ÉDITORIAUX

Nous avons essayé de montrer comment les catégories génériques se fondent sur une division sectorielle de la filière du livre qu'elles contribuent en retour à définir par le biais de conventions. Il nous faut maintenant identifier et isoler les principaux facteurs qui rompent la circularité de cette mécanique et analyser ainsi les modes de transformation de ces genres éditoriaux.

La dimension mouvante des catégories génériques et les décalages qui peuvent exister avec la production réelle sont intégrés au processus réflexif des intermédiaires du catalogage, comme nous l'explique Pauline, en évoquant les ajustements périodiques apportés à la nomenclature du panel livre de GfK dont elle est salariée :

---

188 LEGENDRE Bertrand, FLORENT Jacques, ABENSOUR Corinne, *et al.* « 2. Les grands secteurs », dans : LEGENDRE Bertrand (dir.), *Les Métiers de l'Édition,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, « Métiers », 2012, p. 18-51. La formule citée par Sophie Noël est tirée de : MINON Marc, « L'état de l'édition en sciences humaines sociales », *Cahiers de l'économie du livre*, 1990, n° 4, p. 47-94.

189 ABENSOUR Corinne, AUERBACH Bruno, CARTELLIER Dominique, *et al.* « La diversité culturelle dans la filière du livre », dans BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et Industries culturelles*, *op. cit.*, p. 119-165.

190 *Ibid.* p. 120.

> Les segments peuvent évoluer selon l'évolution du marché, les tendances qui se développent ou les demandes clients. Nous avons refondu totalement le segment « Livres pour la jeunesse » il y a 2-3 ans car le marché avait évolué et il nous fallait une codification qui reflète la nouvelle réalité (nous y avons intégré un segment à part pour les « Livres sonores » par exemple, pour ne citer qu'une des évolutions prises en compte). Nous l'avons fait car nous étions limités dans nos analyses, et nos clients demandaient aussi une évolution. Nous avons donc fait une proposition et avons échangé ensuite avec la profession (éditeur, commission jeunesse du SNE) pour statuer sur une segmentation, le dernier mot revenant à GfK[191].

Le problème des transformations des catégories génériques s'accompagne donc nécessairement d'un questionnement sur l'innovation éditoriale puisqu'en « suivant les initiatives éditoriales et leurs imitations, on fait apparaître des configurations éditoriales inhabituelles, et surtout les figures des vrais novateurs[192] ». Anne Simonin en donne un exemple à travers l'étude de ce qu'elle appelle les « livres inventés par l'éditeur » et leur circulation dans l'espace de production :

> « La Pléiade », œuvre la plus complète d'un auteur dans le plus petit format, collection inventée par Jacques Schiffrin en 1931, est une idée reprise et exploitée par les Éditions Gallimard en 1933, démocratisée par Robert Laffont qui, en 1979, lance « Bouquins », « la Pléiade bon marché », puis revient chez Gallimard avec la collection « Quarto » (1996). […] La collection « Que-sais-je ? », tout savoir sur une question particulière en 128 pages, inventée par les Presses Universitaires de France donne, recentrée autour de sujets d'actualité, la collection « Repères » aux Éditions de La Découverte[193].

Ces quelques exemples nous éclairent sur la manière dont les collections s'articulent autour de formes matérielles : « le plus petit format » pour la « Pléiade », une pagination fixe de 128 pages pour la collection « Que-sais-je ? ». Pagination fixe qui donne d'ailleurs son nom à la collection « 128 » chez Armand Collin – autre déclinaison des « Que-sais-je ? » plutôt destinée aux étudiants du supérieur. Le nom que se sont donné les Éditions 10/18 souligne également l'importance que l'objet livre revêt dans la définition d'une forme éditoriale puisque celui-ci fait référence au format de publication des livres de poche (dix centimètres par dix-huit centimètres)[194].

Le cas du livre de poche, sa matérialité et ses évolutions ont fait l'objet d'une attention particulière de la part de Bertrand Legendre[195]. Dans un article que nous allons maintenant évoquer, il s'appuie sur l'étude de cette production pour comprendre comment l'« empreinte

---

191 Entretien mail avec Pauline, consultante senior du Panel Livre chez GfK, réalisé le 21 février 2022.
192 SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », art. cit.
193 *Ibid.*
194 L'approche historique d'Isabelle Olivero dans *L'Invention de la collection* nous permet de comprendre le rôle central qu'ont eu les formats dans l'apparition des premières « bibliothèques ».
195 Notamment dans le cadre de sa thèse de doctorat : LEGENDRE Bertrand, *L'Édition du livre de poche en France : étude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Grenoble, Université Grenoble III, 1998.

de la technique » contribue à la mutation des genres éditoriaux[196]. Nous présenterons ensuite d'autres facteurs de transformation des formes éditoriales afin de guider notre analyse des évolutions contemporaines du roman-photo : des facteurs démographiques et des facteurs culturels.

***Les facteurs techniques : transformations des outils de production et de diffusion***

Bertrand Legendre relève que, « si elle contribue à définir le positionnement d'une nouveauté dans le continuum de la production éditoriale, l'empreinte technique participe plus fondamentalement à la mutation des genres éditoriaux[197] ».

Pour illustrer son propos, il analyse la place et l'évolution des collections de documentaire jeunesse telles que « Les Yeux de la découverte » produites par Pierre Marchand aux Éditions Gallimard en partenariat avec Dorling Kindersley. Mais il s'attarde plus longuement sur le cas de la collection du « Livre de Poche » pour analyser la manière dont « les innovations techniques, visibles aux yeux du lecteur […] portent souvent avec elles un ensemble d'implications quant au statut du livre en question[198] » et quant à son contenu.

Il identifie trois grandes périodes dans l'histoire du « Livre de Poche » depuis l'invention de la collection en 1953 jusqu'à la fin des années 1980. Durant les premières années, la technique n'introduit pas de ruptures majeures vis-à-vis de la tradition de livre populaire à faible prix mais seulement une série d'aménagements. Cette phase est donc « dominée non par la technique, mais par la poussée exercée par le marché sur la technique[199] ». C'est à partir du milieu des années 1950, avec les premiers succès du « Livre de Poche », que la pression de la demande va entraîner des investissements massifs pour moderniser les presses et accélérer le rythme et la capacité de production. « Cette seconde phase apparaît donc comme celle de la domination technique[200] » :

> La nécessité de rentabiliser les investissements lourds engagés dans la modernisation des structures de production a pu créer une pression de l'axe technique sur l'axe éditorial et peser sur l'orientation des choix éditoriaux, notamment dans la définition de la politique de la collection « J'ai lu » (Guy des Cars, Angélique, Sissi…), et dans la stratégie de diversification entreprise par la Librairie Générale Française autour de sa marque initiale « Le Livre de Poche », ramifiée à partir de 1955 en plusieurs séries[201].

Après une première période où les demandes du marché ont transformé l'outil technique de production, celui-ci « prend, dans un second temps, l'ascendant sur l'innovation initiale en

[196] Nous avons privilégié les exemples en lien avec l'édition. Mais autour de cette question, pour comprendre comment les changements techniques ont favorisé l'apparition de nouvelles formes artistiques, voir aussi : WHITE Cynthia & Harrison, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », 2009.
[197] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.
[198] *Ibid.*
[199] *Ibid.*
[200] *Ibid.*
[201] *Ibid.*

faisant peser des contraintes d'amortissement sur le processus éditorial[202]. » Bertrand Legendre illustre cette pression sur les contenus en analysant la diversification (humour, jeux) à laquelle « Le Livre de Poche » a été contraint à partir de 1971 pour élargir son lectorat[203].

Dans une logique inverse – non plus l'accroissement de la production, mais au contraire la possibilité de baisser les tirages pour répondre aux demandes d'un marché de niche –, nous analyserons pour notre part, dans la troisième partie de cette thèse, le rôle et les effets de la numérisation de la filière du livre sur le roman-photo – l'apparition de la publication assistée par ordinateur (PAO), les plateformes d'auto-édition en ligne, elles-mêmes en lien avec la baisse drastique des coûts d'impression et des seuils de tirage. Ces transformations des outils de production et de diffusion avec leurs incidences sur le marché de l'édition jouent en effet un rôle important dans la compréhension de la dynamique photoromanesque contemporaine. Par ailleurs, notons que notre enquête est circonscrite à l'édition de livre papier, notre approche technique se concentrera donc sur les outils de production et de diffusion et nous n'explorerons pas ici la question de l'évolution des *supports matériels* comme le livre numérique ou les nouvelles formes médiatiques en ligne. À ce sujet, Matthieu Letourneux a exploré le rapport entre la transformation des supports et la mutation des genres en prenant l'exemple du roman d'aventures[204] et en analysant la manière dont les auteurs « interprètent les contraintes matérielles en termes de conventions textuelles[205] ».

Néanmoins, il est important de noter que « la technique n'a jamais rien déterminé par elle-même[206] ». En effet, Pierre Bourdieu insiste sur la subordination des innovations techniques à la demande sociale qui les rend utiles :

> Il est évident que le tube de peinture n'est accessible qu'à des gens qui étaient disposés à l'utiliser, c'est une invention qui ne paraît aussi magnifique que parce qu'elle comble une attente. […] Autrement dit, la demande sociale précède la technique et définit les limites d'utilisation de la technique. […] Les conditions d'émergence sont des conditions favorisantes, ce ne sont pas des conditions nécessitantes[207].

En analysant la troisième phase de l'histoire de l'édition du « Livre de Poche », Bertrand Legendre évoque l'évolution du contexte démographique et ses effets sur la transformation des contenus éditoriaux :

> L'élargissement du champ de l'édition de poche marque le début d'une troisième phase. Cette dernière s'ouvre avec les années 1960 sous l'effet d'une demande issue du renouvellement des contextes démographique et socio-

[202] *Ibid.*
[203] Suite à la perte des droits d'exploitation du catalogue des Éditions Gallimard – ces derniers ont récupéré leurs droits afin de lancer Folio, leur propre collection poche
[204] LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne,* éd cit., p. 122
[205] *Ibid.*, p. 109
[206] BOURDIEU Pierre, *Manet : une révolution symbolique,* Paris, Éditions Raisons d'agir, Éditions du Seuil, 2013, p. 390
[207] *Ibid.*

> économique qui conduit à une orientation des politiques éditoriales vers les sciences humaines[208].

Après les facteurs techniques, ce sont ces facteurs démographiques que nous allons maintenant isoler à travers l'exemple de l'édition de bande dessinée et l'analyse des transformations morphologiques des années 1960 proposée par Luc Boltanski.

### *Les facteurs démographiques : transformations chez les producteurs, les consommateurs et les critiques*

Dans un article publié à l'occasion du premier numéro des *Actes de la recherche en sciences sociales* en 1975, Luc Boltanski analyse les transformations du champ de la bande dessinée durant les années 1960[209]. Il étudie la manière dont se constitue un champ culturel de type savant et comment sa structuration et sa polarisation autour d'un appareil de production, de reproduction et de célébration, introduit des changements dans les propriétés formelles des œuvres – dans notre perspective, nous parlerons de transformation des genres éditoriaux.

Pour comprendre les mutations de ce champ de production culturel, Luc Boltanski insiste sur le facteur démographique en évoquant « l'élévation du taux de scolarisation et […] la translation des chances d'accès au système d'enseignement[210] » des années 1960 – un facteur que Bertrand Legendre évoque lui aussi pour comprendre l'infléchissement de la production du « Livre de Poche » durant ces mêmes années. Le sociologue s'inscrit ainsi à certains égards dans la continuité de l'approche durkheimienne des transformations morphologiques[211]. Selon Luc Boltanski, ce renouvellement démographique s'observe à trois niveaux, celui des producteurs de bandes dessinées, celui du public et celui du champ intellectuel.

Du côté des producteurs, Luc Boltanski pointe l'arrivée sur le marché du travail d'une nouvelle génération de dessinateurs et de scénaristes nés avant-guerre. C'est le décalage important entre leur capital social et leur capital culturel qui les caractérise et les singularise vis-à-vis des générations précédentes :

> Au moment où ils entrent sur le marché, les nouveaux dessinateurs ne diffèrent pas sensiblement des producteurs qui les ont précédés ; ils n'ont pas l'intention explicite d'innover ; ils obéissent aux lois du marché sur lequel ils cherchent à se placer. Mais dotés d'une disposition cultivée (qu'ils doivent sans doute, au moins partiellement, à la fréquentation de l'école) ils sont détenteurs, en puissance, des propriétés qui définissent la condition d'« artiste »[212].

Selon Luc Boltanski, « l'évolution corrélative du public et l'expansion de fractions marginales du champ intellectuel produisent la demande à laquelle cette disposition nouvelle permet de

---

208 LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.
209 BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.
210 *Ibid.*
211 BOURDIEU Pierre, *Manet*, *op. cit.*, p. 382.
212 BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

répondre[213] ». En effet, il note une importante évolution dans la structuration des publics, en lien avec les évolutions socio-démographiques évoquées plus haut :

> En différant l'âge d'entrée dans la vie active, l'accroissement de la durée de la scolarisation étend aux adolescents issus des classes populaires et surtout des classes moyennes le statut d'écolier ou d'étudiant traditionnellement réservé aux enfants de la bourgeoisie. Les nouveaux adolescents qui disposent, comme l'adolescent bourgeois, d'une réserve de temps libre sans faire l'objet des mêmes incitations à l'investissement culturel dans la lecture « sérieuse » constituent pour la BD un nouveau public plus âgé et plus scolarisé que son public traditionnel[214].

Ces nouveaux publics vont transposer à la BD des dispositions acquises dans le cadre scolaire (« l'ébauche de dispositions cultivées ») en développant un « intérêt pour l'auteur de l'œuvre et pour sa biographie autant que pour l'œuvre elle-même », une « propension au commentaire, à la paraphrase (formes scolaires du discours de célébration) et à la comparaison » mais aussi une « disposition accumulatrice »[215] propre aux collectionneurs.

Enfin, du côté du champ intellectuel, l'accroissement de la concurrence à l'université et la recherche de débouchés (« particulièrement dans les disciplines surpeuplées occupant une position basse dans la hiérarchie, socialement constituée, des disciplines universitaires[216] ») favorisent durant les années 1960 l'émergence de nouveaux sujets portant sur des objets culturels que le sceau de l'illégitimité excluait auparavant des préoccupations scientifiques – nous pensons bien sûr ici au roman-photo. L'implantation de discours de célébration au sein du champ de la bande dessinée participe au développement d'un appareil de consécration et de reproduction (revues, salons, prix…), et à l'institution de nouvelles positions – comme celle d'enseignant en « histoire et esthétique de la bande dessinée » à l'Université Paris 1, que Luc Boltanski évoque.

C'est à partir de la conjugaison de ces « changements relativement indépendants et structuralement homologues[217] » chez les producteurs, les publics et les critiques, que Luc Boltanski explique l'institution d'un appareil qui constitue et polarise le champ de la BD et entraîne avec lui un ensemble d'évolution dans le rapport des producteurs à leurs œuvres – dont les formes évoluent en conséquence.

Luc Boltanski analyse en effet avec minutie les « effets de champs » sur le graphisme et les formes bédéesques, autrement dit la manière dont les reconfigurations profondes du secteur accompagnent la transformation des propriétés formelles des œuvres. Il souligne la polarisation esthétique, éthique et politique qui se développe entre « conservateurs » et « novateurs ».

---

213 *Ibid.*
214 *Ibid.*
215 *Ibid.*
216 *Ibid.*
217 *Ibid.*

Ces derniers revendiquent notamment le goût vulgaire et sont porteurs, pour la branche humoristique, d'un style « zizi » qui

> exprime sans doute au moins autant le refus ostentatoire des valeurs qui sous-tendent à l'état pratique le « goût petit-bourgeois » que l'insubordination frondeuse du potache « libéré » de l'assujettissement aux canons académiques imposés dans les écoles d'art appliqué[218].

En s'inscrivant dans un même cadre problématique, Pierre Bourdieu articule lui aussi[219] les transformations morphologiques des sociétés (en l'occurrence, la France du XIX^e^ siècle d'Édouard Manet) aux innovations formelles et notamment à la question de « la création de nouveaux genres » :

> L'accroissement de la population de nouveaux entrants [est] à l'origine de nombre d'innovations, par exemple *la création de nouveaux genres* […]. Ainsi, il y a tout un ensemble d'arts mineurs qui sont à la frontière de la peinture, de la décoration, etc., qui est inséparable de cet élargissement de la concurrence[220].

Autrement dit, sous la pression des transformations démographiques des secteurs artistiques, les arts dits mineurs, situés au carrefour ou à la frontière d'arts consacrés et institués, représentent des débouchés potentiels pour échapper aux luttes de concurrence en permettant à certains de sortir de « la grande course » pour « faire une petite course à côté »[221].

Ce type de dynamique démographique – accroissement de la concurrence, stratégies de singularisation, innovation par la marge – occupera une place importante dans nos analyses puisque nous serons précisément amené à situer le roman-photo dans une zone frontière, au carrefour d'autres secteurs éditoriaux institués, reconnus et concurrentiels. Pierre Bourdieu nous alerte cependant sur l'usage mécaniste d'un tel modèle explicatif : « ce facteur morphologique ne s'exerce sur un champ ou sur un corps que dans la mesure où il se plie à la logique du champ ou du corps[222] » :

> L'explication morphologique – comme l'explication marxiste et matérialiste – est souvent utilisée de manière mécaniste […] alors qu'il est important, chaque fois qu'on y recourt, de décrire les conditions structurales à l'intérieur desquelles cet effet morphologique s'exerce et qui le rendent efficient[223].

Dit autrement, et pour ce qui nous concerne : si les paramètres démographiques et techniques constituent des facteurs de transformation externes au roman-photo, ils ne produisent jamais

---

218 *Ibid.*
219 Dans ses cours au Collège de France sur Manet et la révolution symbolique, dispensés entre 1998 et 2000, qui ont été publiés dans : BOURDIEU Pierre, *Manet*, *op. cit.*
220 *Ibid.*, p. 234, c'est nous qui soulignons.
221 *Ibid.*
222 *Ibid.*, p. 226
223 *Ibid.*, p. 227

d'effets par eux-mêmes mais seulement lorsqu'ils entrent en résonance avec une configuration sectorielle spécifique. C'est la structure objective de la production, de la consommation et de la critique à un moment historique donné qui fait des innovations techniques et des évolutions démographiques des facteurs potentiels de transformation des conventions sectorielles. Il nous faut par ailleurs prendre en compte un troisième facteur qui se rattache cette fois au domaine proprement culturel.

***Les facteurs culturels : circulation des formes et des idées***

Parmi les facteurs contribuant à la mutation des genres éditoriaux, il nous paraît important d'insister sur une autre dimension, relevant du contexte culturel et de la circulation des formes artistiques, puisque les producteurs sont toujours eux-mêmes et en même temps des consommateurs culturels et qu'ils se positionnent toujours en fonction d'un contexte donné.

Les historiens de la culture ont beaucoup contribué à la compréhension de cette circulation des idées. Nous avons évoqué en introduction les travaux de Robert Darnton autour de l'univers de la littérature clandestine, mais de manière plus générale les Lumières et le XVIII^e^ siècle ont suscité beaucoup de recherches dans d'autres disciplines telles que la littérature, comme en témoigne l'ouvrage collectif *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIII^e^ siècle*[224]. Les auteurs de ce livre privilégient une approche en termes de « réception » plutôt que « d'influence », ce qui leur permet de porter leur attention sur la circulation matérielle d'idées qui sont toujours inscrites dans des contextes historiques déterminés. Cette circulation matérielle des idées renvoie donc moins aux grands facteurs objectifs précédemment évoqués qu'à des facteurs pratiques et sociaux : ils relèvent en ce sens de la superstructure, si l'on devait reprendre la métaphore marxiste de l'idéologie. Comprendre la diffusion d'idées implique ainsi de rendre compte de la production culturelle disponible et des rapports interindividuels qui la font circuler par l'intermédiaire de supports matériels.

Pour l'analyse du roman-photo, nous nous concentrerons uniquement sur trois aspects : les reconfigurations de l'espace éditorial au tournant du XXI^e^ siècle, les initiatives patrimoniales qui se multiplient autour du roman-photo, et la circulation des formes graphiques de ce genre dans les secteurs culturels et artistiques. À travers tout d'abord l'étude des reconfigurations de l'espace éditorial, on constate que les rapports de force ont évolué, créant de nouveaux centres d'intérêt culturel et des opportunités commerciales qui, comme nous allons le montrer, encouragent des pratiques photoromanesques. Par ailleurs, les politiques patrimoniales de réédition et de valorisation de l'histoire du roman-photo ont également contribué à son actualité. Les témoignages d'auteurs attestent aussi de l'importance qu'ont joué leurs rencontres avec des œuvres audiovisuelles, littéraires, photographiques, bédéesques ou encore musicales pour expliquer le lien qu'ils entretiennent au roman-photo. Enfin et de manière plus générale, la production et la circulation des codes graphiques du roman-photo entre disciplines artistiques et notamment au sein de la culture numérique se sont révélées indispensables pour comprendre

[224] MOREAU Isabelle (dir.), *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIII^e^ siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2009.

certains usages contemporains du genre et la manière dont ces usages constituent un environnement favorable au renouvellement éditorial du roman-photo.

Après avoir ainsi isolé et explicité trois *facteurs* (technique, démographique et culturel) de transformation des catégories génériques qui vont orienter nos analyses de la production contemporaine de romans-photos, il nous faut identifier les *modes* de transformation de ces genres, autrement dit la manière dont, sur le plan des pratiques éditoriales, elles se concrétisent.

### *Les modes de transformation : transferts de pratiques et dissonances génériques*

La création *ex nihilo* de nouvelles formes éditoriales est une chimère, comme le note Bertrand Legendre en soulignant que « l'innovation radicale n'existe guère que dans les discours promotionnels[225] ». En effet, les innovations éditoriales constituent plus des *transferts de pratiques* que des inventions à proprement parler.

Face à la dynamique de standardisation, qui constitue à la fois une nécessité pour l'industrie du livre mais comporte aussi un risque d'épuisement, c'est par l'introduction de *dissonances génériques* dans les conventions sectorielles que des formes éditoriales nouvelles sont amenées à émerger. Ces dissonances répondent ainsi aux impératifs de singularité à travers lesquels se jouent les luttes de concurrence entre éditeurs. Pour être efficaces, ces dissonances ne remettent jamais en cause l'ensemble des conventions sectorielles. Elles introduisent plutôt des décalages qui, selon les cas, s'opèrent sur l'une ou plusieurs des quatre dimensions du livre que nous avons évoquées.

Dans le secteur de l'édition photographique, la collection « Photo Poche », créée par Robert Delpire dans les années 1980 – et rachetée par Actes Sud en 2004 – fournit un bon exemple de ce type de déplacement. Cette collection manifeste une consonance générique forte vis-à-vis des conventions sectorielles du livre de photographie, autrement dit elle répond aux standards de la production et de la valorisation de ce type d'ouvrage : publication des grands noms de la photographie avec l'ambition de compiler les classiques de la discipline, maquette minimaliste, impression qualitative sur papier couché, elle est commercialisée et valorisée dans les circuits de la photographie, reconnue et primée par les grandes institutions du secteur – la collection « Photo Poche » est en effet lauréate du prix Nadar et a été primée par les Rencontres de la photographie d'Arles ainsi que par le Centre International de la Photographie. Or, du point de vue de sa fabrication, cette collection marque dans les années 1980 un décalage fort avec les pratiques dominantes de l'édition photographique, puisqu'il ne s'agit pas d'une collection de beaux-livres traditionnels, grand format et coûteux, mais au contraire de livres imprimés au format poche – format qui par son usage est associé à la littérature et aux sciences humaines[226].

[225] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.
[226] En 2020, 54,5 % du chiffre d'affaires du livre de poche est réalisé par la littérature : SNE, « Les chiffres de l'édition », synthèse du rapport statistique 2020-2021, p. 4.

Le transfert ou l'importation de ce format de fabrication inusuel pour la photographie, cette « configuration éditoriale inhabituelle[227] », introduit une dissonance avec les conventions qui régissent alors le secteur des livres d'art. Cet exemple illustre un décalage qui se joue dans la dimension matérielle et donc technique de l'objet livre, mais ces dissonances peuvent aussi se manifester dans les dimensions éditoriales, médiatiques ou commerciales.

Anne Simonin soulignait ainsi, dans le passage cité plus haut, les spécificités discursives qui singularisent la collection « Documents » des Éditions de Minuit. Mais l'on peut aussi regarder du côté éditorial et des transferts intersectoriels d'auteurs qui se sont multipliés dans les années 2000 au sein de la bande dessinée. Des éditeurs comme La Découverte ont fait appel à des auteurs rattachés au secteur des sciences humaines et sociales pour les faire travailler sur des scénarios de bandes dessinées, comme ce fut le cas avec l'historien Benjamin Stora pour l'écriture d'*Histoire dessinée des juifs d'Algérie*. Une manière de « démocratiser » des contenus scientifiques ou, de l'autre point de vue, de conférer une légitimité scientifique à des bandes dessinées du réel. Les Éditions du Seuil ont institué ce parti pris en établissant, en 2017, un partenariat avec les Éditions Delcourt afin de valoriser leur catalogue et créer des objets éditoriaux situés au carrefour des secteurs de SHS et de la BD. L'annonce du lancement de la collection « Seuil-Delcourt » insiste sur cette rencontre intersectorielle en communiquant sur « une collection à la croisée de deux savoir-faire éditoriaux[228] ».

Il nous paraît important de nous arrêter sur un dernier exemple dans la mesure où il fait également écho à des pratiques observables au sein de l'édition de roman-photo : il s'agit de dissonances génériques introduites sur le plan commercial. Autrement dit, le cas de livres qui s'accordent avec les conventions éditoriales, médiatiques et techniques d'un secteur, mais qui sont malgré tout positionnés sur un autre segment de marché que celui où, a priori, on les attend.

C'est ce sur quoi jouent certains éditeurs français qui, dans les années 2010, se réclament de l'héritage de la « *narrative non-fiction* » états-unienne – les Éditions du Sous-sol, Marchialy ou encore Globe. L'enjeu de ces jeunes maisons est de faire exister une nouvelle catégorie éditoriale, la non-fiction littéraire, afin de valoriser les qualités spécifiquement littéraires de certaines écritures journalistiques.

Les enquêtes et les reportages étant habituellement diffusés dans les rayons « documents et actualités », ces éditeurs font le choix contraire de les commercialiser en littérature. Les Éditions Points ont ainsi catégorisé l'adaptation poche du livre *Tokyo Vice* – le témoignage des années japonaises d'un journaliste états-unien – dans la catégorie des polars. Dilicom répercute ce classement selon l'arborescence suivante :

---

[227] Formule empruntée à Anne Simonin dans : SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », art. cit.

[228] Le communiqué de presse en ligne est disponible sur : https://www.seuil.com/actualite/lancement-de-la-collection-seuil-delcourt (consulté le 27 octobre 2023).

3435 – Littérature générale
3445 – Romans et nouvelles de genre
3448 – Romans policiers[229]

Par ce choix commercial, Points insiste sur les techniques narratives mobilisées par l'auteur et transforme ce récit biographique et journalistique en objet littéraire susceptible d'intéresser un lecteur de roman noir. Ce positionnement commercial dissonant se trouve clairement synthétisé dans la formule à première vue contradictoire « des reportages à lire comme des romans » utilisée par les Éditions du Sous-sol pour définir leur catalogue.

Nous pourrions accumuler les exemples de ces décalages, transferts ou rencontres entre secteurs : ils sont monnaie courante et représentent l'un des principaux moteurs créatifs de l'édition contemporaine[230]. Il faut cependant noter que, si certaines dissonances dans les conventions sectorielles peuvent être appréhendées comme strictement stratégiques, permettant aux éditeurs de se démarquer d'une concurrence ou de s'adresser à un lectorat particulier, comme en témoignent les choix de positionnement en librairie que nous venons d'évoquer, d'autres dissonances semblent au contraire opérer de réelles ruptures qualitatives dans la nature des livres édités, comme l'ambitionnait par exemple Chris Marker avec la collection « Court-métrage » que nous analyserons dans la deuxième partie de cette thèse. Mais du point de vue de la filière, ces ruptures ne sont appréhendées comme telles par la profession que si elles sont entérinées par le marché – et donc par les nomenclatures des intermédiaires du catalogage. Après avoir posé ces quelques éléments de cadrage théorique, qu'en est-il du roman-photo et comment s'inscrit-il dans le modèle que l'on a esquissé ?

### 2.3 LE ROMAN-PHOTO : UNE CATÉGORIE ÉDITORIALE NON STABILISÉE AU CARREFOUR DE PLUSIEURS SECTEURS

Il nous faut maintenant articuler le roman-photo aux problématiques exposées jusqu'ici en prenant en compte les partis pris théoriques formulés. L'objectif de cette section est de proposer une caractérisation synthétique du roman-photo sur laquelle appuyer la suite de notre étude.

[229] Informations renseignées par le distributeur et répercutées par Dilicom sur la notice du livre.
[230] Notons que Tanguy Habrand a proposé un modèle d'étude des transgressions éditoriales, mais celui-ci n'est pas organisé autour des ruptures vis-à-vis des secteurs, mais de manière plus générale vis-à-vis de « l'institution éditoriale », dans la continuité des travaux de Jacques Dubois sur le sujet : HABRAND Tanguy, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites. », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [en ligne], volume 8, n° 1, automne 2016. Disponible sur : https://id.erudit.org/iderudit/1038028ar (consulté le 2 novembre 2023). Voir aussi : DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature,* Bruxelles, Espace Nord, 2019.

### *Le roman-photo : une catégorie éditoriale instable*

Lorsque l'on se penche sur l'usage commun du terme de « roman-photo », on constate à travers une recherche menée sur Europresse sur la période récente[231] que celui-ci est très souvent mobilisé de manière péjorative pour évoquer des histoires futiles ou sentimentales. Un courrier de lecteur du journal *Le Monde*[232] qualifie ainsi de « mauvais roman-photo » la place et le traitement qu'a accordé le quotidien aux « soubresauts » du couple Royal-Hollande. Le qualificatif « sentimental » est d'ailleurs la plupart du temps absent car sous-entendu dans le terme même de « roman-photo ». Une synecdoque profondément ancrée dans le sens commun qui témoigne de la force avec laquelle la référence sentimentale s'impose encore aujourd'hui.

La notice catalographique Rameau du « Roman-photo » confirme cet usage dans la mesure où elle lui associe les termes « Presse du cœur » et « Roman sentimental ». Notons cependant que cette notice n'est pas véritablement investie puisque la BNF ne recense que dix-neuf titres associés à ce thème dans la catégorie « Sujet », et seulement cinq dans la catégorie « Genre ou forme ». La classification décimale Dewey (23e édition) également exploitée par la BNF répertorie les romans-photos, mais sous une cote tellement généraliste qu'elle ne permet pas d'isoler les titres concernés – il s'agit de la cote 741.5 qui regroupe aussi les bandes dessinées, les romans graphiques, les dessins humoristiques et les caricatures. Le roman-photo est ainsi intégré dans une classification large qui l'associe au domaine du dessin – on aurait tout aussi bien pu l'imaginer associé à la photographie, en 779 – ce qui témoigne du lien de parenté que nos représentations communes établissent entre le roman-photo et les narrations dessinées.

Comme on le voit, si les acteurs non-marchands référencent tant bien que mal le roman-photo – en tout cas de manière inexploitable pour constituer un corpus scientifique satisfaisant – il n'en va pas de même du côté des acteurs marchands. Le Fichier exhaustif du livre qui sert de base au catalogue commercialisé par Dilicom à l'attention des professionnels ne référence pas le roman-photo : la catégorie ne s'y trouve tout simplement pas. Il faut voir dans cette omission l'absence d'un marché spécifique qui aurait justifié sa prise en compte dans la construction des nomenclatures.

En ce qui concerne les professionnels engagés dans la production photoromanesque, auteurs et éditeurs, on est frappé par le flottement terminologique important qui domine. On trouve de nombreuses déclinaisons de la catégorie sans qu'il soit toujours facile de percevoir les différences qu'elles recouvrent : roman-photo, photo-roman, roman-photographique, récit-photo, photo-BD… Ces fluctuations témoignent de l'hétérogénéité des œuvres en question, du manque de reconnaissance dont elles souffrent, mais aussi de stratégies de singularisation que nous analyserons dans la dernière partie de cette thèse.

---

[231] À partir du mot clé « roman-photo » sur la période allant du 1er janvier 2000 au 31 décembre 2022 et dans la catégorie « Presse Généraliste Nationale », qui comporte douze sources : *Aujourd'hui en France, La Croix, L'Express, Le Figaro, L'Humanité, Libération, Le Monde Campus, Le Monde, Le Point, Le Spectacle du Monde, Valeurs Actuelles* et Acteurs Publics (site web).

[232] « Courrier des lecteurs », *Le Monde,* 23 juin 2007, p. 15.

Absente des nomenclatures commerciales, mal référencée dans les classifications publiques et avec des usages qui sont loin d'être unifiés chez les producteurs, la catégorie de roman-photo se révèle être une catégorie éditoriale instable. Cette difficulté dépasse à bien des égards le seul cas du roman-photo, comme le note Sophie Noël à propos des essais :

> Il n'existe aucune définition stable des genres, chaque éditeur étant souverain quant à la nomenclature adoptée. Ces difficultés sont particulièrement illustrées par la catégorie éditoriale de l'essai, genre flou par définition, qui permet l'amalgame de conditions de production et de réception très différentes, et forme une catégorie indigène délicate à appréhender[233].

Or, l'indétermination de ces catégories génériques fait précisément partie de notre enquête. En effet, « le flottement de leur référence, leur imprécision et leurs variations historiques ne sont alors pas un obstacle mais l'objet même de la réflexion sur les genres[234] ». Ou, pour reprendre les formules de Marie-Laure Ryan :

> Si les genres sont l'objet de notre investigation plutôt que son instrument, s'il s'agit d'entités qui sont données et qui ont elles-mêmes besoin d'être expliquées, alors leur caractère flou ne sera plus un défaut théorique mais un phénomène à expliquer[235].

Pour mettre en œuvre cette démarche critique, il convient de tenir compte d'une spécificité de notre objet d'étude : contrairement à d'autres catégories éditoriales qui structurent la filière, le roman-photo n'est pas institué dans un secteur clairement identifié sur lequel nous pourrions prendre appui pour mener notre enquête.

### *Le roman-photo : une production intersectorielle*

Dans la mesure où elle est absente des grands secteurs qui sont identifiés et reconnus par les protagonistes de la filière, la production photoromanesque est particulièrement difficile à repérer et à circonscrire – sans évoquer l'absence évidente de quelconques indicateurs statistiques.

En effet, il n'existe pas chez les grands éditeurs généralistes de département qui se consacre exclusivement à la production photoromanesque, même si l'on trouve quelques collections chez des éditeurs spécialisés dans des domaines voisins – les Éditions Flblb dans le secteur de la bande dessinée, ou encore la collection « Photoroman » plus tournée vers la littérature, aux Éditions Thierry Magnier. Il n'existe pas non plus de librairies spécialisées comme il peut en exister pour la bande dessinée ou la photographie, ni même de rayons dédiés en librairie

[233] NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, deuxième édition, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2021, p. 103.
[234] MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 114.
[235] RYAN Marie-Laure, « On the Why, What and How of Generic Twonomy », *Poetics,* 10 [2-3], 1981, p. 110. Cité par Jean-Marie Schaeffer dans : SCHAEFFER Jean-Marie, *op. cit.,* p. 75.

généraliste – nous avons seulement pu observer, à l'occasion d'événements promotionnels, la réalisation de tables thématiques éphémères autour du roman-photo.

Puisque cette production photoromanesque ne dispose pas de ses propres canaux d'édition et de diffusion, les livres sont publiés et vendus dans les réseaux existants liés à d'autres secteurs pour lesquels ils ne sont pas calibrés. En effet, selon les choix éditoriaux et commerciaux qui sont faits, les romans-photos sont parfois commercialisés dans les rayons destinés à la bande dessinée, d'autres fois dans les rayons Art et Beaux-livres ou en Littérature, d'autres fois encore en Documents et Actualités.

Ces livres rencontrent alors parfois des difficultés commerciales et leur positionnement en librairie fait l'objet de débats. L'auteur Carlos Spottorno a ainsi réalisé une *story* Instagram priant les libraires de ne pas ranger son roman-photo *No vuelvas a Roma* dans le rayon BD comme pourrait le suggérer l'identité de l'éditeur Astiberri – qui est spécialisé en bande dessinée – mais de le placer au contraire dans les rayons de photographie où, selon lui, il aurait mieux sa place.

Le constat est le même si l'on se tourne du côté de la valorisation symbolique. Le roman-photo ne dispose pas de ce que l'on peut appeler, dans la continuité de Luc Boltanski, d'appareil de consécration, de reproduction et de célébration qui lui serait propre : pas de société savante, pas de salon dédié, pas de formation diplômante, pas de magazine spécialisé, pas de musée, pas de distinction ni de bourse de création spécifique.

C'est ainsi qu'un roman-photo comme *Les Racines de la colère* de Vincent Jarousseau a été désigné lauréat du Prix France Info de la BD de reportage en 2020, alors qu'il ne contient quasiment aucun dessin[236] et que son auteur est photographe. Cet exemple illustre la manière dont les producteurs de romans-photos sont contraints de solliciter des circuits de valorisation où ils occupent nécessairement, par la nature de leur livre, une position hétérodoxe.

En d'autres termes, le roman-photo ne dispose pas de l'autonomie sectorielle que nous avons définie précédemment. Sur le plan de sa commercialisation et de sa valorisation, il dépend des secteurs institués qui lui sont proches, il se situe à cheval ou au carrefour de plusieurs d'entre eux. Il contrevient en cela aux réquisits de la filière du livre et compromet son accès au marché comme le souligne de manière plus générale Bertrand Legendre :

> Chaque livre doit clairement appartenir à une catégorie et à une seule pour pouvoir être classé dans un rayon en librairie, les objets hybrides étant exposés au risque d'être considérés comme inclassables, et donc susceptibles d'être plus rapidement que les autres, exclus du circuit de vente[237].

C'est donc parce qu'il est « inclassable » dans la division actuelle de la filière que nous caractérisons le roman-photo de catégorie éditoriale non stabilisée au carrefour de plusieurs secteurs,

[236] Ce sont seulement les premières planches introductives qui sont en dessin. Elles présentent l'histoire de la région. Mais elles occupent une part négligeable dans le livre et le nom du dessinateur, Eddy Vaccaro, ne figure pas en couverture.
[237] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.

ou de manière plus synthétique, de *production intersectorielle.* L'un des enjeux du chapitre suivant va donc consister à construire les outils pertinents pour *étudier un segment non sectorisé de la filière du livre*, la première difficulté étant alors de construire un corpus photoromanesque cohérent.

### CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Ce cadre théorique que nous venons de présenter va structurer la suite de l'étude : dans un premier temps, nous tirerons les conséquences de la définition du roman-photo comme production intersectorielle en proposant une analyse de sa structure et de sa généalogie (Partie II). Nous nous attacherons alors à étudier les facteurs de transformations – démographiques, techniques et culturels – de l'espace éditorial (Partie III). Enfin, nous nous focaliserons sur la question des modes de transformation des genres et des secteurs éditoriaux – il sera ainsi question de dissonance générique, de ses usages et des rapports que les producteurs entretiennent à son égard (Partie IV). Mais avant d'engager l'analyse, il nous faut encore présenter notre méthodologie, notre corpus et le rapport que nous entretenons à notre objet de recherche. C'est à cela que sera consacré le prochain chapitre.

# Chapitre 3.
# POSITION, SOURCES ET CORPUS

Ce chapitre méthodologique vise à objectiver notre position de chercheur et le rapport que nous entretenons à notre objet d'étude. Nous présenterons également nos sources ainsi que la manière dont nous avons été amené à construire notre corpus.

## 3.1 POSITION DU CHERCHEUR

Avant de présenter nos sources et notre méthode d'enquête, il est nécessaire de situer notre travail de recherche en procédant à un exercice réflexif. Cette posture critique vise à clarifier le rapport personnel que nous entretenons à l'égard de l'objet d'étude. Et dans la mesure où notre parcours professionnel a facilité et orienté notre accès au terrain, il faut tenter de neutraliser les biais que celui-ci pourrait occasionner – ne serait-ce par exemple que dans le choix des sources.

### *Une proximité avec le terrain d'enquête*

Après des études de philosophie, nous avons suivi entre 2013 et 2015 un BTS Édition en alternance à l'Asfored, le centre de formation du Syndicat National de l'Édition, à Paris. Ce diplôme technique prépare au métier de fabricant du livre dont la mission est d'assurer l'interface entre l'éditeur et toute la chaîne de production (du graphiste jusqu'à l'imprimeur). Tout au long de cette formation de deux ans, nous étions employé en alternance dans le secteur des sciences humaines et sociales, au sein des Éditions Armand Colin puis des Éditions Dunod, après le rachat du premier par le second. Cette expérience de deux ans dans un métier technique nous a permis de développer une connaissance précise du fonctionnement interne de la filière du livre et nous a familiarisé avec les contraintes de fabrication, d'impression, de façonnage, mais aussi de numérisation, de stockage et avec d'autres problématiques qui constituent le quotidien de ces professionnels.

Nous avons ensuite intégré en septembre 2015 le master 2 « Politiques éditoriales » de l'Université Paris 13 afin de nous orienter vers le métier d'éditeur. Nous avons alors rejoint le département des Beaux-Livres des Éditions du Seuil, une filière du groupe La Martinière, en tant qu'assistant éditorial en alternance. Une fois diplômé, nous avons été embauché en CDI au sein de ce même groupe : tout d'abord aux Éditions Delachaux et Niestlé puis quelques mois plus tard aux Éditions du Sous-sol. Ces dernières expériences de travail, sur des postes éditoriaux, nous ont notamment mis au contact de l'aval de la chaîne du livre. Nous avons en effet été amené à collaborer avec les équipes commerciales, les représentants, les attachés de

presse et les libraires, nous sensibilisant ainsi aux enjeux de la diffusion et de la commercialisation au sein de la filière.

En prenant en compte les années d'alternance, nous avons donc travaillé durant cinq ans au sein de maisons d'édition parisiennes. Si l'on ne peut pas parler d'observation participante – ce serait une relecture téléologique – nous avons cependant pu apprécier de l'intérieur et pendant un temps long les mécanismes de fonctionnement des structures éditoriales à différents niveaux de la chaîne du livre, et appréhender ainsi les préoccupations et les enjeux auxquels sont confrontés les professionnels du livre.

Ces années d'étude et de travail ont par ailleurs suscité des liens plus ou moins étroits avec des collègues. Nous avons sollicité ces relations construites au fil des ans dans le cadre de notre recherche et elles ont facilité notre accès au terrain ou à des données, qui pour certaines ne sont pas publiques – des tirages, des chiffres de vente ou encore l'accès à des plateformes d'information réservées aux professionnels. Ces relations nous ont également permis de nous procurer certains ouvrages, d'être informé des parutions à venir ou des projets en cours.

De manière plus générale, la connaissance interne que nous avions du monde éditorial a facilité le contact avec les personnes interrogées. Notre maîtrise du vocabulaire technique, des préoccupations et des principaux enjeux de ces pratiques professionnelles nous a permis, dans une certaine mesure, de nous positionner comme un pair et d'assurer la fluidité des échanges.

Si ce parcours professionnel nous a aidé à appréhender le terrain, il a également orienté nos sources. La familiarité avec le fonctionnement et la structure des Éditions du Seuil a nécessairement influé sur la place qu'occupe la maison dans les exemples mobilisés pour analyser la filière du livre. Nous avons cependant essayé de diversifier au maximum les points de vue en sollicitant d'autres sources et en évoquant d'autres structures importantes de l'espace éditorial contemporain. Par ailleurs, la proximité que nous avions avec le milieu nous faisait craindre un manque de distance vis-à-vis des préoccupations qui structurent ces pratiques professionnelles – et qui la plupart du temps ne recoupent pas celles du chercheur. Nous avons donc tenté tout au long de notre enquête de maintenir une vigilance à cet égard pour construire une réflexion théorique et critique qui ne soit pas subordonnée aux enjeux professionnels de la filière.

### *La découverte du roman-photo*

C'est en 2015 que nous avons été confronté pour la première fois aux enjeux du roman-photo, dans le cadre de notre mémoire professionnel en Master Édition. La consigne de ces mémoires était alors d'échafauder un projet éditorial en prenant en compte toutes les étapes de l'édition à la commercialisation du livre en passant par la conception technique et la réalisation d'un compte prévisionnel d'exploitation. L'espace de liberté que représentait ce mémoire, le caractère fictif du projet et l'incitation des enseignants à l'originalité, nous incitait à imaginer des formes éditoriales qui sortent des sentiers battus.

Nous étions alors marqué par la forte dynamique documentaire qui se manifestait dans la production culturelle, depuis le théâtre jusqu'au web-documentaire en passant par la bande

dessinée ou la photographie. Nous étions également sensible à l'ambition narrative dans ces œuvres, visible en photographie mais également dans les revendications à la littérarité de certains écrits de non-fiction comme le journalisme. Dans le prolongement de ces productions, notre projet éditorial a alors été, dans un premier temps, de « concevoir un livre de photoreportage avec pour ambition que celui-ci puisse se lire comme un roman visuel[238]. » C'est au détour du rayon d'une librairie parisienne que nous avons découvert le livre d'Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, sous-titré « roman-photo ». Cette appellation nous est apparue comme une évidence et c'est à partir d'elle que nous avons remonté le fil de cette tradition pour y inscrire notre projet. Le mémoire que nous avons soutenu en 2016 était ainsi intitulé : « Publier des romans-photos documentaires ». C'est à travers celui-ci que nous avons développé nos premières analyses et constitué une bibliographie.

Au cours de nos deux ans de travail dans le groupe La Martinière, cette « idée » du roman-photo, loin d'être singulière, semblait se manifester dans différentes sphères culturelles et être célébrée sous la forme d'un « retour ». Ce genre et son renouveau nous semblaient alors témoigner d'un certain nombre de contradictions qui traversaient la production éditoriale et il nous a semblé pertinent de problématiser à travers eux les reconfigurations à l'œuvre dans l'industrie du livre.

### 3.2 CONSTRUIRE UN CORPUS PHOTOROMANESQUE

Le précédent chapitre a mis en lumière les difficultés pour circonscrire un espace photoromanesque. La diversité des formes éditoriales, le flottement taxinomique, l'absence d'institution, le caractère intersectoriel de cette production, rendent ses contours flous et sa définition malléable – les protagonistes du segment ne s'accordant d'ailleurs pas eux-mêmes sur une définition commune[239].

Les caractéristiques strictement « objectives » – un récit composé de photographies mises en séquence sur un support paginal[240] – se révèlent parfois insuffisantes pour discriminer de manière satisfaisante ce qui fait ou non partie de cet ensemble. La littérature scientifique n'échappe pas aux tâtonnements liés à un usage non stabilisé de la notion de roman-photo qui

---

238 PONCE NAZABAL Iñaki, *Publier des romans-photos documentaires*, mémoire de master 2 en Sciences de l'information et de la communication, Paris, Université Sorbonne Paris Nord, 2016.

239 En témoigne l'entretien réalisé le 2 juillet 2020 avec l'autrice et autoéditrice Iris qui évoque *« ce que j'appelle, moi, le roman-photo »*, laissant entendre que les définitions varient et qu'elles ne font pas consensus. Ce type de formule subjectivante est relativement courante dans les échanges informels avec les auteurs et éditeurs que nous avons rencontrés.

240 « Selon la définition générale posée par Jan Baetens dans l'essai qu'il a consacré à cette forme de récit particulière, le roman-photo fonde sa spécificité sur le montage en séquence de photographies dans l'espace de la page, soit, si nous voulons préciser cette assertion, sur la réunion de plusieurs images photographiques présentant une unité thématique et souvent stylistique, dont les poses qu'elles manifestent sont séparées par des espaces blancs matérialisant des temporalités plus ou moins longues. » Dans : MEIZEL Laureline, « La métalepse révélée au prisme du *Mauvais œil*, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 2, Nov. 2011, p. 150-171.

recouvre des réalités éditoriales multiples, comme en témoigne Cécile Camart au détour d'un chapitre consacré à Sophie Calle :

> Le concept même de roman-photo est totalement brouillé au début des années 1980, à tel point que la définition conventionnelle donnée précédemment se trouve vidée de son sens. Plusieurs signes en témoignent : dans un ouvrage théorique dédié au roman-photo, Baetens consacre un chapitre entier à la politique éditoriale de la collection « Écrit sur l'image », où Depardon figure en bonne place. Dans une brève histoire de la narration photographique, il rassemble plus loin, sous l'étiquette de « nouvelles formes de photojournalisme », des auteurs aux productions aussi diverses que John Berger et Jean Mohr, Danny Lyon, Calle, Depardon, Goldin, Mora et Nori. L'œuvre de Calle, *Suite vénitienne*, se trouve ainsi tantôt qualifiée de « nouveau photo-roman », de « journal intime » ou de « photojournalisme ». Du côté de la réception de cette œuvre de Calle en forme de livre, les grilles ne sont pas claires, car elles sont marquées par l'héritage collectif d'un roman-photo fantasmé[241].

Pour construire un corpus cohérent tout en problématisant cette référence mouvante au roman-photo – référence qui peut être absente, revendiquée, fantasmée, rejetée ou euphémisée –, il a fallu mobiliser d'autres critères. Nous avons notamment fait le choix de nous intéresser aux usages en étant attentif à la manière dont l'appellation de roman-photo était mobilisée par les protagonistes de la filière, en particulier dans le paratexte éditorial et auctorial[242]. Nous avons ainsi mis en place un ensemble de critères de natures différentes afin de guider notre sélection bibliographique :

- des critères « objectifs » liés à des définitions plus ou moins restrictives du roman-photo telles qu'elles sont développées dans la littérature scientifique ;
- l'appartenance à des corpus déjà constitués à travers des bibliographies existantes, scientifiques ou non ;
- des indications paratextuelles, ou discours d'escorte, repérables dans les catalogues, couvertures, résumés, préfaces, descriptifs des œuvres, sites internet, réseaux sociaux ;
- les propos tenus par les auteurs et éditeurs et recueillis dans le cadre d'entretiens ;
- les propos tirés de critiques amateurs et professionnelles consultables en ligne ou dans la presse papier.

L'objet de cette section est de passer en revue l'ensemble de ces critères car c'est en les croisant que nous pourrons établir des faisceaux d'indices concordants justifiant l'intégration des œuvres au corpus de cette étude.

---

[241] CAMART Cécile, « Les stratégies éditoriales de Sophie Calle : livres de photographie, photo-roman, livres d'artistes », dans MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MEAUX Danièle & ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et photographie,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 384.
[242] GENETTE Gérard, *op. cit.*

***Des critères « objectifs »***

La première condition pour construire le corpus est de mobiliser une définition du roman-photo qui permette l'identification de caractéristiques dites objectives. Pour guider nos recherches bibliographiques nous avons pris appui sur la formule, relativement ouverte, de Jan Baetens en conclusion de *Pour le roman-photo* :

> Les nouveaux photo-romanciers auraient intérêt à user d'une définition plus large et plus ouverte du genre et à penser moins en termes de roman-photo, comme pratique figée, qu'en termes d'écriture photoromanesque, comme pratique hybride et impure traversant librement un grand nombre d'autres démarches qui prennent forme autour de la séquence photographique narrative. Cela permettrait […] de ne pas exclure du champ photoromanesque une série d'œuvres qui ne songent même pas à se positionner par rapport à lui. Les avantages d'un tel élargissement seraient doubles : d'abord, montrer que le modèle du photoromanesque n'est pas nécessairement le roman-photo (inéluctablement compris comme roman-photo sentimental) ; ensuite, rendre possible la prise de conscience d'une sensibilité photo-romanesque à l'intérieur de tendances et de démarches photographiques tout autres[243].

Bien que la formule de Jan Baetens ne le suggère pas, précisons que nous n'intégrons pas à notre étude les œuvres photolittéraires dont la présence photographique ne serait que textuelle – aussi structurante soit-elle dans la forme narrative ou stylistique des textes. Au contraire, donc, de certains chercheurs qui, comme Paul Edwards, travaillent sur l'ensemble plus vaste des *photobooks* littéraires et privilégient cette orientation en accord avec les problématiques qui les occupent. Paul Edwards s'en explique de la manière suivante dans *Perle noire* :

> L'idée de la photographie est autant prise en compte que ses réalisations plastiques. Même lorsqu'il n'y a pas d'illustrations, « la seule notion de Photographie » (Valery) peut agir sur les écrivains. Puisque mon souci principal est de comprendre l'histoire de la photolittérature, il sera nécessaire pour l'étude de certains thèmes de se pencher sur des textes non illustrés[244].

Quelles que soient les « transactions[245] » qui s'opèrent dans ces livres entre photographie et littérature, seule une analyse textuelle et non éditoriale est susceptible d'en rendre compte. Dans la mesure où ces titres n'appellent pas de stratégies commerciales spécifiques liées à la division sectorielle de la filière du livre, la photolittérature non illustrée ne constitue pas un objet pertinent pour notre étude.

À la présence effective d'images photographiques s'ajoute la condition selon laquelle le roman-photo doit constituer l'élément principal du livre. Ce faisant, il nous faudra exclure du corpus des œuvres telles que *La Tour penchée de Venise,* de Ralph Rumney, rééditée en 1999 par

[243] BAETENS Jan, *Pour le roman-photo, op. cit.*
[244] EDWARDS Paul, *Perle noire : le photobook littéraire,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 10.
[245] MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

les Éditions Allia dans *Le Consul,* car le roman-photo, qui comporte six planches, ne figure qu'en annexe. Étant donné la part congrue qu'il occupe dans le livre, ce titre ne pose pas de questions éditoriales et commerciales spécifiques au roman-photo, il ne paraît donc pas pertinent de l'inclure.

Nous ne prendrons pas non plus en compte les titres rattachés au secteur de l'édition jeunesse, bien que cela nous oblige à faire l'impasse sur une collection comme « Photoroman » publiée chez Thierry Magnier. Ce secteur représente en effet une production éditoriale particulière ne répondant pas aux mêmes questions, histoires et enjeux que la production générale et exigeant plutôt une étude à part entière[246].

Parallèlement à ces critères objectifs et aux quelques restrictions que nous leur avons apportées ici, nous nous sommes également appuyé sur des corpus d'œuvres existants constitués notamment dans le cadre de recherches scientifiques.

***Des corpus déjà constitués***

L'appartenance de certains titres à des corpus photoromanesques existants a été une base importante à partir de laquelle nous avons travaillé. Nous nous sommes en effet appuyé sur les travaux analysés dans le premier chapitre dans la mesure où ils constituent une porte d'entrée permettant de recenser les œuvres qui y sont mentionnées.

Ces études revêtent d'ailleurs parfois directement des enjeux bibliographiques lorsqu'elles visent elles-mêmes à établir des corpus. Nous pensons ici à Paul Edwards[247] dont la constitution d'un répertoire des *photobooks* littéraires est à l'origine de deux de ses publications, *Soleil noir* et *Perle noire*. Plus resserré sur la thématique du roman-photo, le texte conclusif des Actes du colloque de Calaceite vise à construire une bibliographie historique des narrations photographiques que nous commenterons plus avant. Évoquons également le travail collaboratif du Phlit, le répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine. Ce projet scientifique aux accents encyclopédiques, piloté par Jean-Pierre Montier, recense un nombre considérable de références accompagnées de notices descriptives organisées par période, auteur ou catégorie. Il est possible de naviguer et de consulter ces notices à partir des mots clés qui sont associés aux références. Afin de confirmer l'intégration de certaines références à notre corpus ou d'en intégrer de nouvelles, nous avons exploré plusieurs notions différemment orthographiées : « roman-photo », « photo-roman », « photoroman » « récit photo », « photo-récit », « photo-bd », « roman-photographique ».

Dans le registre de la vulgarisation scientifique, on pourrait cette fois évoquer les références présentées dans le catalogue de la grande exposition « Roman-photo » qui s'est tenue au

[246] Des travaux ont d'ailleurs déjà été menés en ce sens par Laurence Le Guen dans le cadre de sa thèse doctorale dont une synthèse a paru en 2022 aux Éditions MeMo : LE GUEN Laurence, *Littératures pour la Jeunesse et photographie, mise à jour et étude analytique d'un corpus éditorial européen et américain, des années 1860 à aujourd'hui*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2019 et LE GUEN Laurence, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

[247] Dans : EDWARDS Paul, *Perle noire, op. cit.* ; et EDWARDS Paul, *Soleil noir, op. cit.*

Mucem en 2018 ou bien encore celles évoquées en conclusion de la « Petite Bdthèque des savoirs » sur le roman-photo, livre réalisé par Jan Baetens et Clémentine Mélois.

On trouve enfin d'autres types de répertoires ne répondant pas à des enjeux scientifiques, mais constitués et publiés en ligne par des auteurs ou des lecteurs. Olivier Vidal, auteur chez Flblb, tient par exemple un blog dans lequel il mène une activité critique sur les parutions ou les titres de fonds. Il organise ces œuvres dans deux rubriques intitulées « salon du roman-photo » et « salon des refusés » consultables en ligne et qui constituent ainsi une forme de corpus[248]. On peut également recouper ces différents répertoires avec les données fournies par la plateforme de catalogage culturel Babelio, qui dispose d'une importante communauté d'utilisateurs. Un certain nombre de titres sont ainsi catégorisés comme étant des « romans-photos[249] » et les lecteurs ont la possibilité de créer leurs propres « listes », comme c'est le cas de la courte liste éditorialisée « le roman-photo ou le photoroman » réalisée par la lectrice « Zellereb[250] ». On le voit, même si notre étude ne porte pas sur la réception par les publics, leur contribution est déterminante dans la construction des catégories génériques et nous devons la prendre en compte pour construire notre corpus.

Au-delà de ces différents types de corpus déjà existants sur lesquels nous avons pris appui, nous nous sommes également attaché à recenser des œuvres qui étaient explicitement présentées par les auteurs ou leur éditeur comme faisant partie de la famille photoromanesque.

### *Des indications paratextuelles*

Conformément à notre approche, attentive aux usages de la notion de roman-photo, les indications paratextuelles ont constitué un critère important dans notre recherche. Lorsqu'un éditeur ou un auteur appose à un livre un qualificatif qui caractérise son genre, c'est un geste fort qui positionne le titre dans l'espace de production éditoriale. C'est une manière d'inscrire le livre dans une filiation, de définir les modalités de sa commercialisation et de son rayonnage en librairie, une manière d'orienter sa réception critique ou de cibler un lectorat.

Nous avons donc entrepris des recherches en ce sens au sein du catalogue de la BNF. Nous avons restreint le champ d'investigation à la période et à la zone étudiées, et avons recherché certains mots clés dans les titres ou sous-titres des œuvres – roman-photo, photo-roman et les déclinaisons associées – nous permettant ainsi de repérer certains titres comme *Les Romans-photos du professeur Choron* publié chez Glénat ou *Roman-photo* de Frédéric H. Fajardie. Mais il nous paraissait indispensable d'étendre la recherche aux différents paratextes éditoriaux et auctoriaux. Nous avons donc également parcouru le détail de certains résumés, quatrièmes de couverture, préfaces ou descriptifs des œuvres, consultables dans les livres ou disponibles en ligne pour vérifier si ceux-ci explicitaient le caractère photoromanesque des titres en question.

---

[248] VIDAL Benoit, Blog [en ligne]. Disponible sur : http://benoitvidal.canalblog.com/ (consulté le 17 février 2022)

[249] Soixante-dix-sept titres référencés en octobre 2023 sur : « Livres classés roman-photo », *Babelio* [en ligne]. Disponible sur : https://www.babelio.com/livres-/roman-photo/4214 (consulté le 17 février 2022).

[250] Dix-sept titres référencés par : ZELLERB, « Le roman-photo ou le photoroman », *Babelio* [en ligne]. Disponible sur : https://www.babelio.com/liste/6689/le-roman-photo-ou-le-photoroman (consulté le 17 février 2022).

C'est le cas d'un ouvrage comme *Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés* d'Ed van der Elsken, réédité par The Eyes en 2013. La page de l'éditeur propose une phrase d'accroche significative pour notre étude dans la mesure où elle positionne le livre à mi-chemin « entre le roman-photo et le journal intime[251] ». La caractérisation de l'œuvre peut aussi se manifester dans d'autres espaces de communication numériques comme les pages destinées à l'obtention d'un financement participatif. L'appel à souscription de *A Short Story* de Thomas Boivin renvoyait explicitement à la dimension photoromanesque du projet : « It brings the story telling close to both "roman-photo" and cinema[252] ». D'autres fois encore, comme pour le catalogue des Éditions Flblb, les livres sont directement associés au mot clé « roman-photo », facilitant ainsi les recherches et l'identification des œuvres.

Parallèlement à ces indications paratextuelles auxquelles nous avons été attentif, les entretiens réalisés avec les enquêtés ont aussi permis de consolider notre corpus.

***Des entretiens avec les auteurs et les éditeurs***

Les entretiens semi-directifs réalisés avec les auteurs et les éditeurs nous ont en effet permis d'établir des liens entre les œuvres, de reconstituer des filiations, de déterminer des parentés telles que les auteurs et leurs éditeurs se les représentent. À plusieurs reprises, les enquêtés eux-mêmes nous ont demandé si nous avions ou non intégré tel ou tel titre dans notre bibliographie, manifestant par là leur connaissance du segment éditorial et les liens de cohérence qu'ils établissent entre les titres. Ces entretiens ont donc été l'occasion de découvrir des références, d'enrichir le corpus et de confirmer – ou non – l'intégration de certaines œuvres à notre étude.

Par ailleurs, et sans que nous le sollicitions, notre entourage personnel a également représenté une source pour la constitution du corpus. Connaissant nos recherches sur le roman-photo, ces relations nous ont régulièrement transmis des références bibliographiques, se demandant si nous avions connaissance des titres en question, s'ils nous intéressaient ou s'ils faisaient tout simplement partie de notre objet d'étude.

Dans la continuité de cette attention portée aux usages de la notion de roman-photo, il est important d'inclure d'autres types de discours indigènes, non plus portés par les producteurs eux-mêmes, mais par les commentateurs culturels et la critique, qu'elle soit professionnelle ou amateur.

***Des critiques en ligne et dans la presse écrite***

La manière dont la critique reçoit une œuvre en la caractérisant d'écriture photoromanesque est un indice à prendre en compte dans l'intégration de tel ou tel livre au corpus. C'est par exemple le cas avec le traitement médiatique réservé par *Le Monde* à deux ouvrages publiés par Flammarion en collaboration avec The Anonymous Project – *Andrew est plus beau que toi* et

[251] « Une histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés », *The Eyes* [en ligne]. Disponible sur : https://theeyes.eu/livres/une-histoire-damour-a-saint-germain-des-pres/ (consulté le 19 février 2022).
[252] « A Short Story + Goodbye Ivan », *KissKissBankBank* [en ligne]. Disponible sur : https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/a-short-story-goodbye-ivan/tabs/description (consulté le 16 février 2022).

*Histoire de familles*. Le journal français titre ainsi « Les nouveaux romans-photos[253] » en évoquant ces livres[254] pour lesquels l'éditeur a confié à des écrivains la rédaction d'un roman s'appuyant sur l'iconographie rassemblée par The Anonymous Project. Afin de bénéficier d'un aperçu le plus exhaustif possible de la presse généraliste, nous avons donc effectué une recherche par mot clé sur la plateforme Europresse pour la période 2000-2022 en restreignant l'investigation à la presse généraliste nationale[255]. Cela a été un moyen d'enrichir la documentation autour de certaines publications.

La presse spécialisée en photographie, BD ou édition constitue aussi une ressource sur laquelle nous avons travaillé[256]. Ces publications réalisent parfois des recensements qui peuvent être précieux, comme ce fut le cas pour le numéro 8 du magazine *The Eyes* (automne 2017) dirigé par Michel Poivert, dédié aux nouveaux récits photographiques et dans lequel est proposée une sélection intéressante et éclectique de titres que nous avons intégrés à notre corpus[257].

Enfin, pour recenser les actualités et les critiques en ligne, nous avons mis en place des alertes Google autour de la même série de mots clés, mais en y ajoutant les traductions espagnoles et anglaises pour élargir notre champ de recherche (« photo novel », « fotonovela », « photo comics »…). Ces alertes renvoyaient la plupart du temps à des annonces de parution et à des critiques de presse, mais cela a aussi été l'occasion de découvrir des productions amateurs. Le *hashtag* « roman-photo » auquel nous nous sommes abonné sur Instagram agrégeait également des actualités diffusées par des comptes de lecteurs ainsi que des romans-photos numériquement natifs. Si cette veille sur Instagram n'a pas considérablement enrichi notre corpus, elle nous a cependant donné accès à des productions numériques qui, bien qu'elles ne constituent pas le cœur de cette enquête, participent d'un contexte à analyser.

Nous avons donc déployé un ensemble d'outils, basé sur des critères de nature différente pour affiner la sélection des œuvres qui entreraient dans notre champ d'analyse. C'est en croisant ces différentes dimensions que nous avons établi des faisceaux d'indices concordants permettant de caractériser des œuvres photoromanesques et de justifier leur intégration à cette étude.

---

253 BOUCHY Florence, « Les nouveaux romans-photos : Arnaud Cathrine, Justine Lévy et The Anonymous Project », *Le Monde* [en ligne], 30 novembre 2019. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/11/30/les-nouveaux-romans-photos-arnaud-cathrine-justine-levy-et-the-anonymous-project_6021174_3260.html (consulté le 16 février 2022).

254 CATHRINE Arnaud, *Andrew est plus beau que toi*, Paris, Flammarion, 2019 ; et LÉVY Justine, *Histoire de familles*, Paris, Flammarion, 2019.

255 À partir du même périmètre que celui décrit dans la troisième section du chapitre 2, « Le roman-photo : une catégorie éditoriale instable », mais en y ajoutant des recherches ciblées par titres.

256 Notons par exemple le dossier compilé par Marius Jouanny dans *Les Cahiers de la BD* : JOUANNY Marius, « Le retour en grâce du roman-photo », *Les Cahiers de la BD n° 23*, juillet-septembre 2023, p. 78-105.

257 *The Eyes*, n° 8, « Nouveaux récits photographiques », automne 2017.Ce corpus va de Carlos Spottorno à Sophie Calle, en passant par Ed van der Elsken. Le numéro fait également référence à la collection « Enfants du monde » de Dominique Darbois qui suscite notre intérêt, bien que ses livres ne fassent pas partie de notre corpus (pour des raisons de date mais aussi parce qu'il s'agit de livres destinés à la jeunesse).

### *Un corpus contrastif*

Étant donné la dispersion des producteurs et l'éclatement de la production dont une partie importante est confidentielle et autoéditée via des réseaux qui ne se connaissent ou ne se reconnaissent pas nécessairement entre eux, toute forme d'exhaustivité ou de représentativité stricte se présente d'emblée comme une gageure. La démarche que nous avons suivie est donc résolument contrastive et vise à identifier des positionnements types permettant d'appréhender les polarités qui structurent la production. Notre objectif a donc été de construire un corpus suffisamment large pour donner à voir ces effets de structure, mais suffisamment restreint pour pouvoir être traité « manuellement ». L'équilibre nous semblait se trouver autour d'une centaine d'œuvres, nous en avons finalement retenu cent dix qui sont présentées dans le tableau ci-après (*cf.* tableau 1).

Pour effectuer la sélection, nous avons été vigilant sur plusieurs points : dans le cas d'une collection comme « Collatéral » qui comporte 23 titres, nous avons fait le choix de n'en retenir que trois, afin de maintenir la diversité du corpus et ne pas créer de déséquilibres. Nous avons fait de même dans le cas d'auteurs prolifiques, comme Raymond Depardon. Nous avons également veillé à ce que les différentes tailles de structures éditoriales ainsi que les différentes modalités de publication soient représentées : de grandes maisons comme de petites maisons ont donc été retenues, ainsi que des ouvrages issus de la microédition et de l'auto-édition. Par ailleurs, pour rendre compte de la disparité de la production, nous avons fait en sorte que la diversité des formes éditoriales que nous avons rencontrées soit représentée, aussi bien du point de vue de l'objet livre, du positionnement commercial, de la nature des images reproduites, que des dispositifs photo-textuels utilisés. Enfin, nous avons été vigilant à inclure à la fois des nouveautés et des rééditions publiées au cours des vingt-cinq dernières années.

*Tableau 1 – Corpus de l'étude*

| Auteur | Co-auteur | Titre | Collection | Éditeur | Coéditeur | Année | EAN | Première édition |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Albaret, Camille | Lasmayous, Pauline | L'Elzède, Tome 1 | - | Les Machines | - | 2019 | 9782956912408 | 2019 |
| Artières, Philippe | - | Reconstitution | - | Manuella | - | 2013 | 9782917217399 | 2013 |
| Baetens, Jan | - | Une fille comme toi | - | JBE | - | 2020 | 9782365680325 | 2020 |
| Beaudoux, Clara | - | Madeleine project | - | Le Livre de poche | | 2017 | 9782253091493 | 2016 |
| Bénech, Clément | - | Un amour d'espion | - | Flammarion | - | 2017 | 9782081393264 | 2017 |
| Berger, John | Mohr, Jean | Un Métier idéal | - | L'Olivier | - | 2023 | 9782823620832 | 1967 |
| Berger, John | Mohr, Jean | Une autre façon de raconter | L'Œil tendu | L'Écarquillé | - | 2014 | 9782954013459 | 1981 |
| Blanchet, Marc | | 17 secondes | | L'Atelier contemporain | Immanences | 2022 | 9782850350665 | 2022 |
| Boilet, Frédéric | Canada, Laia | 286 jours | - | Les Impressions nouvelles | - | 2013 | 9782874491863 | 2013 |
| Boivin, Thomas | - | A Short Story | - | Auto-édition | - | 2016 | 9782954270722 | 2016 |
| Boudjellal, Farid | Durpaire, François | ElyZée | - | Mourad | - | 2022 | 9782384450022 | 2022 |

| Auteur | Co-auteur | Titre | Collection | Éditeur | Coéditeur | Année | EAN | Première édition |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Bouton, François | - | Le Destin tragique d'Odette Léger et de son mari Robert | - | Le Bec en l'air | - | 2016 | 9782367440934 | 2016 |
| Breton, André | - | Nadja | Folio classiques | Folio | - | 2007 | 9782070346196 | 1928 |
| Brochet, Anne | - | Trajet d'une amoureuse éconduite | - | Seuil | - | 2005 | 9782020816717 | 2005 |
| Calle, Sophie | - | À suivre | - | Actes Sud | - | 2019 | 9782330128876 | 1998 |
| Calle, Sophie | - | L'Hôtel | - | Actes Sud | - | 2019 | 9782330128906 | 1998 |
| Cathrine, Arnaud | The Anonymous project | Andrew est plus beau que toi | - | Flammarion | - | 2019 | 9782081485266 | 2019 |
| Chapallaz, Julie | - | La Déflagration des buissons | - | Flblb | - | 2022 | 9782357613119 | 2022 |
| Cheval, Olivier | Druon, Lorraine | Noir Minitel | | De lŒil | - | 2023 | 9782351373361 | 2023 |
| Collectif | - | Fort en moto | - | Flblb | - | 2011 | 9782357610262 | 2011 |
| Collectif | - | Grolivre | - | Hugo Desinge | Canal + | 2019 | 9782755644005 | 2019 |
| Coluche | - | Les Pauvres sont des cons | - | Lafon | - | 2011 | 9782749914671 | 2011 |
| Comment, Nicolas | - | Journal à rebours | - | Filigranes | - | 2019 | 9782350464688 | 2019 |
| Courteix, Xavier | - | Contrôle des voyageurs | - | Flblb | - | 2019 | 9782357611702 | 2019 |
| De La Hosseraye, Émilie | Halin, Jean-François | OSS 117 | - | SW Télémaque | - | 2006 | 9782753300330 | 2006 |
| DeCarava, Roy | - | Le Son que j'ai vu | - | Phaidon | - | 2003 | 9780714893778 | 2001 |
| Depardon, Raymond | - | Adieu Saigon | - | Seuil | - | 2015 | 9782021231649 | 2015 |
| Depardon, Raymond | - | Errance | - | Points | - | 2003 | 9782020604192 | 2000 |
| Depardon, Raymond | Bergala, Alain | New-York | - | Cahiers du cinéma | - | 2006 | 9782866424558 | 1981 |
| Depardon, Raymond | - | Paroles prisonnières | - | Seuil | - | 2004 | 9782020639989 | 2004 |
| Depardon, Raymond | - | Paysans | - | Points | - | 2009 | 9782757815649 | 2009 |
| Desplechin, Marie | - | L'Album vert | - | Nicolas Chaudun | - | 2006 | 9782350390062 | 2006 |
| Driessen, Ype | - | Homme sweet homme | - | Flblb | - | 2013 | 9782357610545 | NC |
| Driessen, Ype | - | Un gars et un gars | - | Flblb | - | 2013 | 9782357610538 | NC |
| Duperey, Anny | - | Le Voile noir | - | Points | - | 2017 | 9782757870112 | 1992 |
| Durand, Anouck | - | Amitié Éternelle | - | Xavier Barral | - | 2014 | 9782365110495 | 2014 |
| Durand, Anouck | - | Comment je me suis sauvée | - | Auto-édition | - | 2019 | 9782956480204 | 2012 |
| Eid-Sabbagh, Yasmine | Quéré, Rozenn | Vies possibles et imaginaires | - | Photosynthèses | - | 2012 | 9782363980038 | 2012 |
| Ernaux, Annie | - | L'Usage de la photo | - | Folio | - | 2006 | 9782070320981 | 2005 |
| Fabcaro | Judor, Éric | Guacamole vaudou | - | Seuil | - | 2022 | 9782021483840 | 2022 |
| Fajardie, Frédéric H. | Gantier, Marc | Roman photo | - | Le Pré aux clercs | - | 2002 | 9782842281373 | 2002 |
| Fellous, Colette | - | Avenue de France | - | Folio | - | 2005 | 9782070305278 | 2001 |
| Fleutiaux, Pierrette | Cartier, JS | Les étoiles à l'envers | - | Actes Sud | - | 2006 | 9782742759323 | 2006 |

| Auteur | Co-auteur | Titre | Collection | Éditeur | Coéditeur | Année | EAN | Première édition |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Garcin, Christian | - | J'ai grandi | L'Un et l'autre | Gallimard | - | 2006 | 9782070774791 | 2006 |
| Gébé | Lépinay, Michel | Malheur à qui me dessinera des moustaches | - | Flblb | - | 2010 | 9782357610064 | 2010 |
| Gendarme, Jean-Baptiste | Placet, Olivier | Sous le pli du drapeau | Collatéral | Le Bec en l'air | - | 2016 | 9782367440965 | 2016 |
| Géraud, Jacques | - | Photoroman en 47 légendes | Détours | Champ Vallon | - | 2015 | 9791026700043 | 2016 |
| Godard, Jean-Luc | Pinchon, Pierre | Contrebandes Godard | Séquences | Matière | - | 2018 | 9782916383552 | 2018 |
| Guibert, Emmanuel | Lefèvre, Didier ; Lemercier, Frédéric | Le Photographe (intégrale) | Aire Libre | Dupuis | - | 2010 | 9782800147956 | 2003 |
| Guibert, Hervé | - | Suzanne et Louise | L'Arbalète | Gallimard | - | 2019 | 9782072843037 | 1980 |
| Hecke, Roswitha | - | Irene | - | Patrick Frey | - | 2011 | 9783905509960 | 1978 |
| Hercule, Samuel | Weyergans, Métilde | Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin | - | La Ville brûle | - | 2016 | 9782360120895 | 2016 |
| Hirigoyen, Florence | - | La Maison de poupée | - | Les Arènes | - | 2022 | 9791037505842 | 2022 |
| Jallon, Hugues | - | Hélène ou Le soulèvement | Verticales | Gallimard | - | 2019 | 9782072822827 | 2019 |
| Jarousseau, Vincent | Igounet, Valérie | L'Illusion nationale | - | Les Arènes | XXI | 2017 | 9782352045977 | 2017 |
| Jarousseau, Vincent | - | Les Femmes du lien | - | Les Arènes | - | 2022 | 9791037505835 | 2022 |
| Jarousseau, Vincent | - | Les Racines de la colère | - | Les Arènes | - | 2019 | 9782711201266 | 2019 |
| Jarry, Gregory | - | L'Os du gigot | - | Flblb | - | 2018 | 9782357611368 | 2004 |
| Jarry, Grégory | - | Ça va pas durer longtemps mais ça va faire très mal | - | Flblb | - | 2017 | 9782357611276 | 2017 |
| Klein, William | - | « Qui êtes-vous Polly Maggoo ? » | - | Delpire | - | 2022 | 9791095821427 | 2022 |
| Laval, Amélie | - | Le Syndicat des algues brunes | - | Flblb | - | 2018 | 9782357611436 | 2018 |
| Le Cointre, Jean | La Police, Pierre | La balançoire de plasma | - | Cornélius | | 2005 | 9782915492163 | 1996 |
| Le Cointre, Jean | - | Multiverge | BD Cul | Monte-en-l'air | | 2023 | 9791092775532 | 2023 |
| Léandri, Bruno | - | Y a photos | Fluide Glacial | Audie | - | 2005 | 9782858154289 | 2005 |
| Levy, Justine | The Anonymous project | Histoire de familles | - | Flammarion | - | 2019 | 9782081440395 | 2019 |
| Loup, Mireille | - | Une femme de trente ans | - | Filigranes | - | 2001 | 9782914381192 | 2001 |
| Lugrin, Lisa | Xavier, Clément | Même le grand soir a commencé petit | - | Flblb | - | 2019 | 9782357611580 | 2019 |
| Lugrin, Lisa | Xavier, Clément | Mon voisin Brad Pitt | - | Na | - | 2017 | 9782366800159 | 2017 |
| Lugrin, Lisa | Xavier, Clément | Yékini | - | Flblb | - | 2014 | 9782357610552 | 2014 |
| Magnier, Thierry | Jolly, Francis | Ma mère ne m'a jamais donné la main | Collatéral | Le Bec en l'air | - | 2015 | 9782367440767 | 2015 |
| Marker, Chris | - | Coréennes | - | L'Arachnéen | | 2018 | 9782373670141 | 1959 |
| Marker, Chris | - | La Jetée | - | Kargo | L'Éclat | 2008 | 9782841621651 | 1992 |
| Maspero, François | Frantz, Anaïk | Les Passagers du Roissy-Express | - | Points | - | 2004 | 9782020631334 | 1990 |

| Auteur | Co-auteur | Titre | Collection | Éditeur | Coéditeur | Année | EAN | Première édition |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Mélois, Clémentine | - | Les Six fonctions du langage | - | Seuil | - | 2021 | 9782021467772 | 2021 |
| Michals, Duane | - | Duane Michals | Photo poche | Actes Sud | - | 2008 | 9782742777648 | 1984 |
| Morvan, Jean-David | Collectif | Magnum Génération(s) | | Caurette | Magnum photos | 2022 | 9782382890288 | 2022 |
| Morvan, Jean-David | Mc Curry, Steve ; Kim, Jung gi | McCurry, NY 11 septembre | Aire Libre | Dupuis | Magnum photos | 2016 | 9782800167336 | 2016 |
| Morvan, Jean-David | Abbas ; Ortiz, Rafael | Mohamed Ali, Kinshasa 1974 | Aire libre | Dupuis | Magnum photos | 2020 | 9782800163666 | 2020 |
| Morvan, Jean-David | Fillaire, Tristan | Stanley Greene, une vie à vif | - | Delcourt | Magnum photos | 2020 | 9782413017387 | 2020 |
| Murnau, F.W. | Le Vaillant, Yannick | L'Aurore | L'Image | Conspiration | - | 2019 | 9791095550105 | 2019 |
| Ndiaye, Marie | - | Autoportrait en vert | - | Folio | - | 2006 | 9782070337545 | 2005 |
| Pamuk, Orhan | - | Istanbul | - | Gallimard | - | 2017 | 9782072720291 | 2003 |
| Peeters, Benoît | Schuiten, François | L'enfant penchée | - | Casterman | - | 2010 | 9782203029668 | 1996 |
| Plissart, Marie-Françoise | - | Droit de regards | Traverses | Les Impressions nouvelles | - | 2010 | 9782874491016 | 1985 |
| Poupaud, Melvil | - | Voyage à Film City | - | Pauvert | - | 2017 | 9782720215537 | 2017 |
| Rheims, Nathalie | - | Lumière invisible à mes yeux | - | Léo Scheer | | 2003 | 9782914172967 | 2003 |
| Rochas-Pàris, Lia | - | Vasistas | - | Parties prises | - | 2010 | 9782953829105 | 2010 |
| Rodenbach, Georges | - | Bruges-la-morte | GF | Flammarion | - | 1998 | 9782080710116 | 1892 |
| Romero, George A. | Duplum | La nuit des morts-vivants | L'Image | Conspiration | - | 2022 | 9791095550402 | 2022 |
| Sabolo, Monica | - | Tout cela n'a rien à voir avec moi | - | Pocket | - | 2015 | 9782266249324 | 2013 |
| Sebald, Winfried Georg | - | Austerlitz | Babel | Actes Sud | - | 2013 | 9782330019662 | 2001 |
| Sebald, Winfried Georg | - | Les Anneaux de Saturne | Babel | Actes Sud | - | 2013 | 9782330026646 | 1995 |
| Sebald, Winfried Georg | - | Les Émigrants | Babel | Actes Sud | - | 2001 | 9782742731084 | 1992 |
| Setboun, Michel | - | Iran | - | Les Arènes | - | 2019 | 9782711200108 | 2019 |
| Sfar, Joann | - | Tokyo | - | Dargaud | - | 2012 | 9782205064773 | 2012 |
| Shapton, Leanne | - | Pièces importantes et effets personnels […] | - | L'Olivier | - | 2009 | 9782879296999 | 2009 |
| Slocombe, Romain | - | La Japonaise de St. John's Wood | - | Zulma | - | 2004 | 9782843042454 | 2004 |
| Spottorno, Carlos | Abril, Guillermo | La Fissure | - | Gallimard bande dessinée | - | 2017 | 9782075084000 | 2016 |
| Teulé, Jean | - | Gens de France et d'ailleurs | - | Fakir | - | 2021 | 9782369210214 | 1988 |
| Vallorani, Jean-Pierre | - | Ballast | - | Via Valeriano | - | 1999 | 9782908144352 | 1999 |
| Van der Elsken, Ed | - | Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés | - | Aman Iman Publishing | - | 2013 | 9782953391084 | 1956 |
| Vidal, Benoit | - | Gaston en Normandie | - | Flblb | - | 2022 | 9782357613270 | 2022 |
| Vidal, Benoit | - | L'Effet schizomètre | - | Epel | - | 2018 | 9782354271930 | 2018 |
| Vidal, Benoit | - | Pauline à Paris | - | Flblb | - | 2022 | 9782357613317 | 2015 |

| Auteur | Co-auteur | Titre | Collection | Éditeur | Coéditeur | Année | EAN | Première édition |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Villeneuve, Martin | - | Mars et Avril, Tome I | - | La Pastèque | Diesel | 2006 | 9782922585407 | 2002 |
| Villeneuve, Martin | Macdonald, Yanick | Mars et Avril, Tome II | - | La Pastèque | Diesel | 2006 | 9782922585414 | 2006 |
| Watabe, Yûkichi | - | A Criminal Investigation | - | Xavier Barral | Le Bal | 2011 | 9782915173826 | 2011 |
| Wilson, Robert McLiam | Wylie, Donovan | Les Dépossédés | - | Points | - | 2007 | 9782757803356 | 1992 |
| Wolinski, Georges | Chenz | Les romans-photos du professeur Choron | Drugstore | Glénat | - | 2009 | 9782723473507 | 2009 |
| Zeniter, Alice | Neal, Raphaël | De qui aurais-je crainte ? | Collatéral | Le Bec en l'air | - | 2015 | 9782367440774 | 2015 |

### 3.3 AUTRES SOURCES DE L'ENQUÊTE

Une fois notre corpus constitué, une partie importante de nos recherches s'est orientée vers l'étude du catalogue des éditeurs et la littérature grise produite à sa périphérie. Nous avons étudié les pages internet des maisons, la présentation des livres, les contenus promotionnels produits par les structures (notamment en ligne et sur les réseaux sociaux), autrement dit le discours d'escorte qui accompagne la parution d'un ouvrage et son positionnement dans l'espace éditorial.

Pour réaliser une veille numérique, nous nous sommes abonné à des comptes d'éditeurs, d'auteurs, de libraires, de journalistes et de festivals susceptibles de véhiculer des contenus en lien avec notre sujet sur les réseaux Instagram, Facebook et Twitter. Nous avons également exploré les pages internet des auteurs ou leur réseau professionnel en ligne tel que LinkedIn.

Nous avons aussi structuré nos recherches à partir des bases de données catalographiques de la BNF, de l'institut de sondage GfK et de la plateforme Dilicom. Ces bases de données nous ont permis de collecter des informations techniques (date de parution, numéro d'édition, format…), les textes de quatrième de couverture, ainsi que des estimations de ventes, en passant par le positionnement commercial tel que renseigné par les distributeurs.

Le dépouillement de la presse, à travers la plateforme Europresse, a lui aussi constitué une ressource importante que nous avons déjà évoquée, pour appréhender le discours des enquêtés et des journalistes sur le roman-photo. Nous avons également pu découvrir à cette occasion la présence de formes photoromanesques dans la presse d'actualité, généraliste ou spécialisée.

Pour compléter ces sources, nous avons mené des entretiens semi-directifs auprès d'auteurs et d'éditeurs de romans-photos (*cf.* tableau 2). Hormis pour les études de cas présentées dans la dernière partie, l'ensemble des entretiens est anonymisé et les prénoms ont été modifiés.

Ce choix nous est apparu pertinent à plusieurs égards : lors des entretiens, il a permis une liberté de parole et de ton des personnes interrogées. En effet, en installant un dispositif d'enquête qui diffère de celui du journalisme culturel, ce procédé a permis dans certains cas d'aller au-delà du discours promotionnel et routinisé que des producteurs sont habitués à formuler, pour solliciter un autre type de parole, moins subordonnée à des impératifs de valorisation de soi ou de son œuvre.

Par ailleurs, lors de la restitution, l'anonymisation des enquêtés a rendu possible une dépersonnalisation des positions et des discours des producteurs. Ce parti pris nous permet de ne pas surévaluer les particularismes de notre objet d'étude, qui se prête facilement à ce type de discours, pour appréhender les auteurs et les éditeurs de romans-photos dans les dynamiques artistiques plus générales qui traversent l'ensemble des industries culturelles.

Dans la mesure où notre enquête ne relève pas d'une approche ethnographique, nos retranscriptions ne rendent pas compte des tics de langage, des hésitations, et nous avons parfois intégré des chevilles textuelles ou corrigé la syntaxe fautive pour fluidifier la lecture – tout en étant vigilant à ce que l'esprit des propos soit toujours respecté. Dans le cas d'entretiens qui ne sont pas réalisés en français, nous avons nous-même assuré la traduction. La sélection des personnes interrogées s'est faite dans une perspective contrastive afin de représenter au mieux la disparité des profils et des œuvres étudiés. Nous avons pris en compte plusieurs facteurs :

- La génération et le genre : ces variables étaient susceptibles de jouer un rôle dans la compréhension du rapport des producteurs au roman-photo, d'autant plus fortement que le roman-photo traditionnel est couramment associé à un lectorat féminin et aujourd'hui plutôt âgé. Du côté des producteurs interrogés, on observe tout de même une surreprésentation masculine qui reflète en partie leur surreprésentation dans les métiers de la photographie et de la bande dessinée – secteurs professionnels dont une partie des auteurs interrogés est issue.

- La formation, le degré de professionnalisation et le secteur éditorial de rattachement : une analyse exploratoire nous a permis de comprendre que la production photoromanesque était principalement associée aux secteurs éditoriaux de la photographie, de la bande dessinée et de la littérature. Nous avons cherché à représenter cette disparité ainsi que des profils plus ou moins insérés dans le milieu de l'édition, tirant ou non leur rémunération des secteurs culturels, disposant ou non d'une formation artistique.

- Le statut : certains sont auteurs, d'autres éditeurs, d'autres sont auteurs et éditeurs, et d'autres encore se sont autoédités. Nous avons cherché à représenter la diversité de ces profils. Ainsi, sur les 23 personnes interrogées, 11 ont assuré des fonctions éditoriales en tant qu'éditeurs ou autoéditeurs. La forte présence des auteurs (17 parmi les personnes interrogées) se comprend par l'absence de secteur institué : ils sont alors d'autant plus incités à devenir leur propre « entrepreneur », ils assurent souvent la surdiffusion des livres et développent un discours structuré sur les spécificités éditoriales de leurs ouvrages.

Nous avons également réalisé des entretiens directifs ou au contraire libres, auprès de professionnels du livre et de l'édition dans des domaines voisins (salarié de GfK, enseignant, libraire) pour récolter des informations sur le mode de fonctionnement de la filière.

*Tableau 2 – Liste anonymisée des personnes interrogées*

| Prénom | Genre | Profil et activités | Naissance | Style | Durée |
|---|---|---|---|---|---|
| **Anaïs** | F. | Autrice de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers et autoéditrice d'un roman-photo, par ailleurs autrice et dessinatrice de bande dessinée d'où elle tire sa rémunération principale, anime des ateliers de création, formation artistique. | 1983 | Entretien semi-directif | 1h29 |
| **André** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, photographe de profession, formation artistique. | 1962 | Entretien semi-directif | 44 min |
| **Christophe** | H. | Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers, a fait sa carrière comme auteur et dessinateur de bande dessinée, éditeur dans la BD, formation artistique. | 1960 | Entretien semi-directif | 1h05 |
| **Clara** | F. | Libraire, prête-plume, diplômée d'édition et d'un master de création littéraire. | 1991 | Entretien libre | - |
| **Daniel** | H. | Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers, réalisateur multimédia et vidéo pour des institutions, formation artistique. | 1973 | Entretien semi-directif | 23 min |
| **David** | H. | Auteur d'un roman-photo chez un éditeur tiers et autoéditeur de plusieurs romans-photos, pas de formation artistique, retraité, fréquente le monde de la photographie. | 1949 | Entretien semi-directif | 33 min |
| **Emmanuelle** | F. | Éditrice de plusieurs romans-photos, salariée d'une grande maison généraliste. | 1973 | Entretien semi-directif | 1h01 |
| **Franck** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos, éditeur de BD et de romans-photos dans une petite maison indépendante. | 1973 | Entretien semi-directif | 2h59 |
| **Gabriel** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, photo-reporter de profession, travaille avec la presse d'actualité, formation artistique. | 1971 | Entretien semi-directif | 1h17 |
| **Hugo** | H. | Correcteur et rewriter freelance dans l'édition, auteur d'un roman, enseignant dans une licence de création littéraire. | 1991 | Entretien libre et direct | - |
| **Iris** | F. | Autrice d'un roman-photo chez un éditeur tiers et autoéditrice de plusieurs romans-photos, enseignante, un temps photographe, pas de formation artistique. | 1975 | Entretien semi-directif | 1h53 |
| **Louis** | H. | Auteur d'un roman-photo, éditeur de profession dans une grande maison généraliste, écrivain de romans. | 1970 | Entretien semi-directif | 33 min |
| **Lucas** | H. | Auteur et autoéditeur d'un roman-photo, formation artistique, a fréquenté le milieu de la bande dessinée expérimentale, photographe de profession. | 1983 | Entretien libre | 1h40 |
| **Margot** | F. | Autrice de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, était salariée d'une association d'éducation populaire, illustratrice et plasticienne, anime des ateliers de création, formation artistique. | - | Entretien semi-directif | 1h |
| **Marie** | F. | Autrice et autoéditrice de plusieurs romans-photos, pas de formation artistique, pratique la microédition, bénéficie du RSA, proche du secteur de la BD. | 1991 | Entretien semi-directif | 1h08 |
| **Nathan** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, enseignant-chercheur, pas de formation artistique, a pratiqué l'auto-édition. | 1968 | Entretien semi-directif | 2h12 |
| **Ninon** | F. | Autrice et autoéditrice de plusieurs romans-photos, artiste plasticienne, formation artistique. | ± 1987 | Entretien semi-directif | 35 min |
| **Pauline** | F. | Consultante au sein de l'institut de sondage GfK au moment de l'entretien. | 1991 | Entretien directif | mail |
| **Samuel** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers, photo-reporter de profession, travaille avec la presse d'actualité, pas de formation artistique. | 1973 | Entretien semi-directif | ± 1h30 |
| **Sébastien** | H. | Éditeur d'un roman-photo, journaliste de formation et de profession. | 1962 | Entretien semi-directif | ± 1h |
| **Simon** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez des éditeurs tiers, directeur artistique dans une agence de communication au moment de la publication de ses livres, réalisateur dans le cinéma, formation artistique. | 1978 | Entretien semi-directif | 1h07 |
| **Theo** | H. | Auteur de bande dessinée et éditeur de romans-photos et de bandes dessinées dans une petite maison indépendante, formation artistique. | 1973 | Entretien libre | - |
| **Thibault** | H. | Auteur de plusieurs romans-photos chez un éditeur tiers et autoéditeur d'un roman-photo, par ailleurs auteur de bande dessinée d'où il tire principalement sa rémunération, anime des ateliers de création, formation artistique. | 1981 | Entretien semi-directif | 1h29 |

Enfin, l'observation directe a naturellement joué un rôle important pour la collecte de données, notamment à travers l'analyse du rayonnage des livres en librairies. Nous nous sommes régulièrement rendu dans les points de vente parisiens ou en bibliothèque à l'occasion de rencontres, ou encore pour le lancement promotionnel de livres de notre corpus. Nous avons également visité des salons du livre pour observer la manière dont les enquêtés présentaient leurs ouvrages et pour échanger de manière informelle avec eux.

### CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Après avoir délimité le périmètre de l'enquête, défini les différentes approches du roman-photo et proposé un cadre théorique à travers l'analyse du mode d'organisation de la filière, ce chapitre a été l'occasion de présenter notre méthodologie et nos sources. La deuxième partie de notre étude vise maintenant à tirer les conséquences de la définition intersectorielle du roman-photo, en proposant une analyse de la structure et de la généalogie de la production contemporaine de ce genre non-stabilisé. À cette fin, il nous a paru fécond de développer une analyse spatiale de la production éditoriale, et c'est à ce travail analytique qu'est consacré le chapitre suivant.

# PARTIE II.

# STRUCTURE ET GÉNÉALOGIE DE LA PRODUCTION CONTEMPORAINE

# Chapitre 4.
# TROIS FAMILLES DE ROMANS-PHOTOS

Les secteurs éditoriaux sont des catégories pratiques qui rendent compte des grandes divisions de la filière du livre. Nous avons pointé dans la première partie de notre étude les précautions méthodologiques à prendre avec ces partitions dans la mesure où, d'une part elles ne font pas consensus auprès des protagonistes du secteur – en témoigne la différence des grands segments de marché identifiés par GfK et ceux retenus par le SNE[258] – et, d'autre part, parce que ces divisions sont historiques et qu'elles sont donc susceptibles d'évoluer selon les conjonctures – ce fut le cas avec la séparation des segments « Arts et Beaux-Livres » et « Livre pratique » opérée depuis 2013 dans le traitement des données du SNE.

L'autre difficulté, liée cette fois à la spécificité de notre objet d'étude, est que ces catégories sont trop générales pour permettre d'appréhender le roman-photo. Ne disposant pas d'un marché autonome identifié et reconnu par les instances professionnelles du livre, ce segment de la production est en effet absent des différentes taxinomies qui existent – y compris dans la classification pourtant très détaillée proposée par la Commission de liaison interprofessionnelle du livre (CLIL). De ce fait, il nous est impossible de travailler à partir des segmentations instituées par les acteurs de la filière.

Mais la question n'est pas seulement celle de l'échelle de l'analyse, c'est également celle de la position spécifique qu'occupe le roman-photo dans l'espace de production. Nous avons montré la manière dont ce genre éditorial non stabilisé se situe au carrefour de plusieurs secteurs, d'où l'usage du terme « intersectoriel » ou « position frontalière ». C'est en cette qualité de production intersectorielle que le roman-photo exige la construction d'autres outils pour être appréhendé de manière adéquate.

Dans cette perspective, il nous a semblé que la modélisation spatiale de la production éditoriale était une solution féconde pour cerner efficacement le segment hétérogène du roman-photo. Cela nous a en effet permis d'appréhender l'espace éditorial comme un continuum, dans une logique de gradation et en termes de pôles et de grands axes, plutôt que de nous fonder sur des divisions sectorielles aux frontières plus ou moins instituées qui, nous l'avons vu, n'étaient pas aptes à rendre compte de l'édition contemporaine de romans-photos. Pour modéliser cet espace théorique et comprendre la manière dont il se structure, nous avons fait

[258] En 2020, GfK qui s'appuie sur le dictionnaire fourni par Electre, retient douze segments de premier niveau, quand le SNE, qui collabore au sein de la CLIL au Fichier exhaustif du livre, retient dans son rapport annuel de la même année, treize principaux segments de marché.

le choix d'utiliser l'analyse factorielle et plus particulièrement l'analyse des correspondances multiples (ACM)[259].

### 4.1 **MODÉLISER L'ESPACE ÉDITORIAL DU ROMAN-PHOTO**

L'ACM est une analyse géométrique de données qualitatives[260]. Elle va faciliter le traitement et l'interprétation des données liées à notre corpus en permettant de modéliser les ressemblances et les dissemblances que ces titres entretiennent les uns vis-à-vis des autres. Il ne s'agit pas de mettre en regard leurs propriétés de manière isolée, mais au contraire de les appréhender au sein d'un système relationnel. Pour rendre cet espace intelligible, l'enjeu est en effet d'« objectiver les structures de relations[261] » unissant les titres que nous avons retenus.

Pour cela, il a fallu dans un premier temps établir un ensemble pertinent de variables et de modalités qui permettent de caractériser au mieux la production photoromanesque. Nous avons ensuite renseigné « à la main » l'ensemble des modalités caractérisant chaque référence. Ces données représentent une grande quantité d'informations consignées dans un tableur difficilement lisible à l'œil nu. L'intérêt de l'ACM est de permettre une traduction spatiale, un résumé graphique de ces données qualitatives. En d'autres termes, l'analyse des correspondances multiples donne à voir « avec beaucoup d'économie, des relations de propriété ou de groupes, longues et compliquées à énoncer par des phrases[262] ». Julien Duval explicite :

> Les graphiques invitent à analyser les propriétés dans les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres. La distance à l'origine des axes des points associés aux individus statistiques et aux modalités des variables qualitatives visualise des écarts à la moyenne. Les propriétés les plus rares tendent à être rejetées aux extrémités des axes et à être dotées d'une forte contribution à la construction de ces derniers, qui fait écho, à défaut peut-être de la « mesurer », à la valeur distinctive qui leur est prêtée […][263].

L'interprétation des axes et l'analyse des graphiques visent à effectuer des regroupements afin « d'identifier des "airs de famille" ou même de construire des idéaux-types, autrement dit construire les profils saturés en propriétés typiques[264] ». Ce travail typologique a une vocation exploratoire : baliser ainsi l'espace éditorial du roman-photo nous permet en effet d'embrasser la diversité de sa production tout en fournissant des repères clairs pour orienter notre enquête

---

[259] Cette méthode statistique a été développée par Jean-Paul Benzécri et a notamment été popularisée en France par l'usage qu'en a fait Pierre Bourdieu dans le cadre de sa théorie des champs. Pour approfondir sur la question de l'analyse géométrique des données, voir par exemple : LE ROUX Brigitte & ROUANET HENRY, *Geometric Data Analysis : From Correspondence Analysis to Structured Data Analysis*, Dordrecht, Kluwer, 2004.

[260] Pour rédiger cette section, nous nous sommes principalement appuyé sur les travaux de Julien Duval et notamment son chapitre de synthèse méthodologique : DUVAL Julien, « 13 – Analyser un espace social » dans *op. cit.*

[261] DUVAL Julien, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n° 5, 2013, p. 110-123.

[262] *Ibid.*

[263] *Ibid.*

[264] *Ibid.*

et nos analyses. Il nous faut donc maintenant construire des variables pertinentes qui définissent et caractérisent les positionnements éditoriaux des différents romans-photos que nous étudions.

***Quelles sont les variables et modalités pertinentes pour discriminer le corpus ?***

L'enjeu est d'établir des variables qui soient capables de discriminer plus ou moins fortement les œuvres du corpus et de caractériser ainsi leur positionnement dans l'espace éditorial. Ces variables sont catégorisées : de nature qualitative, elles s'expriment selon un nombre fini de modalités. Pour les définir, nous sommes parti des différentes dimensions que recouvre le livre : celui-ci est à la fois l'édition d'un contenu, la fabrication d'un objet, mais aussi sa publication et sa commercialisation via des canaux et des méthodes spécifiques – on retrouve ici les différentes étapes de la chaîne du livre. Ce sont ces quatre dimensions du livre, évoquées en première partie de thèse, qu'il s'agit de coder, car ce n'est que considérées les unes par rapport aux autres que ces caractéristiques vont constituer et définir les spécificités d'un positionnement éditorial. Nous avons regroupé les premières de ces variables sous l'appellation de « variables médiatiques » dans la mesure où elles portent sur les dispositifs photo-textuels, la nature des images et leur relation avec le texte.

*Les variables médiatiques*

Le premier marqueur médiatique qui apparaît lorsqu'on feuillette un roman-photo concerne le rapport que le livre établit entre les textes et les images pour porter la narration. Ces choix, comme la présence ou non de phylactères et d'encarts, ne sont pas neutres et installent des dispositifs photo-textuels distincts. Les romans-photos muets, dans lesquels il n'y a pas de texte[265], ou, au contraire, la mise en place d'une alternance texte-image, sont des formes distinctives qu'il s'agit d'identifier pour caractériser les œuvres et leur positionnement. De même, le choix d'un texte qui « court au long[266] », tel que cela est pratiqué en littérature, est toujours signifiant. Si l'articulation entre les textes et les images joue un rôle important, l'agencement des images entre elles est également un facteur qui va déterminer la nature ou le positionnement des œuvres. Les images sont-elles isolées les unes des autres ou fonctionnent-elles en série[267] ? Sont-elles disposées en séquence, dispersées sur une page, ou sous la forme classique de *strips* de BD ? Une autre des variables signifiantes concerne la nature des images reproduites,

[265] *Droit de regards* de Marie-Françoise Plissart est un cas de roman-photo qui ne comporte aucun texte, le récit est uniquement conduit par des séquences photographiques.

[266] Le texte n'est pas interrompu par un changement de page ou par l'incrustation d'une image. Une phrase peut donc commencer sur une page et se terminer sur la suivante. L'écriture du texte n'est pas pensée en fonction de sa mise en page sur le support de lecture.

[267] Nous nous sommes appuyé sur les définitions suivantes : la série reflète une continuité thématique quand la suite implique le déroulement temporel d'une action sur le temps long (une succession discontinue ou espacée dans le temps) et la séquence le déroulement temporel d'une action sur un temps court (une succession continue ou sur un temps resserré). De manière plus générale les définitions de ces trois notions ne sont pas stabilisées, comme en témoignent les actes du colloque « Suite / Série / Séquence » : MONCOND'HUY Dominique & NOUDELMANN François, « Avant-propos », dans *La Licorne* [En ligne], « Suite / Série / Séquence », 1998. Disponible sur : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=2257 (consulté le 27 octobre 2023).

car il ne s'agit pas toujours uniquement de photographies. Certaines œuvres alternent photographies et dessins, d'autres encore altèrent les images en dessinant par-dessus ou en les transformant. La « pureté » photographique est donc une variable importante qui va distinguer les titres entre eux. Enfin, la place respectivement occupée dans le livre par le texte et les images est un facteur à prendre en compte pour comprendre la manière dont les récits se construisent. Une forte présence photographique, ou au contraire une forte présence textuelle, impacte la fabrication et les circuits de commercialisation des titres. Pour cette variable, nous avons donc établi trois modalités, selon que le rapport entre textes et images est équilibré, ou bien que l'un ou l'autre des éléments domine.

Pour résumer l'ensemble des variables que nous avons regroupées sous cette appellation de médiatique, nous avons synthétisé les modalités dans le tableau suivant :

| Type | Variables | Modalité 1 | Modalité 2 | Modalité 3 | Modalité 4 |
|---|---|---|---|---|---|
| Médiatique | Dispositif photo-texte | Alternance | Texte au long | Muet ou encarts seuls | Phylactères |
| | Agencement des images | Image isolée | Série | Séquence en page | Strips et gaufrier |
| | Nature des images | Photos | Photos altérées | Photos et dessins | |
| | Place de l'image | < 30 % | 30 % > 70 % | > 70 % | |

Nous avons ensuite regroupé sous le nom de « variables éditoriales » les modalités liées au positionnement de la maison, de la collection ou de ses auteurs.

*Les variables éditoriales*

Par le choix de collection ou la spécialisation de sa structure, l'éditeur inscrit une œuvre dans l'espace éditorial et la destine à un lectorat plutôt qu'à un autre, orientant sa réception critique et commerciale. Il est donc nécessaire de coder cette identité éditoriale. Une autre des variables distinctives concerne l'utilisation ou non d'une charte graphique de couverture qui témoigne de l'inscription de l'œuvre dans une collection visuellement identifiée. Ces logiques de collection – à distinguer des séries – sont très marquées dans les secteurs de la littérature légitime à travers des couvertures bien identifiées, contrairement au secteur des beaux livres où la singularité du livre l'emporte souvent sur la marque ou l'affiliation à une collection identifiable. Enfin, la dernière des variables éditoriales concerne la présentation de l'auteur de l'œuvre, car sa figure et son positionnement vont également marquer la réception du livre.

| Type | Variables | Modalité 1 | Modalité 2 | Modalité 3 | Modalité 4 | Modalité 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Éditorial | Auteur identifié comme | BD et illustration | Littérature, journalisme et histoire | Photographie et cinéma | Multiple et autres | Collaboration |
| | Collection ou éditeur | Photographie et Arts | Littérature et SHS | Bande dessinée | Généraliste et hors collection | |
| | Couverture | Chartée | Non chartée | | | |

Nous avons ensuite regroupé sous le nom de « variables techniques » l'ensemble des modalités liées à l'objet livre.

*Les variables techniques*

Les livres, œuvres culturelles, nécessitent des supports matériels de diffusion, ils sont donc toujours également des objets techniques, fabriqués. Ces caractéristiques techniques et les conventions qui leur sont associées positionnent une œuvre dans un espace éditorial déterminé et identifiable comme tel par le lecteur.

Nous avons retenu trois formats de fabrication au sein des œuvres référencées : un format poche (environ 10*18 cm), un format moyen (environ 15*22 cm) et des albums et des livres grand format (environ 21*30 cm). Le façonnage est également une indication importante que nous avons prise en compte, car on trouve aussi bien des livres brochés (dos-carré-collé, couverture souple) que des livres reliés (pages de garde et couverture cartonnée). Enfin, le choix du papier est toujours un paramètre déterminant, que l'on utilise un papier bouffant, un offset à faible ou à important grammage, plus ou moins calandré, ou bien encore un papier couché. Ces caractéristiques techniques ne présentent pas les mêmes intérêts (reproduction de textes ou d'images) et elles sont donc des marqueurs importants pour appréhender le positionnement éditorial d'un livre.

| Type | Variables | Modalité 1 | Modalité 2 | Modalité 3 |
|---|---|---|---|---|
| Technique | Format | Poche | Moyen | Grand format ou Album |
| | Papier | Bouffant et Offset faible grammage | Offset fort grammage et petite main | Couché |
| | Façonnage | Broché | Relié cartonné | |

Le dernier maillon de la chaîne du livre est celui de sa diffusion et de sa commercialisation. C'est donc sous l'appellation de « variables commerciales » que nous avons regroupé cet ensemble de modalités.

*Les variables commerciales*

Concernant la commercialisation des titres, il est matériellement impossible de rendre compte de manière satisfaisante des rayons de librairies dans lesquels les livres sont commercialisés, et

ce malgré les indications qui peuvent être récupérées auprès des diffuseurs et des éditeurs. Pour bénéficier d'informations commensurables et donc exploitables, nous avons fait le choix de nous appuyer sur les données fournies par Dilicom.

C'est à partir des segments de premier niveau que nous avons catégorisé les œuvres. Lors d'une première analyse exploratoire de notre corpus, nous avons constaté la surreprésentation des segments « 3435 - Littérature générale », « 3667 - Arts et Beaux Livres » et « 3771 - Bandes dessinées, comics, mangas ». Nous avons donc choisi de les constituer en modalité et d'en ajouter une quatrième pour les autres segments de marché auxquels seraient associés les titres restants – ou bien lorsqu'ils sont associés à plusieurs segments à la fois.

| Type | Variables | Modalité 1 | Modalité 2 | Modalité 3 | Modalité 4 |
|---|---|---|---|---|---|
| **Commercial** | Segment de marché Dilicom | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Autre, plusieurs ou NC |

Enfin, nous allons mobiliser des variables dites supplémentaires qui n'auront pas d'incidence sur le traitement des données mais qui nous permettront d'enrichir nos analyses.

*Des variables supplémentaires*

Nous avons fait le choix d'intégrer une variable informative avec les chiffres de ventes des ouvrages telles qu'ils sont renseignés par GfK en novembre 2023. Précisons que nous n'avons pas cumulé les ventes pour des livres ayant fait l'objet de plusieurs éditions et que ces chiffres sont des estimations en sortie de caisse dans les points de vente référencés par l'institut de sondage – ils ne couvrent donc pas les circuits alternatifs de diffusion comme les ventes directes en ligne ou lors de salons. Il nous a également paru utile d'intégrer une variable permettant de décrire le genre narratif auquel les ouvrages en question sont associés.

| Type | Variables | Modalité 1 | Modalité 2 | Modalité 3 | Modalité 4 | Modalité 5 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Supplémentaire** | Genre | Autofiction et autobiographie | Fiction | Non-fiction | SF et fantastique | Humour et satire |
| | Ventes | < 600 ex. ou NC | 600 ex. < 1 500 ex. | 1 500 ex. < 3 000 ex. | > 3 000 ex. | |

Nous avons donc traité l'ensemble des titres référencés par notre corpus à partir de ces différentes modalités et nous avons ainsi obtenu un tableau de treize colonnes (équivalent au nombre total de variables) et d'une centaine de lignes (équivalent au nombre de livres référencés) que nous reproduisons en annexe (*cf.* annexe C). Ce tableau, réalisé à la main, compilant autant d'informations et dont on peut voir un extrait partiel ci-après, s'avère peu lisible en l'état (*cf.* tableau 3). L'analyse factorielle va nous permettre d'en produire un résumé graphique, elle va nous donner une représentation visuelle de l'espace théorique que nous construisons – l'espace éditorial des romans-photos –, et nous aider ainsi à l'interpréter.

### *De nécessaires arbitrages*

Si certaines modalités sont faciles à déterminer (comme celles de la variable « Segment de marché » par exemple, puisqu'il suffit de reproduire le code attribué par Dilicom), d'autres présentent plus de difficultés et ont nécessité que nous opérions des arbitrages.

Tout d'abord parce que certaines modalités relèvent en réalité du domaine du quantitatif, et non du qualitatif. Il a donc fallu établir des seuils afin de pouvoir déterminer dans quelle modalité classer tel ou tel ouvrage. Ces seuils comportent nécessairement une part d'arbitraire, notamment quand les quantités sont difficiles à objectiver. À titre d'exemple, si la différence entre un papier couché et un papier bouffant est particulièrement distinctive et peut paraître évidente à établir, il s'agit en réalité d'un continuum : la différence entre ces qualités de papier relève moins d'une différence de nature que d'un certain degré de calandrage. L'observation des ouvrages physiques, même pour un œil exercé, peut donc donner lieu à des discussions : à partir de quel degré de calandrage passe-t-on du papier bouffant au papier offset et du papier offset au papier couché ?

Autre difficulté : certains titres peuvent parfois correspondre à plusieurs modalités d'une même variable – comme lorsqu'un ouvrage utilise *à la fois* des phylactères *et* du texte en alternance. Si des cas de figure apparaissaient de manière récurrente, nous avons créé de nouvelles modalités pour les prendre en compte. C'est ainsi que nous avons par exemple ajouté la modalité « Collaboration ». Mais des exceptions ont exigé des arbitrages de notre part car, à créer une modalité par exception, on risquait de biaiser les résultats.

Dans ces cas, si l'usage d'une modalité l'emporte clairement sur l'autre, nous avons privilégié la modalité dominante. À titre d'exemple, bien que *Noir Minitel* utilise deux dispositifs photo-textuels – à la fois des phylactères et du texte en alternance – c'est le texte en alternance qui conduit principalement la narration et c'est sur lui que le lecteur s'attarde, les phylactères occupant une part anecdotique. Nous avons donc attribué à ce livre la modalité « Texte en alternance ».

D'autres fois, l'arbitrage était plus difficile à effectuer, notamment concernant les classifications génériques. Les cinq modalités que nous avons prévues sont nécessairement insatisfaisantes pour cerner des œuvres comme celles de W.G. Sebald qui cultive le brouillage générique. Mais aussi et au contraire lorsque des œuvres qui répondent à une grande convenance générique jouent sur plusieurs registres à la fois : *Multiverges* de la collection « BD Cul » pourrait autant être classée en « SF et Fantastique » qu'en « Humour ». Mais dans la mesure où la ligne directrice de la collection s'inscrit dans une veine humoristique (et que le livre a par ailleurs été classé par ses éditeurs en « Livre Pratique » sur Dilicom – là aussi un positionnement farfelu), nous avons tranché pour la catégorie « Humour ».

*Tableau 3 – Extrait du corpus codé à partir des variables et modalités définies*

| Titre | Dispositif photo-texte | Agencement des images | Nature des images | Place des images | Auteur identifié comme | Collection ou éditeur | Couverture | Format | Papier | Façonnage | Segment de marché | Genre | Ventes |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Les Anneaux de Saturne | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Les Dépossédés | Texte au long | Série | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Les Émigrants | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Les étoiles à l'envers | Texte au long | Série | Photos | < 30% d'images | Collaboration | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| Les Femmes du lien | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Les Passagers du Roissy-Express | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Les Pauvres sont des cons | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Humour | > 3 000 ex. |
| Les Racines de la colère | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Les romans photos du professeur Choron | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | > 3 000 ex. |
| Les Six fonctions du langage | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Humour | > 3 000 ex. |
| Lumière invisible à mes yeux | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Ma mère ne m'a jamais donné la main | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Madeleine project | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Magnum Génération(s) | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Malheur à qui me dessinera des moustaches | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Mars et Avril, Tome I | Alternance | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Mars et Avril, Tome II | Texte au long | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| McCurry, NY 11 septembre | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Même le grand soir a commencé petit | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Mohamed Ali, Kinshasa 1974 | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |

La fabrication de l'objet livre comporte elle aussi des subtilités qu'il nous faut prendre en compte. *Les Romans-photos du professeur Choron* est par exemple façonné en « intégra » – autrement dit un livre relié, mais avec une couverture souple. Pourtant, nous avons fait le choix de catégoriser ce façonnage en « broché », car seul un regard professionnel peut saisir les nuances qui le distinguent d'un broché traditionnel. Et inversement : *Contrebandes Godard* est un livre broché, mais avec un carton contrecollé sur les plats 1 et 4 qui ressemble à une reliure bodinienne. L'effet produit renvoie davantage à l'univers du livre relié qu'à celui du livre broché : nous l'avons donc catégorisé en « relié cartonné ».

À propos des choix de papier, Mireille Loup utilise dans *Une femme de trente ans* plusieurs papiers différents — à la fois du couché et de l'offset. Dans la mesure où il s'agit d'un choix de fabrication coûteux, qui est souvent utilisé dans des beaux livres ou dans le livre de luxe, nous l'avons associé à la catégorie « Papier couché » qui correspond à ces pratiques qualitatives et coûteuses.

Autre exemple d'arbitrage : la variable « Nature des images » (« photographie », « photographie et dessin », « photographies altérées ») pose également certains problèmes. Dans *Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés,* Ed van der Elsken photographie plusieurs dessins qu'il reproduit en pleine page et ces dessins, réalisés par la protagoniste du livre, occupent une place importante à la fin de l'ouvrage. Nous avons cependant considéré qu'il s'agissait avant tout de *photographies* de dessins, et non de dessins réalisés par l'auteur à des fins narratives. Ainsi, lorsque l'image a une valeur de *document*, nous l'avons classée en « Photographie » – *a contrario*, dans un livre comme *Le Photographe*, le dessin n'a pas valeur de document, nous l'avons donc classé en « Photographie et dessin ».

En résumé, les variables que nous avons construites ne résolvent pas les problèmes de classement, mais elles les déplacent et les affinent à travers un nombre plus important de modalités. C'est la raison pour laquelle nous avons travaillé à partir d'un échantillon de plus de cent livres, afin d'atténuer les effets que certains arbitrages peuvent engendrer sur la projection spatiale des œuvres. Ainsi, au-delà de la position exacte de tel ou tel livre, c'est la structure de l'espace qu'il nous importe de mettre en lumière.

### 4.2 **COMMENT SE STRUCTURE L'ESPACE ÉDITORIAL DU ROMAN-PHOTO ?**

Les schémas ci-après (*cf.* figures 2 et 3) représentent la traduction graphique en deux dimensions[268] de notre tableau de données (*cf.* annexe C) obtenue par l'intermédiaire de l'ACM. Nous pouvons observer la manière dont les œuvres et les variables se répartissent dans l'espace. Les variables sont représentées en rouge, par des croix, et les œuvres sont représentées en bleu, par des points. On note des proximités ou au contraire des distances entre les œuvres ou entre des modalités selon qu'elles partagent ou non des qualités en commun. Les titres du corpus qui sont les plus « atypiques » par rapport au profil moyen participent le plus à la formation du nuage (ils s'éloignent du barycentre) et donc contribuent à la construction des axes.

Afin de lire ce graphique, il faut interpréter la logique de répartition des œuvres dans l'espace : quels sont les principaux facteurs qui structurent le corpus ? Ces facteurs à interpréter sont représentés par les axes *x* et *y*. Ils traduisent la polarisation de l'espace et nous disent en quoi les œuvres s'opposent les unes aux autres. Nous verrons dans cette section comment ces axes manifestent une double opposition : d'une part entre un pôle illustré et un pôle texte de l'édition ; d'autre part entre des pôles de valorisation plus ou moins autonomes de l'image photographique. C'est cette double opposition qui structure le corpus photoromanesque et c'est sur elle que nous allons nous appuyer à la fin de ce chapitre pour rassembler les œuvres au sein de différentes familles.

[268] Nous ne représentons ici que les deux dimensions dans lesquelles les références analysées expriment la plus forte variance afin d'en permettre l'interprétation.

*Figure 2 – Projection des modalités (rouge) et des titres (bleu) dans l'espace*

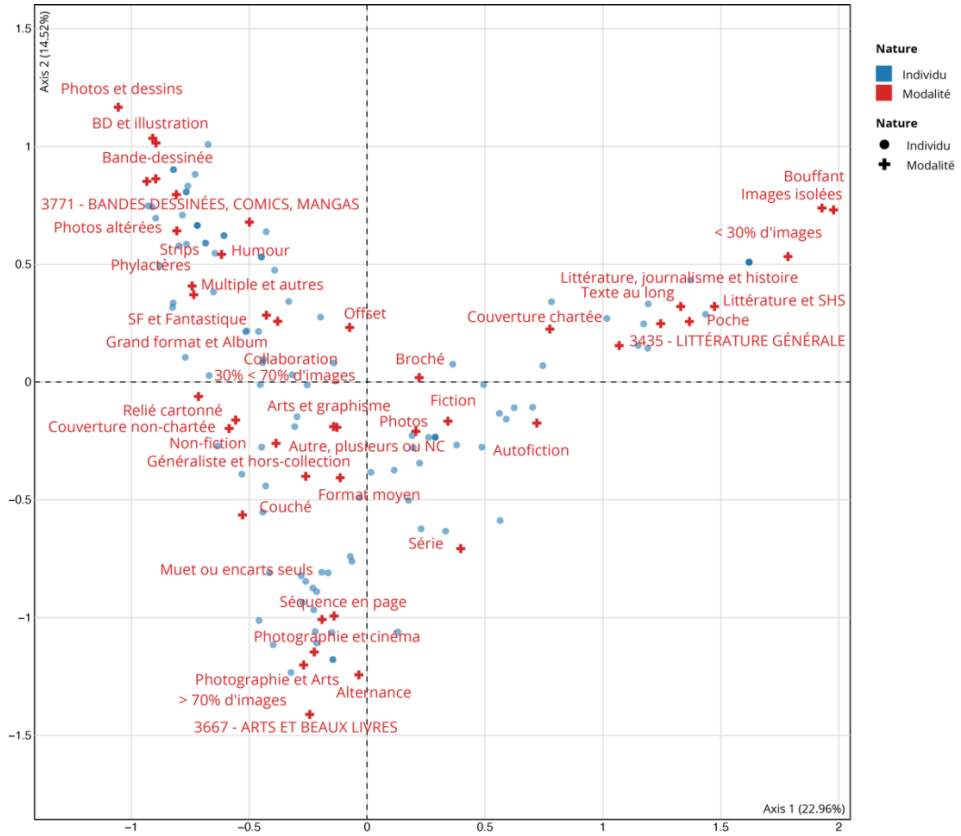



*Figure 3 – Projection des titres seuls dans l'espace*



### *Un pôle illustré et un pôle texte*

Le premier axe de l'ACM (horizontal) exprime le principe de structuration majeur de l'espace. Pour nous aider à l'interpréter, nous avons isolé des variables qui contribuent fortement à la constitution de cet axe en les colorant. Il s'agit dans le graphique ci-après de l'utilisation ou non d'une charte graphique de collection pour la couverture des livres (*cf.* figure 4).

Nous observons comment les livres qui se situent à droite de l'axe se caractérisent par l'utilisation d'une charte graphique de collection – pratique courante dans les secteurs de la littérature et des sciences humaines mais aussi pour les séries de BD. Nous avons coloré ces œuvres en rouge. À gauche de l'espace éditorial, on note au contraire une forte présence de livres dont les couvertures ne sont pas chartées – ce dont témoigne la coloration bleue des points. La deuxième variable que nous avons rendue visible est celle des choix de façonnage qui ont été faits pour fabriquer les livres (*cf.* figure 5). Les titres reliés et cartonnés, représentés en bleu ci-après, se situent plutôt à l'extrémité gauche du graphique. Au contraire, les livres brochés, souples, représentés en rouge, se situent à droite de l'espace éditorial.

Ces deux variables que nous avons isolées et qui rendent compte de caractéristiques techniques et graphiques des livres nous fournissent des indications précieuses sur le positionnement éditorial et commercial des titres en question. Elles font en effet apparaître un pôle illustré de l'édition à gauche de l'espace, où les livres reliés et cartonnés dominent et où les chartes graphiques de couverture sont rares, et un pôle texte de l'édition à droite de l'espace – où les livres ont tendance à être brochés et à bénéficier de chartes graphiques pour indiquer leur appartenance à des collections. La projection de notre corpus manifeste ainsi un espace distinctement polarisé entre un marché du livre illustré et un marché du livre texte.

Cette structuration entre un pôle texte et un pôle illustré de l'espace éditorial du roman-photo semble cohérente à plusieurs égards : tout d'abord en raison de la nature intersectorielle du genre que nous avons analysée dans la première partie de cette étude. Ensuite parce que cette division entre un pôle texte et un pôle illustré semble structurer plus généralement la filière du livre : on le constate sur le marché – par exemple via la disposition des rayons en librairie –, mais aussi du côté de l'organisation de la production – puisque certaines grandes maisons généralistes ont des services de fabrication spécialisés avec des « fabricants textes » et des « fabricants illustrés »[269].

[269] Observations réalisées aux Éditions du Seuil entre 2015 et 2018.

*Figure 4 – Coloration des titres en fonction des variables « Couverture »*

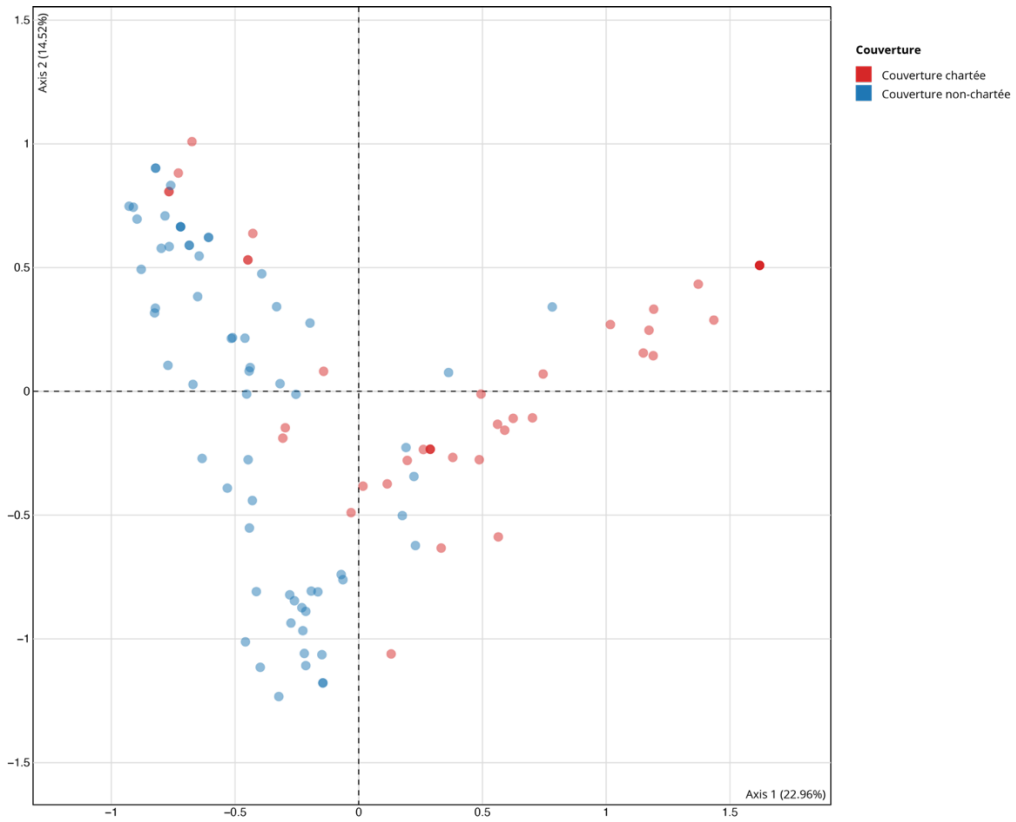
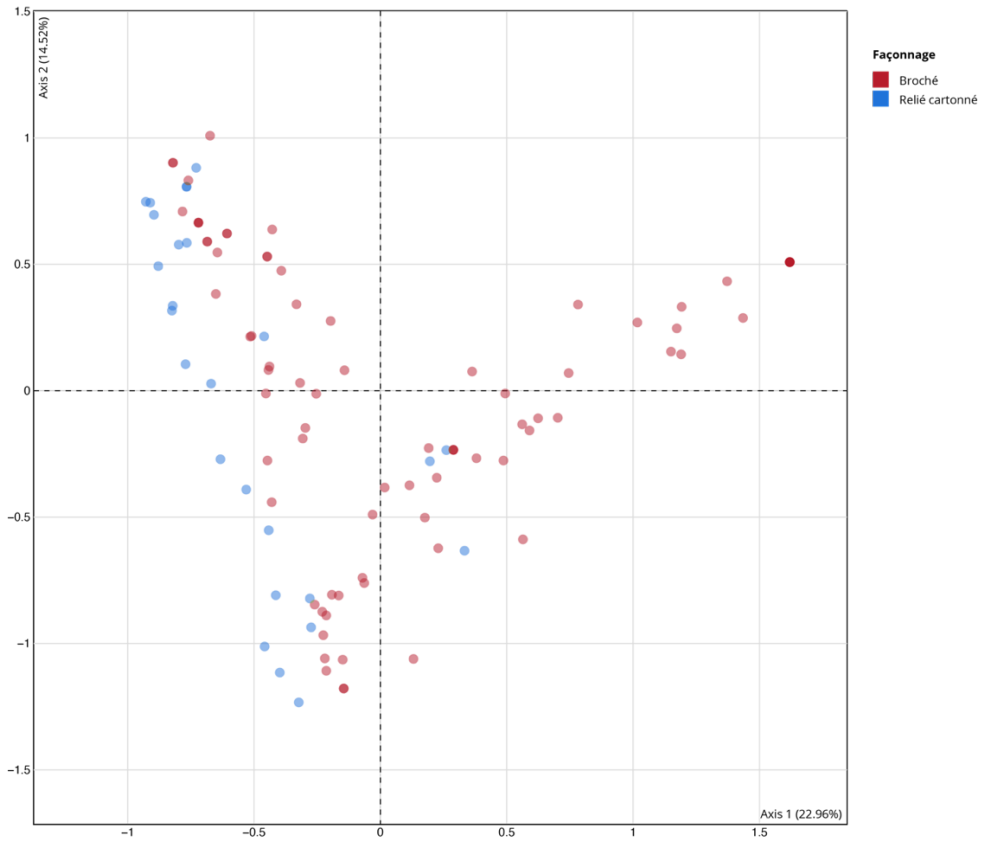



*Figure 5 – Coloration des titres en fonction des variables « Façonnage »*



### *Autonomie de l'image photographique*

Pour interpréter le deuxième axe (vertical), nous avons isolé et coloré la variable qui rend compte de l'agencement des images telles qu'elles sont reproduites dans les romans-photos (*cf.* figure 6). Est-ce que les photographies sont liées entre elles sur le mode de la série, sur le mode de la séquence, sous forme de strips, ou bien sont-elles isolées les unes vis-à-vis des autres ?

Les livres représentés en bleu et en rouge dans le premier graphique ci-après, qui sont des romans-photos privilégiant les séries et les séquences – procédés typiques de l'édition photographique – se situent en bas de l'axe. Au contraire, les images isolées que l'on retrouve plutôt dans la littérature, ainsi que les *strips*, caractéristiques du secteur de la bande dessinée, se trouvent en haut de l'espace éditorial (en vert et orange). Nous avons ensuite isolé et coloré la variable qui caractérise les différents dispositifs photo-textuels des romans-photos (*cf.* figure 7). Le deuxième graphique ci-après corrobore nos précédentes observations : l'usage des phylactères et du texte au long – caractéristiques des secteurs de la BD et de la littérature – sont dispersés en haut de l'axe vertical (orange et vert). Alors que les livres « muets », exclusivement composés de photographies et représentés en rouge, se situent plutôt en bas de l'espace, tout comme les dispositifs en « alternance » (bleu).

Nous tirons ainsi la conclusion que l'axe vertical répartit les œuvres selon leur plus ou moins grande valorisation de l'image photographique pure et autonome. Dit autrement, à travers l'interprétation de ce deuxième axe, nous comprenons que l'espace éditorial étudié est polarisé par la valeur et l'autonomie plus ou moins grande accordées à l'image photographique vis-à-vis des autres formes médiatiques qu'elle côtoie dans le roman-photo : le texte et le dessin.

*Figure 6 – Coloration des titres en fonction de l'« Agencement des images »*

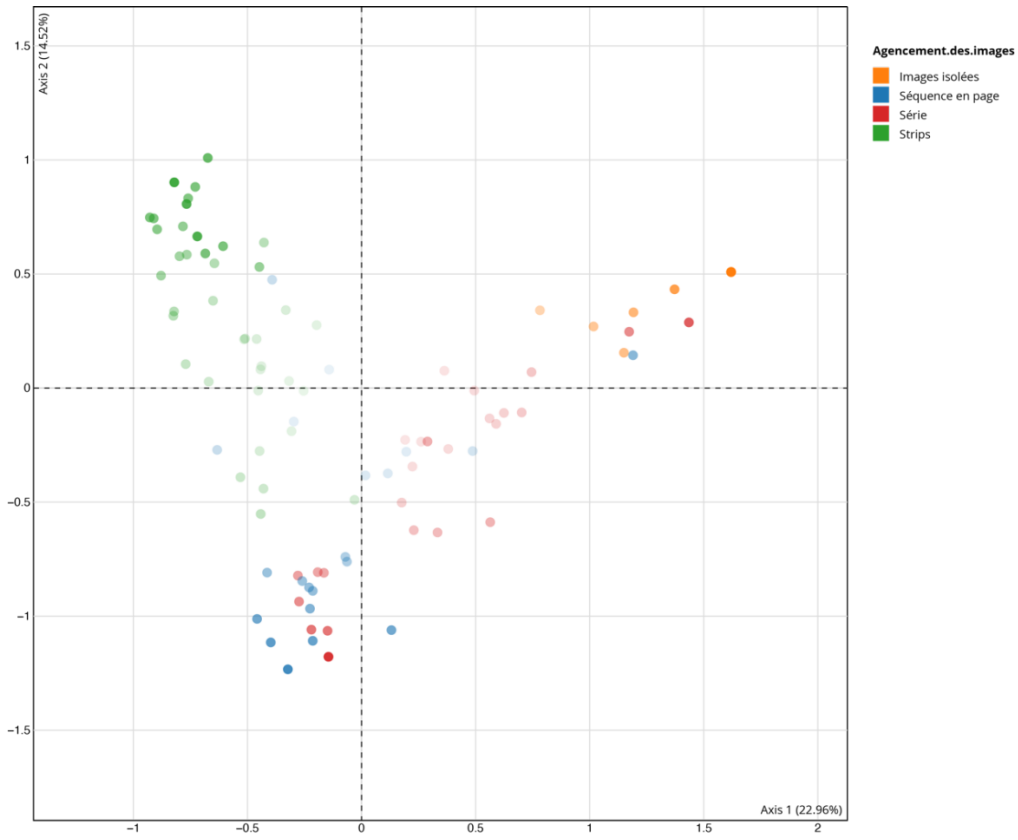
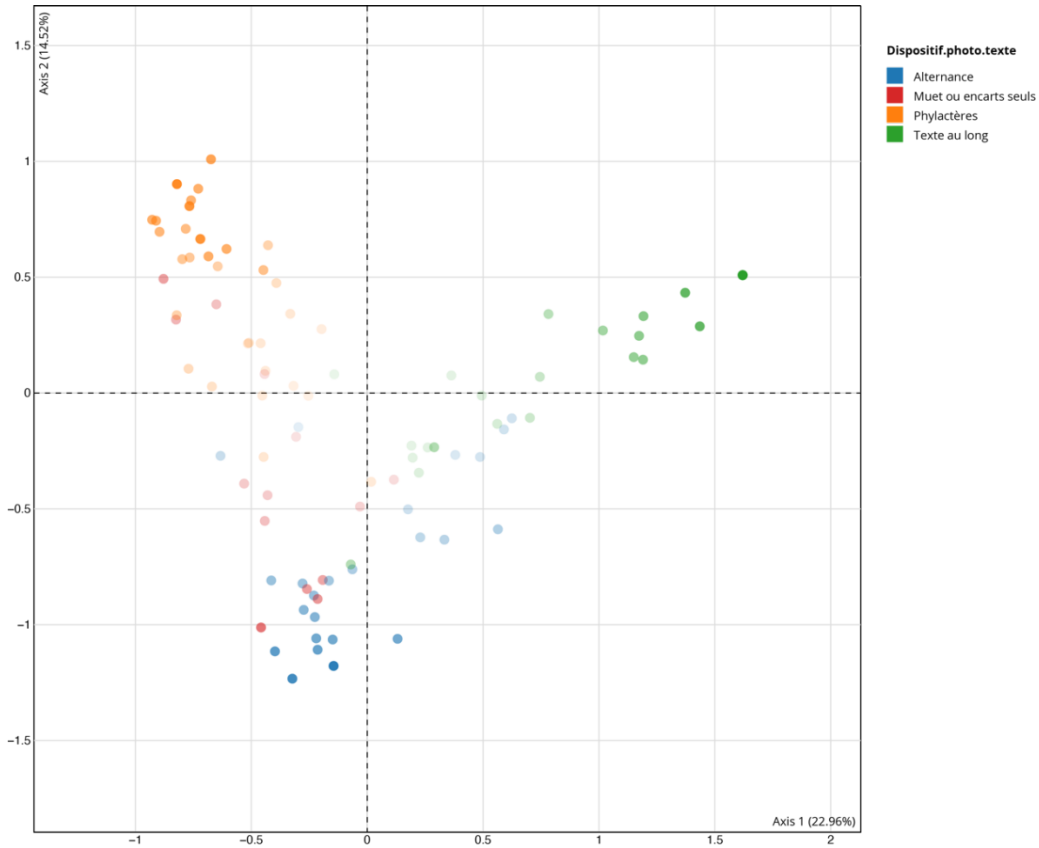
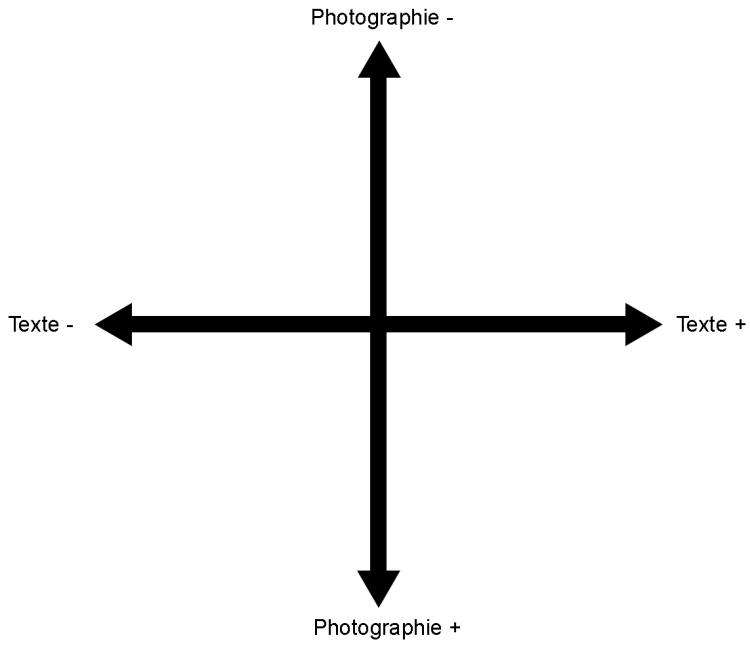



*Figure 7 – Coloration des titres en fonction des variables « Dispositif photo-texte »*



Pour conclure sur ces interprétations, l'espace éditorial du roman-photo semble donc structuré par deux principaux axes : celui qui sépare le pôle texte de l'édition du pôle illustré de l'édition – représenté dans le schéma ci-dessous par « Texte + » et « Texte – » ; et celui qui sépare l'édition d'images photographiques de l'édition d'autres formes médiatiques comme les images dessinées, altérées ou à faible narration photographique – représenté dans le schéma ci-dessous par la mention « Photographie + » et « Photographie – ».

*Figure 8 – Principaux axes structurant l'espace éditorial du roman-photo*




Le travail cartographique mené par l'analyse géométrique des données et la mise à jour des polarisations qui structurent la production photoromanesque nous permet ci-après d'analyser la manière dont les œuvres se répartissent dans cet espace, et de construire, à partir de ces résultats, une typologie.

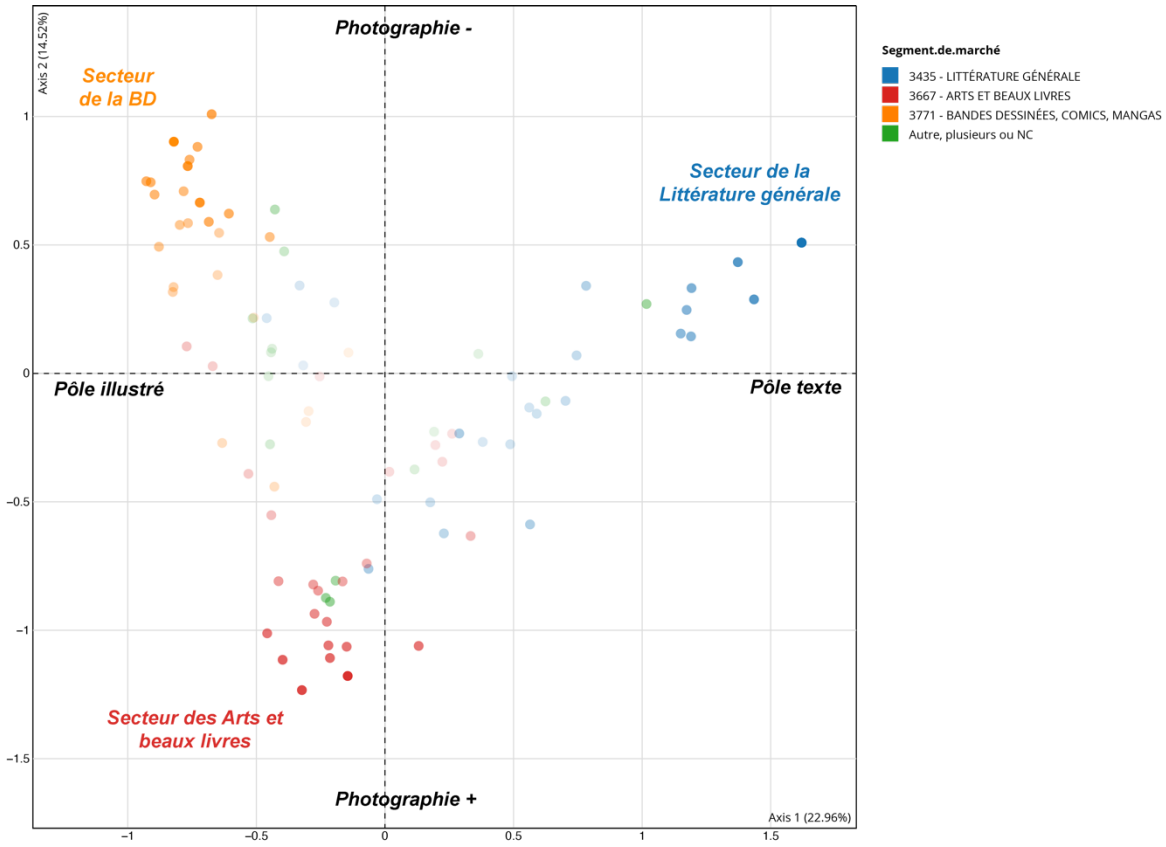
### 4.3 LA TRIPARTITION DE LA PRODUCTION : UNE TYPOLOGIE

Il est maintenant possible, à partir de la projection spatiale que nous avons présentée, de circonscrire des régions saturées en propriétés distinctives. L'identification de ces régions va permettre d'engager une démarche typologique dont les résultats seront mobilisés pour la suite de l'enquête.

#### *Les régions saturées en propriétés typiques reflètent la division sectorielle de la filière*

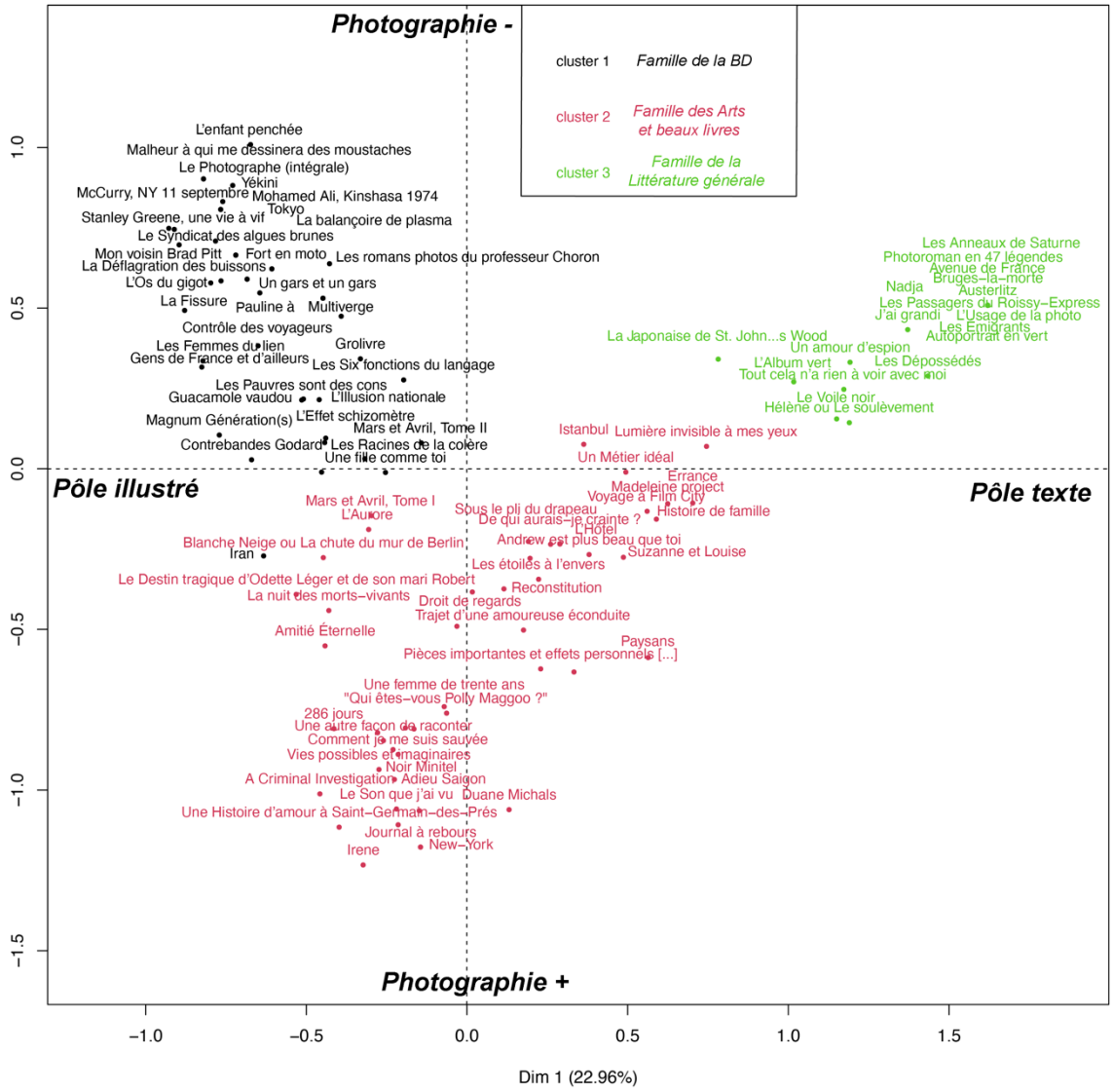
Il ressort de notre projection que l'espace éditorial du roman-photo est triangulé. On observe en effet la formation de trois régions qui sont manifestes lorsque l'on isole et colore la variable commerciale « Segment de marché » comme nous l'avons fait dans le graphique ci-dessous (*cf.* figure 9).

*Figure 9 – Projection des titres en colorant la variable « Segment de marché »*




Nous constatons à travers cette variable que la division sectorielle de la filière joue un rôle prépondérant dans la triangulation du corpus photoromanesque : ce sont les trois grands secteurs, les trois grandes catégories éditoriales de premier niveau identifiées par Dilicom – « Arts et Beaux livres », « Bande dessinées, comics, mangas », « Littérature générale » – qui permettent de rendre intelligible cette triangulation. La production photoromanesque chevauche donc ces secteurs dans lesquels ou entre lesquels les œuvres et les auteurs de romans-photos se répartissent. On en déduit le poids structurant de ces pratiques artistiques instituées, reconnues et autonomes (photographie, BD et littérature) qui disposent de leur propre marché – contrairement au roman-photo qui ne dispose pas d'outils de diffusion et de valorisation spécifiques. Les trois groupes de romans-photos qui émergent sont donc clairement dérivés de ces trois marchés qui dominent l'espace éditorial étudié. La classification hiérarchique ascendante que nous présentons en annexe (*cf.* annexe E) a tendance à confirmer cette tripartition et elle nous aide à faire émerger trois grandes familles de livres photoromanesques que le *clustering* présenté dans le graphique suivant illustre (*cf.* figure 10).

*Figure 10 – Clustering réalisé à partir de la classification hiérarchique ascendante*




Il ne s'agit pas de penser ces familles sur la base de définitions ou de critères restrictifs, mais plutôt, comme l'ACM nous aide à le faire, sous la forme d'un continuum où l'on peut identifier des régions saturées en propriétés typiques. Nous devons en effet appréhender la division sectorielle de la filière du livre non plus seulement en tant que secteurs institués aux frontières bien définies, mais aussi comme des pôles autour desquels et entre lesquels s'organise la production.

À partir de ce travail de *clustering*, nous pouvons maintenant présenter des ensembles cohérents de modalités qui contribuent fortement à la constitution des nuages et identifier ainsi quelles sont les propriétés distinctives caractérisant des idéaux-types. Nous avons identifié trois familles photoromanesques dans l'espace de la production contemporaine que nous allons détailler ci-après.

### *La photo-BD*

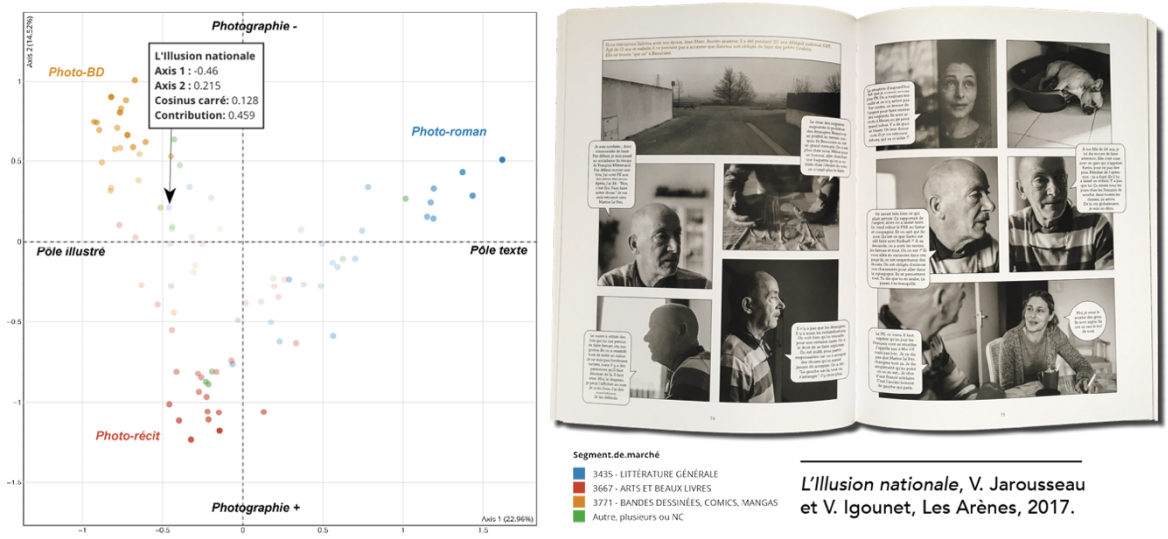



*Illustration 2 – Position de* L'Illusion nationale *dans l'espace des photos-BD*

Nous qualifions de « photo-BD[270] » les livres représentés en orange dans le graphique ci-dessus. C'est la famille à laquelle est le plus souvent associée la notion de « roman-photo », car ce type d'ouvrages prolonge des conventions éditoriales et graphiques notamment mobilisées par le roman-photo traditionnel et ses détournements.

La caractéristique la plus saillante est l'usage des phylactères pour restituer les paroles des protagonistes – convention qui est aujourd'hui d'emblée associée à la tradition bédéesque. L'autre caractéristique graphique marquante est l'utilisation de *strips*, mais aussi de ce que l'on appelle un gaufrier. Il s'agit d'une composition classique utilisée en BD ou dans le roman-photo traditionnel consistant à organiser la page autour de trois bandes elles-mêmes divisées en deux cases. Cette composition simple et régulière admet des variations comme en témoigne la figure ci-dessus. Ces déclinaisons permettent de jouer sur le rythme de la narration ou de valoriser certains éléments visuels.

On observe régulièrement dans ces romans-photos une rencontre ou une combinaison entre l'image photographique et l'image dessinée. Cela peut prendre la forme d'une alternance entre photographie et dessin comme cela est le cas dans les titres publiés par l'agence Magnum Photos en partenariat avec Aire Libre (voir aussi l'emblématique *Le Photographe*). Mais la frontière entre image photographique et dessin n'est pas toujours aussi marquée. Des dessins réalisés à partir de photographies (*Iran*) aux photographies de dessins, la délimitation est souvent poreuse et l'on est en fait confronté à un spectre de possibilités : certains auteurs dessinent directement sur les photographies (*Gens de France*), d'autres pratiquent le collage (*Tokyo*), d'autres encore apportent un traitement spécifique aux photos, les rapprochant ainsi d'une esthétique dessinée. C'est le cas du traitement visuel apporté à l'ouvrage *La Fissure* : les couleurs

[270] Nous empruntons la formule à l'auteur Leandri qui qualifiait ainsi ses propres productions réalisées chez *Fluide Glacial*.

des photos sont légèrement désaturées tandis que la luminosité est fortement contrastée, entraînant un aplatissement de l'image qui lui confère une patine dessinée. Dit autrement, dans le spectre qui va de l'image photographique à l'image dessinée, la photo-BD prend plutôt ses distances avec la pureté photographique et est encline à mobiliser le dessin.

Du point de vue de leur fabrication, ces livres sont souvent publiés à la française au format album ou s'en approchent (portrait A4) et utilisent du papier couché ou offset légèrement calandré. Le papier bouffant est exclu comme c'est souvent le cas pour des publications qui se soucient de la qualité de reproduction des images.

Par ses caractéristiques graphiques, techniques et éditoriales, cette production est ancrée dans le pôle de la bande dessinée. Sa valorisation symbolique et commerciale se fait donc principalement via ces réseaux. On retrouve ces romans-photos dans les rayons de BD ou dans les librairies spécialisées en BD. Les éditeurs présentent leurs livres dans des salons consacrés à la BD (Festival d'Angoulême, Bulles en vrac…) et les auteurs y signent leurs ouvrages (comme c'est le cas pour les Éditions Flblb). Ce sont par ailleurs des livres susceptibles de concourir à des prix réservés au 9e art (*Les Racines de la colère* a été lauréat du prix France Info de la BD d'actualité et de reportage) ou qui réussissent à bénéficier de subventions du CNL destinées à la BD (comme ce fut le cas pour *Pauline à Paris* de Benoit Vidal).

### *Le photo-récit*

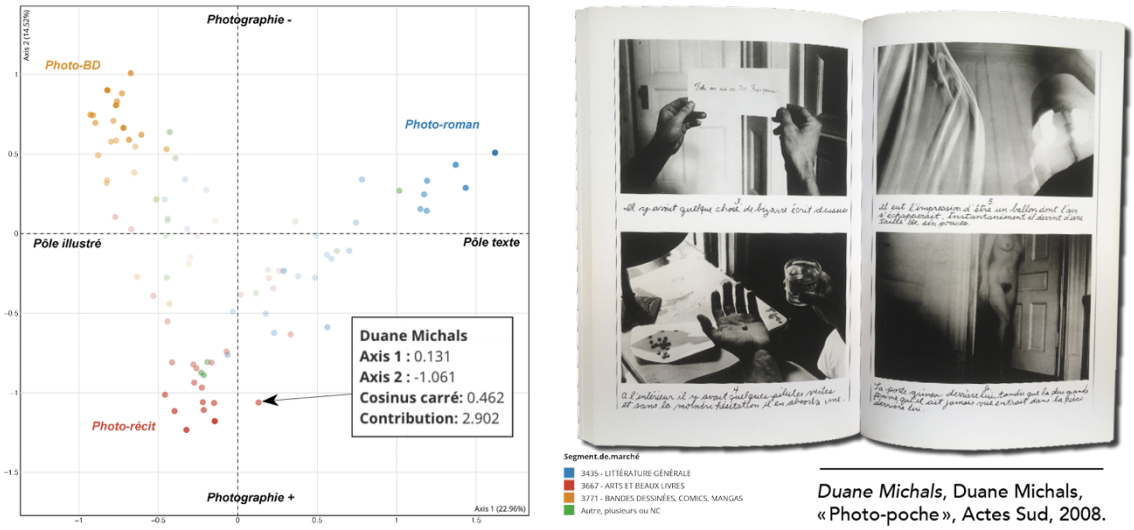



*Illustration 3 – Position de* Duane Michals *dans l'espace des photos-récits*

Nous qualifions de « photo-récit[271] » la production photoromanesque qui est subordonnée et liée au marché du livre d'art et de photographie. Elle est la plupart du temps associée par Dilicom au segment « Arts et Beaux-Livres » visible en rouge dans le graphique ci-dessus.

[271] Nous empruntons la formule à Grojnowski même si le sens qu'il lui donne varie quelque peu par rapport à l'usage que l'on en fait ici. Voir : GROJNOWSKI Daniel, « Un nouveau genre ? Des récits-photos aux photos-récits » dans GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie : vérités et croyances,* Paris, José Corti, 2011, p. 103-125.

Dans ces livres, l'image photographique occupe souvent un espace important par rapport au texte et elle semble valorisée pour elle-même : la pureté photographique de l'image prédomine, contrairement à la photo-BD où les rencontres avec le dessin sont plus courantes. Dans cet esprit, les phylactères sont proscrits au profit des encarts – permettant une incrustation plus douce dans les images – ou de ce que nous qualifions d'« alternance » et qui fonctionne comme un passage de témoin entre photographies et textes. Les images sont souvent mises en séquence dans la page de manière plus ou moins régulière (*Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés*) ou bien présentées sur le mode de la série et de la suite (*A Criminal Investigation*).

L'importance accordée à l'image photographique implique également des choix de fabrication particuliers : si le papier couché est souvent privilégié afin de restituer au mieux les détails photographiques, on trouve également des papiers offset de grande qualité, couramment utilisés dans le secteur des beaux-livres. Les romans-photos sont souvent publiés en grand format, avec des façonnages soignés comme des livres reliés et cartonnés, et les couvertures ne répondent que rarement à une charte graphique de collection. On observe cependant au sein de cette production, pour certains auteurs reconnus, des passages en poche. C'est le cas de Raymond Depardon aux Éditions Points, dont certains titres sont d'ailleurs des inédits, uniquement publiés en poche. Lorsque c'est le cas, ces ouvrages sont brochés et publiés avec des couvertures souples répondant à la charte de la collection (voir aussi *Duane Michals* dans la collection « Photo Poche » de chez Actes Sud). Ils correspondent en cela à ce qui se pratique dans le pôle texte des maisons d'édition, mais la qualité du papier qui est utilisée – du papier couché – les distingue des livres de poche traditionnels en littérature ou en SHS.

Aux côtés de l'édition traditionnelle, on observe aussi une importante production autoéditée qui est courante et valorisée dans ce secteur lorsqu'elle se manifeste à travers des livres d'artiste, permettant des petits tirages numérotés avec des fabrications soignées (*Comment je me suis sauvée* ou encore *A Short Story*).

En raison de l'exigence photographique de ces livres, ce sont souvent des photographes de profession qui en sont les auteurs. Ce faisant, les romans-photos peuvent être accompagnés d'expositions dans des festivals de photographie (Les Rencontres d'Arles pour Anouck Durand par exemple), ils sont souvent placés dans des librairies spécialisées en photographie (Comète, mais aussi la librairie de la Maison Européenne de la photographie, celle du BAL ou du Jeu de Paume pour prendre des lieux d'exposition parisiens) et leurs auteurs peuvent bénéficier de résidences destinées aux photographes – ce fut le cas de Jean-Pierre Vallorani pour la réalisation de *Ballast*.

### *Le photo-roman*

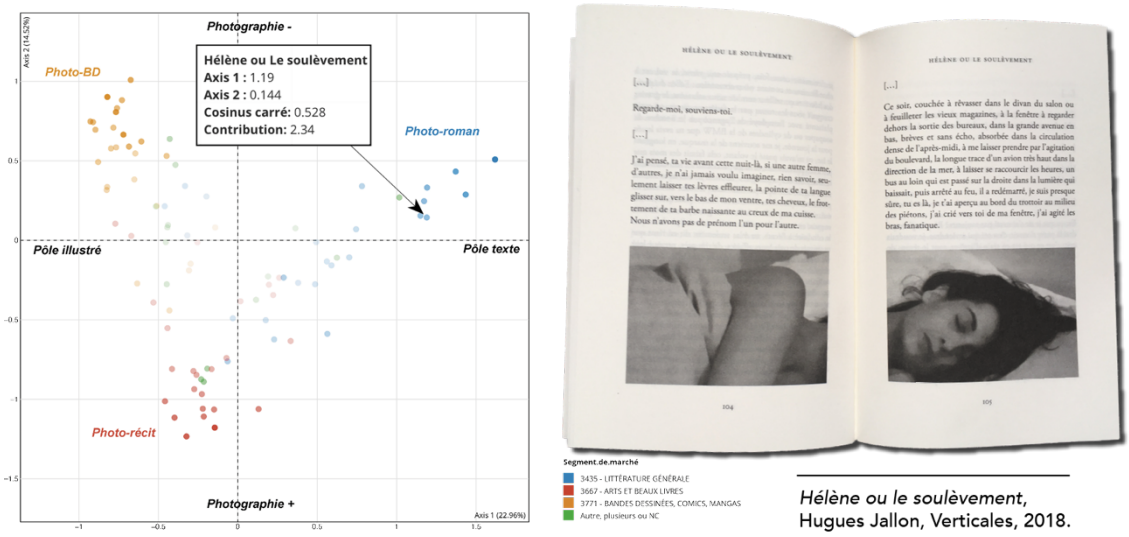



*Illustration 4 – Position d'*Hélène ou le soulèvement *dans l'espace des photos-romans*

La dernière famille de roman-photo, que nous qualifions de « photo-roman[272] », est représentée en bleu dans le graphique ci-dessus. Elle est majoritairement commercialisée dans les rayons de littérature. Elle renvoie la plupart du temps à ce que l'on a pu appeler le roman photographiquement illustré[273] bien que les images de certaines œuvres de ce corpus, comme celles d'Hugues Jallon, revêtent parfois une forte dimension narrative et non plus seulement illustrative.

Dans ces livres, la place des photographies est réduite et le texte bénéficie d'un rôle prépondérant tant dans l'occupation de l'espace que dans la fonction narrative. L'image est parfois le moteur de l'écriture (collection « Photo-roman »), elle est d'autres fois le médium de l'enquête littéraire (*L'Album vert*) ou encore, par exemple, une manière de prendre en charge des fonctions descriptives (*Nadja*). Les images sont intégrées au fil du texte qui, lui, est coulé de manière classique dans une colonne centrale justifiée qui « court au long ». Par ailleurs, on observe la plupart du temps une stricte séparation des textes et des images : il n'y a pas d'incrustations, d'encarts ni de phylactères. Souvent, les photographies ne fonctionnent pas comme des séquences mais plutôt comme des séries, ou bien elles sont autonomes les unes par rapport aux autres. Dans ces ouvrages, il arrive régulièrement que les photographies ne soient pas produites par les auteurs des textes, mais que ceux-ci mobilisent un fonds d'archives (qui peut être familial, comme dans *Andrew est plus beau que toi*) ou qu'ils réalisent une collaboration avec un photographe (collection « Collatéral » au Bec en l'air).

Comme souvent dans l'édition littéraire, les couvertures sont chartées. Ces romans-photos sont publiés au format non-poche et en cas de réussite commerciale raisonnable, ils peuvent bénéficier d'une seconde exploitation au format de poche (*Le Voile noir*). Les livres sont quasi

[272] En référence à la collection du même nom publiée par les Éditions Thierry Magnier entre 2007 et 2013.
[273] BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 226.

exclusivement brochés avec, par conséquent, des couvertures souples. Ils sont souvent imprimés sur du papier bouffant : un papier épais et peu cher, qui boit beaucoup l'encre, et qui est habituellement utilisé pour imprimer du texte, car il ne permet pas de restituer le détail des images. En raison de la place accordée au texte, ces romans-photos ne rencontrent aucun problème à être valorisés dans les circuits traditionnels de la littérature. Certaines œuvres classicisées font même partie intégrante du patrimoine littéraire comme peut l'être *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach.

### CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

L'approche spatiale et structurale que nous avons développée dans cette section a fait émerger trois grandes familles éditoriales qui polarisent la production photoromanesque : les photos-BD, les photos-récits et les photos-romans. Ces familles sont subordonnées ou dérivées de la division sectorielle de la filière et elles témoignent ainsi du poids structurant de l'aval de la chaîne du livre, y compris sur une production non-instituée telle que le roman-photo qui interroge pourtant, par ses dissonances génériques, la partition actuelle de l'espace éditorial. Cette typologie va nous permettre d'orienter notre enquête en isolant des dynamiques spécifiques au sein de ces familles, mais auparavant il nous faut esquisser une approche diachronique pour éprouver et consolider cette tripartition.

# Chapitre 5.
# REVISITER LES HISTOIRES DU GENRE

L'histoire du roman-photo et de ses dérivés a fait l'objet d'un certain nombre de recherches et la documentation dans ce domaine s'est enrichie ces trente dernières années. Des thèses doctorales ont contribué à faire la lumière sur certains pans de cette histoire, comme le travail de Sylvette Giet sur le roman-photo traditionnel ou d'Alexandra Koeniguer sur le Nouveau Roman-Photo. Des chercheurs ont exhumé et rassemblé des archives, pour certaines inédites, contribuant à la meilleure compréhension de l'histoire de cette production et à sa patrimonialisation par l'intermédiaire de projets éditoriaux. En témoigne la publication de *Contrebandes Godard,* par Pierre Pinchon, qui a encouragé la redécouverte des romans-photos gravitant autour de l'œuvre de Jean-Luc Godard. Jan Baetens a pour sa part réalisé un ciné-roman-photo exclusivement basé sur les archives de sa collection de magazines privée, valorisant ainsi un fonds iconographique rare qu'il avait par ailleurs fait connaître et analysé en 2019, dans un ouvrage d'histoire culturelle, *The Film Photonovel.*

Si nous n'avons pas la prétention, dans cette thèse consacrée au roman-photo contemporain, d'engager un travail d'historien, il est cependant nécessaire de proposer ici une mise en perspective historique des idéaux-types que nous avons identifiés. Le regard diachronique porté sur la structure de l'espace photoromanesque doit en effet nous permettre d'éprouver cette typologie et d'en préciser les contours grâce à la constitution de bibliographies historiques susceptibles d'éclairer la genèse et les filiations de la production contemporaine. C'est à cette esquisse généalogique que sont consacrées les sections suivantes.

## 5.1 DE RODENBACH À SEBALD : LE PHOTO-ROMAN

Dans ses ouvrages *Perle noire* et *Soleil noir,* Paul Edwards a produit un répertoire critique de la fiction photo-illustrée, et à travers lui une histoire de « ses (multiples) débuts[274] ». C'est notamment dans ce cadre qu'il faut appréhender l'histoire du photo-roman. Le chercheur nous met néanmoins en garde contre la « fascination des "premiers" » car ces repères, « si utiles à l'établissement d'une chronologie pédagogique, sont le fait d'approximations »[275]. Cette mise en garde vaut notamment pour la place accordée à *Bruges-la-Morte* (1892) du Belge Georges Rodenbach (1855-1898), l'une des premières publications considérée comme majeure dans l'histoire des photos-romans. Il relève ainsi :

---

[274] EDWARDS Paul, *Perle noire, op. cit.*, p. 10.
[275] *Ibid.*, p. 11.

> Quant à *Bruges-la-Morte*, ce serait le premier roman illustré par la photographie, à condition d'oublier quelques faits et circonstances : des romans en langue anglaise ont été truffés d'épreuves photographiques trente ans auparavant, et *Bruges-la-Morte*, est-ce bien un roman ? L'histoire se concentre sur l'état psychologique d'une seule personne, comme dans les contes et les nouvelles, et sa brièveté est bien celle d'une nouvelle. Il s'agit donc d'une fiction photo-illustrée, au même titre que les contes photo-illustrés publiés quelques années auparavant (par Henri Magron ou Jules Gervais-Courtellement). On ne peut pas prendre l'œuvre de Rodenbach comme point de départ dans l'histoire de l'illustration photographique française, et on ne doit pas oublier d'autres cas particuliers […][276].

Ces précisions étant apportées, l'œuvre symboliste de Rodenbach, qui fait encore aujourd'hui l'objet de rééditions[277], n'en marque pas moins un jalon important dans l'histoire de l'édition romanesque en intégrant trente-cinq photographies de Bruges reproduites au fil du texte en similigravure dès sa première édition intégrale[278]. En ouverture du livre, Georges Rodenbach – pour qui la ville est traitée à la manière d'un personnage de l'intrigue – avertit le lecteur sur la place qu'occupe la photographie, car son rôle dépasse la simple fonction illustrative[279] :

> […] il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte[280].

Parmi les autres titres classiques de l'histoire littéraire figure également *Nadja* d'André Breton. Cette œuvre surréaliste publiée en 1928 aux Éditions de la NRF s'inscrit à certains égards dans la continuité symboliste[281]. Dans ce livre qui répond selon son auteur à des impératifs anti-littéraires, « l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description[282] ». Quelle que soit la valeur documentaire réelle de ces photographies, elles permettent

---

276 *Ibid.*

277 On peut cependant regretter que les photographies aient été supprimées de la dernière réédition en date, parue en septembre 2020 chez Folio.

278 Les photographies n'apparaissant pas dans la version feuilleton publiée dans *Le Figaro*. Pour une présentation et une analyse de l'apparition et de l'intégration des photographies dans l'œuvre, voir la présentation de Daniel Grojnowski et Jean-Pierre Bertrand en introduction de l'édition de Flammarion de 1998 : GROJNOWSKI Daniel & BERTRAND Jean-Pierre, « Introduction », dans *op. cit.*

279 « Les propositions de Georges Rodenbach (*Bruges-la-Morte*, 1894) […] avaient tissé, entre littérature et photographie, un lien qui dépasse la fonction illustrative de l'image placée en dialogue avec un récit. », dans KOENIGUER Alexandra, « Le récit photographique dans les romans-photos de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters », *Textyles*, 40, 2011, p. 75-85.

280 RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, *op. cit.*

281 André Breton évoque dans *Nadja* ses affinités avec Joris-Karl Huysmans. Cité par : KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*, p. 331.

282 BRETON André, *Nadja,* Paris, Gallimard, 1964, p. 6.

de limiter le recours aux descriptions textuelles et de conférer à l'œuvre le caractère d'un document « pris sur le vif[283] ».

Dans le cadre de sa thèse doctorale sur les œuvres de Marie-Françoise Plisssart et Benoît Peeters, Alexandra Koeniguer identifie et analyse un troisième roman qu'elle associe aux filiations du Nouveau Roman-Photo[284]. Il s'agit de *La Folle d'Itteville* (1931) de Georges Simenon et Germaine Krull, un roman policier édité avec les images de la célèbre photographe. Dans un registre grand public, fondé sur un dispositif photo-textuel où l'image occupe une place importante, ce polar devait inaugurer aux Éditions Jacques Haumont une nouvelle collection à fort tirage précisément intitulée « Phototexte ». Tiré à 25 000 exemplaires[285], le roman illustré ne rencontre pas le succès escompté, écourtant ainsi la vie de la collection. Il s'agira en effet du premier et seul titre de la série malgré l'annonce qui avait déjà été faite en 4e de couverture d'une deuxième livraison à venir[286]. Contrairement aux deux romans évoqués plus haut, Alexandra Koeniguer note que celui-ci ne s'inscrit pas dans un mouvement artistique littéraire, mais elle remarque qu'il partage déjà un certain nombre de préoccupations communes avec le roman-photo traditionnel tel qu'il apparaîtra à la fin des années 1940 :

> Certains partis pris formels […] placent [*La Folle d'Itteville*] à l'articulation de la littérature illustrée, de la littérature policière et de la presse illustrée. Des problématiques, qui ne vont pas sans évoquer le roman-photo, apparaissent alors : le roman et le photographique, la narration en image et l'illustration, le livre et la presse, la culture lettrée et la culture populaire[287].

Ces mêmes problématiques se manifestaient en fait déjà dès le début du XXe siècle au sein de la littérature populaire vendue en gare, comme le suggère Paul Edwards selon qui : « autour de 1900, le roman parisien illustré d'une centaine d'images est le précurseur du roman-photo des années 1940-1950[288] ». D'autres auteurs de polars reprendront ce filon photo-textuel à la manière de Frédéric H. Fajardie et de son ouvrage au titre évocateur pour notre étude, *Roman photo*, un livre publié en 2002 dans lequel il intègre via un jeu intéressant de détourages les photographies de Marc Gantier.

---

283 Selon la formule utilisée par André Breton lui-même : *ibid.*

284 KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*, p. 350.

285 Fiche bibliographique recensée sur le site de l'Association Jacques Rivière et Alain Fournier, disponible [en ligne] sur : http://www.association-jacques-riviere-alain-fournier.com/reperage/simenon/notice_horsmaigret/note_horsmaigret_Folle dItteville.htm (consulté le 27 octobre 2023).

286 Le titre ainsi annoncé, de Georges Simenon et Germaine Krull, s'intitule *L'affaire des 7'* : « Le texte ayant néanmoins été rédigé, il sera publié en 1938 par Gallimard dans un recueil de nouvelles intitulé *Les Sept minutes* (collection « La renaissance de la nouvelle »), sous le titre *La Nuit des sept minutes.* ». Source : *ibid.*

287 KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*, p. 350.

288 EDWARDS Paul, *Perle noire*, *op. cit.*, p. 122.



*Illustration 5 – De gauche à droite et de haut en bas :* Bruges-la-Morte, *G. Rodenbach, 1892 ;* La Folle d'Itteville, *G. Simenon et G. Krull, 1931 ;* Nadja, *A. Breton, 1928 et 1963 ;* Suzanne et Louise, *H. Guibert, 1980 ;* Austerlitz, *W.G. Sebald, 2001 ;* Istanbul, *O. Pamuk, 2003 ;* L'Usage de la photo, *Annie Ernaux, 2005 ;* Hélène ou le soulèvement, *H. Jallon, 2019.*

Le photo-roman connaît un autre moment important dans les années 1980, une période notamment marquée par la publication de *La Chambre claire,* un essai de Roland Barthes dans lequel l'auteur engage des réflexions sur un ensemble iconographique évoquant la disparition de sa mère. *Suzanne et Louise* (1980) d'Hervé Guibert, paru pour la première fois chez Hallier et sous-titré « roman-photo », figure parmi les titres marquants de l'époque. L'ouvrage a fait l'objet de plusieurs rééditions ces dernières années, en 2005 chez Gallimard, sous la fameuse couverture typographique de la « Blanche », et en 2019 dans la collection « L'Arbalète » de cette même maison. Ce livre occupe une place à part entière dans la famille des photos-romans, même si le parti pris de reproduire des textes calligraphiés le singularise et évoque au lecteur les micro-récits de Duane Michals ou le *Paris des rêves* du photographe humaniste Izis.

À la fin des années 1990, les Éditions Actes Sud traduisent les romans de l'Allemand W.G. Sebald. Les lecteurs français découvrent alors une œuvre dans laquelle la photographie joue un rôle essentiel : que ce soit dans *Les Anneaux de Saturne*, paru en France en 1999 ou dans *Les Émigrants,* traduit la même année, le dispositif photo-textuel est constitutif de l'écriture de Sebald. Paul Edwards qualifie ainsi *Austerlitz,* son dernier roman publié en 2001, « d'héritier direct de *Bruges-la-Morte* » et l'inscrit dans la même tradition photolittéraire que *Nadja*[289].

Il semble qu'au tournant des années 2000, l'accroissement du nombre de publications photolittéraires entraîne une normalisation de cette production. Il est cependant difficile d'étayer statistiquement cette intuition dans la mesure où les livres concernés ne font pas nécessairement l'objet de traitements éditoriaux spécifiques comme le note Daniel Grojnowski :

> Il se trouve que bien souvent aujourd'hui l'insertion de clichés dans un récit n'est souvent pas même signalée au lecteur, comme si elle allait de soi : en donnent de nombreux exemples des ouvrages récents comme *Aujourd'hui* de Colette Fellous (Gallimard 2005), *Les Disparus* de Daniel Mendelsohn (Flammarion, 2007) ou *New York, journal d'un cycle,* de Catherine Clusser (Mercure de France, 2009). Ils utilisent une abondance de clichés, alors que ni la page-titre, ni la quatrième de couverture, ni une note de présentation ou d'explication ne le signalent au lecteur[290].

Cet état de fait complique la mise en place d'une méthode systématisée à même de répertorier les œuvres en question. Exhaustivité ou représentativité stricte sont donc hors de portée et nous sommes contraint d'opérer par tâtonnements. Cela étant, certains titres se détachent et sont plus facilement identifiables en raison de la renommée ou de la reconnaissance littéraire dont bénéficie leur auteur.

On pense ainsi au récit autobiographique d'Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, dont la première traduction en 2007 s'accompagne d'environ 200 images[291], à *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux ou encore à *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Ces livres témoignent tous trois de la place prépondérante qu'occupent l'autobiographie et l'autofiction au sein de ce

[289] *Ibid.,* p. 192.
[290] GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie*, *op. cit.*, p. 105.
[291] Et qui fut enrichie en 2017 par 230 images supplémentaires.

courant photoromanesque. Nous pourrions, comme le fait Daniel Grojnowski, poursuivre l'inventaire en évoquant l'*Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye (Gallimard), *Les Étoiles à l'envers* de Pierrette Fleutiaux (Actes Sud), le *Trajet d'une amoureuse éconduite* d'Anne Brochet (Seuil) ou un projet plus atypique sur lequel nous reviendrons plus avant : *Andrew est plus beau que toi* d'Arnaud Cathrine, publié en collaboration avec *The Anonymous Project*, un fonds d'archives iconographiques de photographies de famille.

Malgré d'importantes convergences que nous avons mises en évidence dans notre typologie, ces livres se caractérisent souvent par une grande diversité formelle :

> les photographies peuvent être disséminées ou regroupées ; intégrées à l'œuvre ou réservées à ses marges ; rares ou nombreuses ; précédant ou au contraire suivant leur mention dans le texte, si mention il y a ; renvoyant à quelque passage précis du texte ou non ; larges ou minuscules, et ainsi de suite, à chaque fois de plus avec une gamme très variée de solutions intermédiaires[292].

Daniel Grojnowski identifie pour sa part deux grandes catégories d'œuvres au sein de cette famille en fonction de la répartition des textes et des images dans la page. Il parle alors de « récit-photo » lorsque le texte est « sobrement illustré »[293] et de « photo-récit » lorsque

> les photographies et le texte se partagent en proportions à peu près égales l'espace des pages. Le va-et-vient privilégie tantôt la narration, tantôt son illustration, l'un jouant à l'égard de l'autre le rôle d'*accompagnement*, au sens musical du terme : musique « à programmer », lorsque le texte informe les images pour guider la lecture, musique d'« atmosphère », lorsque les images se manifestent en bruit de fond[294].

Nous ne reprenons pas à notre compte cette terminologie[295], mais notons qu'elles manifestent avec justesse les ruptures qualitatives que certains partis pris éditoriaux entraînent.

L'autre aspect intéressant de la période contemporaine est le développement de collections spécialisées dans cette littérature. La collection « Photoroman » chez Thierry Magnier, destinée à un lectorat jeunesse et donc exclue de notre corpus primaire, est forte de vingt-deux titres répertoriés sur le catalogue de la BNF, publiés entre 2007 et 2013 au rythme de deux à six publications par an. L'éditeur présente le principe qui régit cette collection de la manière suivante : « L'idée de photoroman est simple : un photographe confie une série d'images, vision intime d'un univers. Un écrivain les reçoit et s'aventure dans l'écriture d'un récit suscité par ces photographies[296]. »

---

[292] VAN GELDER Hilde & BAETENS Jan, « Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990) », *Études romanesques* n° 10, « Photographie et romanesque », Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p. 264.
[293] GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie*, *op. cit.*, p. 106
[294] *Ibid.*, p. 106-107.
[295] Même si nous empruntons le terme de « photo-récit » pour évoquer l'une des familles photoromanesques que nous avons identifiées.
[296] Voir la présentation [en ligne] disponible sur le site de l'éditeur : https://www.editions-thierry-magnier.com/collection-photoroman-546.htm (consulté le 28 octobre 2023).

Également lancée en 2007, la collection « Collatéral », portée par la maison marseillaise Le Bec en l'air, témoigne de cette même dynamique photoromanesque. Proposant une rencontre semblable entre un photographe et un écrivain, elle a accueilli vingt-trois titres jusqu'en 2016 au rythme d'une à trois publications par an. Face à cette multiplication de parutions photo-textuelles, Daniel Grojnowski établit le constat suivant :

> Le récit *illustré de photographies* date de plus de cent ans. Il ne s'est banalisé qu'à la fin du XXe siècle. Quelques écrits d'auteurs réputés lui ont valu considération. Mais il aura fallu une divulgation de masse relativement récente, due à la facilité de la reproduction de photographies intégrées au texte, pour qu'il ait droit de cité chez les éditeurs et soit apprécié du plus grand nombre[297].

Cependant, l'intégration de la photographie à la littérature dite « blanche » ne relève pas toujours de l'évidence et elle peut aujourd'hui encore faire l'objet de discrédit dans certains milieux littéraires lorsqu'elle est perçue comme un échec de la littérature, ou un échec à dire par la littérature. Une accusation ancienne dont témoigne une critique qui était déjà faite à Georges Rodenbach à la fin du XIXe siècle : « un livre véritable, vivant de lui-même, s'affranchit facilement de ce secours un peu puéril[298] » qu'est l'illustration photographique. L'écrivain Clément Bénech, auteur du photo-roman *Un amour d'espion* (Flammarion, 2017) propose un exercice réflexif où il explore ce thème dans un essai intitulé *Une essentielle fragilité : le roman à l'ère de l'image*. Il témoigne ainsi de la manière dont le rapport entre littérature et photographie questionne et anime aujourd'hui encore certains cercles littéraires contemporains et, finalement, comment le choix d'intégrer des photographies à ces textes est souvent « une manière de prendre position par rapport à quelque théorie de l'écriture[299] ».

## 5.2 DE LA PRESSE ILLUSTRÉE DES ANNÉES 1930 AUX NARRATIONS CONTEMPORAINES : LE PHOTO-RÉCIT

On trouve dès le XIXe siècle des usages et des publications de séquences photographiques à visée narrative. Les clichés de la destruction du fort de Saint-Nicolas (1855) réalisées par le peintre et photographe Jean-Baptiste Henri durant la guerre de Crimée[300] en donnent un très bon exemple :

> La stratégie de Durand-Brager consiste à représenter l'événement selon un mode séquentiel : un cliché représente le fort Saint-Nicolas avant la destruction, un autre lorsque l'action est à son acmé et un troisième cliché montrant

[297] GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie*, *op. cit.*, p. 125.
[298] Cité par Alexandra Koeniguer dans : KOENIGUER Alexandra, *Autour du roman-photo : de la littérature dans la photographie, op. cit.*, p. 312.
[299] VAN GELDER Hilde & BAETENS Jan, « Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990) », art. cit., p. 257-271.
[300] Pour être plus précis, suite à la chute de Sébastopol.

> les ruines de l'édifice. Le procédé adopté par le photographe anticipe la forme du populaire essai photographique, tel qu'il s'impose dans la presse illustrée des années trente, où une série de clichés assurent la narration des circonstances d'un événement donné[301].

C'est à la fin des années 1920 et grâce au développement de l'héliogravure industrielle – également appelée rotogravure – que l'utilisation de la photographie se développe dans la presse illustrée. Ces transformations bouleversent les formes éditoriales et favorisent l'émergence de nouveaux titres aux iconographies d'inspirations avant-gardistes, donnant ainsi naissance à ce qui sera le magazine moderne, à l'image de *VU*, créé en 1928 par Lucien Vogel[302]. Le photojournalisme s'installe au cœur de ces organes de presse et la France va produire un large éventail de titres accueillant les clichés de Robert Capa, Germaine Krull ou encore Brassaï, depuis l'hebdomadaire *Regards,* lié au Parti communiste français, au magazine *Voilà*, impulsé par l'éditeur Gaston Gallimard[303].

Si les revues françaises et allemandes font œuvre de pionnières[304], c'est le magazine *Life*, fondé en 1936 qui devient le parangon de cette nouvelle presse et favorise le développement des essais photographiques construits autour du montage de séquences. Parmi ces *photo-essays* les plus emblématiques produits par la revue états-unienne, « Spanish Village » de William Eugène Smith, publié le 9 avril 1951, exprime avec force la nature de ce genre narratif : « Plus que le récit photographique, l'essai implique l'expression d'un point de vue, le choix d'un "angle", pour employer un terme en usage dans le domaine du photojournalisme, qui correspond en quelque sorte à la signature du photographe[305]. »

Un pan moins connu de l'histoire des essais photographiques s'est construit dans le pays rival des États-Unis, l'URSS. « Le photo-essai (*foto-otcherk*) avait été conçu comme un moyen de dépasser les limitations de l'image unique, notamment dans le domaine du portrait[306]. » Ces « séries narratives qui connurent une vogue sans précédent durant les années 1930 portaient souvent sur les grands remaniements industriels et agricoles[307] » de l'URSS. Pour accompagner ces transformations, certains journaux comme le magazine *L'URSS en Construction*[308] « proposaient de raconter des séquences de la vie de personnes représentatives de la société nouvelle[309] ». Ils réalisaient ainsi les portraits narrativisés de travailleurs : « un petit texte

---

[301] LAVOIE Vincent, *Photojournalisme : revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Éditions Hazan, 2010, p. 84.
[302] TRUXA Laura, « Du journal illustré au magazine moderne : l'hebdomadaire VU (1928-1940), un effort de moyennisation de l'avant-garde ? », *Belphégor* [en ligne], 19-2, 2021, mis en ligne le 5 janvier 2022. Disponible sur : http://journals.openedition.org/belphegor/4194 (consulté le 11 août 2022).
[303] BACOT Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme : le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », *Réseaux*, vol. 151, n° 5, 2008, p. 9-36.
[304] *Ibid.*
[305] LAVOIE Vincent, *Photojournalisme*, *op. cit.*, p. 97.
[306] BONHOMME Max, *Propagande graphique : le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939),* thèse de doctorat en Histoire de l'art, Paris, Université Paris Nanterre, 2020, p. 263.
[307] MELOT-HENRY Annette, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2012, p. 168-171.
[308] Pour une monographie de la revue, voir la thèse d'Erika Maria Wolf : WOLF Erika Maria, *USSR in Construction : From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*, thèse de doctorat en Philosophie, Université du Michigan, 1999.
[309] MELOT-HENRY Annette, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, *op. cit.*, p. 168-171.

accompagnait les photographies, et l'ensemble constituait un pan d'histoire assez attrayant et très accessible à tous les publics[310] ». Ces *fotootcherki*, « sortes de romans-photos qui pouvaient traiter les sujets les plus divers […] furent largement utilisés à l'intérieur du pays comme à l'extérieur, pour montrer les progrès accomplis[311] » par la révolution soviétique. Certains d'entre eux ont été réalisés par les grandes figures du constructivisme soviétique comme Alexandre Rodtchenko[312] – et il est intéressant de noter à cet égard que Simon, auteur d'un roman-photo de notre corpus, évoque explicitement le constructivisme comme l'une des inspirations de son livre.

Dans le deuxième tiers du XX^e^ siècle, les collaborations entre photographes à l'esthétique documentaire et écrivains font des émules en France comme aux États-Unis. Des livres importants voient le jour dont le plus connu est sans doute *Louons maintenant les grands hommes* (1941) du romancier américain James Agee et du photographe Walker Evans, célèbre pour ses clichés de la Grande Dépression. D'autres rencontres fructueuses ont lieu comme celle de Roy DeCavara et de l'écrivain Langston Hughes pour *The Sweet Flypaper of Life*, une fiction photographique publiée en 1955 et aujourd'hui encore disponible chez David Zwirner Books. En France, l'association la plus célèbre est peut-être celle de Robert Doisneau et de Blaise Cendrars qui rédige le texte de *La Banlieue de Paris*, le premier livre du photographe humaniste publié en 1949. Un autre photographe humaniste, Izis, se distingue pour sa coopération avec des écrivains : son best-seller *Paris des rêves* (1950) fait intervenir des figures littéraires comme Paul Éluard, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Jean Tardieu… mais l'on pense aussi à sa rencontre avec Jacques Prévert dans *Les Charmes de Londres* (1950) ou *Grand Bal du printemps* (1951).

C'est dans ces mêmes années, en 1956, que paraît *Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés*. Les textes et les images sont réalisés par un seul et même auteur, Ed van der Elsken, un photographe hollandais arrivé en France au début des années 1950. Ce photo-récit s'inscrit au cœur des enjeux photoromanesques – notamment par son exploration de la thématique amoureuse – mais il ne figure curieusement pas dans les études consacrées au roman-photo[313]. Van der Elsken capte dans ce livre l'énergie et l'atmosphère de la bohème de l'après-guerre dans les cafés et les nuits parisiennes en reconstruisant, après coup, un récit fictionnalisé de ses années dans la capitale française. Il part de son expérience et de ses clichés qu'il trie et organise pour faire apparaître des personnages et un scénario. L'histoire, contrairement aux reportages classiques publiés dans des magazines comme *Life* ou *VU*, se déploie dans un ouvrage de 112 pages. Il est conçu à la manière d'un livre, au format long, ce qui donne à l'auteur l'espace nécessaire au développement de ses personnages et à l'évolution de l'intrigue. Le tout est organisé dans un récit linéaire et chapitré, ce qui accentue la dimension romanesque de cet ouvrage qui se construit sur trois niveaux de texte : titre de chapitre, chapô et légende.

---

310 *Ibid.*, p. 168.
311 *Ibid.,* p. 168.
312 Voir par exemple le numéro 12 de l'année 1933. Ce numéro réalisé par Rodtchenko est consacré à la construction du canal qui relie la mer Blanche à la mer Baltique.
313 Nous n'avons trouvé aucune occurrence du livre dans les études parcourues dans notre première partie.




*Illustration 6 – De gauche à droite et de haut en bas :* L'URSS en construction, *G. Petrusov et V. Khodasevich n° 1-1939 ; Louons maintenant les grands hommes, J. Agee et W. Evans, 1941 ; Spanish Village, W.E. Smith, 1951 ;* The Sweet Flypaper of Life, *R. DeCavara et L. Hughes, 1955 ;* Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Près, *E. van der Elsken, 1956 ;* Surbanalisme, *B. Plossu, 1972 ;* Correspondance new-yorkaise, *R. Depardon, 1981 ;* A Short Story, *T. Boivin, 2015.*

Le reste de la narration est pris en charge par le montage d'images. Van der Elsken utilise des séquences photographiques et la mise en page pour conduire le récit, des portraits pour présenter les protagonistes, des séries pour retranscrire les atmosphères, en accordant un soin particulier au montage des images dans la page.

Publié en langue anglaise en 1956, le livre a fait l'objet d'un certain nombre de rééditions. The Eyes Publishing édite le premier fac-similé de la traduction française en 2013. L'un des éléments qui retient notre attention est la manière dont l'éditeur déploie des stratégies discursives qui jouent pleinement la carte du roman-photo. La page de l'éditeur affirme ainsi à propos du livre : « Son traitement non conventionnel, entre le roman-photo et le journal intime, a véritablement repoussé les limites de la photographie documentaire[314]. » Lors d'un entretien, Vincent Marcilhacy, l'éditeur, va même plus loin en parlant d'*Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés* comme étant « ce qui allait devenir le *premier roman-photo*[315] » – encore faut-il savoir ce que l'on entend par ce terme. Cette référence au roman-photo et au rôle pionnier de Van der Elsken est omniprésente dans de nombreux documents de communication, comme en témoignent les extraits de la présentation faite par l'éditeur : l'« histoire photographique mêle fiction et réalité, instituant un nouveau genre de livre photo, le roman-photo[316] ». Nous verrons dans un instant comment il a pu inspirer des créations contemporaines comme celles de Thomas Boivin.

Les années 1970 sont une période riche en matière de narrations photographiques et les supports de diffusion débordent parfois le cadre du livre traditionnel pour investir ce que l'on a appelé le livre d'artiste, mais aussi de manière plus générale les arts plastiques. Inspiré par la littérature populaire et le roman d'aventures, Jean Le Gac a par exemple produit un certain nombre de fictions photographiques qu'Anne Mœglin-Delcroix recense dans *Livres d'artistes*, telles que *Le Décor* et *Le Roman d'aventures* en 1972, ou encore dans *Le Peintre* :

> Un certain nombre de créateurs, la plupart rattachés au mouvement qu'on a, un temps, appelé « Narrative Art » (exposition du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles en 1974), réalisent des livres de fiction où l'image reste fortement présente. Il faut remonter aux « romans » de Max Ernst (collages accompagnés de légendes) ou aux intitulés énigmatiques des tableaux de Magritte pour retrouver quelques-uns des traits marquants de ces fictions illustrées […][317].

C'est durant ces mêmes années 1970 que Bernard Plossu publie ses séquences photographiques dans *Surbanalisme* (Éditions du Chêne) et que Duane Michals produit ses plus célèbres

[314] Voir la page internet de l'éditeur : « Restauration du projet Ed van der Elsken ». Disponible [en ligne] sur : https://theeyes.eu/actu/restoration-project-ed-van-der-elsken/ (consulté le 28 octobre 2023).
[315] C'est nous qui soulignons. Dans le cadre d'un entretien réalisé sur la chaîne Youtube de *The Eyes Publishing*, « Behind the Book #1 - Looking for Love on the Left Bank by Ed van der Elsken ». Disponible [en ligne] sur : https://youtu.be/-3OBkLqffHM?t=38 (consulté le 29 octobre 2023).
[316] Voir la page internet de l'éditeur : « Looking For Love On The Left Bank ». Disponible [en ligne] sur : https://theeyes.eu/livres/lookingforloveontheleftbank/ (consulté le 28 octobre 2023).
[317] MŒGLIN-DELCROIX Anne, *Livres d'artistes*, Paris, Centre Georges Pompidou et Éditions Herscher, « Sémaphore », 1985, p. 68.

photos-récits, rassemblés en 1976 dans un recueil intitulé *Take One and See Mt. Fujiyama, and Other Stories*. C'est aussi à cette période que se développe un courant photographique qui va renouveler la pratique documentaire en y insufflant une dimension subjective et littéraire :

> Au cours des années 1970, en France, des photographes et des théoriciens se réunissent autour d'un noyau formé par Arnaud Claass, Claude Nori, Denis Roche, afin de définir la pratique d'une génération émergente, la promouvoir et la diffuser. Des outils s'élaborent, comme une revue critique, *Les Cahiers de la photographie*, une maison d'édition, Contrejour, tandis que des galeries consacrées à la jeune photographie apparaissent et se multiplient, surtout à Paris. Une nouvelle approche du récit-photo surgit et redéfinit le photoreportage, à partir de figures emblématiques comme Raymond Depardon[318].

En 1981, un partenariat entre *Libération* et *Les Cahiers du Cinéma* conduit à la publication du célèbre *Correspondance New-Yorkaise*[319] de Raymond Depardon, accompagné d'un essai d'Alain Bergala, *Les Absences du photographe*. Ce livre inaugure une nouvelle collection, « Écrit sur l'image », qui a marqué l'histoire de l'édition photographique française. Éditée par les Éditions de l'Étoile, elle est dirigée par Alain Bergala lui-même. C'est dans cette collection que paraissent des livres majeurs comme le *Manifeste photobiographique* de Gilles Mora en 1983[320], *La Disparition des lucioles* (1982) de l'écrivain et photographe Denis Roche, mais aussi le premier livre de Sophie Calle, *Suite Vénitienne* (1983), qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de cette thèse.

Dans les années 1990, les Éditions Point du jour revisitent les collaborations entre écrivains et photographes en inaugurant une collection intitulée « Carnet de voyages ». Douze titres pliés en leporello seront publiés et l'on trouve inscrits au catalogue les noms de Denis Roche, Régis Jauffret, François Bon ou encore Antoine d'Agata. On recense aujourd'hui un certain nombre de titres qui poursuivent la tradition du journal de bord, un genre dont le déroulement temporel se prête naturellement au récit. Nicolas Comment publie ainsi en 2019 *Journal à rebours : 1991-1999* qu'il définit comme une photobiographie[321] : puisant dans ses archives, le photographe remonte le fil de son histoire personnelle à travers les clichés de sa jeunesse et les souvenirs que ceux-ci réveillent.

Dans une même veine photobiographique qui rappelle cette fois *Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés*, Thomas Boivin met en récit sous le titre de *A Short Story* (2015) sa propre aventure amoureuse qu'il a photographiquement documentée. Cet ouvrage auto-édité avec

---

318 CAMART Cécile, « Les stratégies éditoriales de Sophie Calle : livres de photographie, photo-roman, livres d'artistes » dans *op. cit.*, p. 375.

319 Il s'agissait d'abord d'une commande de *Libération,* à qui Raymond Depardon devait envoyer une photographie par jour, accompagnée d'une courte légende.

320 Le livre rassemble également une contribution de Claude Nori : MORA Gilles & NORI Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de L'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983.

321 Dans la présentation du livre faite pas son auteur sur sa page internet, « Journal à rebours », disponible [en ligne] sur : http://www.nicolascomment.com/journal-a-rebours/ (consulté le 28 octobre 2023).

soin et tiré à 100 exemplaires numérotés lors de la première édition[322] se rapproche à certains égards des livres d'artistes. L'auteur s'est investi dans tous les aspects de la conception de l'objet, aboutissant notamment à des choix de mise en page radicaux. D'abord présenté par son auteur comme un livre s'inscrivant dans la filiation d'Ed van der Elsken, Thomas Boivin a par la suite cherché à nuancer – voire à rejeter – ce patronage. De la même manière, s'il qualifiait explicitement son livre de photoromanesque au moment de son lancement, il est revenu sur la pertinence de cette appellation qui selon lui ne définit pas avec justesse la nature du livre. Ces flottements et ce rapport ambigu au roman-photo sont caractéristiques d'un positionnement éditorial plus général que nous analyserons dans la dernière partie de cette thèse.

La tendance à la mise en récit des livres de photographie prend de l'essor depuis la fin des années 2000 en lien avec la fragmentation du marché de l'édition photographique et l'émergence de la figure du photographe auteur-éditeur[323]. Certains indices, comme la réalisation du numéro spécial *The Eyes* sur « les nouveaux récits photographiques » en 2017, témoignent de cette dynamique. Michel Poivert s'y interroge :

> […] Il existe des « pics » historiques où la photographie-récit semble répondre à une volonté de raconter quelque chose par l'image, fiction ou documentaire, sans ressusciter l'antique conflit entre le lisible et le visible. Vivons-nous un de ces « pics » de la photographie-récit[324] ?

L'historien tend à répondre par l'affirmative en poursuivant : « L'un des indices les plus tangibles de cette actualité d'une photographie-récit est l'inflation de l'image vernaculaire dans les travaux des artistes » qui est en effet le « signe d'un consensus autour du désir de récit »[325]. Toutefois et tout comme pour les photos-romans, si l'existence d'une telle dynamique éditoriale fait consensus chez les chercheurs et les professionnels du secteur, elle est difficilement quantifiable par une approche systématisée.

### 5.3 DE *NOUS DEUX* À FABCARO : LA PHOTO-BD

La photo-BD semble le pôle le plus structuré ou le plus visible de la production contemporaine de romans-photos. Peut-être est-ce dû au fait que dans cette famille, le média supplante souvent la singularité de l'auteur, facilitant ainsi le regroupement d'œuvres qui assument appartenir à un même ensemble éditorial – contrairement à d'autres secteurs plus légitimes qui se caractérisent par une idéologie plus marquée de l'auteur-créateur où les œuvres cherchent à échapper à toute catégorisation. Les filiations de la photo-BD semblent donc mieux connues et aussi plus souvent mobilisées par les producteurs eux-mêmes. Ceux-ci renvoient dans un premier

322 Après épuisement rapide du stock, le livre a été réédité à 380 exemplaires.
323 Comme l'a documenté Céline Ravier : RAVIER Céline, *(Auto)Édition photographique : enquête sur une mutation*, Arles, Arnaud Bizalion Éditeur, 2019, p. 69-82.
324 POIVERT Michel, « Introduction – La photographie-récit : un défi lancé au regard », *The Eyes*, n° 8 « Nouveaux récits photographiques », automne 2017.
325 *Ibid.*

temps au roman-photo traditionnel, tel qu'il s'est incarné en France dans le magazine *Nous Deux*. Cette production grand public est constamment mobilisée dans les discours et elle constitue le référent à partir duquel, autour duquel ou contre lequel les auteurs et les éditeurs se positionnent.

Sylvette Giet a étudié en détail l'histoire de cette production en France en analysant notamment les stratégies d'illégitimation auxquelles a fait face ce roman-photo dans la seconde moitié du XX^e^ siècle[326]. Elle souligne en effet que l'illégitimité n'est pas simplement l'absence de reconnaissance, mais qu'elle se construit activement à travers des actions et des discours structurés. Elle donne l'exemple de tribunes anti-roman-photo publiées dans la presse qui cherchent à « protéger » le lecteur « fragile » et « sensible » (femmes, enfants, ou issus de classes populaires), en opposition au lecteur « éclairé, distancé et critique », qui se situerait, lui, du côté de la culture[327]. À travers une approche compréhensive et à rebours de ces imaginaires misérabilistes[328], Sylvette Giet met en lumière le sens social que revêt cette production. Selon elle, *Nous Deux* peut tantôt être perçu et étudié comme « objet d'une consommation socialisatrice, comme observatoire des mouvements de notre modernité, et comme le médiateur d'un message anthropologique par lequel se formalisent l'accession à l'âge adulte et la constitution de la famille[329] ». Il s'agit donc d'une réponse complexe et ambiguë à une demande sociale « qui ne peut s'envisager sans tenir compte de sa position dominée dans le champ culturel[330] ».

La nouveauté et le succès commercial considérable qu'a rencontré ce roman-photo traditionnel dans l'après-guerre en ont rapidement fait un marqueur culturel fort de l'époque et il a essaimé de différentes manières, favorisant des réappropriations et des détournements aussi riches que divers.

Le roman-photo traditionnel a en effet grandement inspiré la production de ciné-roman. Jan Baetens a montré comment ce genre éditorial, presque aussi ancien que le cinéma lui-même, s'est transformé dans l'après-guerre[331]. Tout au long de son histoire, le ciné-roman s'est incarné dans des dispositifs photo-textuels divers, allant de la novellisation à la publication de scénarios accompagnés d'un livret de photographies de plateau, en passant par des formes plus iconiques de narration et l'édition de découpage[332]. Avec le succès populaire et commercial du roman-photo, le ciné-roman a cherché à recycler sa formule en important ses codes narratifs, graphiques et éditoriaux, faisant ainsi le succès de ce sous-genre qu'est le ciné-roman-photo[333] dans les années 1950 et 1960. Ce créneau du ciné-roman-photo est aujourd'hui revisité par des

---

326 Voir : « Chapitre VII – *Nous Deux* et le monde », dans GIET Sylvette. *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, en particulier à partir de la page 114.
327 GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 121-130.
328 GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le Populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Points, 2015.
329 GIET Sylvette, *« Nous deux », 1947-1997*, *op. cit.*, p. 139.
330 *Ibid.*
331 BAETENS Jan, *The Film Photonovel*, *op. cit.*
332 Voir notamment à propos de l'histoire du genre : VIRMAUX Alain & Odette, *Le Ciné-roman : un genre nouveau,* Paris, Edilig, « Médiathèque », 1983.
333 Cette formule de ciné-roman-photo a été conceptualisée par Jan Baetens dans le cadre de ses recherches historiques, mais à notre connaissance elle ne faisait pas l'objet d'un usage courant.

éditeurs comme Conspiration Éditions qui ont par exemple réalisé l'adaptation de *La Nuit des morts-vivants* de George A. Romero ou encore de *L'Aurore,* le chef-d'œuvre muet de Friedrich W. Murnau.

Du côté du pôle critique de la production, les courants d'avant-gardes artistiques de l'après-guerre qui se structurent autour de l'opposition politique et esthétique aux formes capitalistes n'ont pas manqué de s'attaquer à ce symbole de la société de consommation qu'était devenu le roman-photo, à travers notamment la pratique du détournement. Cette pratique consiste à remplacer les dialogues d'origine de romans-photos, de BD, de visuels de publicité, mais aussi de films – à l'instar de *La Classe américaine : le grand détournement* réalisé en 1993 – par un nouveau texte à la signification différente, voire antagonique. Cette subversion critique et ludique des formes et des messages capitalistes s'est notamment jouée sur le terrain du roman-photo, inaugurant une pratique politique dont on trouve aujourd'hui encore des exemples dans certains cercles militants[334].

Cette voie satirique ne s'est pas seulement manifestée dans les détournements. Elle s'est aussi prolongée via une veine plus humoristique dans des productions inédites réalisées aux États-Unis par le magazine *Help !*. En France c'est *Hara Kiri* qui incarne ce courant : Gébé lance dès le début du magazine dans les années 1960 la rubrique « Hara-Kiri-Service » mettant en scène le professeur Choron dans de courts romans-photos humoristiques. D'autres rubriques de photos-BD voient le jour, depuis « le jeu bête et méchant du professeur Choron » jusqu'aux plus ambitieuses « Aventures de la reine de France contre la République française » en passant par « Filmenpapier » dans lequel la consigne est donnée au lecteur : « Important : un filmenpapier se visionne image par image. Éteignez la lumière. Allumez votre lampe de poche et réglez son faisceau de manière à n'éclairer qu'une seule photo à la fois. Maintenant, silence : ça commence. » Quelques années plus tard, Wolinski prend le relais de cette production photoromanesque en scénarisant les rubriques du « Professeur Choron, réponse à tout », Chenz remplaçant Lepinay à la photographie – qui passe en couleur. Ces derniers romans-photos ont été réédités en 2009 par Drugstore (Glénat) sous le titre *Les Romans-photos du professeur Choron*.

Une autre des figures centrales de la tradition humoristique est Bruno Léandri. Il a travaillé depuis le milieu des années 1970 pour le magazine *Fluide Glacial* et a publié une quantité régulière et importante de photos-BD tout au long de sa carrière d'auteur. Celles-ci ont fait l'objet de recueils publiés sous le titre de *Faits de guerre* (1980), *Photos-BD* (1992), et de manière plus récente *Y a photos* publié en 2005.

[334] Voir par exemple le site militant *Paris Luttes Info* : « Le printemps sera chaud », 3 mai 2016. Disponible sur : https://paris-luttes.info/roman-photo-le-printemps-sera-5563 (consulté le 28 octobre 2023).




*Illustration 7 – De gauche à droite et de haut en bas : « Non posso amarti »,* Sogno *n° 51,1950 ; « Les Aventures de la reine France contre la République française »,* Hara Kiri *n° 57, Gébé et M. Lépinay, 1965 ; « À bout de souffle »,* Le Parisien libéré*, R. Cauchetier, 1969 ;* Fugues*, M.-F. Plissart et B. Peeters, 1983 ;* Gens de France*, J. Teulé, 1998 ;* Les Six Fonctions du langage*, C. Mélois, 2021 ;* Mohamed Ali, Kinshasa 1974*, Abbas, JD Morvan et R. Ortiz.*

Prenant le contre-pied de ces approches politiques, satiriques ou humoristiques, les années 1980 ont donné lieu à d'autres formes de photos-BD s'inscrivant dans des démarches génériques différentes. Les Éditions de Minuit ont défendu des photos-bd policières, comme le cinématographique *Chausse-trappes* d'Edward Lachman et sa maquette régulière en forme de gaufrier, ou le *Fugues* de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, faisant preuve de plus d'inventivité dans les compositions et le montage des planches. Ces publications, bien qu'elles s'inscrivent dans un genre populaire, le polar, n'en ont pas moins été des tentatives de légitimer le roman-photo à travers un éventail de stratégies que nous avons évoqué en introduction : le basculement du magazine vers le livre, le passage du recueil d'histoires courtes au récit long format, le choix de couvertures typographiques, l'intégration de préfaces, l'identité littéraire de l'éditeur…

Aujourd'hui, la photo-BD semble encore être le pan le plus visible de la production contemporaine auquel la notion de roman-photo est souvent assimilée. Les Éditions Flblb réservent une place à part entière à ces publications dans leur catalogue et elles communiquent efficacement autour de cette singularité – à l'instar de la tribune publiée dans les colonnes du journal *Le Monde*[335] ou de la publication du manifeste *Debout le roman-photo*. Si les Éditions Flblb possèdent le fonds le plus conséquent et structuré en matière de photos-BD, explorant en majorité la veine humoristique et dystopique, les grands éditeurs généralistes ont également inscrit des photos-BD à leur catalogue sans nécessairement en faire une ligne éditoriale spécifique : *Guacamole Vaudou* (2022), aux Éditions du Seuil, poursuit la tradition du roman-photo humoristique, *La Maison de poupée* (2022), aux Éditions des Arènes, propose un témoignage autobiographique sous forme de roman-photo, *La Fissure* (2017), aux Éditions Gallimard, explore de son côté le roman-photo de reportage.

Enfin, puisque la photo-BD tend à s'éloigner de la pureté photographique et à encourager les altérations de l'image ou les formats hybrides, il faut évoquer aussi les différentes expériences qui se trouvent à la croisée du dessin et de la photographie. Ces hybridations ne sont pas totalement nouvelles, comme en témoignent les romans-photos de Bruno Léandri qui a su dès ses débuts exploiter le langage graphique de la BD pour ajouter du mouvement à ses photographies. D'autres, comme Jean Teulé, Michel Setboun ou encore Carlos Spottorno, cherchent plutôt à altérer leurs images pour travailler un rendu qui s'éloigne du réalisme photographique. Certaines œuvres font, elles, cohabiter dessins et photographies traditionnelles sur le modèle de *Le Photographe* (2003). Ce dispositif d'alternance entre différents types d'images a inspiré la publication de plusieurs photos-BD comme celles scénarisées par Jean David Morvan, en collaboration avec l'agence photographique Magnum (*Magnum Génération(s)*, 2022). On trouve enfin à la lisière de notre champ d'études des titres qui ne contiennent pas de photographie, mais qui méritent tout de même d'être évoqués : c'est le cas de Fabcaro qui, avant

[335] JARRY Grégory, « Le roman-photo va frapper là où on ne l'attend pas », *Le Monde* [en ligne], 28 janvier 2018. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/28/le-roman-photo-va-frapper-la-ou-on-ne-l-attend-pas_5248262_3232.html (consulté le 28 octobre 2023).

d'écrire *Guacamole Vaudou,* avait réalisé une bande dessinée, *Et si l'amour c'était aimer ?* (2017), qui reprenait et moquait l'esthétique et les codes du roman-photo traditionnel.

Pour terminer cette esquisse de bibliographie historique de la photo-BD, il est important d'évoquer la vivacité que connaissent les publications en ligne. D'une grande richesse et inventivité, fondée sur la répétition et la déclinaison, la production mèmesque sur internet puise abondamment dans les codes et les techniques de la photo-BD humoristique, satirique ou politique[336]. Pratique horizontale, décentralisée, résultat de la contribution et de la collaboration de nombreux internautes, les mèmes semblent être l'un des espaces privilégiés où se poursuit cette tradition de la photo-BD humoristique et politique. Si certains mèmes sont parfois composés d'une simple photographie avec ou sans phylactères, les strips composés de deux à six cases s'imposent comme des formats efficaces et récurrents. Des artistes bénéficiant d'une certaine audience sur les réseaux sociaux exploitent également ce filon des micro-récits en photo-BD, comme c'est le cas de manière ponctuelle des dessinateurs Fred Sochard[337] ou Lisa Mandel[338] qui détournent des images d'actualité politique en y ajoutant des phylactères (*cf.* illustration 8). De manière plus systématique, le profil d'« Un faux graphiste » (plus de cent mille abonnés sur Instagram)[339] détourne des images anciennes en photo-BD à des fins humoristiques. Un livre *Le Cœur bordé de nouilles*, rassemblant ses créations, a été publié en 2022 chez Bandes Détournées.

S'appuyant sur les codes populaires du roman-photo traditionnel et profitant de la dynamique du marché de la BD, ce pan de la production photoromanesque a su poursuivre et vivifier la tradition humoristique et satirique autour de laquelle elle s'est structurée depuis les années 1960, tout en diversifiant sa palette générique, proposant de la science-fiction, du polar, ou encore – et c'est la nouveauté de la période récente – des œuvres documentaires. Comme pour les autres sous-segments éditoriaux du roman-photo, les observations de terrain et les témoignages des enquêtés suggèrent une inflation de cette production dans la période récente, mais l'absence de recensement adéquat dans les bases de données statistiques ne permet pas de l'étayer par des chiffres.

336 WAGENER Albin, *Mèmologie : théorie postdigitale des mèmes*, Grenoble, UGA Éditions, 2022.
337 Il comptabilise quasiment dix mille abonnés en octobre 2023. Profil [en ligne] disponible sur : https://www.instagram.com/fredsochard/ (consulté le 28 octobre 2023).
338 Elle comptabilise plus de trente-neuf mille abonnés en octobre 2023. Profil [en ligne] disponible sur : https://www.instagram.com/mandel_lisa/ (consulté le 28 octobre 2023).
339 Il comptabilise cent neuf mille abonnés en octobre 2023. Profil [en ligne] disponible sur : https://www.instagram.com/unfauxgraphiste/ (consulté le 28 octobre 2023).

*Illustration 8 – Exemples de photos-BD publiées en ligne par Lisa Mandel et Fred Sochard*




Le travail généalogique que nous avons esquissé dans ces sections, en fournissant quelques repères bibliographiques, éclaire la constitution et la structuration des trois régions identifiées – la photo-BD, le photo-roman, le photo-récit. Il convient maintenant de mettre en perspective ces résultats avec l'entreprise classificatoire qu'a menée Jan Baetens dans ses différents travaux.

### 5.4 UNE CLASSIFICATION PROPOSÉE PAR JAN BAETENS

Les classifications établies par Jan Baetens répondent la plupart du temps à des préoccupations médiatiques et génériques – et non strictement éditoriales, comme c'est le cas dans cette thèse. En effet, le cœur de ses recherches a consisté à identifier, définir et analyser des productions médiatiques spécifiques : du roman-photo au ciné-roman en passant par le ciné-roman-photo, la novellisation ou la littérature photographiquement illustrée. Et lorsqu'en 2017, il dessine un aperçu de la production contemporaine dans une postface à *Pour le roman-photo*, il va l'organiser autour de paramètres génériques, mettant en lumière un courant autobiographique, un courant journalistique et une pratique de l'interview photographique[340].

C'est dans un article intitulé « Bibliographie sélective (et aussi petite histoire) de la photographie narrative » que Jan Baetens synthétise sa cartographie la plus systématisée et détaillée. Cet article publié en 1996 conclut les actes du colloque « Le roman-photo » qui s'est tenu à Calaceite en 1993. Bien que l'on ne puisse pas réduire la position du chercheur à cette classification produite il y a maintenant trente ans – ses travaux publiés par la suite suggèrent des nuances ou des évolutions, elle n'a donc rien d'arrêté ou de définitif – elle fournit un repère utile à partir duquel mettre en perspective notre propre taxinomie, afin d'en clarifier les partis

[340] BAETENS Jan, « Postface », dans *Pour le roman-photo*, *op. cit.*

pris et les enjeux. Après avoir proposé une définition de la photographie narrative, Jan Baetens note :

> En dépit de cette définition plutôt contraignante, la narration photographique apparaît toutefois, sauf dans le cas extrêmement singulier du roman-photo traditionnel, comme un ensemble très flou ; de sorte qu'une approche strictement taxinomique demeure fort difficile. Pour plus de clarté, mais aussi par simple prudence méthodologique, il sera donc préférable d'adopter plutôt un point de vue historique et descriptif du phénomène, quitte à dégager peu à peu un certain nombre de distinctions importantes, mais encore très générales.

Conformément à cette ambition historique, J. Baetens identifie trois grandes périodes qui se chevauchent partiellement : une période classique qui va de l'invention de la photographie à l'apparition du roman-photo traditionnel à la fin des années 1940 ; le triomphe du roman-photo traditionnel durant les trente glorieuses ; et enfin l'émergence d'expériences narratives hétérogènes à partir des années 1960. Jan Baetens identifie dans cette dernière période plusieurs nouveautés, comme l'apparition d'un courant autobiographique ou encore le développement de pratiques « métissées » ou de « mélanges » (aujourd'hui, nous parlerions d'hybridation[341]). Il note pour autant des permanences fortes avec les périodes précédentes qu'il organise autour de trois tendances :

> Dans les trois formes de narration les plus attestées dans la période contemporaine [nda : 1993], on peut reconnaître l'essentiel des conquêtes du passé : les divers avatars de la *séquence*, qui sont tributaires de la narration analytique ou synthétique ; le *roman-photo évolué*, qui prend appui, ne serait-ce que pour mieux s'en écarter, sur le roman-photo classique et le ciné-roman ; le *nouveau journalisme*, qui serait impensable sans les mutations de la presse illustrée des années 30[342].

Ce sont ces trois grandes catégories de romans-photos que nous allons explorer à présent pour les mettre ensuite en perspective avec nos propres résultats dans une dernière section.

### *Les nouvelles séquences*

Jan Baetens regroupe sous l'appellation de « nouvelles séquences » un ensemble d'œuvres et d'auteurs qui explorent à leur manière des voies ouvertes par Eadweard Muybridge (1830-1904) ou Étienne-Jules Marey (1830-1904). Ces pionniers de la photographie ont produit des

341 Autour de l'usage de cette notion, voir : GERBIER Laurent (dir.), *Hybridations* : *les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Iconotexte », 2014. Voir aussi, dans ce même ouvrage : BERTHOU Benoît, « L'hybridation, un nouveau mode de création. Du cinéroman au web-documentaire », dans GERBIER Laurent (dir.), *Hybridations* : *les rencontres du texte et de l'image, op. cit.*, p. 211-228.

342 BAETENS Jan & GONZALES Ana (dir.), *Le Roman-photo*, Actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 214.

séquences photographiques de type analytique[343] dans des perspectives d'expérimentations scientifiques. Ces séquences décomposent des mouvements rapides dont les détails sont habituellement invisibles à l'œil nu comme la course d'un cheval ou le saut d'un homme. Dans les années 1960-1990, les nouvelles séquences auxquelles Jan Baetens fait référence ne s'inscrivent plus dans ces recherches à caractère scientifique, mais mettent au contraire la séquence au service d'œuvres de fiction. L'artiste le plus connu de ce courant est sans doute Duane Michals, dont les récits réalisés dans les années 1960-1970 sont réédités dans la collection « Photo poche » chez Actes Sud. Il aura une influence déterminante chez d'autres photographes comme Marie-Françoise Plissart par ailleurs coautrice de *Correspondances* avec Benoît Peeters, que Jan Baetens associe à ce mouvement des « nouvelles séquences ». Mais selon le chercheur belge, plus que les figures historiques de Eadweard Muybridge et Étienne-Jules Marey, c'est l'influence du minimalisme dans les années 1960 qui est décisive, comme en témoigne le travail de Bernard Plossu dans *Surbanalisme*, de Sol LeWitt dans *From Monteluco to Spoleto* ou encore de Michael Snow avec *Cover to Cover*.

Baetens regroupe ensuite sous la catégorie de « roman-photo évolué » des œuvres qui renouvellent ou qui parodient le roman-photo traditionnel et le ciné-roman.

### *Le roman-photo évolué*

En réunissant sous l'appellation de « roman-photo évolué » des œuvres qui se positionnent vis-à-vis du roman-photo traditionnel, Jan Baetens aboutit à un corpus particulièrement hétérogène dans lequel il va devoir établir des sous-catégories. La première d'entre elles concerne le « roman-photo parodique » : on y retrouve par exemple Gébé dont les romans-photos sont aujourd'hui encore disponibles aux Éditions Flblb. La deuxième sous-catégorie concerne les œuvres qui se situent « entre bande dessinée et roman-photo » et dans laquelle figure *Gens de France* de Jean Teulé, qui est un livre de reportages dont le ton et les sujets font écho à l'emblématique émission *Strip-tease*. Une autre sous-catégorie identifiée par Jan Baetens est celle des « romans-photos modernes ». Il y classe notamment toute la production d'avant-garde publiée par les Éditions de Minuit dont les principales publications de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart. Jan Baetens intègre enfin, à cette grande famille, des œuvres qui explorent et renouvellent le ciné-roman : on peut citer *Le Bunker de la dernière rafale*, de Caro et Jeunet, publié par les Humanoïdes associés, mais aussi *La Jetée* de Chris Marker, livre réédité en 2008 qui figure dans notre champ de recherche. On le voit, c'est un ensemble éclectique réunissant des formes de narration diverses – *La Jetée* ou les romans-photos de Gébé ne sont pas des objets éditoriaux semblables – aux influences multiples qui trouvent leur cohérence dans un rapport commun au roman-photo et au ciné-roman, que ce soit pour s'en moquer, pour le rejeter ou au contraire pour le renouveler.

[343] La distinction entre « séquence analytique » et « synthétique » est développée dans : BAETENS Jan & GONZALES Ana (dir.), *op. cit.* p. 208.

Après avoir évoqué les « nouvelles séquences » et le « roman-photo évolué », la troisième famille de photographie narrative identifiée par Baetens renvoie à ce qu'il appelle les « nouvelles formes de journalisme ».

### *Les nouvelles formes de journalisme*

Ces « nouvelles formes de journalisme » identifiées par Jan Baetens ont été rendues possibles par les « mutations de la presse illustrée des années 30 »[344] et s'incarnent dans des figures telles que Raymond Depardon (*Le Désert américain, Correspondance new-yorkaise*), Nan Goldin (*The Ballad of Sexual Dependancy*) ou Stanley Green (*Dans les montagnes où vivent les aigles*). Ces œuvres intègrent les codes du photojournalisme traditionnel, mais en y ajoutant une dimension plus subjective, manifestant ainsi la présence et le regard de l'auteur-photographe. Dans cette constellation de livres, certaines œuvres prennent leur distance avec le documentaire pour flirter avec l'autobiographie et l'autofiction. Jan Baetens inclut notamment à cette catégorie le travail de Sophie Calle (*Suites vénitiennes*), de Gilles Mora et Claude Nori (*L'Été dernier*), mais aussi celui de John Berger et Jean Mohr (*Une Autre façon de raconter*).

Cette tripartition que nous propose Jan Baetens pour analyser la situation du roman-photo dans les années 1990 recoupe à certains égards la classification à laquelle nous sommes parvenu par l'analyse géométrique des données, mais elle s'en éloigne aussi sur un certain nombre de points que nous allons maintenant détailler.

### *Mise en perspective avec nos résultats*

La première des différences avec notre typologie concerne un parti pris que nous avons retenu lors de la délimitation du corpus : celui d'inclure à notre champ d'études des œuvres de littérature photographiquement illustrée que Jan Baetens exclut dans l'article évoqué plus haut.

Deux grandes raisons ont motivé notre choix. Tout d'abord, notre méthode d'enquête : au-delà des caractéristiques « objectives » et des bibliographies déjà constituées, l'un des critères que nous avons retenus pour délimiter le corpus a été de nous référer aux usages et à la manière dont les auteurs et les éditeurs caractérisent eux-mêmes leur production. Or, de manière récurrente, des titres qui sont loin d'être anecdotiques, traditionnellement associés à la littérature photographiquement illustrée, sont explicitement qualifiés de « roman-photo » ou de « photo-roman » – nous pensons par exemple au *Suzanne et Louise* d'Hervé Guibert. En cohérence avec une approche attentive aux usages, il nous a semblé nécessaire d'inclure ces livres à notre champ de recherche en assumant ainsi la plasticité de la notion de roman-photo que nous cherchons justement à problématiser dans le cadre de cette thèse.

La seconde raison relève de caractéristiques plus objectives liées au développement de pratiques dans la littérature photographiquement illustrée, qui brouillent parfois les frontières déjà poreuses entre ces différents courants. En effet, certains livres se situent clairement à mi-chemin de ces différentes pratiques comme le roman d'Hugues Jallon, *Hélène ou le soulèvement,*

[344] *Ibid.,* p. 214.

qui figure dans notre étude. Ce titre se présente a priori comme un roman photographiquement illustré, mais l'image y occupe au fil du récit une place croissante, jusqu'à laisser apparaître quelques planches de roman-photo traditionnel où les séquences photographiques en viennent à conduire le récit, avant que le texte ne reprenne finalement la main de manière plus classique. Certains chercheurs notent ainsi des ruptures qualitatives qui se seraient opérées ces dernières années dans la production photo-littéraire, aboutissant à une interdépendance croissante entre le photographique et le littéraire. Daniel Grojnowski parle ainsi du développement de ce qu'il appelle les « récits-photos » :

> Des « romans illustrés par la photographie » d'hier aux « récits-photos » d'aujourd'hui, on assiste à la naturalisation et à la propagation d'un nouveau type de fiction. Avec des réussites inégales, il expérimente la dépendance des clichés au texte et du texte aux clichés[345].

Suivant peut-être la même intuition, dans un article consacré à la photographie dans les romans des années 1970 à 1990, Hilde Van Gelder et Jan Baetens notent une « inversion du rapport de force » entre texte et image, signalant ainsi une rupture qui s'opérerait dans la période récente :

> Force est de constater que dans le corpus examiné les rapports de force entre texte et image s'inversent. À la différence de la période des premiers contacts entre les deux médias, il n'est plus possible de dire, comme le fait Thélot : « *C'est la littérature qui donne du sens à la photographie* ». À l'époque contemporaine, c'est plutôt le contraire qui semble se produire : les auteurs mobilisent un certain jeu avec la photographie afin de prendre position par rapport à quelque théorie de l'écriture[346].

Ces raisons qui nous poussent à intégrer ce qu'on appelle la « littérature photographiquement illustrée » à notre corpus ne vont donc pas totalement à l'encontre des positions de Jan Baetens. Outre l'extrait que l'on vient de citer, Jan Baetens a nuancé à plusieurs reprises cette frontière, comme en témoigne le regard qu'il porte sur le travail de Marie-Françoise Plissart ou sur l'œuvre de W.G. Sebald en conclusion de *Pour le roman-photo*[347]. Cette « ouverture » au roman photographiquement illustré était d'ailleurs déjà esquissée en 1996 lorsqu'il notait que le mélange croissant de diverses pratiques jusqu'alors considérées comme incompatibles devait nous empêcher « de séparer clairement la photographie narrative et certaines formes d'illustration photographique[348] ».

Cela étant, ce parti pris dans l'élaboration de notre corpus entraîne l'apparition d'une nouvelle catégorie, que nous avons qualifiée de « photo-roman » et qui n'est donc pas représentée dans la taxinomie établie par Jan Baetens en 1996.

---

345 GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie*, *op. cit.*, p. 124.
346 VAN GELDER Hilde & BAETENS Jan, *op. cit.*
347 BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 226-228.
348 BAETENS Jan & GONZALES Ana (dir.), *op. cit.,* p. 214.

Une autre différence notable est que notre analyse engendre un regroupement partiel, mais important, sous l'étiquette de « photo-récit » d'œuvres que Jan Baetens sépare dans deux groupes distincts, puisqu'il répartit ces livres entre les « nouvelles séquences » et les « nouvelles formes de journalisme ». Par-delà leurs histoires esthétiques et leurs filiations artistiques respectives, les objets éditoriaux et les modes de commercialisation de ces deux groupes de livres partagent en fait d'importantes caractéristiques communes. Notre analyse fondée sur ce type de critères entraîne donc nécessairement leur regroupement sous un même étendard.

Il y a un dernier point important à relever concernant les « romans-photos évolués », que Jan Baetens appelle aussi « nouveaux ciné-romans et nouveaux romans-photos ». Comme nous le notions, ce corpus est très hétérogène et Baetens a dû établir des distinctions entre sous-catégories. Plusieurs de ces sous-catégories, comme le « roman-photo parodique » et les livres se situant « entre BD et roman-photo », recoupent en grande partie la famille de ce que nous avons pour notre part qualifié de « photo-BD ». Mais d'autres livres comme *La Jetée* ne peuvent pas être réunis sous la même étiquette. En effet, ce titre adapté du court-métrage de Chris Marker partage bien plus de caractéristiques éditoriales, techniques et commerciales avec des livres de photographies ou d'art, comme ceux de John Berger et Jean Mohr ou de Duane Michals – et donc avec la famille des photos-récits –, qu'avec une pratique très bédéesque du roman-photo que l'on peut trouver chez Hara Kiri ou les Éditions Flblb pour prendre un exemple plus contemporain.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Les critères que nous avons retenus pour étudier le roman-photo en tant que genre éditorial nous ont conduit à identifier trois familles d'œuvres. L'approche diachronique, à travers la reconstitution de généalogies, nous a permis de préciser les contours de ces idéaux-types et d'en éprouver la pertinence. Il ne s'agissait en aucun cas de démontrer la permanence de ces catégories à travers le temps mais de comprendre au contraire comment la structure contemporaine de la production recode l'espace générique et nous permet une lecture rétrospective cohérente de ces filiations. Cette approche éditoriale du roman-photo aboutit ainsi à des résultats distincts de ceux auxquels on peut conclure à partir d'une approche médiatique, esthétique ou culturelle. Loin d'être incompatibles, ces différentes taxinomies reflètent des problématiques propres à des terrains d'études spécifiques. Cette analyse diachronique et la confrontation à d'autres approches scientifiques nous aident à identifier les permanences ou les ruptures de l'histoire éditoriale récente. C'est à l'une de ces nouveautés que nous consacrons le chapitre suivant.

# Chapitre 6.
# L'INVENTION D'UNE PHOTO-BD DU RÉEL

La nouveauté la plus remarquable de la période contemporaine est sûrement l'émergence et la structuration d'une photo-BD du réel[349]. Contrairement aux photos-récits qui avaient dès leur début partie liée avec la non-fiction – des *photos-essays* aux nouveaux récits documentaires contemporains en passant par la photobiographie des années 1980 –, la famille des photos-BD était jusqu'alors bien plus l'héritière d'une tradition de fiction (sentimentale, érotique, humoristique, satirique et politique). Nous nous proposons ici d'en fournir un rapide panorama pour analyser son développement dans les sections suivantes. Nous tenterons en effet d'inscrire cette innovation éditoriale dans le cadre plus large du renouveau des écritures documentaires et d'une tendance à l'hybridation des médiums.

## 6.1 PANORAMA DE LA PRODUCTION CONTEMPORAINE DE PHOTOS-BD DU RÉEL

Pour présenter ce segment de la production, il nous a paru pertinent de subdiviser les titres en sous-catégories génériques. Comme toute taxonomie, celle-ci peut faire l'objet de discussions et comporte une part d'arbitraire, ne rendant parfois pas compte de la complexité des ouvrages présentés. Elle permet cependant de s'orienter dans la diversité des œuvres produites.

### *La photo-BD documentaire ou de reportage*

Depuis les années 2010, deux auteurs incarnent la photo-BD de reportage en s'appropriant les codes du journalisme et du roman-photo. Il s'agit, en Espagne, du photographe Carlos Spottorno (accompagné du journaliste de presse écrite Guillermo Abril) et, en France, de Vincent Jarousseau (dont le premier roman-photo a été cosigné avec l'historienne Valérie Igounet).

Bien qu'ils proposent des esthétiques sensiblement différentes, tous deux prolongent les méthodes et les conventions du reportage journalistique. Les sujets de société sont au cœur de leurs travaux : la question des frontières en Europe, des exilés, de la pauvreté, de la montée de l'extrême droite. Bien qu'ils vendent leurs photographies à la presse quotidienne nationale ou à des magazines pour illustrer des articles écrits par d'autres et rémunérer ainsi leur activité de photoreporter, ils s'inscrivent par ailleurs dans une pratique photographique au long cours et

[349] Danièle Méaux propose un panorama historique du roman-photo documentaire dans : MÉAUX Danièle, « Les romans-photos documentaires de Vincent Jarousseau », *Focales* [En ligne], 6, 2022, mis en ligne le 1er juin 2022. Disponible sur : https://journals.openedition.org/focales/1002 (consulté le 12 juin 2022).

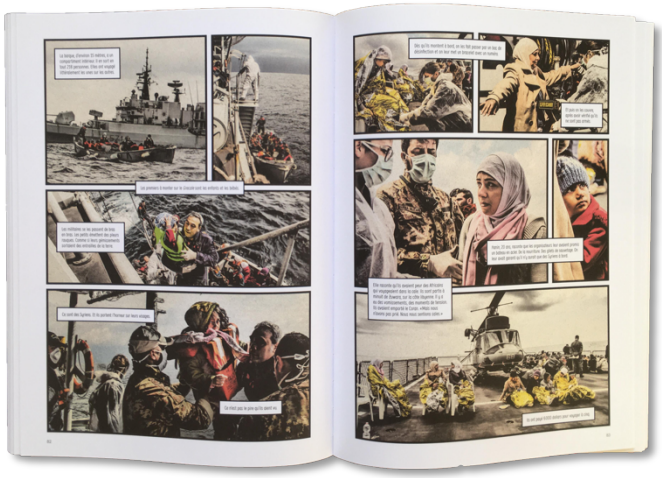


*Illustration 9* - La Fissure, *C. Spottorno et G. Abril, Gallimard, 2017 [2016].*

font preuve d'une vision auctoriale. Le roman-photo leur permet de rassembler et d'organiser des centaines de clichés qu'ils ont pu produire durant leurs enquêtes de terrain, plutôt que de se limiter à deux ou trois images isolées dont la valeur ne sera qu'illustrative dans un quotidien de presse écrite. Ils fournissent par ailleurs à leurs lecteurs des garanties pour faire valoir la solidité journalistique de leur reportage : Vincent Jarousseau a par exemple exposé à plusieurs reprises sa méthode de travail et l'on apprend que tous les dialogues dans les phylactères sont des citations réelles retranscrites à l'aide d'un dictaphone et non des reconstitutions. En s'entourant de chercheurs ou en collaborant avec des laboratoires de recherche pour la réalisation de ses romans-photos, Jarousseau établit par ailleurs un pacte référentiel clair en donnant des gages de sérieux à ses lecteurs et en assurant la solidité de ses enquêtes.

### *La photo-BD de témoignage*

On distingue différents types de photo-BD de témoignage. Le premier d'entre eux réunit des livres de photoreporters qui ont couvert des événements historiques et qui, des années plus tard, décident de se replonger dans leurs archives pour les raconter. La différence avec les photos-BD précitées est la place qu'occupe le narrateur ainsi que le statut d'archives des documents iconographiques mobilisés. *Le Photographe* en est une très bonne illustration : on suit le photoreporter Didier Lefèvre envoyé dans les années 1980 en Afghanistan auprès de Médecins Sans Frontières pour couvrir, dans un contexte de guerre, la mission de l'ONG. Le récit, à la première personne du singulier, alterne entre dessins et archives photographiques de l'auteur pour raconter cette expédition. *Iran : révolution*, de Michel Setboun, se situe dans le même registre et sa quatrième de couverture synthétise assez bien le projet esthétique et narratif de ce type de livres où se croisent le destin individuel du narrateur et les enjeux géopolitiques d'une époque.

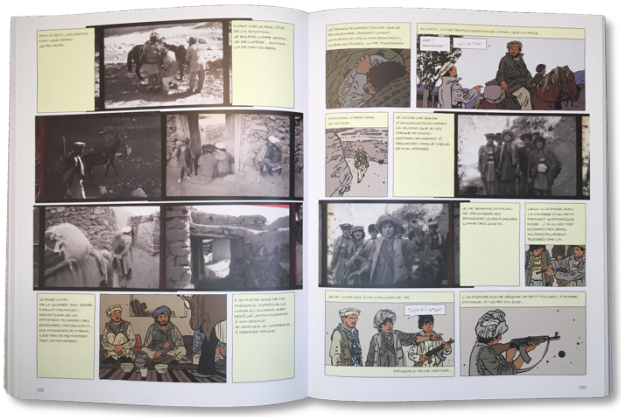


*Illustration 10* - Le Photographe, *D. Lefèvre, F. Lemercier, E. Guibert, Dupuis, 2003-2006.*

Le roman-photo s'avère être un moyen efficace pour mettre en récits ces fonds d'archives, comme en témoigne d'ailleurs

l'initiative de la BNF qui a commandé une photo-BD à Raphaël Meyssan pour valoriser son fonds iconographique lors du lancement de l'application BDnF[350]. Parallèlement aux photoreporters, des photographes amateurs vont aussi puiser dans leurs archives personnelles pour reconstituer des histoires ordinaires, des récits du quotidien. C'est le cas du *Destin tragique d'Odette Léger et de son mari Robert*, publié au Bec en l'air en 2016. François Bouton rassemble dans ce livre des clichés pris pendant plus de cinquante ans depuis la fenêtre de sa chambre et l'on découvre à travers ces photographies la vie ordinaire de son quartier et de ses voisins, jusqu'aux décès d'Odette Léger, en 2013.

Parfois, la mise en récit des archives iconographiques n'est pas réalisée par l'auteur des photographies. Anouck Durand en donne un exemple dans *Amitié éternelle*, un roman-photo qui s'appuie sur les clichés d'un photographe albanais du milieu du XX[e] siècle. L'autrice reconstitue le voyage que ce photographe a effectué en Chine et elle imagine un narrateur à la première personne du singulier. Elle utilise ainsi des techniques narratives propres à la fiction et elle prend quelques libertés avec l'histoire réelle – l'un des protagonistes, pourtant présents lors du voyage, disparaît du récit que nous en fait Anouck Durand –, mais le livre s'appuie également sur une véritable recherche iconographique et historique. Cette artiste, qui est par ailleurs enseignante, a travaillé en collaboration avec un anthropologue directeur de recherche au CNRS (Gilles de Rapper) pour collecter et étudier les portraits de famille et les images de propagande albanaises des années 1960-1990. Les quelques libertés narratives de l'ouvrage ne contrarient pas l'ambition documentaire du projet même si les frontières entre fiction et réalité peuvent parfois être brouillées.



*Illustration 11 – Amitié Éternelle, Anouck Durand, EXB, 2014.*

D'autres auteurs et éditeurs de photo-BD privilégient les témoignages oraux plutôt que les archives iconographiques. C'est le cas des Éditions Flblb qui ont publié des romans-photos de non-fiction notamment issus d'ateliers de création auprès de scolaires. Ces photo-BD sont construites autour de la mémoire ou du témoignage individuel et elles peuvent à certains égards rappeler la démarche du *Cheval de fer* que nous analyserons plus loin, mais en la dépouillant de son volet fictionnel. Les dispositifs sont très simples et revisitent la pratique de l'interview

[350] Présentation sur la page internet de l'auteur « Un roman-photo de Raphaël Meyssan pour la BNF ». Disponible [en ligne] sur : https://www.meyssan.com/spip.php?page=article&id_article=111(consult%C3%A9 (consulté le 28 octobre 2023). Le roman-photo est disponible sur le site de l'application BdNF, disponible [en ligne] sur : https://bdnf.bnf.fr/galerie_bd-patrimoniale.html (consulté le 28 octobre 2023).

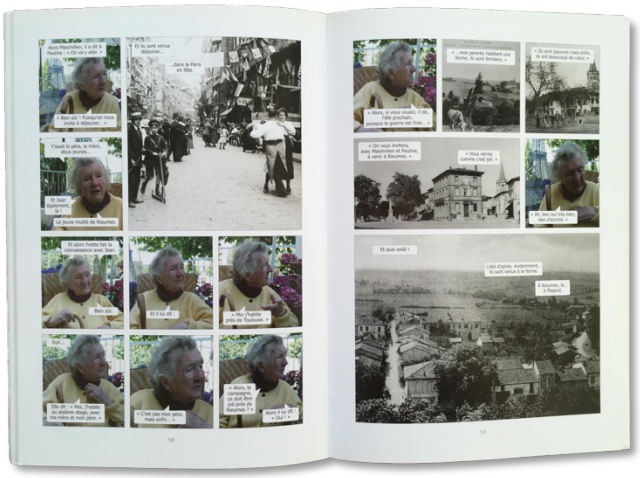


*Illustration 12* - Pauline à Paris*, Benoit Vical, Flblb, 2015.*

photographique : en collaboration avec les protagonistes du livre, il s'agit de réaliser des prises de vue face caméra en intégrant des phylactères pour restituer les paroles des personnes interrogées. On retrouve ce dispositif dans *Les Maquisards du poirier*, ou encore dans *Pas pareil*, tous deux parus en 2008 aux Éditions Flblb. L'auteur Benoit Vidal s'est également engagé dans cette voie en réalisant des entretiens approfondis auprès de ses proches (sa grand-mère, son père). Bien qu'il s'inscrive dans cette filiation de l'entretien photographique avec *Pauline à Paris* et *Gaston en Normandie*, il apporte une vraie dimension historique et romanesque à ses récits par la mise en scène de son enquête et l'intégration d'une grande diversité iconographique.

Enfin, la parution récente de *La Maison de poupée* de Florence Hirigoyen aux Éditions des Arènes constitue une contribution intéressante à ce courant photoromanesque. S'il s'agit d'un témoignage autobiographique qui se déroule entre 1970 et 2020, les images ne sont pas des clichés de famille mais des reconstitutions réalisées par l'autrice dans une maison de poupée qu'elle a par la suite photographiée. C'est par cette médiation et la forme du roman-photo que Florence Hirigoyen réussit à raconter l'inceste qu'elle a subi et ses répercussions sur sa vie.

### *Le journal de bord et la chronique en photo-BD*

On trouve également dans cette production de photos-BD du réel des chroniques ou des œuvres dont la démarche peut s'apparenter à celle du journal intime. Dans le blog de BD NoVi où neuf auteurs partagent leur carnet de bord, Camille Albaret propose quelques planches de photo-BD : l'une évoque sa trentaine approchante, une autre est un récit en cinq planches qui relatent son expérience de jeune infirmière à Bruxelles. Cette production de journal en photo-BD a également trouvé des débouchés dans l'édition papier : en 2003, Marc Tissier, scénariste québécois de BD, a chroniqué sa visite au festival d'Angoulême sous forme de roman-photo pour le *Comics Journal* dans un récit intitulé *La Dolce Vita à Angoulême*. On trouve également des pages importantes chez Grégory Jarry, dans *L'Os du gigot*, un livre publié par Ego comme X en 2004. Ce recueil de courtes histoires comprend quelques récits qui relèvent du journal, du carnet de bord ou du carnet de voyage lorsque l'auteur partage par exemple ses expériences au Maroc ou en Mauritanie. Le livre porte d'ailleurs en sous-titre la mention de « photobiographie » faisant ainsi écho au *Manifeste photobiographique* (1983) de Gilles Mora et au mouvement autobiographique d'écrivains-photographes des années 1980.

### *Des biopics et des usages dans la presse*



*Illustration 13* - Stanley Greene, une vie à vif, *JD Morvan et T. Fillaire, Delcourt, 2020.*

Enfin, le dernier sous-genre, qui se situe dans l'espace plus large de la non-fiction, rassemble des livres que l'on pourrait qualifier de reconstitutions « d'après une histoire vraie ». Il s'agit la plupart du temps de *biopics* tels qu'on les entend dans le cinéma. Jean David Morvan, auteur prolixe de bandes dessinées, représente bien ce courant : il a noué un partenariat éditorial avec la célèbre agence photographique Magnum pour développer une collection de BD autour des photographes mythiques de l'agence. Il a ainsi scénarisé plusieurs *biopics* qui exploitent l'alternance entre dessins et clichés : celui du boxeur Mohammed Ali ou encore celui du photographe Stanley Green.

Enfin, on trouve également des usages ponctuels mais réguliers de la photo-BD dans la presse. Le journal *Libération* a ainsi publié quelques planches titrées « Emmanuel Macron, dans *Les Fantômes de Brégançon*[351] » en 2018, destinées à raconter l'histoire du rapport entre les présidents de la République et le fort de Brégançon. L'association Acrimed, par l'intermédiaire de sa revue, *Médiacritiques*, mobilise régulièrement la photo-BD pour restituer les propos tenus par des journalistes[352], tout comme le magazine *L'Humanité Dimanche* qui a utilisé cette technique graphique pour couvrir la primaire de la droite en novembre 2021[353].

### *Esquisse d'une « préhistoire »*

Si le discours de certains enquêtés tend parfois à survaloriser les ruptures éditoriales que représente telle ou telle publication – *« ça ne s'était jamais fait avant*[354] *»* – il nous paraît important de déconstruire l'idéologie de l'invention radicale en reconstituant la « préhistoire » de cette photo-BD du réel.

---

[351] MALLAVAL Catherine, BRETTON Laure & HULLOT-GUIOT Kim, « Manu dans : Les fantômes de Brégançon », *Libération* [en ligne], 3 août 2018. Disponible sur : https://www.liberation.fr/france/2018/08/03/manu-dans-les-fantomes-de-bregancon_1670757/ (consulté le 28 octobre 2023).

[352] Par exemple dans le *Mediacritiques* n° 42 : PERRENOT Pauline, « Journalisme de (1re) classe », *Acrimed* [en ligne] « Mediacritiques » n° 42, 20 juin 2022. Disponible sur : https://www.acrimed.org/Journalisme-de-1ere-classe (consulté le 28 octobre 2023). Ou dans le n° 44 de septembre 2022 : PADOVANI Antonin, FRIOT Maxime & EUSTACHE Sophie, « Journalisme obséquieux chez "Quotidien" », *Acrimed* [en ligne] « Mediacritiques », n° 44, 28 septembre 2022. Disponible sur : https://www.acrimed.org/Journalisme-obsequieux-chez-Quotidien (consulté le 28 octobre 2023).

[353] Illustration de l'article de : LE DU Florent, « Dérive : la droite déchue de son identité républicaine », *L'Humanité Dimanche*, 25 novembre 2021, p. 32.

[354] Entretien réalisé avec Franck le 13 octobre 2020.

Il s'agit d'un exercice délicat à mener étant donné l'absence d'instance de recensement ou de conservation des publications photoromanesques qui se trouvent, de ce fait, dispersées, voire détruites[355]. Dans un article consacré aux romans-photos de Vincent Jarousseau, Danièle Méaux évoque cette histoire, mais elle s'attache principalement à fournir un panorama contemporain (depuis 1988), jugeant les œuvres antérieures plus « politiques » que réellement documentaires à l'instar des productions d'agit-prop du collectif d'urbanistes italiens « Strum Group » dans les années 1970. Nous partageons avec Danièle Méaux le constat d'un basculement qui s'opère avec la publication de *Gens de France* de Jean Teulé, en 1988. Mais il nous paraît toutefois nécessaire d'identifier les œuvres isolées, mal diffusées ou oubliées qui, à l'aune de l'histoire récente, peuvent être relues comme préfigurant une photo-BD documentaire en devenir. On peut sans doute appliquer à cette production dont nous souhaitons esquisser l'histoire, ce que Paul Edward disait des *photobooks* de fiction :

> Leur origine est multiple, leur histoire une série de débuts sans suite, où chaque acteur croit être le premier. La tradition ne se dégage que rétrospectivement. Le tirage restreint et la diffusion hasardeuse ont fait que les précurseurs n'ont pu s'imposer dans la mémoire collective[356].

Nous faisons le choix dans les sections suivantes de nous concentrer sur trois titres publiés dans la seconde moitié du XX^e^ siècle et qui nous ont semblé pertinents pour contribuer à éclairer l'histoire – qui reste à faire – de ce sous-segment.

### 6.2 LES PRÉMICES DE LA PHOTO-BD DU RÉEL

Parmi les multiples « débuts sans suite », il nous paraît important d'évoquer un premier titre, moins pour son contenu que pour sa quatrième de couverture, car il préfigure ce qu'est aujourd'hui ce sous-segment du roman-photo. Il s'agit de *Coréennes* de Chris Marker publié en 1958 aux Éditions du Seuil.

#### Coréennes *de Chris Marker*

Au premier abord, ce livre se présente comme un carnet de voyage et de réflexions qui, pour sa partie textuelle, reprend le style et le ton des « commentaires » à la première personne du singulier propre à l'œuvre de Chris Marker. La maquette du livre réalisée par l'auteur[357] intègre une diversité iconographique (archives, documents, BD) mais elle est principalement

[355] Voir à ce propos : PINCHON Pierre (dir.), *Contrebandes Godard, 1960-1968*, Montreuil et Marseille, Éditions Matière et Mucem, « Séquences », 2018.
[356] EDWARDS Paul, *Perle noire*, *op. cit.*, p. 53.
[357] Ce point est mentionné dans l'achevé d'imprimé du livre du fac-similé : MARKER Chris, *Coréennes*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2018, p. 144.

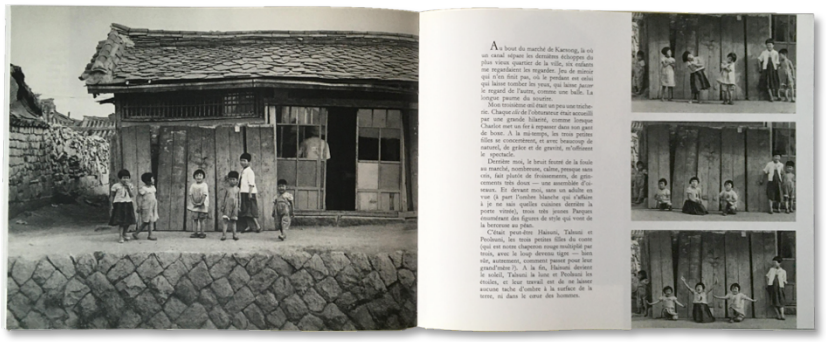
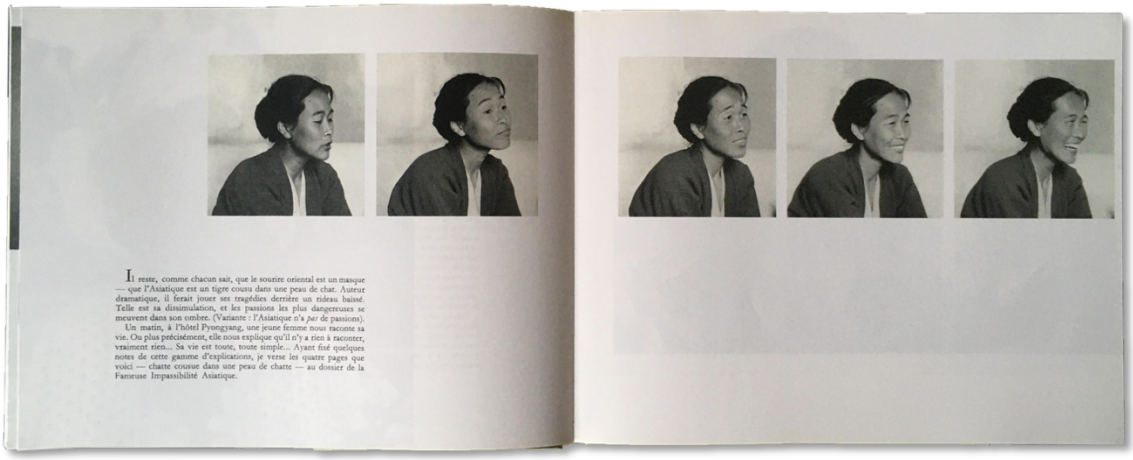


*Illustration 14* - Coréennes, *Chris Marker,* Seuil, *1958*.




constituée de photographies. Le livre paraît relativement conventionnel du point de vue de la répartition entre images et colonnes de texte, bien qu'une place soit accordée aux séquences photographiques (notamment en pages 20-23). Comme le souligne Sandra Alvarez de Toledo dans la postface à la réédition de 2018[358], le livre de Chris Marker s'inscrit clairement dans la tradition des essais photographiques à l'instar d'*American Photographs* et *Many are Called*, de Walker Evans, de *Paris* de Moï Ver ou encore *Sweet Life* d'Ed van der Elsken.

Mais il faut s'attarder sur le paratexte de cet ouvrage et ce faisant sur les indications de lecture qui nous sont fournies. En 1958, l'ouvrage est publié dans une nouvelle collection intitulée « Court-métrage » que Chris Marker inaugure – il s'agira du seul titre finalement publié dans la collection[359]. Cette appellation de « court-métrage » a pour effet d'attirer « l'attention sur le récit et le montage[360] » tout comme le format à l'italienne qui favorise une expérience de lecture cinématographique[361]. L'auteur explicite en quatrième de couverture son intention qui apparaît presque comme un manifeste de la collection :

> […] ce « court-métrage » où l'on souhaite voir apparaître un genre distinct de l'album et du reportage, qu'on appellerait faute de mieux ciné-essai

358 ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, « Note à la présente édition », dans MARKER Chris, *Coréennes*, *op. cit.*, p. 149-150.
359 *Ibid.,* p. 149-150.
360 *Ibid.*, p. 149-150.
361 Pour une analyse des effets narratifs du format à l'italienne, voir : BAETENS Jan & DELVILLE Michel, « *286 jours* ou le défi de la réconciliation du portrait et du récit », dans UHL Magali, *Les récits visuels de soi : Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime,* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015.

> comme il y a des ciné-romans – à une seule réserve près, mais d'importance : les personnages ne s'y expriment pas encore par de polis phylactères en forme de nuage, comme dans les comics. Mais il faut savoir attendre…[362]

Chris Marker manifeste ainsi la volonté de faire émerger un genre éditorial et documentaire distinct dont la seule différence, *temporaire*, avec le ciné-roman, reposerait sur l'absence de phylactère[363]. Il faut prendre au sérieux la dernière phrase de ce texte (« Il faut savoir attendre… »), puisqu'elle dévoile l'orientation de ce projet markerien, comme en témoigne également l'ajout de l'adverbe « encore » (« Les personnages ne s'y expriment pas *encore* par de polis phylactères »). Enfin, la comparaison avec les *comics* dessine clairement cette forme photographique et documentaire vers laquelle Chris Marker se projette. Mais l'auteur du *Fond de l'air est rouge* ne franchira jamais le pas des phylactères[364], bien que son film photographique, *La Jetée*, sous-titré « photo-roman », témoigne d'une continuité et de l'importance que ces expérimentations autour des narrations photographiques revêtent pour lui.

Le deuxième titre que nous souhaitons aborder s'intitule *La Tour penchée de Venise* et a été publié par Ralph Rumney quelques années après *Coréennes*.

### La Tour penchée de Venise *de Ralph Rumney*

Peintre britannique marié à Pegeen Vail, la fille de la collectionneuse Peggy Guggenheim, Ralph Rumney est l'un des cofondateurs de l'Internationale situationniste en 1957, mais il en est exclu en juin 1958, dès la parution du premier numéro de la revue du même nom. On lui reproche de n'avoir pas livré dans les délais impartis un guide psycho-géographique de Venise qui lui était demandé. C'est ce même guide psycho-géographique sous forme de roman-photo qu'il finit par publier en plusieurs livraisons entre 1959 et 1960 dans le journal du Royal College of Art à Londres (ARK n° 24 à 26) sous le titre *La Tour penchée de Venise*.

L'appareil critique des Éditions Allia, qui réédite ce roman-photo en annexe du livre d'entretien *Le Consul*, en parle comme d'un « pastiche des romans-photos alors en vogue en Italie[365] ». Selon la journaliste Emmanuelle Gall, pour Télérama, *La Tour penchée de Venise*, « parodie de roman-photo, est sans doute le chef-d'œuvre de cet artiste qui a traversé les courants (cobra, nouveau réalisme, situationnisme…) sans jamais se fixer[366] ». Si cette œuvre s'inscrit

---

362 MARKER Chris, *Coréennes*, *op. cit.*

363 Pour reprendre la terminologie de Jan Baetens, il fait donc ici référence implicitement au ciné-roman-photo qui semble être associé au ciné-roman en général, témoignant ainsi de la force du modèle photoromanesque sur le ciné-roman.

364 Il a tout de même réalisé quelques strips de BD lorsqu'il travaillait aux Éditions du Seuil : « En 1952, Chris Marker s'essaiera au Comic Strip en publiant dans les trois premiers numéros du journal *27, rue Jacob,* trois épisodes de "La Pathétique et réelle aventure du manuscrit génial". Dix-huit cases au total. ». Dans : CHAZALON Christophe, « Chris Marker et les Comics ». Disponible [en ligne] sur : https://chrismarker.ch/chris-marker-et-les-comics.html#58nukLIH (consulté le 28 octobre 2023).

365 RUMNEY Ralph & BERRÉBY Gérard, *Le Consul*, Paris : Éditions Allia, édition revue et augmentée de 2018 [1999], p. 180.

366 À l'occasion de l'exposition « La carte n'est pas le territoire » au Centre international de poésie Marseille (CipM) en avril 2012 : GALL Emmanuel, « Ralph Rumney : la carte n'est pas le territoire », *Télérama* [en ligne]. Disponible sur : https://sortir.telerama.fr/evenements/expos/ralph-rumney-la-carte-n-est-pas-le-territoire,86403.php (consulté le 13 août 2021).

assurément dans la tradition lettriste et situationniste, le qualificatif de parodie employé ici nous paraît pourtant erroné et reproduit le stéréotype selon lequel tout roman-photo qui ne serait pas sentimental serait nécessairement parodique.

Dans cette œuvre, Ralph Rumney documente et commente une dérive psychogéographique à travers l'île de Venise. Il nous explique en ouverture, par le truchement d'une citation de Guy Debord, que « la psycho-géographie est l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, sur le comportement affectif des individus… ». Cette dérive urbaine qui a pour protagoniste le poète Alan Ansen est restituée en six planches à travers des encarts et des bandes photographiques. Les photographies ne sont donc pas des détournements à visée burlesque ou satirique. L'iconographie n'évoque jamais les poses mélodramatiques attendues d'une parodie, mais elle donne plutôt l'impression d'un compte rendu de filature. Le texte, bien que n'étant pas dénué d'humour, n'est en rien une reprise ou un jeu autour des codes traditionnels du roman-photo. Le ton est bien plus celui de la restitution factuelle, documentaire, d'une expérience de dérive urbaine menée dans les rues de Venise. Jan Baetens notait déjà avec justesse la veine documentaire des différentes expériences qu'avaient pu mener les situationnistes :

> Une quatrième variante du roman-photo détourné abandonne le recyclage de formes et de messages de la société du spectacle pour lui préférer l'usage du genre photoromanesque à des fins documentaires. Le situationnisme a expérimenté avec la diffusion photocopiée de comptes rendus de promenades ou « dérives », autre technique de base du groupe, destinée à provoquer des « situations » alternatives, libérées de toute contamination par la culture de consommation[367].

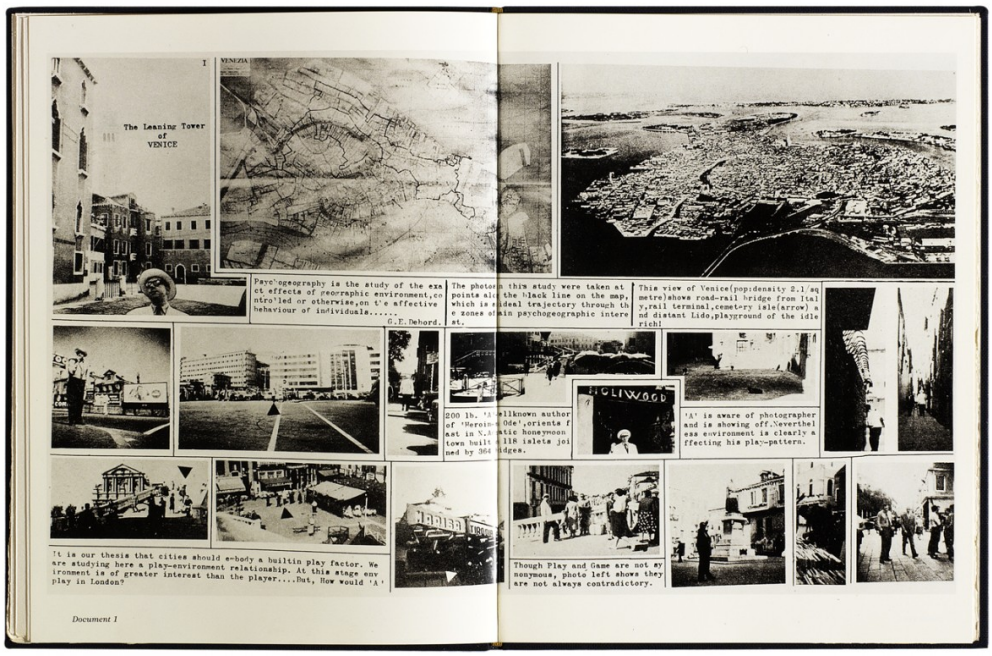



*Illustration 15* - La Tour Penchée de Venise*, Ralph Rumney, ARK n° 24 à 26, 1959-1960.*

[367] BAETENS Jan, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p. 56.

Cette pratique situationniste de la dérive est à bien des égards un héritage surréaliste dont on trouve déjà trace dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon ainsi que dans certains passages du *Nadja* d'André Breton. Magali Nachtergael note :

> Le réseau urbain et les routes sont un terrain d'expérience privilégié pour les surréalistes, un réseau dont le centre nerveux se situe pour un temps au Bureau de recherches surréalistes. Comme des reporters, ils explorent la ville et en ramènent des objets, images et textes pour en faire des comptes rendus. Les photographies de Man Ray, Eugène Atget ou plus tard Brassaï, participent ainsi à la grande collection de preuves et d'éléments d'analyse que Breton souhaite rassembler pour valider ses hypothèses sur la connaissance du monde à travers la dérive, le hasard objectif et l'étude de la psyché[368].

Cette tradition documentaire rencontre des échos au sein de la production contemporaine. Certains travaux de Sophie Calle revisitent ces expériences de dérives urbaines à l'instar de *Suite vénitienne* où l'autrice mène une filature dans les rues de Venise – celles-là mêmes que Ralph Rumney a photographiées avant elle.

Un troisième titre remarquable – et pourtant absent des histoires du roman-photo – s'intitule *Le Cheval de fer* et a été publié en 1985, quelques années avant *Gens de France* de Jean Teulé.

### Le Cheval de fer*, un livre collectif*

Cet ouvrage est le fruit d'ateliers populaires de création collective[369] et s'inscrit dans la tradition du témoignage social. Il s'agit d'un livre singulier et profondément original dans sa maquette qui mobilise les techniques du photomontage. En ce sens, il n'est pas archétypique de la photo-BD même si quelques éléments pourraient nous permettre de le raccrocher à cette famille comme certaines planches en gaufrier ou son format de publication proche de l'album. Mais ce titre, qui revendique l'appellation de roman-photo sur sa couverture, reste difficilement classable. Le récit, à mi-chemin entre la fiction et le documentaire, revisite l'histoire de Roméo et Juliette en la situant dans les années 1960 en pays minier. La fiction est une manière d'introduire, de mettre en scène et de partager la mémoire ouvrière de la région alors que l'industrie minière connaît un déclin irréversible. Mêlant photographies, coupures de presse et documents divers comme des tracts syndicaux, ce roman-photo raconte l'histoire des mines du Nord en donnant la parole à « ceux qui les ont vécues : les mineurs, les anciens mineurs et les femmes de mineurs ».

C'est une démarche similaire de visibilisation des classes populaires qu'entreprend aujourd'hui Vincent Jarousseau. Bien que ce dernier n'utilise pas la fiction et qu'il ne travaille

---

368 NACHTERGAEL Magali, *Esthétique des mythologies individuelles : le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris-Diderot - Paris VII, 2008, p. 101.

369 Ces ateliers étaient également destinés à la réalisation de films. Les archives cinématographiques de ces ateliers ont été rassemblées et montées par Aaron Siervers dans le film *Flacky et camarade* en 2008. Voir aussi la publication du livre aux Éditions Commune en 2012 : SIEVERS Aaron, DUFLOT Jean, FLAMENT André, *et al.*, *Flacky & camarades, le cinéma tiré du noir de Aaron Sievers,* Marseille, Éditions Commune, 2012.

pas par l'intermédiaire d'ateliers de création, la continuité thématique et sociale est évidente et Jarousseau cherche lui-même à impliquer les protagonistes de ses reportages en les faisant relire, et éventuellement réécrire, leurs propos retranscrits dans les phylactères.



*Illustration 16* - Le Cheval de fer*, Collectif, Création, 1985*

***Des débuts sans suite***

Pour comprendre les prémices de la photo-BD documentaire moderne, il est possible de remonter plus en arrière encore dans l'histoire de l'édition illustrée en évoquant l'entretien photographique de Félix Nadar réalisé auprès du scientifique Eugène Chevreul et publié dans les pages du *Journal Illustré* en 1886 sous le titre de « L'art de vivre cent ans. Trois entretiens avec Eugène Chevreul ». Ces séquences photo-textuelles relèvent en effet du registre de la non-fiction et elles sont d'ailleurs citées par Benoit Vidal dans son livre documentaire *Pauline à Paris* : lors d'un passage réflexif où l'auteur interroge sa démarche photoromanesque, il y souligne la filiation de sa photo-BD avec le reportage de Nadar qu'il présente comme « le premier ancêtre du roman-photo ».

Comme nous y invite ce dernier exemple, il est nécessaire d'analyser le rôle actif que les œuvres précurseurs ont pu jouer dans le développement, la circulation et la structuration de la photo-BD du réel. Nous l'avons suggéré plus haut via la citation de Paul Edwards : malgré quelques contre-exemples, les titres que nous avons mis en lumière dans cette section ne se sont pas imposés dans la mémoire collective, ce qui explique pourquoi, dans cette histoire dispersée, certains protagonistes du secteur sont parfois enclins à surévaluer la rupture que représente leur production. *Coréennes, La Tour penchée de Venise* ou encore *Le Cheval de fer* sont restés confinés dans des circuits de diffusion très restreints et n'avaient pas fait, jusqu'à une période récente, l'objet de rééditions – aujourd'hui seul *Le Cheval de fer* est encore

indisponible[370]. Leur remise en circulation récente témoigne cependant d'une appétence pour ce type de narrations photographiques et d'un contexte encourageant la redécouverte de ces filiations dont il va être maintenant question.

### 6.3 LA PHOTO-BD DU RÉEL DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE

Pour mieux cerner la dynamique contemporaine de la photo-BD, il faut appréhender l'espace culturel et artistique à partir duquel les auteurs et les éditeurs ont opéré. Il est donc nécessaire de s'appuyer sur les entretiens que nous avons réalisés pour identifier les références dont les protagonistes du secteur avaient effectivement connaissance. C'est dans ce cadre que *Gens de France et d'ailleurs* de Jean Teulé apparaît comme un jalon important par la récurrence des mentions dont il fait l'objet, au point de faire parfois figure de référence[371].

#### Gens de France *et* Gens d'ailleurs *de Jean Teulé*

Lorsque nous interrogeons Franck, auteur et éditeur situé dans le pôle de la BD alternative, sur les lectures et les influences qui l'ont amené à s'intéresser au roman-photo, il raconte : *« Pour moi, dans* Gens de France *et* Gens d'ailleurs*, il y a des histoires où je pleure encore, je pleure quand je les lis. Tu connais beaucoup de livres qui te font pleurer ? »*

Le livre en question est un recueil de reportages sous forme de roman-photo réalisé à la fin des années 1980[372]. *Gens de France*, le premier tome, a été publié en 1988 chez Casterman, l'éditeur belge de bande dessinée, et *Gens d'ailleurs* l'a été deux ans plus tard. Les deux tomes ont été rassemblés dans un intégral, en 2005, par Loïc Néhou, éditeur chez Ego comme X. L'ouvrage, qui fait désormais figure de classique du genre, a également fait l'objet d'une réédition en 2021 par les Éditions Fakir.

Ce titre est une œuvre charnière dans la carrière de Jean Teulé : s'il est surtout connu comme un écrivain de roman, il a commencé sa carrière d'auteur dans la bande dessinée avec des albums tels que *Virus*, *Banlieue Sud* ou *Bloody Mary*[373]. Sa technique graphique consistait à photocopier des photographies, qu'il découpait, collait et qui étaient ensuite colorisées. Thierry Groensteen détaille :

> À partir de photos prises d'après des modèles auxquels il faisait jouer ses personnages, il réalisait des séries de photocopies plus ou moins contrastées, qui étaient ensuite grattées, froissées, découpées, déformées. Ces images étaient montées sur la planche en respectant tous les codes de la bande

[370] Les Éditions Flblb ont cherché à le rééditer mais ont dû abandonner face aux complications et difficultés juridiques qu'impliquait un tel projet.
[371] Il est par exemple évoqué dans les entretiens avec Franck, Nathan, Samuel, Anaïs et Thibault.
[372] Reportages notamment réalisés pour les magazines *Circus*, *Zéro* et *(À suivre)*.
[373] Ce dernier a été réédité par les Éditions Flblb en 2018 : TEULÉ Jean & VAUTRAIN Jean, *Bloody Mary,* Poitiers, Éditions Flblb, 2018.

> dessinée, puis la couleur et quelques discrètes interventions à la plume ou au crayon achevaient de leur donner cet aspect graphique[374].

Cette manière de travailler le rapproche du *copy-art* qui a émergé dans les années 1960, mais qui est, chez lui, mis au service de la bande dessinée. Dans *Gens de France et d'Ailleurs,* les photographies occupent une place centrale, mais contrairement à ses précédents albums, les images sont moins altérées, les photographies sont plus assumées, faisant ainsi basculer le livre dans le domaine du roman-photo.

La contribution de Teulé à la structuration et au développement de la photo-BD du réel semble faire consensus auprès des enquêtés. Mais il participe aussi à une dynamique plus large que connaît le secteur de la bande dessinée. Clément Lemoine note dans un article sur Teulé :

> Ce double recueil de reportages a eu une influence notable sur la génération d'auteurs des années 1990, ceux qui installèrent autobiographie et bande dessinée du réel dans les pratiques éditoriales : « il est l'un de nos pères », résume Loïc Néhou dans la préface de sa réédition ; « on revient à des trucs [qu'il a] essayés en 1986 », ajoute Grégory Jarry[375].

À l'occasion de la réédition du livre par les Éditions Fakir, en 2021, le journaliste Denis Robert interroge Teulé sur le caractère novateur de son travail en lui demandant si « ça n'existait pas avant ? ». Teulé répond :

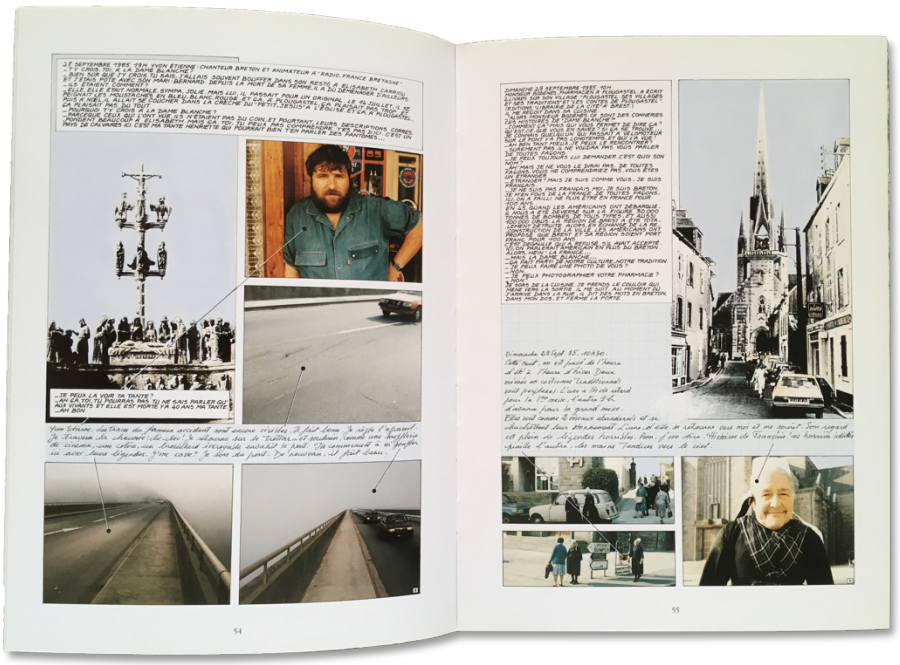


*Illustration 17* – Gens de France et d'ailleurs*, de Jean Teulé, 1988-1990.*

374 GROENSTEEN Thierry, « Photographie » dans *Neuvième art* [en ligne], janvier 2014. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article703 (consulté le 28 octobre 2023).
375 LEMOINE Clément, « Les Illuminations de Teulé », dans *Neuvième art* [en ligne], septembre 2016. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1094 (consulté le 28 octobre 2023).

> – Non [en effet]. Il y a quand même eu Cabu avant moi : à *Charlie*, quand il y avait la fête de l'Huma ou un machin comme ça, il y allait et il faisait des dessins. Donc c'était un peu du « dessin-reportage ». Mais c'est vrai qu'autrement, ça a été pionnier. Et puis ça a été repris : il y a beaucoup de jeunes dessinateurs maintenant qui font plein de BD et de romans-graphiques de reportage, comme ça. Ils me disent souvent que si je n'avais pas fait ça à mon époque, ils n'auraient pas fait ce qu'ils font là, maintenant[376].

Étienne Davodeau, figure consacrée du secteur de la BD et auteur de *Les Ignorants*, raconte l'influence qu'ont eue ces livres sur son propre travail : « J'avais gardé durablement en mémoire les albums de Teulé *Gens de France* et *Gens d'ailleurs*, dont je voyais qu'ils allaient dans une direction intéressante[377]. » Le salon international de la bande dessinée d'Angoulême a distingué *Gens de France*, en 1989, pour son « apport exceptionnel » à l'évolution de la bande dessinée[378]. Cette consécration par le principal événement français de BD a contribué à faire reconnaître l'œuvre photoromanesque de Teulé et à en faire, aujourd'hui encore, un marqueur important à partir duquel certains auteurs de BD contemporaine se positionnent. Mais paradoxalement, et comme le montre Clément Lemoine, ce livre marque aussi un éloignement de Teulé avec le milieu de la BD :

> Pour Teulé, c'est une façon de s'interdire la reconnaissance de ses pairs, de se dissocier de la profession. « Il faut bien que cet ersatz d'art serve à quelque chose », conclut-il, alors même qu'il fait le choix de laisser de côté le jeune public, l'évasion et la logique commerciale. Dès lors, le recours à la photo et au principe de reportage fait partie d'une démarche qui aboutit à se couper des traditions de la bande dessinée pour produire un récit libre de tout héritage. Cela n'est donc pas un hasard si Teulé s'est ensuite détourné de la bande dessinée pour un long moment[379].

On peut tout de même dire que Jean Teulé s'inscrit avec ces livres dans une histoire plus générale et internationale de la bande dessinée de reportage dont Vincent Bernière fait la genèse dans « La bande dessinée sur le terrain[380] » que nous allons traiter dans la section suivante. Car si l'on peut établir une filiation éditoriale directe entre Teulé et la photo-BD documentaire moderne, on doit également comprendre comment il est partie prenante d'une histoire plus large de la BD de reportage qui a joué un rôle déterminant dans le développement du roman-photo qui nous occupe.

---

376 Entretien de Denis Robert réalisé pour *Blast* : ROBERT Denis & TEULÉ Jean, « Les histoires de dingues de Jean Teulé », entretien vidéo, *Blast*, 27 septembre 2021, citation extraite à 5 min 50 s. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oOmfOA-Ut7U (consulté le 28 octobre 2023).

377 GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Étienne Davodeau », *Neuvième art* [en ligne], septembre 2016. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1090 (consulté le 28 octobre 2023).

378 Jean Teulé a obtenu le prix ex aequo avec Frank Le Gall pour *Marie Vérité*, le troisième tome de *Théodore Poussin*.

379 LEMOINE Clément, « Les Illuminations de Teulé », art. cit.

380 BERNIÈRE Vincent, « La bande dessinée sur le terrain », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2002. Disponible sur : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-sur-le-terrain (consulté le 28 octobre 2023).

### *La bande dessinée du réel*

Les bandes dessinées documentaires se sont aujourd'hui installées dans le paysage éditorial et médiatique et c'est à travers elles qu'il faut comprendre le développement de la photo-BD du réel. En France, avant Teulé, comme il le signale lui-même dans son entretien, il y a eu Cabu[381]. Bernard Joubert en offre une présentation instructive dans « Les reportages de Cabu[382] ». Les Éditions Glénat les ont à nouveau rendus disponibles dans un recueil intitulé *Cabu, reporter-dessinateur* – le premier tome est consacré aux années 1970, le deuxième aux années 1980. Björn-Olav Dozo note que tous les journalistes de *Charlie Hebdo* avaient leur carte de presse et il rapporte les propos de Cavanna qui voulait « que les dessinateurs soient de vrais journalistes et pas seulement des types pour mettre un peu d'air entre les textes[383] ».

Pour remonter plus en arrière, Thierry Groensteen repère déjà au début des années 1960 des BD de reportage dans le magazine *Elle*, sous le crayon de Jacqueline Duhême. La dessinatrice est en effet envoyée par le journal pour couvrir le déplacement de De Gaulle en Amérique du Sud (1964)[384], celui du Pape Paul VI à Jérusalem (1964)[385] ou encore celui de J.F. Kennedy à Paris (1961)[386]. Du côté états-unien, Shel Silverstein ou Crumb sont régulièrement cités parmi les auteurs qui ont préparé le terrain à la BD moderne de reportage[387].

Même si la BD a toujours entretenu un lien avec la presse et le journalisme[388], notamment par l'intermédiaire de personnages de fiction tels que Tintin ou Fantasio, un tournant artistique et éditorial survient dans les années 1990 avec la parution des reportages de Joe Sacco sur la Palestine. Preuve du développement, de la reconnaissance et de l'institutionnalisation de cette production, en 1994, *France Info* crée un prix[389] de la « bande dessinée d'actualité et de reportage » qui perdure aujourd'hui encore et qui, notons-le, a justement couronné une photo-BD en 2020 – *Les Racines de la colère*, de Vincent Jarousseau. Dans un article sur la bande dessinée du réel, Laurent Gerbier caractérise cette production comme l'une des vagues les plus

---

381 JOUBERT Bernard, « Les reportages de Cabu », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2002. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article113 (consulté le 28 octobre 2023).

382 *Ibid.*

383 DOZO Björn-Olav, « Note sur la bande dessinée de reportage », *Textyles*, 36-37, 2010, p. 149-155.

384 Déplacement du 21 septembre au 16 octobre 1964. L'un de ses dessins est publié en couverture du magazine, le 31 décembre 1964 (n° 993). Voir à ce propos l'exposition « Jacqueline Duhême : une vie en couleurs », du 12 mars 2019 au 13 juillet 2019, Bibliothèque Forney, à Paris. Chroniquée sur le blog *Entre deux rives* [en ligne] disponible sur : https://kapatita.blogspot.com/2019/04/exposition-jacqueline-duheme-une-vie-en.html (consulté le 28 octobre 2023).

385 Le déplacement a eu lieu entre le 4 et le 6 janvier 1964.

386 Le 31 mai 1961. Voir à ce propos : ECKERT Yaël, « La bande dessinée se frotte au réel », *La Croix* [en ligne], 26 janvier 2017. Disponible sur : https://www.la-croix.com/Culture/La-bande-dessinee-frotte-reel-2017-01-26-1200820147 (consulté le 28 octobre 2023).

387 BERNIÈRE Vincent, « La bande dessinée sur le terrain », art. cit.

388 PINSON Guillaume & LÉVRIER Alexis (dir.), *Presse et BD, une aventure sans fin*, Bruxelles, Éditions Les Impressions nouvelles, 2021. Voir également sur les bandes dessinées de presse états-uniennes et leur lien avec l'actualité : CAMPBELL Eddie. *The Goat Getters. Jack Johnson, the Fight of the Century, and How a Bunch of Raucous Cartoonists Reinvented Comics*, San Diego, IDW, and Columbus, OH : OSU Press, 2018.

389 Sur la question des prix créés par les médias, voir : DUCAS Sylvie, « Prix littéraires créés par les médias : pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 2003/1 (no 117), p. 47-83.

récentes (il y en a eu d'autres, sur d'autres « fronts ») visant à sortir la BD de son « assignation à l'enfance » :

> La « bande dessinée du réel » peut ainsi être considérée comme le quatrième grand mouvement de renouvellement et de redéfinition formelle de la bande dessinée depuis les années 1960. Aucun des épisodes précédents n'a véritablement échoué – il existe toujours des bandes dessinées satiriques, politiques et contestataires ; il existe toujours des romans graphiques ; il existe toujours des introspections autobiographiques. Mais aucun n'a pu échapper à l'immense appétit de livres que manifeste le marché de la bande dessinée : tous ont fini, en raison même de leur succès, par définir […] un nouveau code, un nouveau standard, une nouvelle stéréotypie, face à laquelle peut et doit émerger un nouveau « front de renouvellement ». On peut ainsi considérer la bande dessinée du réel comme la « ligne de front » propre aux années 2000-2010[390].

La création de la revue *La Lunette,* consacrée à la BD de reportage illustre cette dynamique des années 2000 :

> De 2003 à 2006, le temps de sept numéros publiés, nous avons à quelques-uns – libraires, journalistes, auteurs de bandes dessinées, écrivains, photographes, graphistes… – animé une revue baptisée *La Lunette* dont le propos était de publier des reportages graphiques réalisés par des auteurs qui pour la grande majorité ne faisaient pas profession de journalisme.

Dès son lancement en janvier 2008 la revue *XXI* consacrée au grand reportage intègre à chacune de ses parutions des planches de BD documentaire. Suivent quelques années plus tard, en 2013, la création de *La Revue dessinée,* exclusivement consacrée à cette BD du réel, et sa déclinaison destinée à la jeunesse, *Topo*, en 2016.

Cette effervescence éditoriale du côté des *mooks* reflète une dynamique semblable du côté des livres. De nombreuses publications voient le jour et se structurent autour d'auteurs consacrés dans le genre comme Étienne Davodeau (*Rural*, *Les Ignorants*). À cela s'ajoute tout un éventail de productions de non-fiction[391] telles que la vulgarisation scientifique ou les contenus pédagogiques sous forme de bandes dessinées incarnées par exemple par « La Petite BDthèque des savoirs » au Lombart, une collection créée par David Vandermeulen en 2016.

Nous avons expliqué dans le quatrième chapitre de cette thèse que la photo-BD était liée ou subordonnée au marché de la bande dessinée. Ce faisant la forte tendance documentaire qui se manifeste dans ce secteur de la BD impacte nécessairement la production

[390] GERBIER Laurent, « La Bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction ». *Neuvième art* [en ligne], avril 2020. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288 (consulté le 28 octobre 2023).

[391] Pour une réflexion autour des usages des notions de « non-fiction » et de « documentaire » en études littéraires, voir : ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », colloque « Territoires de la non-fiction », DAROS Philippe, GEFEN Alexandre & PRSTOJEVIC Alexandre, Paris, décembre 2017. Elle note ainsi : « En parlant de "non-fiction", on se situe ainsi implicitement plutôt dans une histoire de la littérature et de la théorie littéraire, tandis que le terme "documentaire" s'inscrit davantage dans une histoire de l'art fortement marquée par les arts visuels. »

photoromanesque de ce pôle. En effet, les auteurs qui constituent le volet documentaire de notre corpus tels que Vincent Jarousseau, Carlos Spottorno, Anouck Durand ou encore Benoit Vidal évoquent souvent, dans leurs paroles publiques, l'influence de la BD en général mais aussi de la BD de reportage en particulier.

Il est intéressant de noter que les auteurs que nous avons interrogés se réfèrent rarement à des titres ou à des figures spécifiques de la BD, mais qu'ils renvoient plutôt à un courant d'ensemble qui traverse la discipline. Cela témoigne à notre sens de l'institution de la production de bande dessinée de non-fiction : le segment constitue une donnée structurante de l'espace éditorial et culturel contemporain capable d'exister et d'influer sur les espaces éditoriaux limitrophes – et donc sur le roman-photo – sans pour autant reposer sur des figures individuelles ou charismatiques. Cela dit, l'autonomie de la BD est relative, car ce secteur éditorial est lui-même pris dans des dynamiques plus larges. Selon Laurent Gerbier, par le biais de la non-fiction,

> la bande dessinée rencontre (en les ignorant très souvent autant qu'ils l'ignorent elle-même) des débats sur le « virage documentaire » des arts médiatiques et plastiques contemporains, situation qui n'est pas sans rappeler le développement de l'autobiographie dessinée dans les années 1990, strictement parallèle au développement des pratiques littéraires et des études savantes sur l'autofiction, mais là aussi dans une quasi-ignorance mutuelle très frappante[392].

La section qui suit vise donc à resituer la tendance non fictionnelle autour de laquelle la photo-BD se renouvelle, au sein d'un paysage culturel plus général qui favorise ou stimule ces écritures documentaires.

### *Un renouveau des écritures documentaires*

La notion de « tournant documentaire » est apparue dans les années 2000 pour caractériser une dynamique esthétique qui traverse une grande diversité de secteurs artistiques et auquel le roman-photo n'échappe pas. Marie-Jeanne Zenetti nous met en garde sur un usage non-critique de cette notion, tout en justifiant sa prise en considération :

> S'il convient de se méfier d'une mode qui consisterait à voir des « tournants » à chaque coin de rue, on peut néanmoins faire l'hypothèse qu'une expression apparaît, et surtout qu'elle se met à circuler parce qu'on en a besoin, à un moment donné, pour désigner des phénomènes que le vocabulaire existant ne permettait jusqu'alors pas d'appréhender comme tels. Le fait qu'elle « prenne » ne signifie pas qu'elle recouvre une vérité scientifique, mais tend à indiquer qu'elle répond à un besoin terminologique[393].

[392] GERBIER Laurent, « La Bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », art. cit.
[393] ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », art. cit.

D'abord mobilisée dans les milieux de l'art contemporain[394], cette notion de « tournant documentaire » s'est ensuite diffusée sans pour autant se stabiliser[395] :

> Au sens large, elle désigne un double phénomène d'inflation : dans la production artistique contemporaine, on assisterait à une présence accrue du document en tant que forme (ce que Chevrier et Roussin nomment le « parti pris du document », dont ils repèrent différents moments au cours du XXe siècle). Symétriquement, les films et photographies « documentaires » se voient de plus en plus systématiquement exposés et désignés en tant qu'art. Cette inflation opère aussi dans les discours et métadiscours artistiques, où les mots « document » et « documentaire » sont de plus en plus fréquemment mobilisés[396].

Au regard de la variété des secteurs où cette dynamique documentaire se manifeste, une approche transdisciplinaire paraît féconde. C'est ce à quoi se sont employés Frédéric Pouillaude et Aline Caillet lors d'un colloque dont les actes ont été publiés en 2017. Ils y explorent en introduction l'hypothèse d'« un art documentaire non inféodé à un médium spécifique[397] ». Ils épousent un parti pris transdisciplinaire qui « vise à penser ensemble différents arts dont les frontières sont rendues poreuses par l'hybridation des médiums caractéristique de l'art contemporain[398] ». Le roman-photo dont nous avons évoqué la dimension intersectorielle trouve pleinement sa place dans cet ensemble qui se définit notamment par un brouillage des frontières entre les arts et les médiums.

La notion de « tournant documentaire » peut également être appréhendée dans la continuité de travaux portant sur le « retour du réel » dans les paradigmes artistiques de la fin du XXe siècle[399]. Marie-Jeanne Zenetti explore pour sa part cette hypothèse dans le champ des études littéraires en cherchant à relever ses implications épistémologiques[400]. Elle déploie notamment cette lecture dans l'étude des romans de W.G. Sebald : selon elle, si l'œuvre de l'Allemand « a acquis une place aussi centrale dans l'imaginaire contemporain, c'est notamment parce qu'elle est emblématique d'un "tournant documentaire" pris par la littérature, et au-delà par les arts visuels, au cours de cette période de transition de la fin du vingtième au début du vingt et unième siècle[401] ».

Ce tournant se manifeste dans d'autres secteurs littéraires qui ne sont pas nécessairement photo-illustrés : dans les années 2010, de petits labels ou éditeurs parisiens se sont par exemple mobilisés pour faire redécouvrir la tradition anglo-saxonne de la *narrative non-fiction* en

394 CAILLET Aline & POUILLAUDE Frédéric, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », dans CAILLET Aline & POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
395 Sur la « confusion théorique » liée à l'usage de cette notion, voir : *Ibid.*
396 ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », art. cit.
397 CAILLET Aline & POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire*, *op. cit.* p. 19.
398 ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », art. cit.
399 FOSTER Hal, *Le Retour du réel,* Bruxelles, Éditions La Lettre Volée, 2005.
400 ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », art. cit.
401 ZENETTI Marie-Jeanne, « Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald », dans PIC Muriel & RITTE Jürgen (dir.), *W.G. Sebald, Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

cherchant à implanter cette appellation en librairie. C'est le cas, on l'a vu, des Éditions du Sous-sol, une marque des Éditions du Seuil depuis 2014 qui, dans la continuité du travail amorcé par les Éditions Allia, ont traduit un certain nombre de classiques de ces reportages littéraires anglo-saxons. Éloigné de la pratique journalistique et se rapprochant d'une veine plus autobiographique – voire de la performance ? –, *Je paie* d'Emmanuel Adely publié en 2016 aux Éditions Incultes fournit un exemple plus radical de littérature du réel : ce livre restitue dix ans d'achats quotidiens scrupuleusement consignés par leur auteur à travers un roman qui n'en est pas un. Dans une perspective plus romanesque, on pense également, en France, aux textes d'Annie Ernaux ou de Philippe Vasset, mais aussi, suivant un mouvement inverse, aux incursions de chercheurs dans la littérature comme l'historien Ivan Jablonka qui a théorisé sa démarche dans *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Enfin, l'attribution du prix Nobel de Littérature 2015 à la biélorusse Alexandra Alexievitch atteste avec force de la place qu'occupe désormais cette très diverse littérature du réel dans le paysage littéraire contemporain.

Ce retour au réel touche aussi la production théâtrale et se traduit par la multiplication des dramaturgies se basant sur des recherches documentaires. Le numéro des *Études théâtrales* consacré à « l'usage du "document"[402] » fournit un bon aperçu de l'histoire de ces pratiques – de Piscator à Peter Weiss en passant par Bertold Brecht – mais aussi de leur renouveau contemporain en Russie[403] comme en Europe autour de dramaturges tels que Michel Vinaver, Fausto Paravidino ou Elfriede Jelinek[404]. Ces dernières années, le travail de la metteuse en scène Émilie Rousset et son utilisation des archives – comptes rendus de procès ou anciennes émissions de télévision – atteste de la permanence et de la vivacité de ces préoccupations.

La pratique documentaire se trouve aussi de plus en plus perçue comme pleinement artistique dans d'autres secteurs comme l'industrie du cinéma. La création en 2007 et la pérennisation d'un César distinguant le meilleur film documentaire[405] illustrent la manière dont la production de non-fiction a gagné en reconnaissance au début du XXIe siècle – la cérémonie des Césars existe depuis 1976, il aura donc fallu attendre plus de trente ans. Danièle Méaux a par ailleurs analysé les nouvelles approches documentaires en photographie qui se placent, selon elle, sous l'égide de l'enquête[406] faisant ainsi écho aux pratiques qui touchent les autres secteurs de la production culturelle et artistique. Les web-documentaires représentent également une production typique de la période récente[407]. Evelyne Broudot les définit comme :

---

402 IVERNEL Philippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre : quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, 2011/1, n° 50, p. 11-25.

403 Voir la contribution de Tania Moguilevskaïa : MOGUILEVSKAÏA Tania, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire : de Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », *Études théâtrales*, 2011/1 (n° 50), p. 36-41.

404 DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène *et al.*, « Mettre en scène l'événement : Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek… », *Études théâtrales*, 2007/1-2, n° 38-39, p. 82-93.

405 Il y avait eu un César exceptionnel remis en 1995 pour le meilleur film à caractère documentaire, mais l'initiative en était alors restée là.

406 MÉAUX Danièle, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2019.

407 Pour une analyse de la production web-documentaire, voir par exemple : BROUDOUX Évelyne, « Le documentaire élargi au web », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 12/2, n° 2, 2011, p. 25-42.

> Un documentaire réalisé en vidéos, en bandes-son, en textes et en images, dont la scénarisation tient compte de l'interactivité dans la fragmentation des récits et dans l'interface graphique et qui s'insère dans un dispositif personnalisant la communication avec l'internaute (réseaux sociaux, commentaires, etc.)[408] .

Certains ont connu une très bonne réception critique comme *Fort McMoney*, écrit et réalisé par le journaliste David Dufresne qui propose un parcours interactif à travers la ville canadienne de Fort McMurray. Cette œuvre à mi-chemin entre le cinéma et le jeu documentaire a reçu plusieurs distinctions en festivals, dont le prix Écrans canadiens en 2013. De manière plus générale, la chercheuse Roselyne Ringoot offre un panorama éclairant de ce renouvellement des formes du discours journalistique dans *Analyser le discours de presse*, depuis Twitter jusqu'aux webdoc, en passant par les blogs, les *mooks* et le livre journalistique[409].

Le diaporama sonore est un autre des formats hybrides qui connaît aujourd'hui un renouveau à travers la pratique du reportage. L'invention de ce format au début des années 1950, que l'on pourrait considérer comme le pendant audiovisuel du roman-photo, est souvent attribuée à un Français, Robert Thuillier, photographe et voyageur[410]. Aussi appelés films photographiques[411], ces montages associant des séquences photographiques à une bande-son ont fait l'objet d'appropriations artistiques marquantes dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, en particulier dans le registre de la fiction. Le court-métrage de Chris Marker, *La Jetée* (1962), sous-titré « photo-roman », est considéré comme un chef-d'œuvre du genre. Régulièrement projeté dans les cercles cinéphiliques[412], le film a été adapté en livre dans les années 1990 – en portant cette fois la mention de « ciné-roman » – et il a inspiré un *remake* à Terry Gilliam avec Bruce Willis dans le rôle principal (*L'Armée des douze singes*, 1995). En 1980, presque vingt ans après Marker, Raoul Ruiz obtient le César du meilleur court-métrage pour *Colloque de chiens*, un film fondé sur le même principe que *La Jetée*, autrement dit quasi exclusivement composé d'images fixes – seuls quelques courts passages sont animés et viennent ponctuer le récit photographique.

Ce genre audiovisuel a perduré jusqu'à aujourd'hui de manière plus ou moins marginale à travers notamment l'investissement d'amateurs chez qui la pratique était déjà populaire dans les années 1960-1970[413] – David, auteur d'un roman-photo de notre corpus né en 1949, nous

---

408 *Ibid.*

409 RINGOOT, Roselyne, « Chapitre V. Nouveaux genres discursifs », dans RINGOOT Roselyne (dir.), *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 175-200.

410 Anonyme, « Robert Thuillier, photographe », *Le Monde* [en ligne], 13 janvier 2005. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/13/robert-thuillier-photographe_394133_1819218.html (consulté le 28 octobre 2023).

411 La réalisatrice Alexe Liebert utilise par exemple cette formule dans une démarche qui vise à légitimer cette pratique en l'associant pleinement au monde du cinéma.

412 À titre d'exemple, le film a de nouveau été projeté au Reflet Médicis à Paris en août 2022, ainsi qu'au Mk2 Beaubourg et aux Nuits photographiques en novembre 2022.

413 Voir aujourd'hui l'animation du site internet du « Diaporama Créatif court et numérique » qui a mis en ligne presque un millier de montages et constitue une base de données impressionnante de productions audio-visuelles amateurs : http://sitedudccn.com/ (consulté le 28 octobre 2023).

explique comment, étant plus jeune, il avait lui-même participé à des concours de ce qu'il appelle des « fondus-enchaînés » qui consistaient à projeter des diapositives mises en séquence. Depuis les années 2000 et favorisé par la numérisation des techniques de prise de vue et de montage, le milieu du photojournalisme a réinvesti ce format, y trouvant une forme efficace pour mettre en récit leurs séquences. Le projet *Territoires de fictions* mobilisant plus de cinquante photographes s'est saisi de ce genre pour dresser un portrait documentaire de la France avant les élections présidentielles de 2007. L'association Diapéro, regroupant des photoreporters et des journalistes, participe à la promotion de ce format en organisant depuis 2012 des soirées de projections publiques ainsi que, depuis 2014, un prix du diaporama sonore. Les lauréats reçoivent une récompense monétaire et bénéficient d'une diffusion dans de grands organes de presse tels que *Libération*, *Mediapart*, *La Croix* ou encore *L'Obs* selon les partenariats qui sont noués chaque année.

Afin d'expliquer le renouvellement et l'épanouissement du diaporama sonore autour de la non-fiction, la réalisatrice et monteuse Alexe Liebert met en avant les difficultés économiques auxquelles est confrontée la production de ces films : « Le film photographique connaît une économie encore bancale, voire précaire. Ainsi la majorité des films photographiques qui sont réalisés et que l'on voit régulièrement dans les médias relèvent du documentaire ou du photo-journalisme[414]. » Il est intéressant de noter que Nathan, auteur de plusieurs photo-BD documentaires, mobilise la même analyse pour expliquer la forte présence documentaire dans le roman-photo contemporain :

> Moi j'ai cette idée que le roman-photo, c'est un média qui est tout à fait adapté pour le documentaire. […] Pour tout ce qui est fiction, ce n'est pas que ce ne soit pas adapté, c'est qu'il y a des coûts qui ne peuvent pas être rentabilisés parce que les volumes de ventes ne permettent pas de financer le truc. […] Je ne crois pas que ce soit rentable […]. Pour le documentaire, ça peut aller. Mais pour une fiction ça ne va pas ! Dès que tu dois payer des acteurs, des effets spéciaux… Si tu veux faire une création un peu originale, c'est comme Flblb, tu fais travailler ta famille, des copains, tu ne les payes pas. Ça peut marcher, mais il n'y a pas de modèle économique là-dessus. C'est pour ça que les Éditions de Minuit avaient arrêté[415].

Ces propos nous invitent donc à nous pencher sur les déterminations économiques susceptibles d'expliquer les mutations de certains genres éditoriaux tels que le roman-photo – ces questions seront abordées dans la partie suivante.

En résumé, si l'invention de la photo-BD du réel doit se comprendre à travers le développement et la structuration d'une bande dessinée de non-fiction dans les années 1990 et 2000, il faut également réinscrire ces pratiques dans une tendance documentaire plus large qui

---

414 TSATSAS Lou, « Les Nuits Photo redonnent au film photographique une place de choix ! », *Fisheye* [en ligne], 29 octobre 2021. Disponible sur : https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/les-nuits-photo-redonnent-au-film-photographique-une-place-de-choix/ (consulté le 28 octobre 2023).

415 Entretien avec Nathan réalisé le 25 juin 2020.

traverse la culture de ces trente dernières années. Vincent Jarousseau, photoreporter auteur de trois photos-BD de reportage, signale d'ailleurs lui-même les liens qu'il établit entre sa pratique et celles qui se sont développées, par exemple, dans le milieu du théâtre :

> Récemment j'ai eu un rendez-vous avec une metteur en scène qui fait du théâtre documentaire à Strasbourg et en fait on se disait, on fait le même métier. C'est juste la forme narrative qui change mais dans l'implication des sujets, des personnes que l'on suit, quelque part il y a une méthode assez similaire[416].

La photo-BD accueille donc elle aussi des préoccupations documentaires, mais contrairement à d'autres pratiques artistiques plus anciennes, tels que le cinéma ou le théâtre, ayant déjà été investies par la non-fiction, la photo-BD du réel se présente comme une nouveauté de la période récente.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Ce sixième chapitre vient clore une partie consacrée à l'analyse de la structure et de la généalogie de la production contemporaine de romans-photos. En nous appuyant sur une approche sectorielle du genre, nous avons abouti à l'identification d'une innovation, la photo-BD du réel, qui constitue un cas exemplaire de mutation d'une forme éditoriale. Pour comprendre l'apparition de ce sous-genre, il a fallu le réinscrire dans un paysage éditorial et artistique plus large : nous avons proposé de l'appréhender comme une manifestation singulière du « tournant documentaire » que connaissent de nombreuses pratiques culturelles au début du XXIe siècle.

Il est cependant nécessaire de mobiliser d'autres facteurs explicatifs pour analyser le regain d'intérêt plus général que suscite la pratique frontalière du roman-photo. En effet, depuis le milieu des années 1990, cet espace éditorial, au carrefour des secteurs de la photographie, de la BD et de la littérature, connaît d'importantes évolutions démographiques, économiques, techniques et culturelles qui semblent favoriser la publication de livres « inclassables », qui s'écartent des conventions instituées par la filière. Ce sont ces dynamiques objectives que nous allons étudier dans la prochaine partie, pour comprendre leur incidence sur le développement de pratiques et de formes photoromanesques.

[416] Propos enregistrés et retranscrits dans le cadre d'une intervention à un séminaire de Sciences Po Paris : « Les sciences sociales en question : grandes controverses épistémologiques et méthodologiques », 49e séance, intitulée « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019.

# PARTIE III.

# L'ATTRACTIVITÉ D'UN ESPACE FRONTALIER

# Chapitre 7.
# LE ROMAN-PHOTO COMME POSITION REFUGE

Nous avons montré, à travers l'exemple de la bande dessinée et l'analyse qu'en fait Luc Boltanski dans les années 1970, comment les évolutions socio-démographiques d'une profession artistique, de la critique et des publics, produisent des effets structurels qui contribuent au développement de nouvelles pratiques culturelles. C'est autour de ces facteurs démographiques nous nous souhaitons nous concentrer ici, pour étudier les effets de la concurrence sur l'émergence et sur la transformation de formes éditoriales dissonantes telles que le roman-photo.

En nous attardant sur les trois secteurs qui composent l'espace du roman-photo – la littérature, la bande dessinée et la photographie –, nous analyserons les variations des effectifs de producteurs, l'évolution des formations ainsi que la situation économique des artistes-auteurs, que nous mettrons en regard avec les reconfigurations du marché. L'étude de ces quatre paramètres – effectif, diplôme, rémunération, marché – vise à objectiver les degrés et les formes de coopération et de concurrence qui structurent l'environnement et les pratiques des producteurs : la demande suffit-elle à absorber le nombre de nouveaux entrants et l'offre éditoriale qu'ils génèrent ? Ces secteurs offrent-ils des débouchés et des perspectives professionnelles satisfaisant les attentes des auteurs et des éditeurs ?

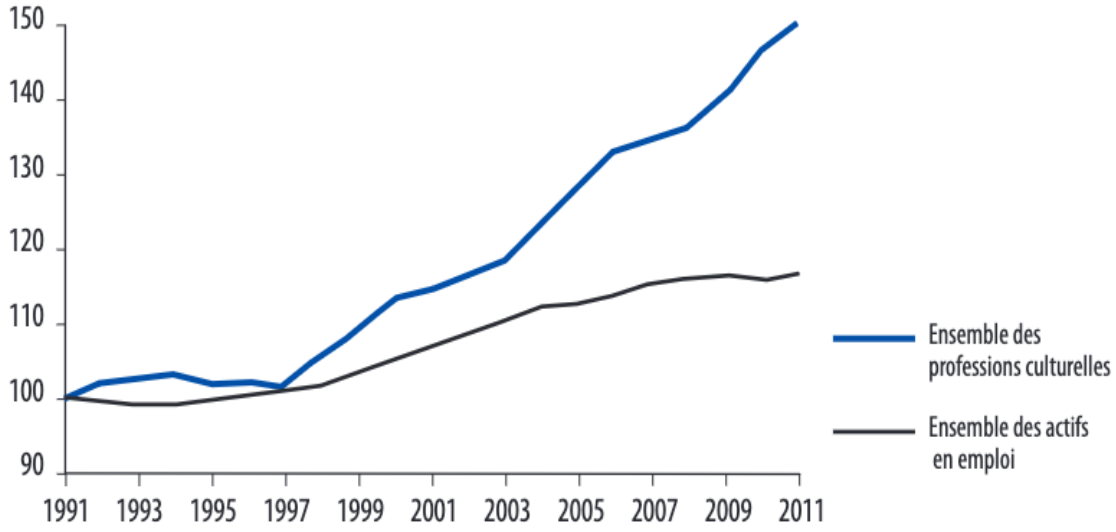
Nous verrons dans ce chapitre comment l'accroissement de la concurrence dans ces secteurs incite les producteurs à opter pour des stratégies de diversifications et de singularisation à la faveur de formes dissonantes comme le roman-photo, qui peuvent notamment servir de position refuge.

## 7.1 AUGMENTATION DES EFFECTIFS

Plusieurs enquêtes quantitatives ont documenté l'évolution des professions culturelles en France, et en particulier chez les écrivains, les auteurs de bande dessinée et les photographes. Selon les secteurs, ces enquêtes sont plus ou moins fournies et elles couvrent des périodes qui peuvent légèrement varier. La synthèse de ces travaux nous donne cependant un aperçu des tendances qui structurent les secteurs liés au roman-photo. Bruno Racine propose une formule qui résume ces évolutions récentes : « L'inquiétude exprimée par les artistes-auteurs s'inscrit dans un contexte d'augmentation significative de leurs effectifs[417]. »

[417] RACINE Bruno (dir.), *L'auteur et l'acte de création*, rapport, Paris, Ministère de la Culture, 2020, p. 17.

*Figure 11 – Évolution des effectifs en emploi dans les professions culturelles*[418]




Le constat avait déjà été formulé en 2014 dans une enquête du Deps intitulée *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles, 1991-2011*. Cette étude relève une progression importante des effectifs, plus rapide que ceux des actifs en emploi sur la même période. Les auteurs de l'enquête, Marie Gouyon et Frédérique Patureau, notent que « 573 000 personnes déclarent exercer à titre principal une profession culturelle en 2011, contre 381 000 vingt ans plus tôt, soit une progression de +50 %, quand les effectifs de l'ensemble des actifs en emploi n'ont progressé que de +16 % au cours de la même période » (*cf.* figure 11). Après une faible croissance au début des années 1990, celle-ci est beaucoup plus nette et s'accélère à la fin de la décennie. Si l'on regarde cette progression dans le détail, on constate que les professions qui nous intéressent participent toutes de cette dynamique.

Le tableau présenté ci-après (*cf.* tableau 4) mobilise la nomenclature des professions et des catégories sociales (PCS) 2003 utilisée par l'Insee. Les dessinateurs de bande dessinée y sont recensés au sein des « artistes plasticiens[419] » dont les effectifs ont augmenté de +21 % en 20 ans. La profession d'« auteur de BD », qui n'est pas évoquée en 2003, est explicitement mentionnée dans la nouvelle nomenclature PCS 2020[420] comme une profession assimilée au groupe des « auteurs littéraires » – une catégorie codée 352b qui entre 1991 et 2011 a bondi de +60 %. On observe également un accroissement des professionnels de la photographie, dont les effectifs augmentent de 20 % sur la période mentionnée. Comme nous le verrons plus avant, cette augmentation est bien plus marquée à partir des années 2000.

[418] Indice 100 en 1991 ; Extrait de *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles, 1991-2011* ; Champ : ensemble des actifs en emploi principal, France métropolitaine ; Source : Enquêtes Emploi, Insee/Deps, ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

[419] La classification PCS 2003 peut être consultée [en ligne] sur le site de l'Insee : https://www.insee.fr/fr/metadonnees/pcs2003/professionRegroupee/354a?champRecherche=false (consulté le 28 octobre 2023).

[420] La classification PCS 2020 peut être consultée [en ligne] sur le site de l'Insee : https://www.insee.fr/fr/metadonnees/pcs2020/profession/35B2?champRecherche=false (consulté le 28 octobre 2023).

*Tableau 4 – Effectifs en emploi en 1991 et 2011*[421]

| Professions | 1991 | 2011 | Variation *(en %)* |
|---|---|---|---|
| **Professions des arts visuels et métiers d'art** | **134 500** | **194 300** | **+ 44** |
| Artistes plasticiens | 24 700 | 29 900 | + 21 |
| Photographes | 16 600 | 19 900 | + 20 |
| Professions des arts graphiques, de la mode et de la décoration | 51 300 | 114 300 | + 123 |
| Métiers d'art | 41 900 | 30 200 | – 28 |
| **Professions des spectacles** | **85 300** | **166 000** | **+ 95** |
| Artistes des spectacles | 37 600 | 62 600 | + 66 |
| Professionnels technico-artistiques des spectacles | 47 700 | 103 400 | + 117 |
| **Professions littéraires** | **56 100** | **88 600** | **+ 58** |
| Journalistes et cadres de l'édition | 40 000 | 62 800 | + 57 |
| Auteurs littéraires et traducteurs | 16 100 | 25 800 | + 60 |
| **Professions de l'archivage, de la conservation et de la documentation** | **41 800** | **25 900** | **– 38** |
| **Architectes** | **35 700** | **51 700** | **+ 45** |
| **Professeurs d'art** | **27 600** | **46 500** | **+ 68** |
| **Ensemble des professions culturelles** | **381 000** | **573 000** | **+ 50** |
| Ensemble des actifs en emploi | 22 103 100 | 25 741 600 | + 16 |

Si ces statistiques générales ne permettent pas de discerner dans le détail les dynamiques internes à chaque profession, elles mettent en évidence des tendances lourdes que les enquêtes sectorielles vont nous permettre de préciser.

### *Profession : photographe*

En 2014, le métier de photographe a par exemple fait l'objet d'une importante étude du Deps[422], qui permet d'apprécier avec précision les effectifs d'une population aux contours parfois flous, mais aussi de détailler la trajectoire démographique de ce secteur.

Dans leur synthèse, Claude Vauclare et Rémi Debeauvais évaluent à 24 000 ou 25 000 le nombre de photographes professionnels[423]. Pour aboutir à ce résultat, ils s'appuient sur les 21 000 personnes recensées par l'Insee dans la catégorie « photographe » (PCS 465 C) et ils estiment à 3 000 ou 4 000 les photographes qui seraient indexés dans d'autres catégories et qu'il faut donc ajouter au décompte – certains sont par exemple classés comme « artistes-plasticiens ».

Au-delà de ces chiffres absolus, c'est la trajectoire démographique qui nous intéresse. On estime que la population des photographes professionnels a augmenté de 37 % entre 1995 et

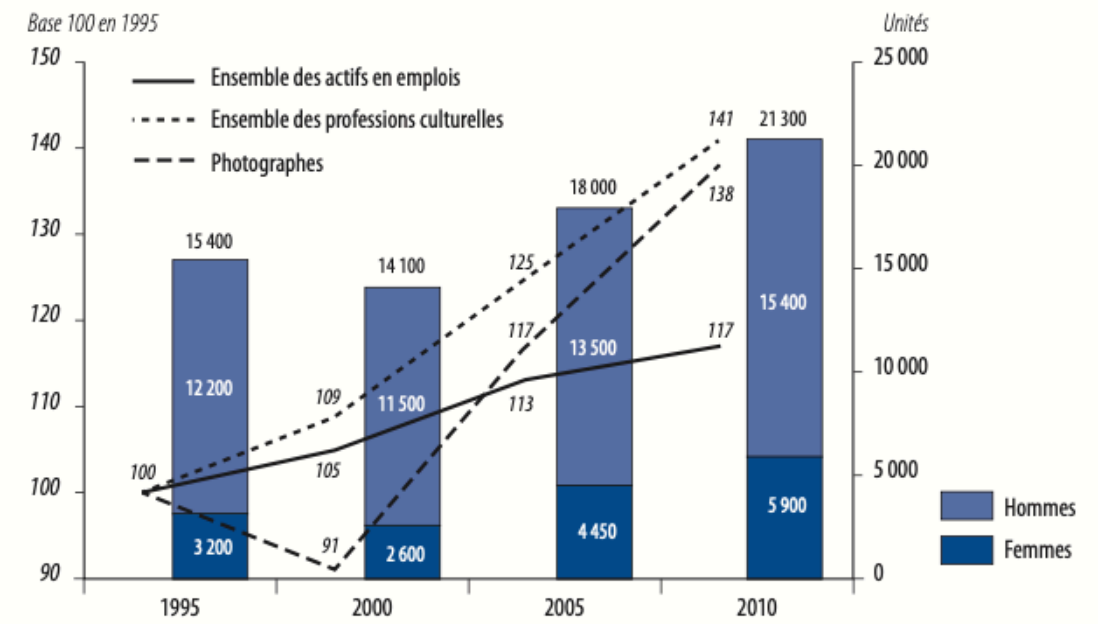
[421] Extrait de *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles, 1991-2011* ; Champ : ensemble des actifs en emploi principal, France métropolitaine ; Source : Enquêtes Emploi, Insee/Deps, ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

[422] VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *Le métier de photographe,* Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015.

[423] VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *op. cit.* [numéro], p. 16. Dans le détail le calcul est effectué de la manière suivante : 21 000 photographes dans la catégorie PCS 465, auxquels il faut ajouter une estimation de 3 000 ou 4 000 photographes classés dans d'autres catégories (comme « artiste plasticien » par exemple).

2010, et ce après une diminution des effectifs dans les années 1990 – cette enquête couvre une période plus récente que le tableau précédent, ce qui explique la différence de pourcentage.

*Figure 12 – Effectifs de photographes en emploi (PCS 465C seulement), 1995-2010 et évolution des effectifs de l'ensemble des professions culturelles*[424]

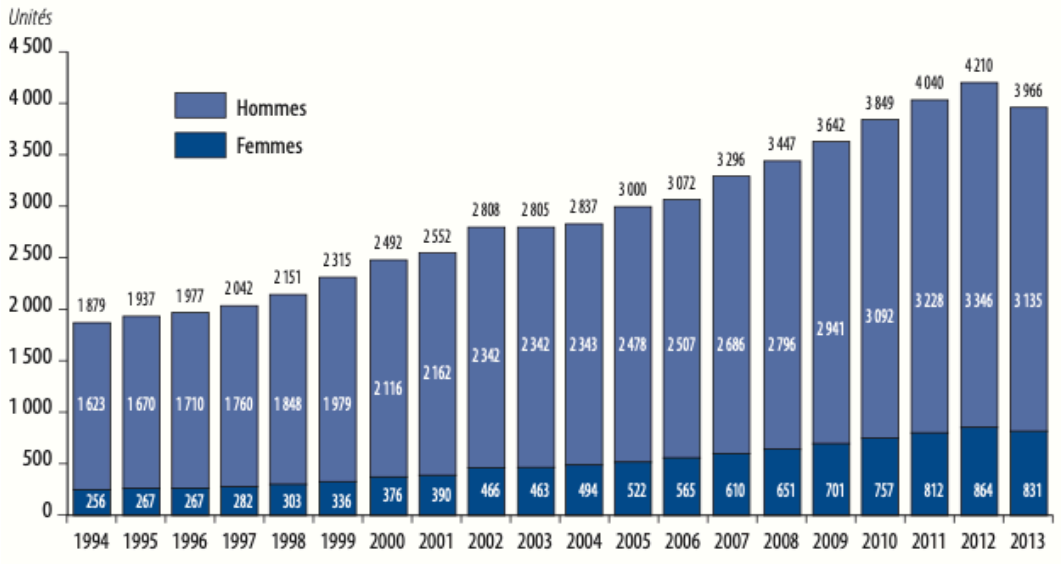



L'augmentation du nombre de photographes est ainsi plus de deux fois plus importante que celle de la population d'actifs en emploi sur la période (+16 %) et, malgré un décrochage dans les années 1990, elle s'inscrit dans la même trajectoire démographique que l'ensemble des professions culturelles.

Il faut cependant noter que le métier de photographe s'exerce sur des marchés très différents, de la presse à la publicité en passant par l'édition, le marché de l'art ou la photographie de studio destinée aux particuliers – et donc également sous des statuts extrêmement divers. Une manière de resserrer nos observations peut être de circonscrire la population aux photographes-auteurs – autrement dit les photographes principalement rémunérés en droits d'auteur, qui représentent 20 % de la profession en 2004[425]. Pour cela, les données collectées par l'Agessa (organisme chargé, avec la Maison des Artistes, de la Sécurité sociale des artistes-auteurs) constituent une base solide (*cf.* figure 13).

[424] Extrait de *Le Métier de photographe* ; Source : Enquête Emploi, Insee/Ithaque/Deps, ministère de la Culture et de la Communication, 2015.
[425] MOUREAU Nathalie & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Économies des droits d'auteur. IV – La photographie », *Culture études*, 2007/7, n° 7, p. 1-24.

*Figure 13 – Évolution de la population des photographes affiliés à l'Agessa, 1994-2013*[426]




Entre le milieu des années 1990 et le milieu des années 2010, on constate que « le nombre de photographes auteurs affiliés à l'Agessa a doublé, passant de moins de 2 000 affiliés à près de 4 000 » en 2013 – une croissance qui n'entre donc pas en contradiction avec la tendance d'ensemble. Comme le note Céline Ravier dans son enquête sur l'édition photographique, un certain nombre de ces photographes-auteurs cherchent des débouchés éditoriaux à leur projet au long cours :

> La publication d'un portfolio dans un magazine ou l'exposition de tirages ne suffit généralement pas aux photographes pour tourner la page d'un travail de longue haleine. Pour y parvenir il leur est souvent nécessaire d'embrasser un véritable projet d'édition et de réaliser leur propre livre. Contrairement aux expositions, il est toujours présent et contient, sous une forme commode et transportable, l'œuvre d'un photographe qui peut être reprise et ressuscitée à tout moment[427].

Cette analyse conforte le discours d'Emmanuel Guibert pour qui la frustration d'un matériau inexploité et la crainte de voir ces histoires disparaître sont, selon le récit qu'il en fait, à la genèse de sa photo-BD *Le Photographe*, en collaboration avec Didier Lefèvre :

> Quand un reporter photographe rentre de mission dans un pays en guerre, il ramène des centaines de photos et autant d'anecdotes. Sur ces centaines de photos, quelques dizaines sont tirées, quatre ou cinq sont vendues à la presse, et le reste, sous forme de planches-contact, échoue dans des boîtes[428].

[426] Extrait de *Le Métier de photographe* ; Source : Agessa/Traitement Ithaque/Deps, ministère de la Culture et de Communication, 2015
[427] RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 69.
[428] Témoignage reproduit sur le site des Éditions Dupuis, disponible [en ligne] sur : https://www.dupuis.com/seriebd/le-photographe/570 (consulté le 28 octobre 2023).

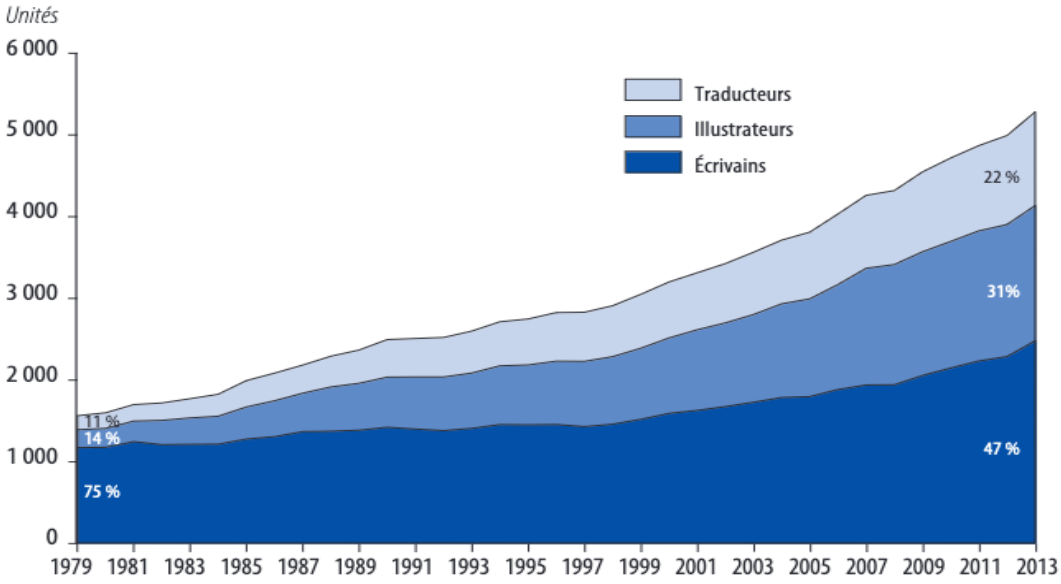
Ces témoignages nous invitent donc à nous pencher de manière plus large sur les auteurs de livres et l'évolution de leurs effectifs au tournant du XXIe siècle.

### *Écrivains et auteurs du livre*

Les données de l'Agessa sont un bon indicateur pour isoler et étudier l'évolution du nombre d'auteurs de livres – une catégorie large mais qui inclut notamment les romanciers, les auteurs de BD comme les illustrateurs. L'affiliation à cet organisme témoigne d'un certain degré de professionnalisation des auteurs de livres, comme en témoigne Gisèle Sapiro dans *Profession ? Écrivain* via un encadré intitulé « Être à l'Agessa ou ne pas être écrivain » :

> Après avoir démissionné de son travail alimentaire, [l'écrivain interrogé] se retrouve sans Sécurité sociale et postule à l'Agessa. Il le vit comme une reconnaissance professionnelle en tant qu'écrivain : « Pour le coup je suis devenu écrivain le jour où je suis à l'Agessa. Aussi au sens le plus concret… j'ai pas hurlé de joie comme si j'avais… tu vois, le prix Nobel, mais quand même[429]. »

*Figure 14 – Évolution de la population des auteurs selon leur catégorie, 1979-2013*[430]




Le décompte de ces affiliations permet dans une certaine mesure d'appréhender l'évolution des effectifs. On constate ainsi que le nombre d'écrivains affiliés à l'Agessa a doublé entre 1979

[429] SAPIRO Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CESSP, Le MOTif, mai 2016, p. 21. Signalons par ailleurs que l'enquête a fait l'objet d'une publication aux Éditions CNRS en 2017 sous une version légèrement remaniée. Concernant l'enquête publiée par le MOTif et à laquelle nous faisons référence ici, notons qu'il existe plusieurs versions en ligne dont la pagination peut varier. Nous utilisons pour notre part la version mise en ligne par le Ministère de la culture, disponible [en ligne] sur : https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Livre-et-lecture/Files/Economie-du-livre/2016/Profession-Ecrivain-etude-de-G.-Sapiro-et-C.-Rabot-pour-MOTif (consulté le 30 octobre 2023).

[430] Extrait de *Auteurs du livre affiliés à l'Agessa* ; Champ : auteurs du livre affiliés à l'Agessa ; Source : Agessa/Deps, ministère de la Culture et de la Communication, 2016.

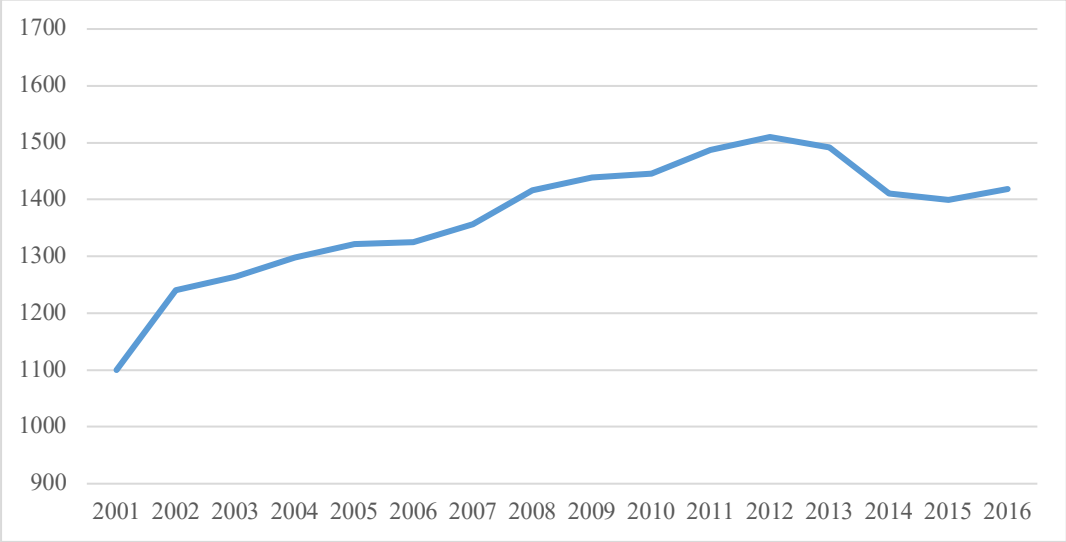
et 2013, passant de 1 162 à 2 482. La synthèse du Deps, *Auteurs du livre affiliés à l'Agessa,* remise par Gwendoline Volat en 2016, illustre l'évolution du graphique ci-dessus (*cf.* figure 14).

Comme le note Gisèle Sapiro, « si ce chiffre laisse de côté les écrivain·e·s qui exercent un autre métier à titre principal et qui relèvent de la vaste population des assujettis à l'Agessa, il n'en indique pas moins un mouvement de croissance qui caractérise plus généralement les professions culturelles[431] ». Enfin, le secteur de la bande dessinée, en raison de sa forte croissance et du renouvellement formel et éditorial qu'il connaît depuis le milieu des années 1990 a donné lieu à un certain nombre d'enquêtes spécifiques.

### *Les auteurs de bandes dessinées*

Dans le cadre de l'opération « 2020, année de la BD » initiée par le ministère de la Culture, le Centre National du Livre a réalisé une enquête sur le lectorat (« Les Français et la BD ») permettant de mieux cerner les publics de ce secteur et leur mode de consommation culturelle. Le CNL a également commandé à Xavier Guilbert une enquête sur le marché de la BD, diffusée sous le titre « Panorama de la BD en France, 2010-2020 », qui offre une vision détaillée des évolutions récentes du secteur. Concernant le nombre d'auteurs de BD, on trouve un recensement dans les rapports annuels de Gilles Ratier, pour le compte de l'ACBD. Le dernier de ces rapports, en date de 2016, recense ainsi 1 419 auteurs – il limite son échantillon aux auteurs ayant « au moins 3 albums disponibles au catalogue d'éditeurs bien implantés et un contrat en cours ou un emploi régulier dans la presse ou l'illustration[432] ».

*Figure 15 – Nombre d'auteurs de BD sur le territoire francophone européen par année*[433]




[431] SAPIRO Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain », dans *op. cit.*, p. 15
[432] RATIER Gilles, « 2016 : l'année de la Stabilisation », *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen,* Paris, ACBD, 2016, p. 29.
[433] Données extraites du rapport annuel 2016 de Gille Ratier pour l'ACBD.

Lorsqu'on s'attarde sur la trajectoire démographique, on constate sur 15 ans, entre 2001 et 2016, une augmentation de 29 % du nombre d'auteurs sur le territoire francophone – notons que la période diffère légèrement par rapport aux études du Deps mentionnées plus haut.

En résumé, l'ensemble des sources que nous avons mobilisées établit l'augmentation des effectifs des professions culturelles. Les enquêtes sectorielles, centrées sur les domaines d'activité qui nous occupent, manifestent la même tendance : entre le milieu des années 1990 et le milieu des années 2010, le nombre de photographes, d'auteurs de livres, d'écrivains et d'auteurs de bande dessinée a crû plus rapidement que la population d'actifs en emploi sur la même période. Nous allons maintenant voir que cette augmentation quantitative des effectifs se traduit également par des évolutions dans le profil des nouveaux professionnels – tant par le type de formation que par le niveau de diplôme.

### 7.2 **AUGMENTATION DES FORMATIONS SPÉCIALISÉES ET DES DIPLÔMÉS**

Pierre Bourdieu relève dans ses cours sur la révolution symbolique de Manet les impacts que les transformations démographiques sont susceptibles d'engendrer dans les secteurs artistiques : « l'accroissement de la production de diplômés agit sur la demande, sur la consommation, et elle agit aussi sur la production à travers l'accroissement du volume de producteurs – la concurrence qui les oppose constituant déjà une médiation[434]. » Au-delà de l'augmentation quantitative des producteurs artistiques, le nombre et le type de diplômés par génération signalent également une évolution des modes d'accès au métier et ils sont l'indice ou la cause des reconfigurations qui se jouent au sein de ces secteurs.

#### *Des photographes de plus en plus diplômés*

L'enquête du Deps sur la profession de photographe (2015) nous éclaire sur le niveau de diplôme et les décalages qui se creusent entre générations – les jeunes sont, globalement, plus diplômés que leurs aînés :

> Disposant d'un niveau d'études générales élevé, près d'un photographe sur deux répondant à l'enquête (46 %) est titulaire d'un diplôme de niveau égal ou supérieur à bac + 3. Cette caractéristique commune aux populations artistiques s'intensifie dans les jeunes générations, suivant en cela l'élévation générale du niveau de diplôme de la population active : la part des titulaires d'un diplôme égal ou supérieur à bac + 3 passe ainsi de 34 % parmi les photographes âgés de 50 ans et plus à 61 % parmi les moins de 30 ans[435].

Si l'on se focalise sur les diplômes spécifiques aux professionnels de l'image, cette tendance se confirme et apparaît clairement dans la répartition par tranche d'âge :

[434] BOURDIEU Pierre, *Manet*, *op. cit.*, p. 232.
[435] VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *op. cit.* [numéro], p. 3-4.

*Tableau 5 – Répartition des diplômes professionnels de l'image par tranche d'âge en 2014*[436]

*Sur 100 personnes ayant déclaré être titulaires d'un diplôme professionnel de l'image*

| Titres ou diplômes | Niveau | Part des moins de 30 ans | De 35 à 49 ans | 50 ans et plus | Ensemble |
|---|---|---|---|---|---|
| CAP photographie | V | 12 | 32 | 46 | 32 |
| Bac pro photographie | IV | 11 | 7 | 5 | 7 |
| BTS photographie | III | 15 | 13 | 11 | 13 |
| Diplôme de photographie Beaux-arts, Arts décoratifs | I et II | 21 | 13 | 12 | 14 |
| Diplôme de photo écoles étrangères | Divers | 11 | 10 | 15 | 11 |
| ENSP Arles, Louis Lumière, Les Gobelins | I | 31 | 26 | 12 | 23 |
| **Total** | | **100** | **100** | **100** | **100** |

Les plus de 50 ans diplômés de l'image sont ainsi près d'un sur deux à être diplômés de niveau V[437] (CAP) contre seulement 12 % chez les moins de 30 ans. Et inversement, les moins de trente ans sont près de 31 % à décrocher un diplôme de niveau I (master et doctorat)[438] contre seulement 12 % des plus de 50 ans. Par ailleurs, la part des professionnels bénéficiant d'une formation spécialisée augmente avec les générations : 66 % des moins de 30 ans, contre seulement 39 % des plus de 50 ans. Les plus jeunes ont en effet « bénéficié d'une offre de formation professionnelle beaucoup plus abondante et diversifiée que leurs aînés[439] ». Notons que « les femmes, plus jeunes, sont plus diplômées : 60 % d'entre elles détiennent un diplôme professionnel de l'image, contre 47 % des hommes[440] ». Céline Ravier détaille dans son enquête l'augmentation de l'offre de formation et le nombre de diplômés :

> Toujours plus nombreux, les jeunes photographes sont effectivement de plus en plus formés. Environ 400 sortent en France chaque année d'une quinzaine d'écoles spécialisées. […] Si l'École Supérieure d'Arles est le seul établissement public centré sur la photo, d'autres écoles d'art proposent des sections consacrées à cet enseignement : les Beaux-Arts et les Arts Déco à Paris, le cursus Arts plastiques de Paris VIII, la Villa Arson à Nice, etc. Parmi les écoles privées, on peut citer l'EFET, Spéos et ICART à Paris, l'École de Condé à Nice ou l'ETPA à Toulouse[441].

Une tendance semblable à la spécialisation se dessine également du côté des auteurs de bande dessinée.

[436] Extrait de *Le métier de photographe* ; Source : Ithaque/Deps, ministère de la Culture et de la Communication, 2015
[437] Catégorie renommée « Niveau 3 » dans la nouvelle classification en cours.
[438] Niveaux 7 et 8 dans la nouvelle classification en cours.
[439] VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *op. cit.* [numéro], p. 4.
[440] *Ibid.*
[441] RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 25.

### *Une hausse des diplômés de la BD*

L'enquête des EGBD documente en effet l'augmentation de la part de diplômés spécifiquement formés à la bande dessinée chez les jeunes générations, contrairement aux professionnels de plus de 50 ans chez qui les autodidactes représentent une part importante :

*Tableau 6 – De moins en moins d'autodidactes, de plus en plus de jeunes spécialisés en BD*[442]

| Études suivies | – de 30 ans | 31-40 ans | 41-50 ans | + de 50 ans |
|---|---|---|---|---|
| **Dans un domaine artistique** | 51 % | 56 % | 51 % | 55 % |
| **Dans un autre domaine** | 17 % | 30 % | 37 % | 41 % |
| **Formations spécialisées en BD** | 32 % | 15 % | 13 % | 4 % |

Cette augmentation de jeunes spécialistes témoigne, comme pour la photographie, de l'augmentation de l'offre de formations en lien avec l'augmentation des effectifs, mais aussi de l'institution progressive de nouvelles modalités d'entrée dans le secteur, notamment déterminées par les réseaux professionnels que ces formations permettent de constituer[443].

Quant au secteur de la littérature, il se distingue par des spécificités historiques, comme le note Madeline Bedecarré : « Le métier d'écrivain a longtemps été la seule activité artistique pour laquelle aucune formation spécialisée n'était proposée. La conception romantique du "créateur incréé" prévalait dans le monde des lettres[444]. » Or, depuis 2012[445], les filières diplômantes en création littéraire se multiplient au sein des universités françaises – une pratique déjà fortement implantée outre-Atlantique[446].

### *Une institution progressive des formations d'écrivain*

En 2016, on recensait « 8 programmes diplômants en écriture créative : 2 diplômes universitaires, 2 licences, 5 masters, et 1 doctorat[447] ». Dans la mesure où ces cursus universitaires s'inscrivent à contre-courant de l'idéologie du « créateur incréé » évoquée par Madeline Bedecarré, ils ont été reçus avec méfiance et font parfois l'objet de critiques :

> La place acquise par cette nouvelle discipline demeure précaire et ces nouveaux diplômes sont accueillis avec beaucoup de réserve, voire de mésestime. En France, le *Creative Writing* gêne. La réception des premiers masters dans la presse nationale était pour le moins mitigée. Alain Nicolas se demande dans *L'Humanité* : « Que peut-on faire d'un "diplôme

[442] Reproduit à partir de l'enquête des EGBD, 2016.
[443] Voir par exemple à la fin de cette section l'exemple de la littérature.
[444] BEDECARRÉ Madeline, « Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *op. cit.*, p. 157.
[445] Et la création des premiers masters au Havre et au Mirail.
[446] Madeline Bedecarré propose un historique dans : BEDECARRÉ Madeline, « Apprendre à écrire ? », dans *op. cit.*, p. 157-160.
[447] *Ibid.*, p. 161.

> d'écrivain" […] ? », et Xavier Thomann reconnaît dans *Bibliobs* que « l'idée d'enseigner l'art de l'écriture a du mal à faire son chemin en France »[448].

Le modèle des programmes anglo-saxons est souvent évoqué par les promoteurs comme par les détracteurs de ces formations d'écrivain, les premiers évoquant le retard français, les seconds agitant le spectre de l'américanisation de la littérature hexagonale[449]. Madeline Bedecarré relève cependant des différences importantes entre les pratiques qui se développent en France et le modèle qui prévaut outre-Atlantique, en particulier dans la diversité des débouchés que revendiquent les formations françaises. En effet, la plupart ne visent pas spécifiquement à former des auteurs de livres, comme en témoigne la présentation de la formation de l'Université de Toulouse :

> De nouveaux métiers apparaissent, qui demandent des capacités particulières dans la connaissance et l'usage de la langue écrite… Entreprises, collectivités locales, services culturels nécessitent également correcteurs et rewriters avertis, personnels capables de rédiger des documents complexes[450].

Madeline Bedecarré pointe aussi des différences dans le profil des enseignants français qui sont plus souvent des littéraires – docteurs et agrégés, titulaires dans la recherche –, et pas nécessairement des écrivains[451]. Par ailleurs, et pour les cursus les plus littéraires, les formations sensibilisent les élèves à la nécessité d'exercer des activités connexes – enseignement, édition, animation d'ateliers d'écriture… – étant donné la difficulté de vivre de ses droits d'auteur.

Le master de l'Université Paris 8, qui se distingue dans le paysage français par sa prétention forte à former des auteurs littéraires, suscite une réflexion sur les effets que l'institution de ces formations est susceptible d'engendrer. En analysant la situation états-unienne, Madeline Bedecarré souligne en effet comment l'organisation et le format de ces cours ont favorisé des formes littéraires spécifiques – en l'occurrence, la nouvelle :

> Les ateliers se déroulent ainsi : avant le cours (qui ne dure que quelques heures), 2-3 étudiant·e·s envoient un court texte à la classe et lors du *workshop*, on discute et critique leur travail. Cela influe sur la forme d'écriture que les ancien·ne·s élèves adoptent après avoir décroché leur diplôme. L'écrivain Chad Harbach l'explique ainsi : « Le système du MFA [*Master of Fine Arts*] donne un petit coup de coude aux écrivains dans la direction de la nouvelle… les programmes sont organisés autour de cette forme ». D'ailleurs, la nouvelle reste le genre littéraire le plus prisé par les maintes revues que publient les programmes et par les anthologies qu'éditent les enseignant·e·s[452].

---

448 *Ibid.*
449 *Ibid.*, p. 163-164.
450 Cité par Madeleine Bedecarré à partir du site web du Mirail : *Ibid.*, p. 166.
451 *Ibid.*, p. 168
452 *Ibid.*, p. 160.

Si le développement de ces formations à l'écriture en France est sans commune mesure avec la situation états-unienne où « nombreux sont les écrivain·e·s et chercheur·e·s qui affirment que la multiplication des programmes [de *Creative Writing*] à travers le pays a une forte influence sur la production littéraire américaine[453] », on peut se demander si leur légitimation progressive n'est pas susceptible de favoriser le développement de la nouvelle dans le paysage français.

En témoigne la collaboration nouée entre les Éditions Noir sur blanc, par l'intermédiaire de leur collection Notabilia, et le master de création littéraire de Paris 8. Alors que la production littéraire française est particulièrement dominée sur le plan symbolique et commercial par le roman[454], cette collaboration vise à publier chaque année un recueil de nouvelles issues des promotions d'étudiants de Saint-Denis – une initiative lancée en 2023 qui devrait se pérenniser. Si cette collaboration offre aux élèves une première publication dans une maison reconnue, elle est tout aussi opportune pour l'éditeur, en lui permettant de constituer un vivier, de détenir les droits de textes inédits d'auteurs en devenir, mais aussi de se positionner comme un découvreur de talents. Ces publications feront assurément l'objet de l'attention des futurs et toujours plus nombreux candidats au master de Paris 8 – 401 dossiers soumis en 2023 pour seulement 20 places soit un taux d'admission de 5 %[455] –, mais aussi de la part des éditeurs littéraires qui sont chaque année à la recherche de primo-romanciers[456].

L'analyse de la promotion d'étudiants diplômés en 2019 révèle que les anciens élèves sont plus d'un sur deux à avoir été publiés par un éditeur français ou étranger quatre ans après leur sortie d'école. Cela témoigne d'une certaine efficacité pour attirer et sélectionner les élèves, produire des textes qui répondent aux attentes des éditeurs, mais aussi assurer l'insertion des diplômés dans le secteur.

*Tableau 7 – Publications des étudiants de la promotion 2019 du master de Création littéraire de Paris 8*[457]

| **Étudiant** | **1 (S.)** | **2 (T.)** | **3 (A.)** | **4 (N.)** | **5 (P.)** | **6 (H.)** | **7 (G.)** | **8 (C.)** | **9 (L.)** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Éditeur** | Notabilia | Tristram | Le Panseur | POL | Actes Sud | Verdier | L'avant-scène théâtre | HarperCollins | Verticales |
| **Année** | 2020 | 2021 | 2022 | 2022 | 2022 | 2022 | 2022 | 2023 | 2023 |

| **Étudiant** | **10 (S.)** | **11 (A.)** | **12 (S.)** | **13 (F.)** | **14 (Y.)** | **15 (B.)** | **16 (M.)** | **17 (J.)** | **18 (S.)** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Éditeur** | [?] | Non publié | Non publié | Non publié | Non publié | Non publié | Non publié | Non publié | Non publié |
| **Année** | À venir | / | / | / | / | / | / | / | / |

Et c'est ce dernier point qu'il nous paraît important de souligner. Au-delà des formes littéraires que l'institution de ces formations favorise, nous souhaitons insister ici sur l'incidence qu'elles

453 *Ibid.*
454 À ce propos, voir par exemple : JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine* : *manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « Librairie du XXIe siècle », 2014.
455 Entretien réalisé avec Hugo, écrivain et formateur dans une licence de création littéraire.
456 LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Entrer en littérature*, *op. cit.*
457 Recensement effectué en 2023 ; Source : entretien réalisé avec Hugo le 17 juillet 2023.

sont susceptibles d'avoir sur l'organisation de la filière et la répartition du travail entre les différents maillons de la chaîne du livre. En effet, ces formations s'accordent très bien avec la dynamique contemporaine d'externalisation des missions éditoriales (iconographie, correction…) car elles permettent la délégation au service public et à l'enseignement supérieur du travail de découverte, d'accompagnement et de réécriture – de la « recherche et développement », coûteux en temps et dont la rentabilité est incertaine. Les éditeurs accèdent pour leur part à des manuscrits « prêts à publier » qui ont fait l'objet d'un important travail éditorial par des écrivains reconnus et installés dans le secteur, eux-mêmes auteurs chez POL, le Seuil, ou encore Verdier, qui interviennent lors de la formation et servent donc de relais.

Cette externalisation du travail éditorial ne se fait pas sans provoquer des tensions dans les rapports de force symboliques qui structurent la filière. Madeline Bedecarré résume et analyse ainsi les enjeux de ces transformations :

> Selon [Vincent Message, auteur au Seuil, apporteur de projets pour la même maison et codirecteur du master de Paris 8], les écrivain·e·s-enseignant·e·s effectuent non seulement une sorte de premier tri pour les éditeurs, mais ils ou elles entreprennent aussi un suivi éditorial. Grâce à ces programmes, l'université et ses acteur·e·s se positionnent comme un maillon important dans la chaîne du livre, une partie intégrante du processus éditorial. Une formation aux techniques d'écriture provoque en France une réception contestataire parce qu'elle pose le problème d'un changement, voire d'une ouverture, des conditions d'accès au champ littéraire, avec la perspective qu'un diplôme pourrait éventuellement constituer un droit d'entrée au champ et que les enseignant·e·s pourraient devenir de nouveaux prétendants à la fonction de *gatekeeper*, au rôle de découvreur et, du coup, au pouvoir de consécration[458].

En un sens, ces nouvelles formations au métier d'écrivain ont pour effet d'« institutionnaliser les activités de collaboration qui se pratiquaient dans des cercles informels (cénacles, revues, relations interpersonnelles)[459] ». Elles sont aussi une manière d'organiser une forme de « coopétition » chez les auteurs en devenir et les enseignants-auteurs qui les accompagnent, des relations d'interdépendance dans la concurrence que Léonie Hénaut et Hadrien Riffaut ont analysées autour des professionnels de la restauration d'œuvres d'art[460]. Si les éditeurs trouvent leur compte au développement de ces formations diplômantes, ces cursus sont cependant susceptibles de redistribuer les pouvoirs de consécration au détriment des maisons d'édition.

À l'accroissement des effectifs de professionnels dans les secteurs qui nous occupent s'ajoute donc l'augmentation du nombre de formations spécifiques : les jeunes générations sont à la fois plus diplômées et plus spécialisées que leurs aînés. Les formations diplômantes, ces lieux d'apprentissage et de socialisation, se révèlent ainsi de plus en plus décisives pour

---

458 BEDECARRÉ Madeline, « Apprendre à écrire ? », dans *op. cit.*, p. 170.
459 SAPIRO Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain », *op. cit.*, p. 11.
460 HENAUT Léonie & RIFFAUT Hadrien, « 8. Être collègues et concurrents : l'interdépendance des professionnels indépendants », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 25, n° 2, 2019, p. 93-102.

s'insérer dans ces secteurs artistiques au détriment de l'autodidaxie[461]. Pour comprendre comment cet accroissement du volume de diplômés joue sur les rapports de concurrence qui s'établissent au sein des secteurs de la photographie, de la littérature et de la bande dessinée, il nous faut maintenant nous interroger sur l'évolution des conditions professionnelles de ces artistes.

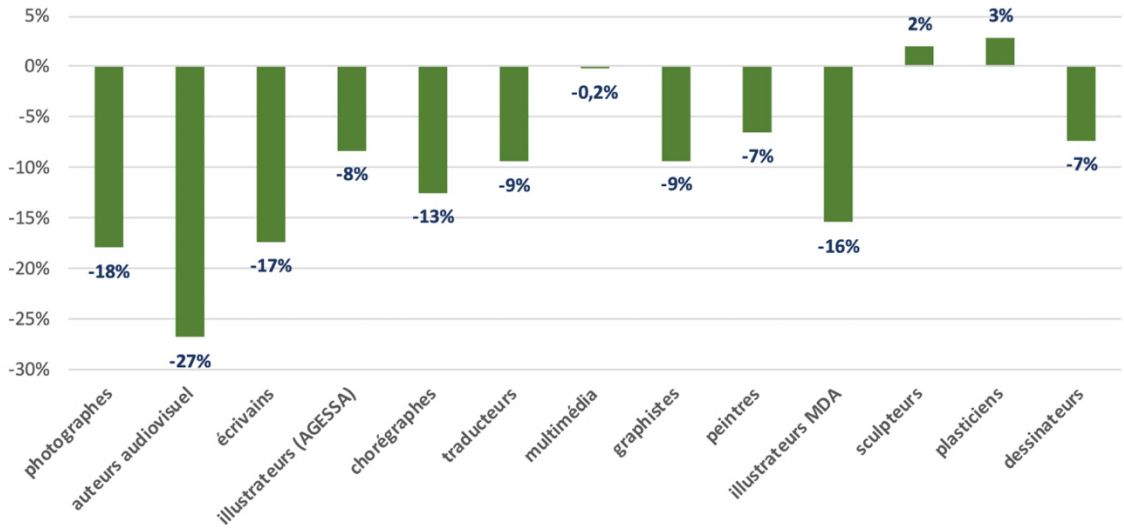
### 7.3 UN SENTIMENT DE CRISE ET UNE PRÉCARISATION CROISSANTE

En avril 2019, le ministre de la Culture Frank Riester confie à Bruno Racine le soin de dresser un état des lieux de la situation professionnelle des artistes-auteurs. Le rapport de synthèse soulève une apparente contradiction : « si l'examen des données macro-économiques illustre un essor de l'industrie culturelle, la situation individuelle des artistes-auteurs se détériore[462] ». L'enquête menée par Bruno Racine documente cette paupérisation des producteurs depuis le tournant du XXIe siècle :

> Sur la base des revenus déclarés par les artistes-auteurs affiliés, le revenu moyen par auteur est passé de 24 023 à 23 457 entre 2001 et 2017 (en euros constants 2017) soit une légère baisse (-2,36 % en 16 ans), pour un montant équivalent à 1,6 SMIC, ce qui est particulièrement faible[463].

Le rapport de mission détaille les évolutions de revenus par catégorie de producteurs et permet d'observer la manière dont se répartit la paupérisation des artistes-auteurs.

*Figure 16 – Évolution du revenu des artistes par secteur entre 2001 et 2017 (en moyenne pondérée et euros constants)*[464]




[461] L'autodidaxie entendue ici comme l'absence de diplôme artistique reconnu par l'État. De manière plus générale et autour des enjeux théoriques liés à l'autodidaxie, voir : CARON Florian, « Vérité de l'autodidaxie. Ethnographie de la transmission guitariste », *Ethnologie française*, vol. 41, n° 3, 2011, p. 531-539.
[462] RACINE Bruno (dir.), *op cit.*, p. 21.
[463] *Ibid.*
[464] Reproduite depuis *L'auteur et l'acte de création* de Bruno Racine ; Source : Deps ; Base historique Agessa MDA.

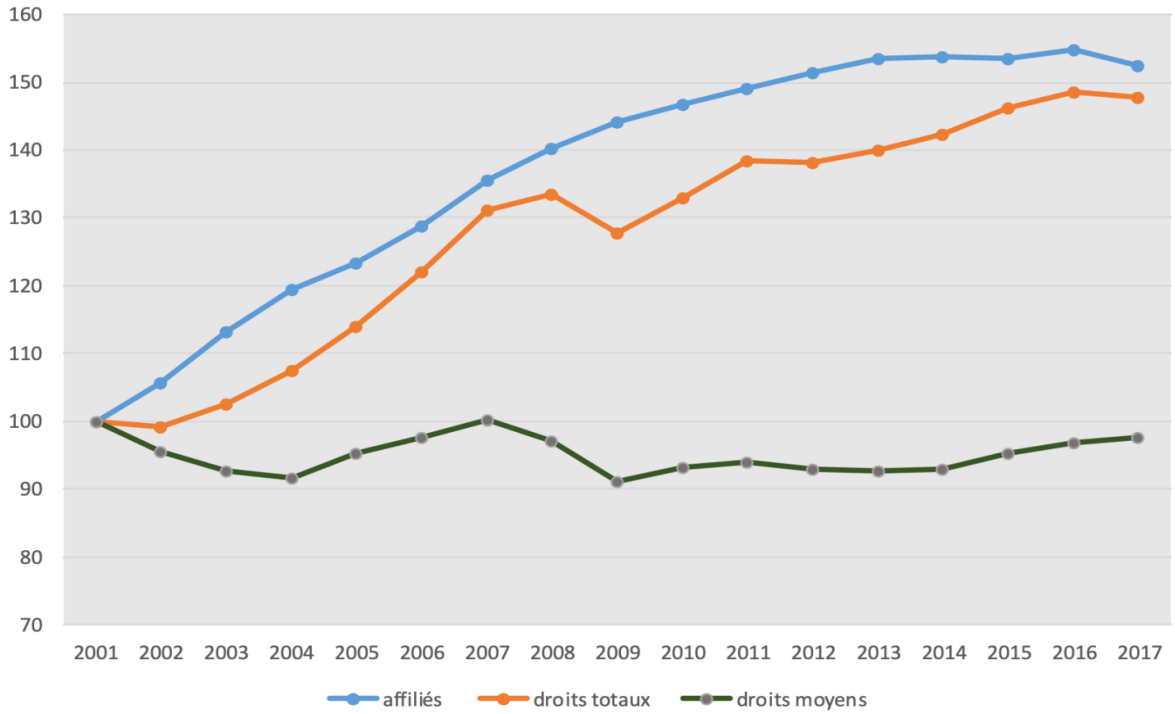
Si la baisse de revenus concerne presque l'ensemble des professions artistiques, les photographes et les écrivains sont particulièrement touchés avec une diminution respective de 18 % et 17 % de leur rémunération entre 2001 et 2017. Cette paupérisation des professions artistiques redouble, et ce faisant aggrave les inégalités sociales existantes, au détriment des femmes mais aussi des jeunes dont l'insertion est de plus en plus difficile :

> Il est en effet ressorti des auditions menées par la mission que les jeunes auteurs peinent plus longtemps qu'il y a quelques années à tirer des revenus suffisants de leur activité. Cette situation en conduit un certain nombre à renoncer prématurément à leur carrière d'auteur après quelques années[465].

Le rapport Racine objective cette tendance en s'appuyant sur les études produites par le ministère de la Culture : l'âge moyen d'affiliation à l'Agessa est passé de 34 ans avant 2005 à 39 ans en 2013 – et à 43 ans si l'on isole la catégorie des écrivains. L'affiliation à l'Agessa étant conditionnée à l'obtention d'un revenu minimum tiré de son activité artistique, le retardement de cette affiliation à la sécurité sociale des artistes « démontre un franchissement plus tardif du seuil et donc, par définition, des premières années plus précaires[466] ».

La mission menée par Bruno Racine met également en regard la croissance des effectifs artistiques que nous avons évoquée plus haut avec l'essor des droits générés par leur activité et, de manière concomitante, la paupérisation individuelle de ces professionnels.

*Figure 17 – Évolution comparée du nombre d'affiliés, du montant total des droits perçus et du montant moyen par artiste-auteur entre 2000 et 2017 (base 100 en 2001)*[467]




[465] RACINE Bruno (dir.), *op cit.*, p. 24.
[466] *Ibid.*
[467] Reproduite depuis *L'auteur et l'acte de création* de Bruno Racine ; Source : Deps/Agessa/MDA.

Comme nous pouvons le voir dans ce graphique, la comparaison des évolutions tendancielles à la croissance des effectifs d'artistes-auteurs et celles de leurs revenus moyens « permet de mesurer une tendance sur le long terme à la dégradation des situations individuelles des artistes-auteurs, les effectifs augmentant proportionnellement plus rapidement que les revenus[468] ».

Les enquêtes sectorielles qui ont été menées autour de la littérature, de la bande dessinée et de la photographie confirment et détaillent la manière dont ces tendances générales se traduisent dans chacune de ces sous-filières. Gisèle Sapiro souligne en effet dans l'introduction de *Profession ? Écrivain* comment, « alors même que l'activité d'écrivain tend à se professionnaliser, les auteur·e·s connaissent aujourd'hui une précarisation croissante : rares sont celles ou ceux qui parviennent à vivre uniquement de leur plume[469] ». Comme nous allons le voir, les sentiments de crise et de précarisation se manifestent aussi de manière très nette chez les photographes.

### *Un sentiment de crise chez les photographes*

Claude Vauclare et Rémi Debeauvais détaillent, dans une enquête réalisée pour le compte du Deps en 2015, la situation des professionnels de la photographie. Ils cherchent à comprendre l'évolution de leurs conditions de travail et de rémunération ainsi que le rapport, majoritairement pessimiste, qu'ils entretiennent à l'égard de l'avenir de leur profession – 63 % se disent pessimistes ou plutôt pessimistes[470].

Bien que leurs revenus soient très disparates, on constate que 43 % des répondants ont perçu moins de 15 000 € nets d'activité pour l'année 2013[471]. Sur la période 2012-2015, « plus de la moitié des photographes déclarent que leurs revenus ont "plutôt" ou "beaucoup" diminué »[472]. Les témoignages recueillis révèlent aussi une inquiétude profonde vis-à-vis du développement des banques d'images et des micro-stocks et des risques qu'ils font peser sur la viabilité de leur métier :

> « Les micro-stocks tuent le droit d'auteur et précarisent les professionnels. » ; « Beaucoup trop de photos sur le marché et la photo vendue à un euro devient chose courante et sans intérêt. » ; « La quantité d'images qui circulent en permanence ne permettra qu'aux photographes situés dans des "niches" de continuer à exercer. Les photographes généralistes se font éliminer par ces afflux d'images dont la tendance est à la gratuité ou aux bas prix. »[473]

Une autre des inquiétudes majeures est le développement des pratiques amateurs. Facilitée par la numérisation et la démocratisation du matériel photographique, l'entrée de nouveaux

468 RACINE Bruno (dir.), *op cit.*, p. 26.
469 SAPIRO Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain », *op. cit.*, p. 5.
470 VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *op. cit.* [numéro], p. 15.
471 *Ibid.* [rapport complet], p. 70-71.
472 *Ibid.* [synthèse], p. 1.
473 *Ibid.* [rapport complet], p. 80.

protagonistes non professionnels dans le secteur entraîne un *dumping* social et la perte de certains marchés auparavant occupés par des photographes de métier :

> « L'arrivée des amateurs (ceux qui n'ont pas besoin de l'argent de leurs photos pour vivre) a entraîné une chute des prix aussi bien dans la presse qu'en *corporate* et, par voie de conséquence, une précarisation du milieu professionnel. » ; « Trop d'entreprises pensent que des photos d'amateurs suffisent pour leur communication. L'impact qualitatif supérieur de la photo professionnelle n'est pas assez perçu ou est souvent négligé pour des raisons de budgets. »[474]

De manière récente – c'est une donnée nouvelle qui ne pouvait pas encore figurer dans l'enquête de 2015 – la mise à disposition du grand public, en 2021-2022, des intelligences artificielles génératives d'images telles que Midjourney ou Dall-E est un important motif d'inquiétude pour les photographes, et au-delà, pour tous les métiers de l'illustration[475]. Les vives critiques formulées par le milieu du photojournalisme à l'égard des médias (*Le Figaro*…) ou des institutions (Amnesty International…) y ayant eu recours ont parfois entraîné des revirements, mais d'autres ont justifié l'usage des IA par les contraintes budgétaires auxquelles ils sont confrontés, comme en témoigne Pablo Pillaud-Vivien, rédacteur en chef de la revue *Regards*, en mettant en avant le peu de moyens de sa rédaction[476].

Les constats du Deps sont précisés et recoupés par des témoignages reproduits dans le livre de Céline Ravier sur l'*(Auto)Édition photographique*. L'absence de débouchés, « la réduction des budgets » et donc « la diminution des commandes »[477] notamment liée à la crise « de la presse et […] la diminution des espaces dédiés à la photographie[478] », apparaissent comme une inquiétude centrale :

> Le marasme du marché du magazine et de la presse en général, l'un des principaux supports des photographes, […] n'a cessé de se dégrader depuis 20 ans. Désormais, les magazines ont rarement un budget suffisant pour commander des travaux documentaires ou de photojournalisme. Les photographes doivent faire preuve de débrouillardise pour proposer leurs images au public via différents supports en dehors d'Internet. Les petites publications de livres deviennent des supports favoris, ce qui explique leur incroyable quantité et variété disponible actuellement[479].

Pour Céline Ravier, la perte de débouchés entraîne des stratégies de contournement dont le développement de la microédition de livre photographique est une conséquence – elle articule

---

474 *Ibid.*
475 LAEMLE Brice & PIQUARD Alexandre, « L'IA bouscule et inquiète le monde de l'image », *Le Monde* [en ligne], 11 avril 2023. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/04/11/l-ia-bouscule-et-inquiete-le-monde-de-l-image_6169004_3234.html (consulté le 28 octobre 2023).
476 *Ibid.*
477 RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 26.
478 Guillaume Herbaut, dans un entretien accordé à Télérama en 2014, cité par Céline Ravier : RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 26.
479 RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 25-26.

ainsi dans son analyse l'évolution de la situation professionnelle des photographes aux reconfigurations de l'espace et des formes éditoriales contemporaines.

### *La précarisation des auteurs de bande dessinée*

La situation professionnelle et sociale des auteurs de BD a également été documentée ces dernières années, notamment à la suite des mouvements sociaux qu'a connus le secteur. Les États Généraux de la Bande Dessinée ont ainsi mené une enquête quantitative en 2015 permettant de mettre en évidence la faiblesse de la rémunération de ces artistes : « en 2014, 53 % des répondants ont un revenu inférieur au SMIC annuel brut, dont 36 % qui sont en dessous du seuil de pauvreté[480] ». Sans surprise, la situation des femmes est plus difficile encore : « 67 % ont un revenu inférieur au SMIC annuel brut et 50 % sont sous le seuil de pauvreté[481] ». Julien Gaffiot évoque l'importante mobilisation de 2014 à laquelle le Groupement des auteurs de bande dessinée (SNAC BD) a pris part ainsi que le diagnostic sur lequel s'appuyaient leurs revendications – une remise en cause de la production de masse :

> À côté d'une élite visible cumulant succès commercial et reconnaissance critique, la majorité des créateurs rencontre de grandes difficultés à vivre de sa plume, comme l'exprime la « lettre des 748 auteurs de BD » adressée en juin 2014 à la ministre de la Culture, en réaction à l'annonce d'une augmentation de leurs cotisations retraite. Cette mobilisation, autour du Groupement des auteurs de bande dessinée, est l'occasion de la construction d'un discours établissant un lien entre les politiques éditoriales dominantes dans le champ et la précarisation des auteur·e·s, et dénonçant la « production de masse » comme un indice de la dévalorisation symbolique des œuvres et une des causes de ce phénomène de paupérisation[482].

La critique de la surproduction est partagée par 74 % des auteurs interrogés par l'EGBD[483], elle est donc largement répandue dans le secteur. Concernant le lien entre inflation éditoriale et paupérisation, il se retrouve formulé de la même manière lors des États Généraux de la BD, ouverts en janvier 2015. Ces États Généraux, qui visaient à « établir un état des lieux de la profession afin de rechercher des solutions aux problèmes constatés et de "dégager un projet d'avenir pour les prochaines décennies" » reprenaient ainsi cette critique :

> Après des décennies de croissance économique, la Bande Dessinée est entrée dans une période d'incertitude. La multiplication du nombre d'albums

480 PARIS Thomas, DELOCHE Pierre & SIMON Matthieu, *Enquête auteurs 2016 : résultats statistiques*, États Généraux de la Bande Dessinée, 2016, p. 3.
481 *Ibid.*
482 GAFFIOT Julien, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur·e·s et marchandisation des œuvres », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *op. cit.*, p. 134.
483 PARIS Thomas, DELOCHE Pierre & SIMON Matthieu, *op. cit.*, p. 42.

> a fini par provoquer une diminution des ventes de chaque titre, donc de leur rentabilité pour les éditeurs comme pour la plupart des auteurs[484].

Julien Gaffiot souligne comment, au-delà de la causalité effective entre surproduction et paupérisation, ce motif est devenu un élément structurant dans les discours et les luttes qui s'organisent au sein de secteur :

> Par ailleurs, s'il demeure difficile de valider ou d'invalider totalement cette analyse, sa diffusion au sein du champ et sa reprise par la majorité des auteur·e·s et de leurs représentants sont un indicateur fort de la conflictualité qui s'est installée au sein du champ, articulé à la définition d'intérêts économiques et symboliques différenciés[485].

La précarité professionnelle et le sentiment de crise documentés par le rapport Racine et les enquêtes sectorielles se manifestent aussi lors des entretiens que nous avons menés avec des auteurs de romans-photos. Si aucun d'eux ne vit de sa production photoromanesque, certains ont des activités parallèles qui sont plus ou moins stables et rémunératrices (enseignant, photographe de presse ou institutionnel, éditeur…). Dans notre enquête, c'est surtout du côté des auteurs insérés dans le secteur de la bande dessinée que ce discours sur la précarité s'est révélé le plus fréquent. Anaïs, autrice de BD et de romans-photos dans une petite maison d'édition indépendante nous explique :

> Je trouve ça un peu dur parce que pendant longtemps on s'est dit, « bon allez, on donne tout ce qu'on a parce qu'après, quand ça marchera mieux, on arrivera à peu près à en vivre ». Et maintenant qu'on fait des BD chez [un grand éditeur reconnu du secteur], on en a trois en cours en même temps, c'est quand même juste-juste. C'est vraiment dur. Récemment j'avais vraiment un découragement en me disant, putain… je me suis donné à fond en me disant « l'objectif ce sera d'avoir un plus gros éditeur, plus de moyens ». Et en fait… pfff, tu te dis, à quel moment on va réussir à être un peu en sécurité financièrement[486] ?

Ainsi, la publication par un grand éditeur, qui peut apparaître comme une garantie de sécurité pour des auteurs en début de carrière insérés dans la petite ou la microédition alternative, se révèle décevante dans la mesure où elle n'offre pas aux auteurs des revenus correspondants aux besoins financiers qu'ils formulent, suscitant découragement et sentiment d'exploitation.

Que l'on porte le regard sur la situation générale des artistes-auteurs ou que l'on s'attarde sur la situation des photographes, des écrivains et des auteurs de bande dessinée, les enquêtes récentes témoignent donc d'un sentiment de crise, de la précarité et des faibles revenus (souvent à la baisse) qui caractérisent ces professions depuis les années 2000 dans un contexte où,

---

484 Texte disponible [en ligne] sur la page des États Généraux de la Bande Dessinée : http://www.etatsgeneraux bd.org/association/presentation/ (consulté le 29 octobre 2023).
485 GAFFIOT Julien, « La bande dessinée en crise ? », dans *op. cit.*, p. 145.
486 Entretien réalisé avec Anaïs le 7 mars 2020.

pourtant, « les données macro-économiques illustrent un essor de l'industrie culturelle[487] ». La baisse tendancielle des tirages liée à l'inflation éditoriale qui s'est clairement manifestée dans le secteur de la BD est un motif d'inquiétude récurrent chez les producteurs de livres, y compris et comme nous allons le voir maintenant au sein des secteurs de la photographie et de la littérature.

### 7.4 INFLATION ÉDITORIALE ET BAISSE DES TIRAGES MOYENS

L'augmentation du nombre de titres et la baisse des tirages moyens dans la BD ont notamment été documentées par Gilles Ratier dans ses rapports annuels pour l'ACBD et dont Julien Gaffiot se fait ici le relais : « le nombre de publications annuel a presque quadruplé depuis quinze ans, passant de 1 137 nouveautés en 2000 à 3 946 en 2014, tandis que le nombre d'exemplaires tirés baisse régulièrement pour les titres les plus vendus[488] ».

Les statistiques annuelles produites par le Syndicat National de l'Édition confirment cette tendance sur le long terme et soulignent le caractère structurel de cette dynamique qui se manifeste dans la plupart des secteurs éditoriaux. La compilation des données issues des rapports annuels permet ainsi de chiffrer l'évolution du nombre de titres publiés et des tirages moyens pour le secteur de la bande dessinée[489].

*Tableau 8 – Bande Dessinée : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen*[490]

| Année | 1988 | 1994 | 2000 | 2005 | 2010 | 2016 | 2019 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CA | 53 M€ | 44 M€ | 90 M€ | 211 M€ | 231 M€ | 245 M€ | 307 M€ |
| Parts de marché | 2,8 % | 2,1 % | 4,1 % | 8 % | 8,6 % | 9,1 % | 11,5 % |
| Nombre de titres | / | 1 147 titres | 1 963 titres | 4 055 titres | 5 213 titres | 9 895 titres | 11 568 titres |
| Tirage moyen | 16 708 ex. | 10 618 ex. | 12 766 ex. | 12 393 ex. | 12 057 ex. | 7 539 ex. | 8 131 ex. |

Au-delà de la croissance absolue du chiffre d'affaires (liée en partie au développement des mangas), ce sont les parts de marché qui sont signifiantes et qui soulignent la place qu'occupe désormais ce secteur dans le paysage éditorial français. On constate qu'entre 1994 et 2019, le nombre de titres a été multiplié par dix. Concernant les tirages moyens, on observe une diminution durant les années 1990 et un plateau entre 2000 et 2010, qui étaient relevés par Bertrand Legendre dans *Les Métiers de l'édition* (2012)[491]. Mais l'évolution des tirages est repartie à la baisse durant les années 2010 pour descendre à 8 131 exemplaires en 2019.

[487] RACINE Bruno (dir.), *op cit.*, p. 21.
[488] GAFFIOT Julien, « La bande dessinée en crise ? », dans *op. cit.*, p. 145.
[489] Notons que le « nombre de titres » renvoie dans le tableau suivant aux nouveautés, à savoir les nouvelles parutions et rééditions, mais inclut également les réimpressions, autrement dit les tirages à l'identique d'un titre non paru dans l'année civile
[490] Source : Rapports annuels du SNE.
[491] LEGENDRE Bertrand (dir.), *Les Métiers de l'Édition*, *op. cit.*, p. 20.

En ce qui concerne la littérature, entre 2000 et 2019, le nombre de titres publiés a doublé (11 501 ex. à 23 679 ex.) alors même que le tirage moyen a été divisé par deux (de 10 627 ex. à 4 970 ex.).

*Tableau 9 – Littérature générale : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen*[492]

| Année | 1988 | 1994 | 2000 | 2005 | 2010 | 2016 | 2019 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CA | 380 M€ | 403 M€ | 469 M€ | 577 M€ | 654 M€ | 587 M€ | 572 M€ |
| Parts de marché | 22 % | 19,8 % | 18,9 % | 22 % | 24,4 % | 21,7 % | 21,5 % |
| Nombre de titres | 10 057 titres | 10 165 titres | 11 501 titres | 16 965 titres | 15 480 titres | 20 741 titres | 23 679 titres |
| Tirage moyen | 13 652 ex. | 12 594 ex. | 10 627 ex. | 10 351 ex. | 10 547 ex. | 6 498 ex. | 4 970 ex. |

Comme pour le secteur de la BD, on observe un plateau entre 2000 et 2010, puis une baisse plus franche, visible durant la décennie qui suit, pour arriver à un tirage moyen inférieur à 5 000 exemplaires.

La baisse des tirages moyens est un phénomène qui n'est pas nouveau et qui s'explique par divers facteurs éditoriaux, techniques et économiques : tout d'abord par la prudence des éditeurs qui ne souhaitent pas mettre tous leurs œufs dans le même panier et préfèrent répartir leurs investissements sur un plus grand nombre de titres afin d'assurer la pérennité de la structure en cas d'échec sur un livre. Ensuite, par les innovations techniques qui favorisent la baisse des seuils de rentabilité (et donc de tirage), permettant ainsi de diversifier l'offre et de publier de nouveaux titres destinés à des lectorats plus restreints. Enfin, par la réduction des délais de réimpression en cas de succès, ce qui permet d'éviter le sur-tirage et donc un éventuel pilon ou des frais de stockage élevés.

Il est plus difficile de mettre en évidence la tendance à la baisse des tirages pour le secteur du livre de photographie car les données ne sont pas nombreuses. S'agissant d'un marché de niche, le SNE n'isole pas ce segment dans ses analyses statistiques mais les regroupe dans le secteur Arts et Beaux-Livres – dont les chiffres sont eux-mêmes difficilement exploitables.

*Tableau 10 – Arts et Beaux-Livres : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen*[493]

| Année | 1988 | 1994 | 2000 | 2005 | 2014 | 2017 | 2019 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CA | / | / | / | / | 89 M€ | 77 M€ | 69 M€ |
| Parts de marché | / | / | / | / | 3,5 % | 2,9 % | 2,6 % |
| Nombre de titres | / | / | / | / | / | 2 720 titres | 2 578 titres |
| Tirage moyen | / | / | / | / | / | 3 609 ex. | 3 516 ex. |

[492] Source : Rapports annuels du SNE.
[493] *Ibid.*

En effet, ce n'est qu'à partir de 2013 que la catégorie d'Arts et Beaux-Livres a été séparée de celle de Livre Pratique. Il existe une enquête entreprise en 2019 par le ministère de la Culture et centrée sur le livre de photographie, mais les résultats de cette étude sont très limités – l'auteur de l'enquête qualifie lui-même l'échantillon de fragile. On apprend cependant que sur « les 42 éditeurs français spécialisés dans le livre de photographie qui ont répondu à l'enquête, soit 2/3 de l'échantillon des éditeurs spécialisés », on compte 225 titres parus en 2018 pour un tirage moyen de 727 exemplaires[494]. Si ces chiffres nous donnent une indication sur le tirage moyen des éditeurs spécialisés, il ne permet pas d'appréhender les évolutions depuis les années 2000.

L'enquête qualitative de Céline Ravier publiée sous le titre *(Auto)Édition photographique : enquête sur une mutation* permet tout de même de tirer quelques conclusions. Afin d'évaluer l'évolution du nombre de livres publiés par an, elle a cherché des indicateurs qui permettraient de rendre compte de l'augmentation de la production sur laquelle les professionnels du secteur semblent s'accorder – en particulier depuis 2010 :

> S'il est quasiment impossible de connaître le nombre exact de livres publiés en édition classique et en auto-édition chaque année en France, le Prix du livre des Rencontres d'Arles – premier festival de photographie de renommée internationale créé en 1969 – est un baromètre intéressant puisqu'il permet d'avoir des chiffres précis sur la production de livres français et étrangers réunis chaque année autour de cet événement. […] Entre 2010 et 2016, [le nombre de livres réceptionnés] a plus que doublé, passant d'environ 400 à 868 ouvrages. Cette période faste correspond à l'engouement général pour la photographie et l'objet livre, à l'augmentation du nombre de photographes, à la démocratisation des moyens de production ainsi qu'au nombre croissant de visiteurs aux Rencontres d'Arles. L'année 2016 semble donc marquer un pic en termes de production[495].

Comme Céline Ravier le note, l'édition de livres de photographie est « un micromarché fragmenté et concurrentiel où la demande du public, malgré l'engouement de plus en plus fort […], ne grandit pas proportionnellement à l'inflation de l'offre[496] ». Fabienne Pavia, éditrice aux éditions photographiques Le Bec en l'air, tient des propos semblables lors d'un entretien diffusé en 2022 :

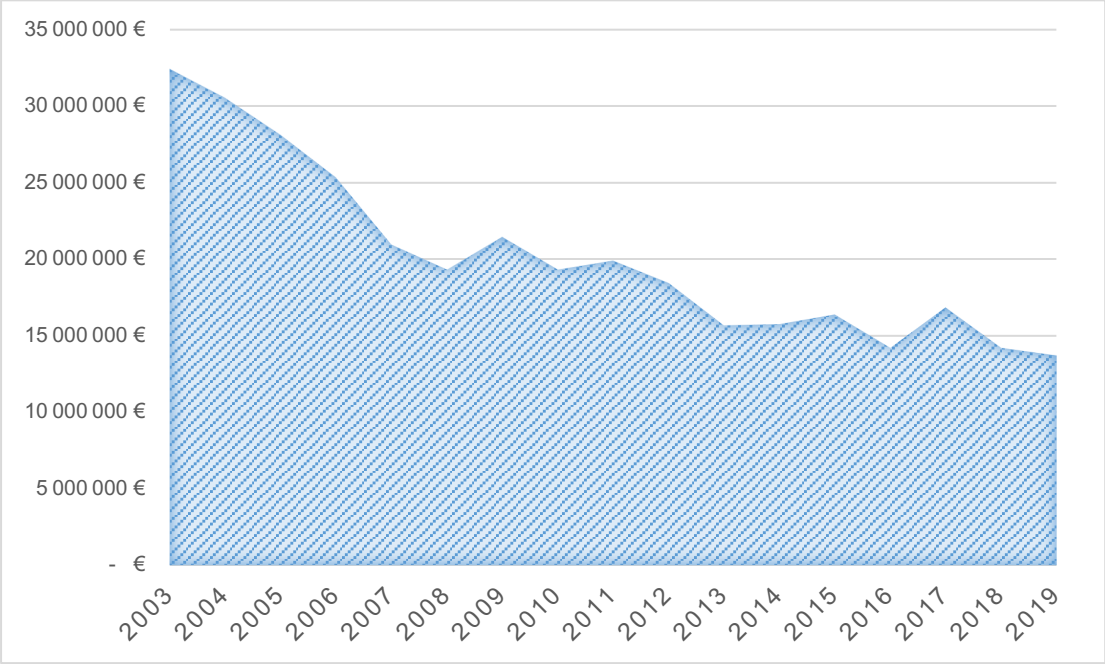
> D'un côté il n'y a jamais eu autant de maisons d'édition spécialisées en photographie, non seulement à l'échelle départementale (il y en a pas mal), mais aussi à l'échelle nationale, à l'échelle internationale. Et de l'autre côté, pour appuyer le paradoxe, il y a un lectorat qui ne croît pas de manière

[494] POIMBOEUF Clément, *Enquête sur le livre de photographie*, Paris, Ministère de la culture et Direction générale de la création artistique, décembre 2019, p. 2.
[495] RAVIER Céline, *op. cit.,* p. 26.
[496] *Ibid.*, p. 27

> exponentielle. En résumé il y a plus de livres sur le marché, de propositions, que de lecteurs derrière[497].

Pour tenter de confirmer ou d'infirmer ces tendances, nous avons consulté les données GfK en isolant le segment de Niveau 3 consacré au livre de photographie. On note en premier lieu que le chiffre d'affaires global du secteur, auprès des acteurs référencés par l'institut de sondage, est en baisse régulière.

*Figure 18 – Photographie : chiffre d'affaires global*[498]




Cette évolution confirme la perte d'attractivité du secteur et permet de comprendre le désengagement des grandes structures traditionnelles, compensé par l'arrivée de nouveaux éditeurs spécialisés, par la microédition et l'auto-édition. Les autres tendances qui se manifestent dans le secteur correspondent à celles identifiées en littérature et en bande dessinée : on observe en effet une hausse du nombre de titres et une baisse des ventes moyennes.

[497] Entretien vidéo avec PAVIA Fabienne, « Portrait éditeur #2 : Fabienne Pavia », *Mediaprovence* [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=aAf5U8YpZZQ (consulté le 29 octobre 2023).
[498] Source : GfK.

*Figure 19 – Photographie : nombre de titres commercialisés*[499]

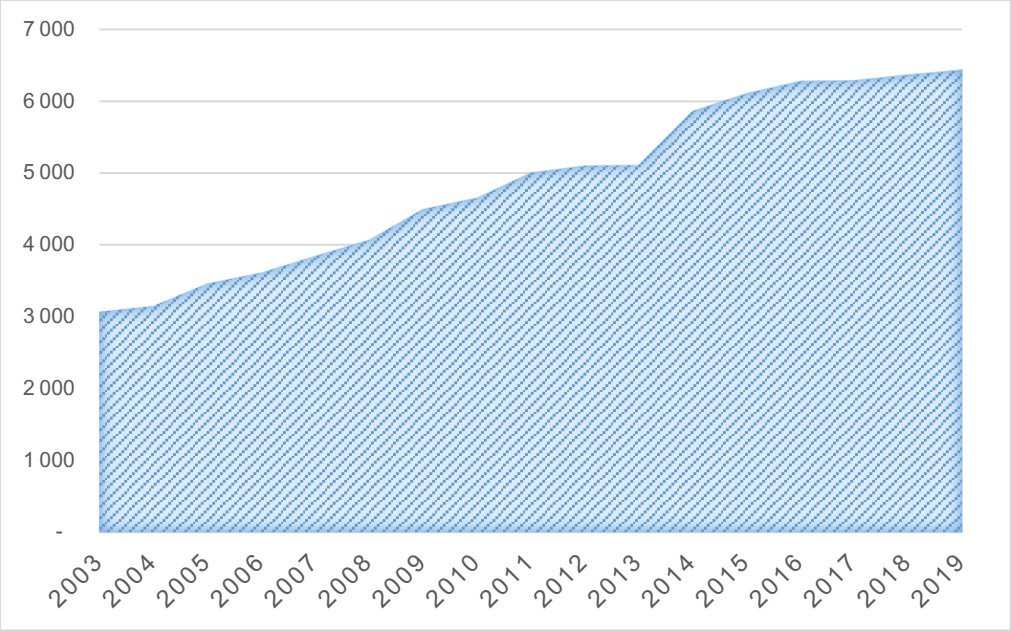
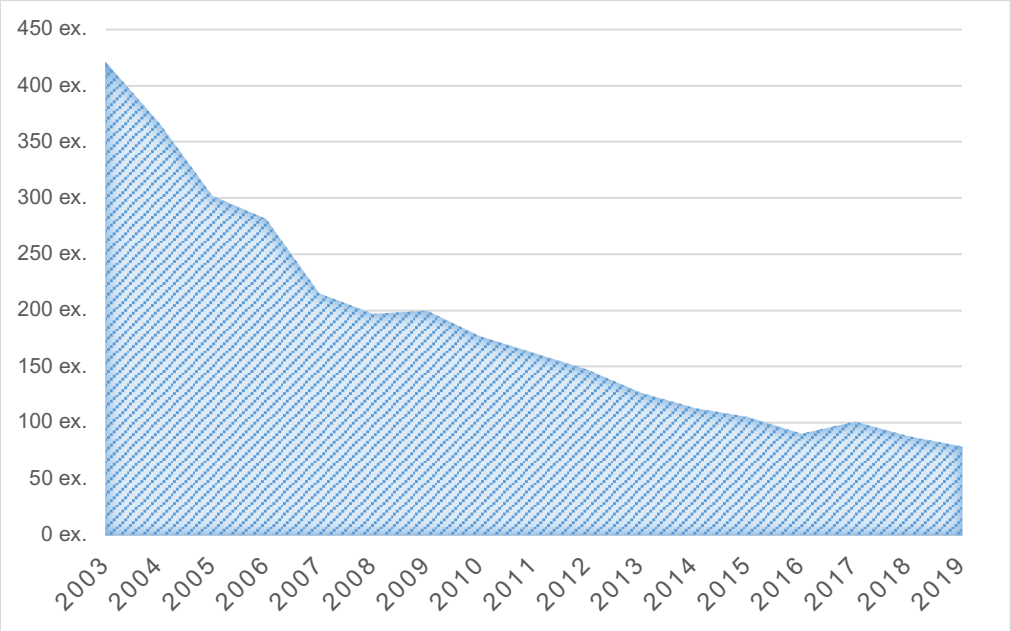



*Figure 20 – Photographie : ventes moyennes par titre*[500]




Comme pour les autres secteurs éditoriaux, l'augmentation du nombre de titres publiés et la baisse des ventes moyennes posent la question de la capacité de la demande à absorber la production et contribuent à expliquer la baisse des tirages moyens. Ces tendances lourdes que l'on retrouve dans les secteurs de la littérature et de la bande dessinée contribuent ainsi à l'accroissement de la concurrence et favorisent des stratégies de contournement, de diversification ou de repositionnement que nous allons maintenant aborder.

[499] *Ibid.*
[500] *Ibid.*

## 7.5 « SORTIR DE LA GRANDE COURSE »

Les évolutions démographiques des secteurs étudiés entraînent donc un accroissement de la concurrence et poussent les auteurs à adopter des stratégies de diversification professionnelle, en vue de subvenir à leurs besoins financiers. Cette concurrence à laquelle sont soumis les secteurs de la photographie, de la littérature et de la BD est régulièrement évoquée par les auteurs et les éditeurs de romans-photos que nous avons interrogés.

Lucas, photographe de profession, nous explique par exemple, à propos de la forte augmentation de l'auto-édition photographique, que *« le marché est arrivé à saturation très vite »*. Il souligne la difficulté de se démarquer dans un secteur où la stagnation de la demande ne suffit pas à répondre à l'offre abondante. L'enquête du Deps analyse alors comment les photographes trouvent des solutions « en investissant de nouveaux segments de marché, en développant des activités d'enseignement, d'animation et de médiation […]. Ils projettent également, au-delà de l'image fixe, d'élargir leur champ professionnel à l'image animée […] et à la création visuelle […][501]. » Gisèle Sapiro, à l'instar de Bernard Lahire[502], évoque également la place importante qu'occupe la pluriactivité chez les écrivains :

> Certain·e·s exercent un autre métier plus ou moins lié à l'écriture (enseignement, édition, écriture de scénarios, etc.), qui peut être leur source de revenus principale, pour d'autres les activités connexes occasionnelles – lectures-débats, résidences, ateliers d'écriture – constituent une ressource économique de plus en plus importante, qui participe aussi de leur reconnaissance professionnelle[503].

Les entretiens que nous avons réalisés avec des auteurs de romans-photos confirment la nécessité de recourir à la pluriactivité pour dégager un salaire. Ces activités s'organisent la plupart du temps dans les domaines culturels et intellectuels. D'autres fois les auteurs s'appuient sur des aides sociales ou sur des activités professionnelles sans lien avec le domaine artistique, comme en témoigne la situation de Marie, autrice de plusieurs romans-photos et insérée dans le milieu de la BD alternative :

> C'est très bénévole ma manière de faire du roman-photo. J'aimerais bien pouvoir en vivre mais je n'y crois pas tellement. […] Financièrement j'ai beaucoup été au RSA […]. C'est aussi pour ça que je suis dans une cabane paumée dans les bois, ça ne me coûte rien et je peux vivre au RSA. J'ai fait ça pendant trois ans mais j'ai eu des besoins financiers plus importants et les ateliers ce n'est pas assez régulier pour en vivre donc là je travaille à mi-temps en maraîchage.

Si les auteurs de roman-photo font appel à d'autres activités pour financer leur production, de manière inverse le roman-photo peut également être utilisé comme un moyen de financer

[501] VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *op. cit.* [synthèse], p. 2.
[502] LAHIRE Bernard, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains,* Paris, La Découverte, 2006.
[503] SAPIRO Gisèle, « Introduction », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *op. cit.*, p. 5.

d'autres activités. Margot, qui a par ailleurs une activité d'illustratrice et de plasticienne, considère en effet que c'est « un super outil d'atelier » :

> C'est un outil que j'utilise énormément avec l'éducation populaire […]. Là je suis en tant que *freelance* : on me rémunère pour faire un roman-photo avec une association, un partenariat temporaire dans un but d'éducation populaire ou dans un projet avec des gens, avec des habitants[504].

Anaïs, autrice insérée dans le milieu de la BD alternative, souligne l'équilibre financier que ces ateliers, dont la rémunération est encadrée lorsqu'ils ont lieu au sein d'organismes publics, lui permettent de trouver dans sa pratique artistique en général, et de la bande dessinée en particulier :

> C'est vrai que les ateliers pour les enfants nous aidaient beaucoup. Parce que ces ateliers sont vachement bien payés. En fait c'est le seul truc encadré dans la profession, c'est la charte des auteurs illustrateurs. Ça fixe un prix pour les interventions d'auteurs, et c'est un prix qu'on n'aurait jamais osé demander. C'est 250 € la demi-journée, 400 € la journée entière. Grâce à ça, ça fait un truc dans notre métier qui est bien payé. Quand tu es payé 400 € la journée, tu peux bosser 5 jours après sans être payé, ça équilibre. C'est une grande chance, parce que sinon, tout le reste c'est trop mal payé. Le boulot d'auteur n'est pas assez rémunéré[505].

Malgré l'intérêt que ces ateliers peuvent susciter, la diversification professionnelle est souvent perçue comme problématique et relève davantage d'une nécessité économique que d'un choix délibéré. Anaïs nous explique :

> Par contre c'est un problème parce que tu en viens à devenir un animateur d'ateliers plus qu'un auteur. Et à un moment, nous clairement il y a des BD qu'on aurait sorties plus vite si on n'avait pas dû travailler à côté[506].

Simon, cinéaste et auteur d'un roman-photo, évoque les grandes figures du constructivisme pour qui « c'était difficile économiquement » et qui « utilisaient des restants de pellicule, des bouts de trucs, ils bricolaient avec ce qu'ils pouvaient ». Si la plupart du temps cette précarité pèse sur le quotidien des auteurs, certaines stratégies de romantisation permettent parfois de rendre les difficultés financières supportables au nom d'un idéal artistique, d'autres fois elles constituent un discours rétrospectif teinté de nostalgie par des artistes désormais installés.

À ces diversifications professionnelles dont le roman-photo est parfois l'outil s'ajoutent aussi des stratégies de singularisation éditoriale qui permettent de se démarquer dans l'espace esthétique. Les auteurs et éditeurs de roman-photo trouvent en effet intérêt à réaliser un pas de côté, illustrant ainsi la formule de Pierre Bourdieu : « dans les luttes de concurrence, une

[504] Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.
[505] Entretien réalisé avec Anaïs le 7 mars 2020.
[506] *Ibid.*

des manières d'y échapper est de sortir de la grande course et de faire une petite course à côté[507] ».

L'un des éditeurs interrogés, Sébastien, met clairement en avant les difficultés financières et professionnelles auxquelles sont de plus en plus confrontés les photographes. Le roman-photo peut peut-être, selon lui, ouvrir des perspectives. Il croit *« sincèrement que c'est une opportunité d'écriture et que les photographes auraient intérêt à essayer de s'en saisir. »* Parce que selon lui *« la photo, c'est dur aujourd'hui »*. Ces difficultés professionnelles liées à l'accroissement de la concurrence dans ces secteurs sont ainsi un élément central de l'argumentation de Grégory Jarry dans son manifeste *Debout le roman-photo !* visant à inciter des auteurs issus de secteurs divers à investir la pratique photoromanesque :

> Cessez de vous casser les dents sur des moyens d'expression qui ne vous permettent pas d'aller au bout de vos projets ! N'essayez plus de convaincre les cons, laissez-les plantés dans leurs bureaux et faites des romans-photos ! […] Cinéastes, un roman-photo se fait en quelques mois sans avoir à lécher le cul des chaînes de télévision ! Reporters-photographes, utilisez toutes vos séquences sans être obligés de ne retenir qu'une seule photo pour la céder une misère à un journal au bord du dépôt de bilan[508] !

L'auteur et éditeur des Éditions Flblb pousse donc les artistes à quitter leur secteur d'origine où la concurrence est rude pour réussir dans le roman-photo où les places seraient moins chères. Il théorise et revendique ainsi le roman-photo comme une position refuge. C'est à travers ce prisme qu'il adresse un reproche à Jean Teulé, écrivain publié chez Julliard, mais qui a commencé sa carrière comme auteur de bandes dessinées et de romans-photos : « Dommage que l'auteur ait choisi par la suite de se tourner vers le roman tout court, ce fut une grosse perte pour le roman-photo et un petit gain pour la littérature[509]. » Jarry reproche ainsi à Teulé d'avoir préféré être le second à Rome plutôt que le premier dans son village[510]. Gabriel, photoreporter, relève le même argument pour expliquer l'intérêt que représente la forme du roman-photo dans un secteur ultra-concurrentiel :

> Je me suis dit : toutes les agences, en particulier Magnum, photographient ce sujet, et bien sûr toutes vont sortir leur livre sur ce sujet avec, non pas les photos d'un photographe, mais les photos des quinze ou dix-huit photographes qui travaillent dessus. S'il reste un livre sur le sujet, ce ne sera pas le mien. Ce sera un autre, car il aura plus de matière et de meilleure qualité – ne serait-ce que parce qu'il utilise de plus nombreuses sources. Cela m'a fait réfléchir : comment faire un livre qui transmette mon message et qui ne se perde pas dans l'océan de livres qui sont beaux, mais que personne n'achète[511] ?

---

[507] BOURDIEU Pierre, *Manet*, *op. cit.*, p. 234.
[508] JARRY Grégory, *Debout le roman-photo*, *op. cit.*, p. 12.
[509] *Ibid.*, p. 4.
[510] Formule prêtée à Jules César.
[511] Entretien réalisé avec Gabriel le 5 octobre 2020.

Face à la concurrence croissante des secteurs artistiques dans lesquels ils évoluent, les auteurs diversifient leur activité professionnelle pour subvenir à des besoins financiers, mais ils cherchent aussi à se singulariser sur le plan éditorial. Le roman-photo apparaît alors, pour certains producteurs, comme une manière de court-circuiter la concurrence en faisant un pas de côté.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Les secteurs éditoriaux qui composent l'espace du roman-photo connaissent des évolutions qui sont semblables : une population de producteurs qui augmente et se professionnalise en même temps qu'elle se précarise. La croissance des effectifs, des formations spécialisées et des diplômés, traduit un essor des industries culturelles dont les bons résultats macro-économiques s'accompagnent pourtant d'une dégradation des situations individuelles pour les artistes-auteurs. L'inflation de la production – augmentation du nombre de titres et baisse des tirages – est pointée du doigt et suscite des mobilisations chez certains professionnels qui y voient une explication à la baisse de leurs revenus. Ces évolutions sectorielles engendrent ainsi un accroissement de la concurrence dans des sous-filières où les débouchés sont limités pour des candidats qui sont, eux, de plus en plus nombreux. Ces dynamiques concurrentielles favorisent ainsi la diversification professionnelle et des stratégies de niche qui poussent certains protagonistes issus de la photographie, de la littérature ou de la BD, à investir des pratiques frontalières comme le roman-photo. La pluriactivité permet parfois de financer ces pratiques photoromanesques, d'autres fois c'est le roman-photo qui est l'outil de la pluriactivité des artistes, d'autres fois encore, le roman-photo apparaît comme une position refuge permettant de court-circuiter la concurrence des secteurs institués. Parmi les facteurs qui favorisent le développement de pratiques éditoriales hétérodoxes, certains sont également d'ordre technique. C'est à l'analyse de l'incidence de ces innovations techniques sur les contenus éditoriaux qu'est consacré le prochain chapitre.

# Chapitre 8.
# NUMÉRISATION DE LA FILIÈRE ET PRATIQUES ARTISANALES DU ROMAN-PHOTO

Nous avons proposé dans la première partie de cette thèse un modèle d'institution et de transformation des catégories éditoriales en analysant la stabilisation de conventions sectorielles et leur remise en cause par l'introduction de dissonances génériques. Nous avons également vu à travers une étude du « Livre de Poche » de Bertrand Legendre comment les innovations techniques étaient susceptibles de contribuer à cette mutation des genres éditoriaux. C'est autour de ces facteurs techniques et de leurs incidences sur les formes éditoriales que nous souhaitons nous focaliser dans ce chapitre, en étudiant la question de la numérisation de la filière et ses effets sur la diversité éditoriale – ou plutôt, comme nous allons le voir, sur la *disparité* éditoriale.

Il est en effet possible de penser la question des dissonances génériques du roman-photo en termes de disparité, interrogeant ainsi la capacité de la filière à produire et à commercialiser des formes éditoriales qui rompent avec les standards d'une production routinisée. Pourquoi et comment les innovations numériques ont-elles été exploitées par les auteurs de notre corpus en vue de publier des livres « inclassables » et quel rôle jouent ces technologies dans le renforcement des grandes tendances du marché, ou au contraire dans le développement de publications dissonantes et confidentielles telles que le roman-photo ?

Pour y répondre, nous analyserons dans ce chapitre les effets de la numérisation de la filière sur les pratiques « artisanales » du livre. Pratiques artisanales qui revêtent une double dimension et auxquelles le roman-photo se prête donc de deux manières : à la fois dans la dimension la plus « noble » de l'artisanat – qui tend vers le livre d'artiste – et dans la dimension la plus « bricolée » et amateur – qui tend vers les ateliers d'éducation populaire. Ces deux extrêmes – le livre singulier de l'artiste, et le livre collectif d'amateurs – ont en commun de rompre avec les contraintes d'une production industrialisée et contribuent ainsi, de manière distincte, à la production d'une disparité éditoriale. Et si la numérisation des outils de promotion semble faciliter l'accès au marché de livres confidentiels, nous interrogerons dans une dernière section les limites de cette promesse de diversité que certains discours enchantés sur la « révolution numérique » véhiculent.

### 8.1 LES DISSONANCES GÉNÉRIQUES SOUS L'ANGLE DE LA DISPARITÉ ÉDITORIALE

Au cours des années 1980 et 1990, les mouvements de concentration et de financiarisation de l'industrie du livre[512], la globalisation éditoriale[513] et la tendance à la bestsellerisation[514] suscitent des inquiétudes chez certains professionnels du livre qui redoutent une standardisation accrue de la production. Philippe Bouquillion et Yolande Combès expliquent comment, sous l'effet de ces mouvements, « les acteurs de la filière craignent que soient mises en cause la variété des contenus, la pluralité des structures et l'indépendance des politiques éditoriales[515] ». C'est durant les années 2000 que la notion de « bibliodiversité » fait son apparition. Notamment promue par l'Alliance internationale des éditeurs indépendants, cette notion vise à sensibiliser aux risques que la mainmise des grands groupes ferait peser sur les contenus ainsi qu'à défendre une diversité théorisée par eux comme un facteur essentiel à la bonne santé de nos écosystèmes éditoriaux.

De manière plus générale, la revendication parfois floue à la diversité culturelle gagne en visibilité et se traduit notamment par l'adoption de la Convention sur la protection et la promotion de diversité des expressions culturelles de l'Unesco en 2005. Ces débats autour de la notion problématique de diversité culturelle, dont nous ne pourrons épuiser la richesse ici[516], se sont également manifestés dans le domaine de la recherche où les controverses scientifiques ont traduit différentes visions du rôle des politiques publiques. Philippe Bouquillion et Bernard Miège ont ainsi montré à travers leur lecture de Françoise Benhamou[517] comment le passage du paradigme de « l'exception culturelle » à celui de la « diversité culturelle » pouvait asseoir une vision libérale de l'économie[518] – un point de vue par ailleurs développé dans *L'Industrialisation des biens symboliques*[519]. D'autres travaux en économie de la culture comme ceux de François Moreau et Stéphanie Peltier ont pour leur part cherché à évaluer l'évolution de la diversité culturelle qui se présente désormais comme un « objectif central des politiques publiques culturelles » contemporaines[520].

Face à la polysémie du terme de diversité et aux difficultés de construire des indicateurs fiables pour l'objectiver, nous avons fait le choix de nous appuyer sur le modèle d'Andrew Stirling qui décompose la notion de diversité en trois dimensions : la variété, l'équilibre et la

---

512 Et de manière plus générale des industries culturelles : PRADIÉ Christian, « Capitalisme et financiarisation des industries culturelles », *Réseaux*, vol.131, n° 3, 2005, p. 83-109.
513 SAPIRO Gisèle, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009.
514 BESSARD BANQUY Olivier, DUCAS Sylvie & GEFEN Alexandre, *Best-sellers,* Paris, Armand Colin, 2021.
515 BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, *op. cit.*, p. 18.
516 Cette multiplicité des enjeux se structure notamment autour de la polysémie de la notion de culture : BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande, « Introduction », dans BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, *op. cit.*
517 BENHAMOU Françoise, *Les Dérèglements de l'exception culturelle,* Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2006.
518 BOUQUILLION Philippe & MIÈGE Bernard, « Françoise Benhamou, *Les Dérèglements de l'exception culturelle* », *Questions de communication*, 12, 2007, p. 415-419.
519 BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard & MŒGLIN Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques*, *op. cit.*, p. 184.
520 MOREAU François & PELTIER Stéphanie, « La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007) », *Culture études*, 2011/4, n° 4, p. 1-16.

disparité[521]. La variété « correspond au nombre total de produits différents répertoriés », l'équilibre correspond « à la répartition des groupes de produits », enfin la disparité renvoie « au degré de différence entre ces différents groupes de produits »[522]. Olivier Donnat résume ce modèle de la manière suivante :

> Plus la variété est grande, plus la répartition est équilibrée et plus le niveau général de disparité est important, plus la diversité sera considérée comme élevée. Chacune de ces trois dimensions représente une condition nécessaire mais non suffisante pour juger du niveau de diversité des produits offerts ou consommés sur un marché ou pour comparer deux situations dans le temps ou dans l'espace[523].

Dans la mesure où nous explorons dans cette thèse la question des formes et des catégories éditoriales, nous nous appuierons ici uniquement sur la notion de « disparité », autrement dit sur le degré de différence des livres vis-à-vis des conventions qui régissent un secteur éditorial donné. Olivier Donnat note que « la disparité est sans conteste la dimension de la diversité qui résiste le plus à l'approche quantitative, compte tenu de l'absence de consensus sur les critères susceptibles de rendre compte de la distance qui sépare deux produits culturels[524] » :

> Comment juger du degré d'originalité d'un livre, d'un morceau de musique ou d'un film sans céder à la subjectivité ? Sur quelle base établir la proximité ou au contraire le caractère irréductible de deux produits culturels ou de deux espèces de produits ? Convient-il de privilégier des indicateurs d'ordre esthétique, symbolique, économique ou social[525] ?

La cartographie de l'espace éditorial que nous avons présentée dans la deuxième partie de cette thèse vise précisément à modéliser les proximités ou au contraire les écarts que les œuvres de notre corpus entretiennent vis-à-vis des conventions génériques qui structurent les secteurs éditoriaux et c'est à travers cette approche qualitative que nous proposons donc de problématiser la question de la disparité éditoriale.

Par ailleurs, il est également important de distinguer la disparité produite de la disparité consommée, autrement dit « le passage de la production éditoriale (offre virtuelle) à sa distribution (offre réellement proposée aux consommateurs)[526] ». En cohérence avec les orientations de notre problématique, nous nous focaliserons sur le domaine de la production.

---

[521] Voir à ce propos l'encadré réalisé par : DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », *Culture études*, vol.3, n° 3, 2018, p. 1-28.
[522] *Ibid.*
[523] *Ibid.*
[524] *Ibid.*
[525] *Ibid.*
[526] BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, *op. cit.*, p. 136.

### 8.2 LA NUMÉRISATION DE LA FILIÈRE CONSOLIDE L'ESPACE DU ROMAN-PHOTO

Face à la crainte de la standardisation de la production éditoriale évoquée plus haut, la « révolution numérique » pouvait apparaître comme une promesse de diversité permettant de contrer l'uniformisation des contenus culturels[527]. Dans le monde de l'édition, les premières liseuses numériques sont commercialisées dans les années 1990, comme le Cybook en 1998, et de manière plus importante la Kindle d'Amazon en 2007. Mais le livre numérique peine à s'imposer dans les pratiques[528], prenant ainsi de revers les discours sur la « révolution » en cours et « l'injonction au numérique »[529].

Or, si le livre numérique en tant que support de lecture présente d'importants enjeux, on ne peut pas réduire le sujet à cette question et il faut au contraire étendre la réflexion à l'ensemble de la filière. En effet, bien que le marché du livre numérique reste confidentiel au regard du livre papier[530], la numérisation de la filière, autrement dit la numérisation des modes de création, de production, de distribution et de diffusion, elle, a bien eu lieu[531]. Et elle a entraîné d'importantes évolutions sur les techniques d'impression, les coûts de production et les seuils de tirage, l'accès aux outils de publication assistée par ordinateur (PAO), au marché et aux circuits de promotion, dont il faut analyser les potentielles conséquences sur la disparité de l'offre éditoriale en général et sur les formes du roman-photo en particulier.

#### *La PAO et le roman-photo « bricolé »*

Le développement de la micro-informatique dans les années 1980 a bouleversé les procédés de publication et s'est progressivement substitué à la typographie et à la photocomposition. Les logiciels de mise en page comme QuarkXPress, lancé en 1987, Adobe InDesign, en 1999, ou encore Photoshop, destiné à la retouche et au montage d'images et commercialisé pour la première fois en 1990, entraînent une évolution des pratiques éditoriales et un accès facilité aux outils de production de l'imprimé. À la même époque, la recherche sur la photographie numérique s'accélère et de premiers modèles sont commercialisés, à l'image du Canon RC-701 mis sur le marché en 1986. Dans les années 1990, les modèles grand public se multiplient en bénéficiant de l'intégration des écrans LCD, et c'est au tournant des années 2000 que les premiers téléphones portables intègrent des appareils photo, à l'instar du Nokia 7650 sorti en 2002. Le secteur professionnel connaît également des avancées importantes avec le

---

527 Sur les discours enchantés portant sur le lien entre numérique et diversité, voir : BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande. « Introduction », dans BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, éd cit., p. 8.

528 GUITTET Emmanuelle, « "Moi, il me faut du papier" », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [en ligne], 7, 2020. Disponible sur : http://journals.openedition.org/bssg/485 (consulté le 22 novembre 2023).

529 Que Bertrand Legendre analyse dans : LEGENDRE Bertrand, « Introduction », dans *Ce que le numérique fait aux livres*, *op. cit.*

530 DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », art. cit.

531 Dans le cadre d'une étude sur la consommation culturelle il faudrait également traiter, à titre d'exemple, des modes de prescription en ligne comme le fait Emmanuelle Guittet : GUITTET Emmanuelle, « Entre aide au choix et extension du plaisir littéraire : des usages rares et différenciés de la recommandation en ligne », *Terminal* [en ligne], 128, 2020, mis en ligne le 9 novembre 2020. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/terminal.6453 (consulté le 8 octobre 2023).

lancement en 1999 du Nikon D1, un reflex numérique. Cette numérisation des pratiques photographiques et de la filière du livre, via le développement des outils de publication assistés par ordinateur, contribue à la baisse du coût d'accès à ces outils, tant sur le plan financier qu'en termes d'apprentissage.

Durant les entretiens que nous avons réalisés avec des producteurs de romans-photos, certains auteurs n'ayant pas suivi de formation artistique et n'ayant pas de compétences spécifiques dans les domaines de la photographie ou du graphisme ont souligné la facilité d'accès à ces outils de création numérique, apprenant sur le tard et utilisant des logiciels destinés au grand public. Nathan, qui est enseignant-chercheur et ne dispose d'aucune formation dans le domaine des arts, s'est ainsi lancé de manière « artisanale » dans la production de son premier roman-photo, en utilisant le logiciel de traitement de texte Word :

> J'ai commencé à bombarder de photos et à réaliser des petites histoires, sur trois ou quatre pages. J'en ai fait une comme ça, pendant tout un week-end, sur Word. Je mettais les photos sur des cases avec des bulles Word[532].

Publiant également sa production sur des blogs en ligne – une pratique numérique répandue dans le secteur de la bande dessinée[533] –, ses proches l'encouragent à poursuivre et à approfondir son travail. Il nous explique alors comment la gratuité et la facilité d'accès ont déterminé le choix de ses outils de création numérique :

> [Mon éditeur] utilise InDesign mais moi j'ai pas voulu l'acheter, ni qu'on me file une version piratée. C'est surtout qu'il y a une version gratuite, Scribus, qui fait des choses similaires. Et vu que je maîtrisais pas du tout, je n'allais pas commencer à faire des détails. Je me suis dit que j'allais commencer à faire un truc gratuit, ça me suffira amplement. C'est pour ça que je travaille sur Scribus. D'ailleurs quand je retravaille les photos, j'utilise plusieurs choses mais j'utilise plutôt Gimp. Je n'ai pas Photoshop, il paraît que c'est mieux mais bon… Je fais avec des logiciels gratuits[534].

L'utilisation des logiciels libres est présentée comme un choix – « *je n'ai pas voulu l'acheter* » – ce que la situation financière stable de l'auteur au sein d'une profession intellectuelle supérieure semble corroborer. Par ailleurs, les nombreuses interventions publiques de l'auteur, notamment sur ses blogs, et l'entretien que nous avons réalisé avec lui ne révèlent pas d'engagement militant, de sensibilité « de gauche » appuyée, ou d'idéologie libertaire qui justifierait l'usage de ces logiciels libres. Ce choix nous apparaît donc plus comme l'affirmation d'un amateurisme[535].

Comme l'analyse Anne-Laure Brion au sujet de la revue *Positif*, la revendication de l'amateurisme ne se manifeste pas ici dans sa « dimension qualitative », autrement dit (« ne pas faire

---

[532] Entretien réalisé avec Nathan le 25 juin 2020.
[533] LEGENDRE Bertrand, *Ce que le numérique fait aux livres*, *op. cit.*, p 52.
[534] Entretien réalisé avec Nathan le 25 juin 2020.
[535] Autour de la revendication à l'amateurisme dans le domaine culturel, voir : BRION Anne-Laure, « *Positif* entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité », *Sociologie de l'Art*, vol.5, n° 3, 2004, p. 57-76.

avec sérieux »), mais bien dans une dimension symbolique (« ne pas se prendre au sérieux »). Car cette posture symbolique de l'amateurisme n'enlève rien ni à la rigueur ni à l'exigence éditoriale que l'auteur porte sur ses créations. Et l'amateur est d'ailleurs susceptible de construire un regard critique sur le travail d'auteurs parfois plus professionnalisés – photographes de profession ou bénéficiant d'une formation artistique avancée – comme en témoigne le discours de Nathan :

> Techniquement, leurs bulles sont moches. Moi je passe un temps dingue sur les bulles, ça paraît con mais… Parce que toutes les bulles au point près sont… j'essaye de… ce n'est pas graphique, ce n'est pas beau, mais j'essaye de faire que ce soit un peu au bon endroit[536].

L'utilisation de logiciels libres ou destinés au grand public appelle donc un travail tout aussi sérieux et laborieux auquel l'auteur doit se plier pour aboutir à une forme graphique qui satisfasse ses attentes. Ces outils de création mobilisés par Nathan contribuent alors à forger son identité artistique et fournissent les bases d'une esthétique amateur de type *DIY* qui est subordonnée à un projet narratif :

> Ça c'est mon grand truc aussi, que les belles images nuisent à la narration. Dans le catalogue de Flblb, ils avaient fait un édito, et c'était vachement intéressant […] ils disaient, « nous on fait pas du beau dessin », avec cette idée que le dessin doit accompagner la narration. […] C'est un peu pareil pour la photo. Moi mes photos, je ne fais pas de la belle photo. Mais si ça accompagne bien la narration, j'ai raconté mon histoire[537].

En critiquant ainsi la « belle photographie », nous pourrions dire en détournant les propos de la chercheuse Laureline Meizel[538], que Nathan cherche moins à « travailler un *medium* – et notamment d'interroger les potentialités narratives propres au photographique » qu'à « raconter une histoire »[539]. Étant donné la position de Nathan et sa distance initiale avec le monde éditorial, on peut se demander si cette revendication de l'amateurisme n'est pas un choix de la nécessité. Or, on retrouve ce type de positionnement esthétique – qui s'appuie sur des outils numériques et que l'on pourrait qualifier de « bricolé » – chez un couple d'auteurs au profil très différent.

Anaïs et Thibault sont, eux, formés dans une école d'art et sont très bien insérés et reconnus dans le secteur de la bande dessinée – notamment auteurs chez un grand éditeur de BD et primés au Festival d'Angoulême. Ils s'inscrivent dans une approche « alternative[540] » et « anti-économique » de l'édition – lors de notre entretien, ils font l'éloge de supports de publication

536 Entretien réalisé avec Nathan le 25 juin 2020.
537 *Ibid.*
538 Elle évoque pour sa part le roman-photo classique.
539 MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario »*, *op. cit.*, p. 31.
540 Autour des éditeurs « alternatifs » dans la bande dessinée, voir : LE BRUCHEC Kevin, « I. Une certaine idée de la bande dessinée. Tentative de cartographie de l'espace des éditeurs alternatifs », dans ROBERT Pascal (dir.), *La Fabrique de la bande dessinée. Perspectives sociologiques et sociosémiotiques sur la bande dessinée,* Hermann, 2023, p. 15-30.

populaires tels que le journal et évoquent l'envie de publier des livres qui seraient distribués gratuitement. Ils mobilisent le même type de moyens « pauvres » que Nathan dans le cadre de leurs romans-photos :

> Des fois on demande à un copain de nous aider à prendre les photos, mais en général, c'est vraiment fabriqué complètement à l'arrache, on n'a pas de trépied, on pose l'appareil sur un pied de lit, c'est ultra-artisanal. […] En fait nos photos sont hyper moches, et ce qui se passe c'est que même pour cet album, on a commencé avec un appareil tout merdique. Après on a investi dans un appareil un peu mieux, mais en cours de route[541].

Ces contraintes techniques les poussent à réfléchir à des solutions graphiques pour pallier la faible qualité de leurs images. À la manière de ce qui peut se faire en bande dessinée, secteur dont ils sont issus, ils finissent par intégrer des aplats de couleur dans leurs photographies, en arrière-plan des personnages détourés, ce qui offre une meilleure lisibilité des images ainsi que des opportunités narratives. Le caractère présenté comme « à l'arrache » des prises de vue contraste ainsi avec la recherche formelle qu'ils mettent en œuvre pour aboutir à un résultat qui leur convienne :

> Après coup, ça a l'air simple l'idée de mettre de la couleur derrière, c'est l'évidence, mais en fait on a tâtonné pendant 15 jours, on a fait des milliards d'essais. On redessinait sur les photos au trait noir, on redessinait sur les photos en couleur, on a essayé plein de choses. Et à un moment on a essayé ce truc-là, de juste mettre un aplat derrière, et finalement c'est ça[542].

Ce sont donc les principes esthétiques de ce couple d'auteurs qui les poussent vers des dispositifs techniques légers. Or, la numérisation des outils de création facilite l'accès au roman-photo et accroît l'attractivité de cet espace dans lequel ce type de pratiques *DIY* peuvent se prolonger :

> Le roman-photo, il doit y avoir un truc à voir avec notre quotidien. Je ne sais pas comment mais quelque chose de l'ordre de l'économie de moyens aussi, ça c'est un truc qui m'intéresse vachement. […] J'aime bien réfléchir à des histoires qui se fabriquent à partir de pas grand-chose, et c'est juste des assemblages qui permettent d'obtenir des choses plus barrées et complètement surprenantes, étonnantes[543].

Le « bricolage » que permet le média photoromanesque en lien avec la numérisation des outils de création, est ainsi évoqué à plusieurs reprises chez des personnes interrogées, à l'instar de Louis, éditeur et écrivain, qui fait le choix de ne pas faire appel à un photographe professionnel pour son roman-photo, parce qu'il *« aim[e] bien le côté de bric et de broc »*. C'est aussi cette dimension « démocratique » du média qui est mise en avant par des auteurs utilisant le roman-photo

[541] Entretien réalisé avec Thibault le 7 mars 2020.
[542] Entretien réalisé avec Anaïs le 7 mars 2020.
[543] Entretien réalisé avec Thibault le 7 mars 2020.

dans le cadre d'atelier de création. Franck note en effet que *« c'est facile à mettre en œuvre, il n'y a pas la barrière du dessin pour les gamins, ou pour les participants »*. Il ajoute : *« le smartphone s'est démocratisé et tout le monde fait de la photo avec son téléphone, du coup tu peux facilement faire des romans-photos »*. Il corrobore ainsi les propos d'Anaïs :

> On a fait des ateliers roman-photo avec la Protection judiciaire de la jeunesse. Ils nous ont demandé de faire du roman-photo, ils y tenaient vachement parce que je crois que les jeunes aiment bien la photo. C'est vrai que ça leur évite de dessiner, c'est des jeunes qui sont en méga-décrochage scolaire. Donc tenir un crayon, déjà, ce n'est quand même pas évident pour eux, je pense que ça les bloque. Il y a un côté un peu scolaire avec le crayon, qu'il y a moins avec la photo[544].

À partir d'une recherche en ligne, Jacqueline Guittard constate de manière corollaire que le genre serait « désormais un loisir accessible à tous, "fait maison" ». Par l'intermédiaire de sites internet spécifiques comme *Créer mon roman-photo*, « chacun peut se lancer dans la création de son propre roman, agencer ses photographies en séquences, intégrer textes et phylactères pour bricoler une histoire destinée le plus souvent à la sphère familiale et amicale[545] ». C'est d'ailleurs un argument mobilisé par l'éditeur Grégory Jarry pour promouvoir la pratique du genre :

> Avec les appareils photo numériques (sans parler des smartphones) et les outils de mise en page, la technique n'est plus une barrière pour un auteur de roman-photo, qui peut se concentrer sur la création sans la lourdeur des processus d'autrefois. Les bons outils ne font pas le bon ouvrier, mais c'est tout de même un atout considérable[546].

Du point de vue formel, nous constatons que ces romans-photos « bricolés » se manifestent le plus souvent du côté de la photo-BD, mais ils ne représentent pas une nouveauté éditoriale – on pense par exemple aux nombreux détournements dans l'histoire du genre. Et le média était déjà mobilisé dans le cadre d'ateliers d'éducation populaire comme en témoigne la publication de l'ouvrage collectif *Le Cheval de fer* au milieu des années 1980. On ne peut donc pas dire que le numérique ait suscité de nouvelles formes ou pratiques éditoriales. Cependant, la légèreté des dispositifs permise par la numérisation des techniques photographiques et éditoriales, ainsi que le faible apprentissage nécessaire à leur maîtrise facilitent ces pratiques photo-romanesques en diminuant le coût d'accès à ces outils. L'espace du roman-photo se prête alors d'autant plus à des pratiques qui revendiquent l'artisanat et une esthétique du « moche ». Des pratiques qui prolongent les représentations contre-culturelles du DIY pour « démystifier le processus de production culturelle en soulignant la capacité de chacun à devenir un acteur culturel[547] ».

---

[544] Entretien réalisé avec Anaïs le 7 mars 2020.
[545] GUITTARD Jacqueline, « Le (re)nouveau roman-photo ? », art. cit.
[546] JARRY Grégory, *Debout le roman-photo*, *op. cit.* p. 11.
[547] HEIN Fabien, « Le *DIY* comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !*, 9-1, 2012, p. 105-126.

Cette numérisation de la filière que nous avons commencé à analyser ici ne se limite pas aux outils de création mais elle touche également les outils de fabrication, favorisant le développement de l'auto-édition dont le roman-photo a bénéficié ces dernières années.

### *L'auto-édition de romans-photos, aux frontières du livre d'artiste*

Au tournant des années 2000, les presses numériques jet d'encre ou laser se banalisent et la qualité des tirages s'améliore. Le procédé *Computer to Print* permet d'éviter la gravure de plaques pour l'impression offset (CMJN ou noir seul la plupart du temps) et réduit en conséquence les frais fixes de calage des presses. Ces innovations permettent ainsi de baisser les seuils de rentabilité des livres et aboutissent aujourd'hui au développement de l'impression à la demande dès l'exemplaire unique[548].

Olivier Donnat établit un lien entre le développement plus général du numérique et l'accroissement de la diversité éditoriale. Il note que « la progression de la variété consommée apparaît comme un mouvement de long terme que les opportunités offertes par la technologie numérique ont amplifié[549] ». En effet, selon lui « l'ère du numérique » renforce plusieurs tendances déjà à l'œuvre dans la filière comme « l'extension du domaine de la microédition liée à l'arrivée continue de nouveaux "petits éditeurs" » mais aussi « la diversification des formes d'autopublication »[550]. Les données fournies par l'Observatoire du dépôt légal confirment « l'augmentation exponentielle de l'auto-édition dans le nombre de nouveautés publiées chaque année »[551]. Sylvie Bosser rapporte que :

> Selon la Bibliothèque nationale de France, les publications relevant de l'auto-édition et de la publication à compte d'auteur ayant donné lieu à un dépôt légal représentaient 6 % du total des nouveautés en 2005 (c'est- à-dire 4 000 titres), 15 % en 2015 (11 500 titres) et 19,8 % en 2019 (15 757 titres)[552].

La chercheuse ajoute qu'il faudrait également prendre en compte « le nombre de plus en plus important d'auteurs faisant le choix de s'autoéditer sans passer par une structure dédiée[553] » ainsi que certaines données non renseignées par les plateformes d'auto-édition d'Amazon. Elle souligne donc que « le nombre d'ouvrages autoédités en France est beaucoup plus conséquent[554] » que les indications de l'Observatoire du dépôt légal.

---

548 Dont Juliette Patissier et Émilie Mathieu ont analysé les enjeux, mais aussi les réticences que l'auto-édition peut susciter en faisant disparaître la « prise de risque » symboliquement valorisante de l'éditeur : PATISSIER Juliette & MATHIEU Émilie, *Enjeux & développements de l'impression à la demande*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, « Pratiques éditoriales », 2016.

549 DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », art. cit.

550 *Ibid.*

551 BOSSER Sylvie & NOËL Sophie, « Robert Escarpit, précurseur de l'approche socio-économique du livre », art. cit.

552 *Ibid.*

553 *Ibid.*

554 *Ibid.*

Cette auto-édition souffre d'un déficit de légitimité important dans le secteur littéraire dans la mesure où les livres ainsi publiés ne passent pas le filtre des maisons qui détiennent, par la sélection qu'elles opèrent et la place qu'elles occupent dans l'espace éditorial, le pouvoir de consécration des œuvres et des auteurs – à la manière des couturiers et de leur griffe[555]. C'est pourquoi certains auteurs les moins intégrés au pôle artistique de notre corpus font un usage strictement utilitaire de l'auto-édition et entretiennent donc un rapport instrumental à son égard. En effet pour certains auteurs interrogés, les plateformes en ligne d'auto-édition sont seulement une étape en vue de trouver un « vrai » éditeur : David, retraité et sans formation artistique, a ainsi sollicité la plateforme en ligne Blurb pour autoéditer une prémaquette de son livre afin de démarcher des maisons. De même, Samuel, photoreporter travaillant principalement pour la presse d'actualité, évoque l'impression d'un « *book* » quand il a entrepris sa recherche d'éditeur. À l'inverse de ce rapport instrumental à l'auto-édition, d'autres la considèrent au contraire comme une finalité.

Contrairement au secteur de la littérature, le rapport à l'auto-édition est sensiblement différent dans les secteurs de la bande dessinée et de la photographie. Comme l'a montré Kevin Le Bruchec, l'auto-édition peut y fonctionner comme une voie d'entrée valorisée dans le secteur éditorial[556] mais aussi comme un espace d'expression de radicalités esthétiques qui vont à l'encontre des logiques du marché, de l'industrie et des compromis qui y sont associés – on pense à l'édition sauvage (édition clandestine, piratage, brochures et zines) ou à ce que Tanguy Habrand propose d'appeler l'édition sécante et dans laquelle on retrouve l'édition « artiste » ou celle de livres-objets :

> L'exclusion [de l'institution éditoriale] des membres de l'édition sécante passera […] plus volontiers pour une fatalité liée à un positionnement : une incompatibilité à mettre moins sur le compte d'un échec que d'une expérimentation positive interrogeant les limites du système éditorial[557].

On comprend comment les dissonances génériques des œuvres les places *de facto* en dehors des circuits dans lesquels elles n'avaient pas nécessairement la volonté de prendre place et contre lesquels elles se construisent parfois. Une posture qu'illustre Ninon, artiste plasticienne installée à Paris. Elle nous explique que son usage de l'auto-édition est lié à la réticence des éditeurs installés vis-à-vis du roman-photo. Elle trouve dans ce mode d'édition un espace de liberté qui correspond à son tempérament et à son rapport à la pratique éditoriale :

---

[555] BOURDIEU Pierre & DELSAUT Yvette, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n° 1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets », p. 7-36. Voir aussi : BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.126-127, mars 1999, « Édition, Éditeurs », p. 3-28.

[556] LE BRUCHEC Kevin, « L'auto-édition de bande dessinée : une voie d'entrée spécifique au sein du champ éditorial », dans BOSSER Sylvie (dir.), *Bibliodiversity*, « L'auto-édition, un vecteur de bibliodiversité ? », n° 7, janvier 2019, p 44-57.

[557] HABRAND Tanguy, « L'Édition hors édition », art. cit.

> L'auto-édition, c'est simplement parce que très peu d'éditeurs sont chauds pour les romans-photos, il y a toujours une idée préconçue. Et puis je suis impatiente : quand je veux faire quelque chose, je ne vais pas essayer de convaincre d'autres, si moi je suis convaincue. Si on peut faire avec les moyens du bord, on le fait[558].

L'auto-édition ainsi exploitée contribue à la disparité de l'offre éditoriale face à une industrie contrainte par certains standards de production. Elle peut être investie comme un espace d'expérimentation de formes éditoriales[559] susceptibles ou non d'intégrer à terme la production de masse. Les améliorations techniques apportées aux presses numériques durant les deux dernières décennies ont ainsi facilité ces usages et la sophistication des productions.

Plusieurs romans-photos autoédités de notre corpus s'inscrivent dans cette dynamique artistique que la numérisation des presses favorise. La pratique de l'auto-édition de Ninon est alimentée par une culture du fanzinat et ses réappropriations par l'art contemporain dont elle est familière. Des domaines auxquels elle contribue via ses propres publications. Elle nous explique comment l'organisation de la rareté (des tirages limités à soixante exemplaires) permet de construire la valeur de supports initialement considérés comme illégitimes et d'alimenter des pratiques de collectionneur.

La publication de fanzines représente pour certains enquêtés insérés dans le secteur de la bande dessinée une première expérience constitutive de leur apprentissage éditorial : *« J'ai fait plein de fanzines quand j'étais étudiant, j'ai participé à des fanzines, c'est un truc qui m'accompagnait quand j'étais gamin*[560]*. »* Si elles constituent une porte d'entrée dans le secteur, ces pratiques d'auto-édition sont parfois liées à la volonté de maîtriser l'ensemble du processus de création, d'affirmer une radicalité esthétique et la vision particulière d'un auteur sur son livre. Lucas, qui a d'abord travaillé dans la bande dessinée expérimentale et qui a aujourd'hui une pratique artistique de la photographie, raconte pourquoi il n'a pas accepté de laisser son projet aux mains d'un éditeur tiers :

> Il y avait un éditeur qui voulait le faire au départ […]. C'était à l'époque un éditeur relativement prestigieux dans le petit milieu *Do It Yourself*, mais qui voulait faire le graphisme lui-même. Je savais très bien ce qu'il allait faire avec et je ne voulais pas […]. J'ai dit bon tant pis je m'en vais[561].

La maîtrise de l'ensemble du processus de création rapproche ainsi ces pratiques d'auto-édition de celle du livre d'artiste étudié par Anne Moeglin Delcroix[562]. Iris, enseignante ancrée dans le secteur de la photographie et autrice de plusieurs romans-photos, illustre bien cette frontière

---

558 Entretien réalisé avec Ninon le 7 juillet 2020.

559 Bertrand Legendre note ainsi : « Un second rôle tenu par le numérique a consisté à renouveler le caractère expérimental de réalisations traditionnellement produites par les plus petites des structures actives dans ce secteur [de la bd]. » Dans : LEGENDRE Bertrand, *Ce que le numérique fait aux livres*, *op. cit.*, p 53.

560 Entretien réalisé avec Nathan le 25 juin 2020.

561 Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.

562 MŒGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Marseille-Paris, Le Mot et le Reste et Bibliothèque Nationale de France, 2011.

poreuse entre le livre d'artiste – associé à une forme de liberté créatrice –, et les contraintes liées à la reproductibilité technique des livres :

> En autoproduction je peux faire ce que je veux, si je veux faire ça je fais ça [*montre un exemple de format*]. J'aime bien l'objet livre, il y a plein de livres d'artistes que je trouve géniaux […]. Mais moi je ne suis pas là-dedans, je suis dans quelque chose qui vise, à la fin… il faut que ce soit fabricable en minisérie, donc ce n'est pas vraiment du livre d'artiste[563].

Ces œuvres autoéditées qui *tendent* vers le livre d'artiste peuvent constituer une voie d'entrée valorisée dans les secteurs artistiques[564]. Iris nous explique ainsi le rôle qu'a joué son photo-récit autoproduit dans sa rencontre avec une galerie parisienne et la collaboration qui s'est ensuivie :

> Ce qui m'a fait les connaître, c'était [le roman-photo] que j'avais proposé en auto-édition. À l'époque [le] directeur de la librairie était intéressé par le bouquin. Et la nana de la programmation [de la galerie d'exposition] avait aussi été intéressée[565].

Si cette production est regardée avec attention par les institutions, elle l'est aussi par la critique spécialisée, témoignant ainsi de la place importante que ces publications peuvent occuper dans la construction de la carrière d'un artiste. Lucas, inséré dans le domaine de la photographie d'art raconte ainsi la réception positive qu'a reçue son photo-récit autoédité :

> Je les ai sortis, et j'ai tout vendu en une semaine sans faire de publicité, ce qui est rare. Et j'ai eu deux critiques américains, qui ont très bien chroniqué le livre, en disant « cent exemplaires, c'est trop peu »[566].

La numérisation des presses et des outils de production favorise le renouveau de l'auto-édition artistique depuis les années 2000 et plus particulièrement 2010 dans le secteur de la photographie. Si nous avons souligné la prédominance de la photo-BD du côté du roman-photo bricolé, les livres d'artistes de notre corpus se rapprochent au contraire d'avantage de la famille des photos-récits.

Cette numérisation de la filière du livre n'a donc pas produit une dématérialisation des contenus, ou comme le note Olivier Donnat, « la révolution numérique ne s'est pas traduite par un recul spectaculaire du marché physique au profit des consommations dématérialisées, qu'elles soient payantes ou non[567] ». Cette numérisation des outils de production semble au contraire avoir accompagné un retour à la matérialité de l'objet livre qui véhicule des enjeux

563 Entretien réalisé avec Iris le 2 juillet 2020.
564 LE BRUCHEC Kevin, « L'auto-édition de bande dessinée », art. cit.
565 Entretien réalisé avec Iris le 2 juillet 2020.
566 Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.
567 DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », art. cit.

de positionnements symboliques dans l'espace éditorial, comme Kevin Le Bruchec a pu l'analyser à travers le cas de la bande dessinée alternative[568].

En résumé, les récentes innovations techniques contribuent au développement d'expérimentations formelles et à la disparité de l'offre éditoriale en se prêtant à des appropriations artistiques qui interrogent les conventions éditoriales dominantes. Là encore, le numérique n'inaugure pas de nouveaux rapports au roman-photo et au livre, mais il contribue à la progression d'une microédition qui explore les potentialités artistiques de l'objet livre favorisant ainsi l'intérêt pour des genres dissonants tels que le roman-photo. Enfin, il faut également relever l'impact de la numérisation des outils de diffusion et de promotion sur la disparité des livres produits.

## 8.3 LE NUMÉRIQUE SEMBLE FAVORISER LES DYNAMIQUES EXISTANTES

### *Un accroissement de la disparité éditoriale ?*

Le développement d'internet a contribué à l'élargissement et à l'internationalisation de certains marchés de niche comme celui du livre de photographie, en agrégeant à travers ces canaux numériques une audience faible et dispersée qui se caractérise souvent par un fort engagement autour de pratiques confidentielles. Lucas, photographe qui entretient un rapport artistique au médium, a constaté les effets de cette mise en relation entre des communautés d'intérêts sur l'auto-édition de livres de photographie :

> En photographie, au tournant des années 2010, il y a eu un boom de l'auto-édition, […] il y a eu une explosion qui est liée à internet. […] La photographie ne se vend pas en librairie, pas cette photographie-là [photographie d'art]. Il a fallu attendre que les gens soient vraiment connectés pour que la structure du marché soit suffisamment large pour que des gens puissent faire de l'auto-édition. Et quand les gens ont découvert qu'ils pouvaient le faire, ça a explosé[569].

Un deuxième aspect concerne la souscription, une pratique ancienne dont les modèles ont évolué et se sont répandus avec le développement d'internet. Les campagnes de financement en ligne permettent tout d'abord d'assurer la trésorerie d'une publication portée par une microstructure ou un auteur autoédité. Mais c'est également un moyen de limiter l'incertitude liée à la publication d'un bien d'expérience[570] : avec les préachats, l'éditeur connaît la demande avant l'impression du livre, ce qui lui permet d'ajuster son tirage.

---

568 LE BRUCHEC Kévin, « Sur le rapport singulier à l'objet livre des éditeurs alternatifs : le cas de The Hoochie Coochie », *Comicalités* [en ligne], « Bande dessinée et culture matérielle », mis en ligne le 1er février 2022. Disponible sur : http://journals.openedition.org/comicalites/6993 (consulté le 8 octobre 2023).

569 Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.

570 Lucien Karpik préfère parler de « biens singuliers », qu'il distingue des « biens d'expérience » et des « biens de confiance » : KARPIK Lucien, « 5. Éléments de l'économie des singularités », dans STEINER Philippe (dir.), *Traité de sociologie économique*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 163-206.

Cette méthode de financement, qui a été utilisée par plusieurs de nos enquêtés, permet aussi d'assurer des fonctions promotionnelles, en communiquant en amont sur un projet et en rassemblant ainsi une communauté de lecteurs potentiels pour minimiser les risques d'erreurs de tirage. Céline Ravier insiste dans son enquête sur la multiplication des usages du *crowdfounding* dans le secteur de la photographie et la fonction promotionnelle que celui-ci revêt :

> Ces réseaux constituent une arme assez redoutable de promotion des livres photographiques. Avec l'auto-édition, la promotion prend une nouvelle dimension car elle débute avant même la sortie de l'ouvrage. En effet, le gros de la promotion numérique autour du livre se fait en amont, dès l'étape du financement participatif. Cette étape est primordiale afin d'amener les gens à préacheter un exemplaire du livre et ainsi permettre sa réalisation[571].

Si ces outils numériques sont très mobilisés dans le cadre de projets autoédités, ils le sont aussi par de petites structures telles que les Éditions Flblb ou Les Impressions nouvelles qui ont ainsi sollicité des souscripteurs pour financer, grâce aux préventes des ouvrages, un tournage ou l'impression d'un roman-photo[572].

En résumé, le numérique « a rendu économiquement possible la mise sur le marché d'ouvrages au lectorat *a priori* très limité tout en contribuant à faire baisser le niveau d'exigence de certains éditeurs traditionnels[573] » dans la mesure où il baisse les seuils de rentabilité des livres. Ces transformations de la filière constituent donc un environnement favorable au développement de pratiques éditoriales dissonantes dont le roman-photo semble avoir bénéficié depuis le tournant du XXIe siècle.

### *Les luttes de concurrence*

Si Olivier Donnat montre la progression régulière de la variété de livres consommés en France entre 2007 et 2016, les indicateurs permettant d'appréhender la disparité semblent moins convaincants – il isole le poids des « nouveaux venus » et analyse la part des producteurs indépendants. Compte tenu des précédents développements, nous pouvons émettre l'hypothèse que le numérique, en favorisant la variété consommée, favorise *a priori* la disparité produite. Néanmoins, les effets du numérique n'expliquent pas à eux seuls ces dynamiques éditoriales, il est nécessaire de les réinscrire dans le cadre des luttes pour la conservation ou la remise en cause des conventions génériques qui structurent l'espace éditorial.

Ainsi, Lucas, que la pratique artistique de la photographie rend particulièrement attentif aux enjeux d'originalité et de singularité, souligne la manière dont l'auto-édition du livre de photographie – qui pouvait apparaître comme une promesse de rupture vis-à-vis des conventions éditoriales – s'est progressivement stabilisée autour de nouvelles normes :

---

571 RAVIER Céline, *op. cit.*, p. 62.
572 Il s'agissait pour Les Impressions nouvelles de *286 jours* de Frédéric Boilet et *Le syndicat des algues brunes* d'Amélie Laval pour les Éditions Flblb.
573 DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », art. cit.

> Les formes que produit l'auto-édition se sont très vite épuisées : d'un seul coup t'as vu arriver plein de livres d'un certain type, et puis au bout de deux ans c'était tous exactement les mêmes[574].

En effet, la période des années 2010 a été l'occasion d'importantes expérimentations formelles autour du livre et de la photographie, une dynamique amplifiée par les opportunités qu'offraient alors les innovations techniques. Mais Lucas constate pourtant un tassement de la production et une stabilisation progressive des formes éditoriales de cette auto-édition artistique, le poussant à conclure de manière critique : *« Je ne sais pas qui disait :* the golden age of photobook, and the dark age of content. *»* C'est un phénomène semblable de stabilisation de conventions autrefois transgressives que constate et déplore Jean-Christophe Menu dans *Plates-bandes* au sujet de la bande dessinée indépendante dont il est l'un des protagonistes depuis les années 1990[575].

La numérisation de la filière a amplifié certaines tendances lourdes de l'industrie du livre – comme l'augmentation du nombre de titres et la baisse des tirages[576] – et a renforcé l'attractivité de certaines positions dissonantes – via le développement de l'auto-édition et de micromarchés. Mais il est nécessaire de subordonner ces évolutions à la demande sociale et en particulier aux luttes de concurrence qui visent à conserver ou bouleverser la division sectorielle de la filière. C'est dans ce cadre que les auteurs de romans-photos se sont saisi des opportunités qu'offrait le numérique, prolongeant ainsi par d'autres moyens des dynamiques déjà à l'œuvre dans l'édition de roman-photo, et dans une certaine mesure, les encourageant.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Si la numérisation de la filière ne suscite pas par elle-même la disparité éditoriale produite – les formes de romans-photos étudiées préexistent au numérique –, on peut dire qu'elle facilite le développement de pratiques confidentielles à la rentabilité incertaine et contribue ainsi à renforcer l'attractivité d'espaces frontaliers et non institués tel que le roman-photo. En effet, la numérisation de la filière, en favorisant la microédition et la constitution de marchés de niche, contribue à faire du roman-photo un espace dans lequel peuvent s'investir des esthétiques « démocratiques » du bricolage et des pratiques éditoriales fondées sur un rapport artistique à l'objet livre touchant un lectorat peu nombreux et dispersé.

Cependant, et bien que l'évolution de la disparité éditoriale soit difficilement quantifiable[577], on constate qu'une pratique ancienne telle que l'auto-édition, qui s'adosse désormais en grande

[574] Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.
[575] Un exemple que nous développerons dans le prochain chapitre.
[576] « Il apparaît ainsi que les innovations apportées par le numérique, loin de contrarier la tendance structurelle à la surproduction à l'œuvre depuis de nombreuses décennies, l'ont plutôt renforcée en favorisant l'extension du domaine de la microédition. » Dans : DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », art. cit.
[577] Olivier Donnat propose des indicateurs à l'échelle des secteurs pour mesurer cette disparité, à travers l'évolution de la part des « nouveaux venus » dans la production et le poids des indépendants.

partie sur des outils numériques, n'échappe pas aux cycles de standardisation des formes éditoriales et ce, même au sein du pôle le plus artistique de la production[578]. C'est donc à travers les luttes de concurrence qu'il faut appréhender l'effet de ces innovations technologiques pour comprendre la manière dont elles sont investies par des auteurs et des éditeurs en vue de répondre à des logiques éditoriales que nous analyserons dans la quatrième partie de cette thèse.

Si l'appropriation contemporaine du roman-photo doit être comprise à partir des nouvelles contraintes techniques de production, nous allons voir dans le prochain chapitre que cet espace frontalier porte aussi l'empreinte des reconfigurations éditoriales que connaît le marché du livre de ces vingt dernières années.

[578] Nous mettons de côté la question de la disparité consommée, où l'on constate que le numérique peut renforcer les grandes tendances du marché.

# Chapitre 9.
# DES RECOMPOSITIONS ÉDITORIALES FAVORABLES AU ROMAN-PHOTO

La production de romans-photos se trouve au carrefour de plusieurs secteurs éditoriaux. Dans la mesure où le roman-photo ne bénéficie pas d'autonomie symbolique et commerciale, nous pouvons formuler l'hypothèse que cette production réfracte, accompagne ou prolonge les transformations récentes que connaissent l'édition photographique, le marché de la bande dessinée et celui de la littérature. C'est à travers ces transformations que l'on peut comprendre l'évolution des pratiques photoromanesques et, inversement, l'étude du roman-photo nous éclaire en creux sur les évolutions des secteurs limitrophes. En effet, les reconfigurations du marché du livre depuis le milieu des années 1990 dessinent un paysage renouvelé qui influe sur l'orientation de la production en créant des opportunités et des impasses éditoriales qui ont favorisé l'émergence de nouvelles formes éditoriales et dont le roman-photo semble avoir bénéficié.

Nous verrons ainsi comment l'apparition de nouveaux éditeurs de photographie au tournant des années 2000 accompagne la recrudescence de pratiques narratives dans le secteur, et nous étudierons la place déterminante qu'acquiert la bande dessinée sur le marché du livre. À travers des logiques commerciales, esthétiques ou plus généralement symboliques qu'il faut analyser, ce dernier secteur joue en effet un rôle important et a contribué à l'émergence d'un certain nombre de romans-photos.

## 9.1 DE NOUVEAUX ÉDITEURS PHOTO POUR DE NOUVELLES NARRATIONS

L'édition du livre de photographie connaît un essor important autour des années 2000, notamment porté par des best-sellers internationaux tels que *La Terre vue du ciel* (1999) de Yann Arthus-Bertrand, écoulé à plusieurs millions d'exemplaires. Au début des années 2010, et malgré un fort engouement pour le livre de photographie[579], les grands éditeurs généralistes (Flammarion, Le Seuil, Actes Sud) qui éditent des « livres d'illustrations[580] » – de paysages, de voyages, d'animaux… – se désengagent progressivement d'un segment dont la rentabilité faiblit. Le diagnostic posé par l'éditrice du Bec en l'air, Fabienne Pavia, corrobore l'idée d'un épuisement de la « monographie », cette forme éditoriale portée par les éditeurs historiques :

[579] RAVIER Céline, *op. cit.,* p. 39.
[580] *Ibid.*, p. 28

> On est sorti de cette ère de la monographie, qui était un peu rétrospective et qui consistait en une sorte de catalogue raisonné, où l'on prenait le meilleur d'un photographe[581].

Ce désengagement des grands acteurs semble se faire au profit de la petite édition spécialisée. En effet, comme le note Arnaud Bizalion, éditeur de la maison éponyme, « la première décennie du XXIe siècle a vu grossir le flot des maisons indépendantes, et ça s'est accéléré à partir de 2010[582] ». Les tirages plus modestes destinés à des publics plus restreints que les « blockbusters[583] » des éditeurs historiques s'expliquent ainsi par le phénomène de fragmentation du marché du livre de photographie[584]. Ces reconfigurations du marché favorisent le développement de livres moins conventionnels, portant une forte attention à l'objet livre, mais qui renouvellent aussi le rapport texte-image en explorant les liens entre photographie et littérature (collection « Collatéral » aux Éditions Le Bec en l'air, une maison créée en 2001) ou de manière plus générale les récits photographiques.

De manière corollaire, Céline Ravier pointe le rôle qu'a joué l'émergence d'une génération de photographes structurée autour d'une forte identité auctoriale dans le développement de ces formes éditoriales narratives :

> Les années 2010 voient arriver une nouvelle génération de photographes : des auteurs qui raisonnent autrement en voulant raconter leur propre histoire. On ne parle plus d'une série d'images comme des tableaux mais de la construction d'une histoire par rapport à un propos. La photographie d'auteur contemporaine se développe, ne répondant pas à un effet de collection ou de marché, mais proposant une dimension autobiographique ou narrative forte[585].

Il est impossible de trancher dans la circularité des causalités – certains nouveaux éditeurs encouragent le renouvellement des récits photographiques en même temps qu'ils sont apparus pour y répondre. Mais nous pouvons *a minima* constater que les transformations éditoriales de l'édition du livre photo accompagnent le « "pic" historique[586] » que connaît la photographie-récit et le « consensus autour du désir de récit[587] » que Michel Poivert analyse en introduction du huitième numéro de *The Eyes*, consacré aux « nouveaux récits photographiques ». L'éditrice Fabienne Pavia s'inscrit pleinement dans cette dynamique narrative qui traverse le secteur de la photographie et ses propos sont à ce sujet caractéristiques :

---

581 BERNERON Laurent & PAVIA Fabienne, « Documenter/Re-présenter : la photographie 4/4, entretien avec Fabienne Pavia », entretien vidéo [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=nLELIUldqfI (consulté le 29 octobre 2023).
582 Cité par RAVIER Céline, *op. cit.,* p. 29.
583 *Ibid.*, p. 28.
584 *Ibid.*, p. 32.
585 *Ibid.*, p. 28.
586 POIVERT Michel, « Introduction – La photographie-récit : un défi lancé au regard », art. cit.
587 *Ibid.*

> On est un peu arrivé à la fin de ce que j'appellerai l'illusion documentaire, c'est-à-dire le pouvoir de la photographie de témoigner, de faire preuve. Pour moi c'est désormais terminé, parce que manipulation de l'image, parce que flux d'images. À l'inverse, je crois profondément à la capacité de la photographie à faire récit, à raconter des histoires. Et c'est là, pour moi, que se situent les écritures qui m'intéressent dans le champ photographique. […] Moi, les livres vers lesquels je m'oriente, ce sont des livres qui font récit, qui ont une narration, qui racontent des histoires[588].

Si nous pouvons observer, comme nous venons de le faire, un lien entre renouvellement éditorial du marché du livre photo et résurgence des photos-récits, il est plus difficile de trouver dans les évolutions du secteur de la littérature des explications au développement des pratiques photolittéraires – si ce n'est autour de publications réflexives ou esthétiques sur « le roman à l'ère de l'image[589] ». Les entretiens que nous avons réalisés ont surtout mis en lumière la forte influence du secteur de la bande dessinée et de ses mutations depuis le milieu des années 1990. La trajectoire de légitimation qu'a connue ce secteur inspire en effet ceux qui cherchent à reconduire l'opération avec le roman-photo en général et la photo-BD en particulier.

## 9.2 LA BD : UNE TRAJECTOIRE MODÈLE DE CONSÉCRATION ?

La croissance du marché de la bande dessinée et la reconnaissance symbolique acquise par le roman graphique font des émules dans le monde du livre. Le renouvellement éditorial et la légitimité dont le 9e art bénéficie semblent en effet servir de modèle de réussite pour des formes éditoriales « mineures » en quête de reconnaissance.

Nous avons pu remarquer lors des entretiens que nous avons réalisés que la trajectoire légitimatrice de la bande dessinée était présente à l'esprit d'un certain nombre de producteurs qui souhaitent reproduire un geste semblable avec le roman-photo. Lors de notre entretien, Sébastien, éditeur d'un roman-photo documentaire, établit ainsi un parallèle entre l'histoire récente de la bande dessinée et celle qu'il souhaite voir advenir pour le roman-photo :

> Au début de la BD reportage, je me souviens très bien, il y a un certain nombre de gens qui se gaussaient encore : « la BD c'est des *comics*, c'est le truc pour les enfants ». Sauf que le truc pour les enfants il est devenu un peu plus adulte et que l'on se rend compte que faire du reportage à travers la BD ça a une vraie légitimité. Est-ce que le roman-photo ne peut pas avoir ce type de légitimité à l'usure dans l'univers du journalisme ? J'ai tendance à penser qu'on peut voir un certain parallèle entre ces deux histoires. Et se dire qu'il y a quelque part les bases d'une légitimité possible pour le roman-photo dans l'univers journalistique[590].

---

588 BERNERON Laurent & PAVIA Fabienne, « Documenter/Re-présenter : la photographie 4/4, entretien avec Fabienne Pavia », *op. cit.*
589 BÉNECH Clément, *Une essentielle fragilité : le roman à l'ère de l'image*, Paris, Éditions Plein jour, 2019.
590 Entretien réalisé avec Sébastien le 19 février 2016.

En esquissant ici une rapide histoire comparée des deux médias, nous verrons comment cette idée d'un « retard » du roman-photo qui n'aurait qu'à suivre les pas de la bande dessinée résiste difficilement à l'analyse. Cependant et au-delà de la validité de cette affirmation, l'extrait cité ici atteste de la manière dont cette idée structure les représentations de certains protagonistes et, ce faisant, elle exerce une influence réelle sur l'orientation de leurs pratiques.

***BD et roman-photo***

Bien que la situation du roman-photo et celle de la BD soient radicalement différentes dans le paysage éditorial contemporain, on peut observer un certain parallélisme entre les renouvellements éditoriaux qu'a connus la bande dessinée au cours de son histoire et les opérations qui ont mené à l'apparition du roman-photo « d'auteur ». Laurent Gerbier analyse dans un article de la revue *Neuvième art*[591] les grandes transformations formelles et narratives que connaît la bande dessinée et qu'il qualifie de « vagues » ou de « fronts ». Il en identifie quatre.

Le premier de ces « fronts » date des années 1960-1970, lorsque la bande dessinée, poussée par la contre-culture et les mouvements contestataires, cherche à s'émanciper de son lectorat jeunesse auquel elle est encore assignée, pour s'adresser au public adulte. Le média s'épanouit alors à travers la diversification générique de ses contenus, notamment par la satire politique ou des productions érotisantes à l'image de *Barbarella* de Jean-Claude Forest – une série dans laquelle les traits de l'héroïne éponyme sont inspirés de ceux de Brigitte Bardot. Comme la bande dessinée, le roman-photo traditionnel est fortement lié à l'industrie culturelle de masse et ciblait un lectorat en déficit de légitimité – non pas la jeunesse mais le lectorat féminin. On observe cependant, dans les années 1960, des processus de diversification « créant notamment pour le public masculin des romans-photos d'aventure ou d'espionnage[592] » – on pense entre autres à l'emblématique série *Satanik*, des « photohistoires pour adultes » publiées à partir de 1965.

À la suite de cette ouverture aux lecteurs adultes via une diversification générique, Laurent Gerbier note que les années 1970-1980 sont pour la bande dessinée celles d'une revendication de littérarité. Celle-ci est synthétisée dans un texte aux accents de manifeste paru dans la première publication du magazine *(À Suivre)* en 1978 : « Avec toute sa densité romanesque, *(À Suivre)* sera l'irruption sauvage de la bande dessinée dans la littérature[593]. » Dans le roman-photo, cette revendication de la littérarité s'est également exprimée de manière très nette au tournant des années 1980 autour du Nouveau Roman-Photo dont nous avons présenté quelques stratégies de légitimation en introduction de cette thèse.

Dans les années 1980-1990, la bande dessinée, sujette aux grands mouvements de concentration éditoriale, connaît un nouveau « renforcement des standards génériques et formels[594] » autour du « 48CC », « l'album-standard » hérité de « l'album pour enfants de l'école franco-

591 GERBIER Laurent, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », art. cit.
592 MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario »*, *op. cit.*, p. 30.
593 MOUGIN Jean-Paul, « Éditorial », *(À Suivre)*, n° 1, février 1978, p. 3
594 GERBIER Laurent, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », art. cit.

belge[595] ». C'est dans ce contexte que quelques auteurs se constituent en collectif et fondent L'Association, une maison qui promeut une auctorialité forte à travers l'exploration du genre autobiographique. L'Association contribue ainsi à l'émergence d'une « bande dessinée d'auteur » qui s'incarne « au tournant de 2005 dans la forme symbolique du "roman graphique"[596] ». Xavier Guilbert souligne comment le « roman graphique », initialement « pensé en réaction contre le standard de l'industrie, a fini par devenir un standard lui-même – ou pire, un concept marketing[597] ». Jean-Christophe Menu relevait déjà en 2005, avec une certaine amertume, la normalisation de cette forme éditoriale dont les contours ne sont pas stabilisés :

> Quinze ans d'Association auront peut-être servi à ça : au lieu d'avoir un seul standard à la fin des années 80 (le 48CC), on se dirige vers une époque où l'on aura droit à deux standards ! Les jeunes Auteurs pourront choisir : « tu préfères plutôt les personnages, ou plutôt raconter ta vie[598] ? »

Le cofondateur de l'Association s'érige contre ces logiques industrielles de la production du livre qui tendent à redéfinir les éditeurs alternatifs en de nouveaux moteurs de l'innovation éditoriale, leur confiant *de facto* les fonctions de « recherche et développement » dont les résultats sont susceptibles, ou non, d'être « récupérés », autrement dit d'intégrer et de redéfinir le champ de la production de masse :

> Si non content de voir récupérées les innovations de formats et de propos que les Indépendants ont contribué à initier, il faut encore voir récupéré le discours même qui permit de se positionner quinze ans plus tôt contre le microcosme, il y a de quoi se poser des questions urgentes. Pour ma part je me refuse bien à me soumettre à l'idée que c'est dans l'ordre des choses, que les bonnes idées passent dans le domaine public et puis que d'ailleurs de quoi se plaint-on. Si c'est ça, il faut de nouveau réfléchir. Il faut très sérieusement se demander quelle est la part d'irrécupérable dans ce que nous avons fait (les livres invendables bien sûr, ha ha, mais encore ?). Et, aurais-je tendance à dire, à développer coûte que coûte cette part d'irrécupérabilité[599].

Du côté du roman-photo entendu au sens large du « photoromanesque », l'autobiographie n'est pas récente. De *Nadja* d'André Breton à *L'Usage de la photo*, d'Annie Ernaux, en passant par *Le Manifeste photobiographique* de Gilles Mora, le courant autofictionnel a marqué la production du photo-roman et du photo-récit – autrement dit les familles de romans-photos les plus légitimes de l'espace éditorial et dans lesquelles l'auctorialité se manifeste le plus fortement.

Mais on observe tout de même au sein de notre corpus des productions autobiographiques qui sont issues ou dérivées des pratiques qui dominent alors la bande dessinée. Lors d'un

---

595 MENU Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, 2005.
596 GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France : 2010-2020,* Paris, Centre National du livre, 2021, p. 119.
597 *Ibid.*, p. 120
598 MENU Jean-Christophe, *op. cit.* p. 37.
599 *Ibid.* p. 57.

entretien, Grégory Jarry souligne comment son roman-photo *L'Os du gigot* (2002) fait écho à ce qui anime le secteur de la BD des années 1990 *: « C'était vraiment la grande époque de l'autobiographie en BD, et moi je l'ai fait en roman-photo parce que personne ne l'avait fait. »* Frédéric Boilet offre un autre exemple intéressant : acteur majeur de la bande dessinée autobiographique des années 1990 et 2000, il réalisera, en 2014, un photo-récit qui s'inscrit dans la continuité directe de cette tradition en prolongeant ses préoccupations thématiques et narratives sous la forme de séquences photographiques[600].

Après l'élargissement du lectorat, l'affirmation d'une littérarité et l'exploration du registre autobiographique, Laurent Gerbier s'attarde sur ce qu'il identifie comme la quatrième vague que connaît la bande dessinée dans les années 2000-2010 : la bande dessinée du réel. Mais il souligne déjà les processus de standardisation qui menace cette production :

> Désormais bien installée dans le paysage éditorial, [la bande dessinée dite « du réel »] n'a par ailleurs aucune raison d'échapper à l'implacable dialectique des cultures de masse qui a affecté les trois précédents « fronts pionniers » de la bande dessinée : son succès même, à n'en pas douter, est déjà en train de la scléroser, et ce nouveau standard appellera certainement d'autres expériences et d'autres lignes de coupure dans la décennie à venir[601].

Nous avons étudié dans la deuxième partie de cette thèse l'invention de la photo-BD documentaire, et avons analysé le rôle décisif qu'a joué la bande dessinée du réel dans le développement de celle-ci depuis les années 2000, nous ne reviendrons donc pas dessus ici.

### *Un parallèle qui produit des effets sur les pratiques*

Nous pouvons résumer à partir de l'article de Laurent Gerbier la trajectoire de renouvellement et de légitimation de la bande dessinée autour de quatre grandes opérations éditoriales : extraire la BD d'une production industrielle standardisée destinée à un lectorat ciblé en s'adressant à de nouveaux publics plus « légitimes » par la diversification des contenus ; revendiquer une littérarité et opérer un basculement de la presse vers l'édition ; investir l'autobiographie et diversifier les formats de publication pour asseoir l'auctorialité du média ; enfin, sortir de la fiction et embrasser le mouvement des narrations documentaires que connaît l'ensemble des secteurs culturels depuis les années 2000.

On retrouve peu ou prou dans l'histoire du roman-photo ces mêmes renouvellements éditoriaux qui ont contribué à l'apparition d'un roman-photo d'auteur et qui témoignent de la lutte pour la reconnaissance dans laquelle certains protagonistes s'investissent. Mais la situation du roman-photo sur le plan commercial et symbolique est incomparable avec ce qu'a connu la bande dessinée depuis l'après-guerre. Cette rapide histoire comparée bat ainsi en brèche la théorie d'un « retard » du roman-photo dans la mesure où le roman-photo a produit des œuvres d'auteur et le genre a été l'objet, au même titre que la BD, d'expérimentations formelles

[600] BOILET Frédéric et LAIA Canada, *286 jours*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.
[601] GERBIER Laurent, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », art. cit.

comparables. Jan Baetens critiquait déjà ce parallèle entre l'histoire de la bande dessinée et celle du roman-photo au profit d'une analyse détaillée des spécificités médiatiques du roman-photo :

> Là où, au début, un même et solide mépris les accablait tous deux, la situation a, depuis, beaucoup changé. Genre plus ancien, la bande dessinée serait parvenue à s'émanciper de ses origines peu engageantes. Constitué dans un passé plus récent, le roman-photo attendrait encore la libération des stéréotypes pour devenir montrable à son tour. Aussi l'écart ne serait-il que temporel, voire simplement temporaire, comme si le roman-photo s'apprêtait à *rattraper* la bande dessinée[602].

En rejetant cette explication, Jan Baetens propose dans un chapitre intitulé « Du même à l'autre : roman-photo et bande dessinée » une étude détaillée des spécificités de la pratique photoromanesque, depuis l'écriture du scénario jusqu'à la réalisation et le montage des planches, en passant par le statut des images, permettant d'éclairer la situation à laquelle est aujourd'hui confronté le roman-photo.

Louis, auteur d'un roman-photo et directeur d'une grande maison généraliste, rejette également l'idée que le roman-photo ait pris du « retard » dans la voie de la légitimation. S'il est conscient de la position dominée que le genre occupe dans la hiérarchie culturelle, c'est selon lui moins une question de « retard » que d'échec commercial, lié en partie aux contraintes de production associées au genre :

> C'est un genre populaire dont l'*upgrading*, je ne sais pas comment dire… la montée en puissance littéraire n'a pas eu lieu. Enfin, ça a été globalement un échec. Chez Minuit, j'en ai parlé récemment avec Irène Lindon et Henri Causse, ils se souviennent de la catastrophe commerciale que ça a représenté, ces bouquins. Ce n'est pas comme le roman policier ou le roman noir qui a fait l'objet d'un traitement littéraire, ou la SF avec Damasio… Bref, les genres populaires peuvent faire l'objet d'une récupération esthétique. Il y a des tentatives, mais c'est vrai qu'elles ne sont pas nombreuses. Mais je pense qu'il y a aussi un truc de moyens. Je me suis vite rendu compte aussi que… je crois que j'ai dû faire dix ou quinze pages de planches, et ça a été un boulot de dingue[603].

Cependant, quelle que soit la validité de cette théorie du « retard » – et sans préjuger de la possibilité ou non d'une « montée en puissance littéraire » du roman-photo – cette représentation structure les discours de nombreuses personnes interrogées qui cherchent à s'appuyer sur la trajectoire exemplaire de la bande dessinée pour promouvoir le roman-photo. En ce sens, cette croyance vécue oriente l'action de certains protagonistes et elle produit donc des effets réels sur les pratiques. Comme nous allons le voir dans la prochaine section, cette nouvelle place acquise par la bande dessinée dans l'industrie du livre offre aussi des perspectives commerciales dont certains auteurs issus de secteurs voisins espèrent profiter.

---

602 BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 95.
603 Entretien réalisé avec Louis le 16 octobre 2020.

### 9.3 INVESTIR LE MARCHÉ DE LA BD : DES PROMESSES DE VENTE

La croissance du marché du livre de la bande dessinée, tous genres confondus, est considérable depuis les trente dernières années. En 1994, ce secteur ne représente que 2,8 % des parts du marché de l'édition, il est plus de six fois plus important aujourd'hui. La bande dessinée pèse 17,7 % du chiffre d'affaires global de l'édition en 2022, en deuxième position derrière la littérature (21,6 %) et devant le livre jeunesse (13,7 %)[604]. Ce nouveau poids économique de la BD dans la filière du livre bouscule les centres de gravité de l'édition d'autant plus fortement que le genre a bénéficié d'un important processus de reconnaissance symbolique dont Luc Boltanski a analysé les premiers jalons dans les années 1970.

L'analyse du marché du « roman graphique », forme symbolique légitimée de la bande dessinée depuis les années 2000, pose des difficultés dans la mesure où les ouvrages sont rarement catégorisés comme tels. Selon Xavier Guilbert, les études du lectorat et les estimations réalisées par GfK « s'accordent sur un marché plutôt modeste, sur lequel opère la majeure partie des éditeurs alternatifs[605] ». Mais en isolant dans les statistiques de vente GfK trois sous-segments qu'il identifie comme étant « à sensibilité roman graphique », Guilbert constate que ces segments enregistrent entre 2010 et 2020 « une progression à trois chiffres, la "Fiction contemporaine" voyant ses ventes doubler, tandis que celles des sous-segments "Non-fiction/Documents" et "Bio/Adaptation de classiques" sont multipliées par cinq[606] ». Il détaille l'évolution de ces chiffres :

> Derrière cette progression se cache un véritable investissement de la part des éditeurs : le nombre de titres publiés pour ces trois sous-segments de « sensibilité roman graphique » a quasiment été multiplié par 2,5 entre 2010 et 2020, passant de 13 % des sorties en 2010 à 31 % en 2020 au sein de la BD de genres. Les ventes suivent, passant de 11 % du segment en valeur en 2010 à près d'un tiers en 2020 (31 % en volume pour 36 % en valeur). Conséquence (ou révélateur) de cet engouement récent, 75 % des ventes constatées sur cet ensemble, tant en volume qu'en valeur, sont à mettre au profit de titres récents (sortis durant l'année en cours ou la précédente), contre 62 % en volume et 66 % en valeur pour l'ensemble de la bande dessinée[607].

Constituée en nouveau pôle d'attraction économique, la bande dessinée ne manque pas de produire des effets sur de nombreux secteurs voisins qui utilisent ce genre pour élargir leur audience et profiter de la dynamique de son marché – réelle ou parfois fantasmée. Du livre

[604] SNE, *Les Chiffres de l'édition : rapport statistique du SNE, 2022 – 2023*, Paris, Syndicat National de l'édition, 2023, p. 11.
[605] GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France, op. cit.* p. 122.
[606] *Ibid.*
[607] *Ibid.*

pratique aux sciences sociales en passant par la vulgarisation scientifique, la plupart des secteurs ont ainsi décliné une partie de leur catalogue en bande dessinée[608].

Confrontés dans les années 2010 à la concurrence du marché du livre de photographie, certains enquêtés sont donc naturellement allés chercher dans le monde de la bande dessinée des solutions narratives et graphiques pour mettre en récit leurs images photographiques. Carlos Spottorno, auteur d'une photo-BD éditée par Gallimard, souligne ainsi, dans un entretien accordé au journal *Le Monde,* les promesses de ventes que suscite le secteur de la bande dessinée : « Pour en avoir publié six auparavant [des beaux livres traditionnels de photographie], je suis bien placé pour savoir que ce genre d'ouvrages ne se vend pas. Il fallait trouver un mode de narration différent[609]. » Gabriel, photoreporter travaillant avec la presse d'actualité, évoque une stratégie semblable lors de notre entretien. Mais au-delà de son positionnement individuel en tant qu'auteur, il identifie un virage plus général qui aurait été pris par les éditeurs :

> Il y a trois ans, de nombreux éditeurs se sont développés dans le domaine de la bande dessinée parce qu'ils ont vu qu'il y avait du *business* à faire, qu'il y avait un public, qu'il y avait de la place. Et des maisons d'édition qui n'étaient pas spécialisées dans la bande dessinée ont commencé à publier des titres de bandes dessinées[610].

Ainsi, c'est pour trouver une forme éditoriale « vendeuse » dans un contexte de forte croissance du marché de la bande dessinée que Gabriel en est venu à se réapproprier le langage de la BD en y substituant les dessins par des photographies. Il détaille la mise en œuvre de ce choix en racontant l'apprentissage autodidacte d'un média qu'il ne maîtrisait pas : *« Je ne savais pas faire de BD. J'ai cherché sur Google : "comment fait-on des BD ?" »* À travers les discussions avec son coauteur, on comprend que ses réflexions formelles et narratives sont orientées par la question du lectorat et la volonté d'« être lu » du plus grand nombre :

> Nous avons eu une discussion [avec mon coauteur] : quelle quantité de texte faut-il écrire par planche ? Lui voulait écrire beaucoup, et bien sûr, moi, je lui disais non : « Si tu écris plus, on va faire un *Blake et Mortimer* que personne ne va lire. »[611]

Pour déterminer le calibrage des planches, autrement dit *« le nombre de mots qu'une BD devrait avoir »*, l'auteur mobilise un argument commercial. Il prend en effet modèle sur les titres les plus vendus du secteur de la bande dessinée : *« si on part du principe que* Tintin *est la bande dessinée*

---

608 À tel point que ce choix éditorial apparaît parfois comme une solution de facilité, une recette aujourd'hui quelque peu usée. Lors d'un entretien avec Emmanuelle, directrice littéraire d'une grande maison généraliste, le 24 mai 2023, celle-ci évoque un « marché saturé » dans la mesure où *« beaucoup d'éditeurs s'étaient mis sur ce créneau »* et que *« la moindre enquête faisait l'objet d'une BD ».*

609 POTET Frédéric, « L'exil migratoire raconté en roman-photo », *Le Monde* [en ligne], 6 juin 2017. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2017/06/06/l-exil-migratoire-raconte-en-roman-photo_5139512_4497271.html (consulté le 14 novembre 2023).

610 Entretien avec Gabriel le 5 octobre 2020.

611 *Ibid.*

*la plus vendue de l'histoire, on peut la considérer comme une référence, un modèle de quelque chose de réussi ».* Ils décident donc, suivant l'exemple d'Hergé, d'utiliser environ cent mots par page.

Cette posture « commerciale » lui permet de présenter ses choix éditoriaux comme une réponse à un diagnostic qu'il a établi – les livres de photographie ne se vendent pas, les BD, si – et le roman-photo apparaît alors comme une solution pour investir en tant que photographe le marché porteur de la bande dessinée. Ce positionnement fait écho à la démarche des éditeurs de ciné-romans dans les années 1950 et 1960 qui, confrontés aux succès commerciaux du roman-photo et souhaitant en tirer profit, le prirent pour modèle, donnant ainsi naissance au ciné-roman-photo[612].

Les promesses de vente suscitées par le marché croissant de la bande dessinée entraînent donc dans leur sillage l'émergence d'œuvres photoromanesques qui cherchent à profiter de la dynamique commerciale de cet espace. Mais on observe de manière complémentaire que le processus d'artification[613] qu'a connu la BD ces dernières décennies a également encouragé des expérimentations formelles qui entraînent un élargissement du domaine de la bande dessinée, notamment vers des pratiques photoromanesques.

### 9.4 ÉLARGIR LE DOMAINE DE LA BD : DU DESSIN VERS LA PHOTOGRAPHIE

La trajectoire légitimatrice qu'a connue la bande dessinée depuis les années 1960 se présente comme un processus d'artification[614]. Ce processus revêt des dimensions institutionnelles et se donne à voir tant dans le secteur marchand – avec par exemple la vente aux enchères de planches originales – que par le développement d'expositions muséales autour du 9e art[615].

#### *L'artification de la BD*

Évoquant le processus d'artification qui touche de nombreux secteurs – on pense par exemple à l'appellation de « *make-up artist* » désormais d'usage pour qualifier les professionnels du maquillage[616] – Nathalie Heinich relève :

> Ainsi donc la bande dessinée se trouve-t-elle aujourd'hui traitée comme un art, ses productions comme des œuvres et ses auteurs comme des artistes : c'est là, exactement, le processus que l'on nomme désormais « artification » et dont la bande dessinée est un cas d'école[617].

---

612 BAETENS Jan, *The Film Photonovel*, *op. cit.*
613 HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat*, 2017/3, n° 195, p. 5-9.
614 HEINICH Nathalie & SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.
615 Une telle dynamique doit sans doute être pensée dans le cadre plus large de l'« industrialisation de la culture et culturisation de l'économie » décrite et analysée dans : BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard & MŒGLIN Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques*, *op. cit.*, p. 8.
616 HAMON Auriane, « Top 5 des *make up artist* à suivre sur Instagram », *Marie Claire* [en ligne]. Disponible sur : https://www.marieclaire.fr/,instagram-maquilleurs-professionnels,834602.asp (consulté le 29 octobre 2023).
617 HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », art. cit.

Luc Boltanski explique déjà en 1975 comment une nouvelle génération de dessinateurs de bande dessinée arrive sur le marché du travail « dotés d'une disposition cultivée (qu'ils doivent sans doute, au moins partiellement à la fréquentation de l'école)[618] ». Ces dessinateurs sont ainsi « détenteurs, en puissance, des propriétés qui définissent la condition d'"artiste"[619] ». Le chercheur soulignait dans une note de ce même article la manière dont ce changement de la définition sociale du producteur de bandes dessinées se manifeste dans l'hexis corporelle des dessinateurs :

> L'analyse, réalisée à partir d'une série de photographies, de l'évolution dans le temps de l'hexis corporelle (vêtement, cosmétique, posture, expression, etc.) des dessinateurs de la nouvelle génération permettrait sans doute d'établir une relation directe entre le changement de la définition sociale du producteur de BD et l'incorporation des *signums* sociaux qui définissent la condition artiste : au « costume avec gilet », à la « cravate », aux « cheveux bien coiffés » à l'allure de « jeune cadre plein d'avenir » que cherchaient à adopter, il y a dix ans, une partie au moins des dessinateurs de la jeune génération, alors à leurs débuts, se substituent peu à peu les cheveux longs, les « jeans », les chemises à fleurs, les gilets de peau, la moustache, la barbe et, plus généralement, l'ensemble des traits attachés au statut d'intellectuel et/ou de jeune […][620].

Dans un même esprit, Julien Gaffiot relève comment les années 1990 apparaissent comme un autre moment de restructuration important du secteur de la bande dessinée autour d'un pôle de production restreinte, et ce faisant un moment d'affirmation d'une identité auctoriale et artistique forte :

> L'apparition, au début des années 1990 de petites maisons d'édition indépendantes comme L'Association, souvent fondées par des auteur·e·s rejeté·e·s des circuits traditionnels de l'édition pour leurs ambitions formelles trop novatrices, introduit dans le champ une rupture objective qui permettra d'asseoir les revendications de dignité culturelle attachées à la bande dessinée. La constitution d'un pôle de production restreinte, tourné vers l'innovation esthétique donnée comme sa propre fin, par opposition à un pôle « commercial » régi par les sanctions économiques du marché, donne une assise matérielle à l'identification du producteur de bande dessinée à un « auteur », et contribue à la faire reconnaître au moins au titre d'ambition légitime[621].

L'artification, l'émergence d'un pôle de production restreinte et la conquête d'une autonomie artistique font de la bande dessinée un espace de recherche formelle dans lequel la définition du genre devient un enjeu réflexif et où l'on valorise pour elles-mêmes les expérimentations qui interrogent ou repoussent les frontières du genre. C'est suivant ce principe que le Festival

618 BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit., p. 39.
619 *Ibid.*
620 *Ibid.*, p. 46.
621 GAFFIOT Julien, « La bande dessinée en crise ? », dans *op. cit.*, p. 141.

d'Angoulême prime en 1989 *Gens de France* de Jean Teulé, un roman-photo qui mêle dessins et photographies, en reconnaissant dans cette œuvre atypique une « contribution exceptionnelle au renouvellement du genre de la bande dessinée ».

Dans le cadre de cette dynamique de renouvellement artistique, la photographie devient une ressource esthétique susceptible de contribuer à l'élargissement du domaine la bande dessinée. Comme nous allons le voir ci-après, son utilisation se comprend d'autant plus que l'image photographique occupe une place importante dans le processus de fabrication de la BD – et ce, bien qu'elle n'apparaisse pas nécessairement dans le rendu final du livre.

### *De la bande dessinée vers le roman-photo*

Thierry Groensteen propose en 2014 un panorama des usages de la photographie dans la bande dessinée soulignant dans cet article le continuum qui peut exister entre ces deux régimes d'images. Nous nous arrêterons sur trois cas de figure typiques que la trajectoire éditoriale de Frédéric Boilet va permettre d'exemplifier puisque, poussé par des logiques de recherches formelles, la photographie va en effet finir, dans son dernier livre, par gagner son autonomie en se substituant au dessin.

Le premier usage de la photographie que relève Thierry Groensteen est celui de modèle. Il consiste à se servir de la photo comme un matériau documentaire à partir duquel l'auteur va réaliser ses dessins. L'image photographique est ainsi « dissimulée » puisqu'elle est convertie dans le style de l'auteur et que « le rendu est parfaitement homogène entre les images basées sur l'utilisation d'un document et celles qui procèdent de l'imagination[622] ». Si Hergé collectionnait les « cartes postales, catalogues d'ameublement, coupures de presse, images prélevées dans le *National Geographic* ou dans *Paris Match* », les dessinateurs contemporains « tendent plutôt à aller chercher leur documentation sur Internet »[623]. D'autres encore vont eux-mêmes solliciter des modèles et les faire poser. Ce faisant ils réalisent « un véritable roman-photo complet, qu'ils adaptent ensuite en bande dessinée » :

> C'est chaque image, alors, qui s'appuie sur un document de référence (photo ou capture d'écran à partir de scènes filmées en vidéo), mais ce substrat reste masqué, inavoué, les images étant redessinées dans le style habituel de l'artiste[624].

Comme le note Groensteen, « Frédéric Boilet procédait ainsi dans des albums tels que *36 15 Alexia* (1990), *Love Hotel* ou *Demi-tour*[625] ». D'autres auteurs vont au contraire directement intégrer les photographies à leurs planches, sans les remanier. Ce sera le cas dans *Le Photographe*, que nous avons déjà évoqué, mais aussi dans les photo-BD que Dupuis publie en partenariat avec l'agence Magnum.

---

622 GROENSTEEN Thierry, « Photographie », art. cit.
623 *Ibid.*
624 *Ibid.*
625 *Ibid.*

## Frédéric Boilet : de la bande dessinée vers le photo-récit




*Illustration 18 - de haut en bas et de gauche à droite :* 36 15 Alexia *(1990)* L'Épinard de Yukiko *(2001),* L'Apprenti Japonais *(2006),* 286 jours *(2014).*

On retrouve ce procédé dans une multitude de livres, comme *L'Enfant penchée* où la dimension photoromanesque est clairement investie. Dans un livre de Thibault, auteur de BD alternative, la photographie intervient comme une archive conférant au récit un effet de réel. Il raconte le processus de création :

> Ce n'était pas du tout prévu à la base qu'on insère des photos [dans notre BD]. On n'a pas pensé les choses comme ça. Mais ce qui s'est passé c'est qu'on voyage pour se documenter. On prend beaucoup de photos y compris pour se servir de documentation graphique. Et quand on s'est retrouvé avec tout ce matériau-là, de photos, on s'est rendu compte que ça apportait vachement au récit parce que tout d'un coup tu vois que la réalité dépasse la fiction. […] Ça donne un effet assez saisissant qui pousse encore plus loin ce qu'on arrive à obtenir dans notre récit par le dessin. C'est venu un peu comme ça par hasard, d'insérer ces photos[626].

De la même manière, Frédéric Boilet mobilise ce procédé en 2006 dans *L'Apprenti japonais*, en reproduisant telles quelles des photographies initialement prises dans l'optique d'un repérage.

Enfin, le troisième cas sur lequel nous voulions nous arrêter est celui où les dessinateurs cultivent le brouillage des frontières entre photographie et dessin. On retrouve de telles techniques chez des auteurs de notre corpus tels que Jean Teulé, qui redessine sur les images, ou encore Michel Setboun qui détaille sa démarche en introduction de son livre :

> Mes images de la révolution se prêtèrent comme par magie à toutes ces manipulations, de plus en plus graphiques et épurées. Curieusement, mes photographies originales en noir et blanc étaient en fait constituées de gris, de demi-teintes : en poussant un peu plus les curseurs, je fis apparaître les traits, du noir et du blanc, rien de plus… Les photos devinrent des dessins au trait, comme de la calligraphie Mon travail se transforma en un genre de bande dessinée « photo-graphique »[627].

Il rajoute plus loin : « Mais ces images transfigurées restent de la photographie, exigeant une bonne qualité initiale[628]. » Frédéric Boilet, lui aussi, a cultivé cette ambiguïté de l'image photographique dans *L'Épinard de Yukiko* (2001), comme l'explique Groensteen :

> Les images des albums « japonais » de Frédéric Boilet […], qui sont autant d'hommages à la féminité et plus particulièrement à la jeune femme japonaise, puisent dans une « banque d'images », l'auteur ayant commencé par photographier et filmer son égérie, sélectionnant ensuite les vues qu'il retravaille au moyen de l'outil informatique. L'indécision du lecteur quant à la nature exacte de ce qui lui est donné à voir – photo ou dessin ? − crée un

[626] Entretien réalisé avec Thibault le 7 mars 2020.
[627] SETBOUN Michel, *Iran : révolution,* Paris, Éditions Les Arènes, 2019, p. 5.
[628] *Ibid.*

> trouble qui n'est peut-être pas étranger à la séduction que ces pages exercent sur lui[629].

Dans sa carrière d'auteur, Frédéric Boilet dit percevoir *L'Épinard de Yukiko* comme l'aboutissement de ses recherches narratives et graphiques autour du dessin d'après photographie ou photogramme. Il nous rapporte à propos de cet ouvrage : *« je pense que je suis allé le plus loin de là où je pouvais aller dans cette direction, je ne pouvais pas faire mieux. »* Après ce livre, il dit pressentir la routinisation de son style et craint que ses prochains ouvrages ne soient qu'une redite de moins bonne qualité. Dans une perspective fortement auctoriale, il envisage son travail comme une recherche, et celle-ci lui paraissait avoir trouvé son terme. Il abandonne donc progressivement son activité d'auteur pour s'*« occuper des BD des autres »*.

Des années plus tard, la rencontre avec une jeune modèle pousse Frédéric Boilet à se relancer dans la réalisation d'un livre, *286 jours*. Sa démarche esthétique se radicalise encore puisque, dans cet ouvrage, la médiation du dessin a disparu et les séquences photographiques composent la totalité du récit. Cette évolution progressive du dessin vers la photographie, et de la bande dessinée vers le photo-récit – en passant par des stades intermédiaires où la nature des images est brouillée –, apparaît ainsi comme l'aboutissement d'une recherche formelle caractérisée par une ambition auctoriale. Dit autrement, c'est le rapport artistique au médium de la bande dessinée qui explique ici l'élargissement de la pratique de la BD vers celle du roman-photo. La dynamique contemporaine d'artification que nous avons décrite plus haut fournit le cadre d'intelligibilité de ce type de trajectoires éditoriales et les encourage.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Les transformations éditoriales qu'ont connues les secteurs de la photographie et de la bande dessinée contribuent au développement de pratiques photoromanesques de plusieurs manières : par l'émergence de nouveaux petits éditeurs de photographies et de microstructures qui explorent les narrations visuelles, par les recherches formelles qui interrogent les frontières de la bande dessinée et son rapport à la photographie, par le modèle de trajectoire légitimatrice que ce secteur offre aux protagonistes du roman-photo, ou tout simplement par les opportunités commerciales qu'il représente pour des auteurs issus de secteurs limitrophes. De manière plus générale, l'étude du contexte culturel contemporain permet de comprendre la circulation des formes graphiques du roman-photo dans l'espace artistique, favorisant ainsi ses continuations et ses réappropriations. Ce sera l'objet du prochain chapitre.

[629] GROENSTEEN Thierry, « Photographie », art. cit.

# Chapitre 10.
# UN REGAIN D'INTÉRÊT CULTUREL

Le roman-photo touche aujourd'hui un public infiniment plus restreint que dans les années 1960 et ne peut plus vraiment être considéré comme un média de masse. Diverses raisons peuvent expliquer ce déclin. Bruno Péquignot établit par exemple un rapport entre l'arrivée en France des Éditions Harlequin dans les années 1970 et le début de la chute des tirages de *Nous Deux*. Il relève en effet que « Harlequin n'a […] que peu pris ses lectrices au roman-photo, mais a empêché largement le renouvellement de son lectorat en se substituant, pour les nouvelles générations, à la consommation de roman-photo[630]. » Malgré la baisse importante de l'audience de ce média, le roman-photo semble pourtant regagner en visibilité ces dernières années et l'on peut se demander, en paraphrasant Sylvette Giet, s'il n'est pas en passe de se légitimer par nostalgie folklorisante[631]. Depuis le milieu des années 1990, on assiste en effet à un regain d'intérêt pour le genre, qui se traduit notamment par des rééditions, des expositions ou des études universitaires, mais aussi par la réappropriation dans l'espace culturel des codes et de l'esthétique photoromanesques.

Ce chapitre vise dans un premier temps à analyser les processus de patrimonialisation du roman-photo depuis le tournant du XXIe siècle. Cette dynamique patrimoniale participe à la relative légitimation du genre dans l'espace culturel et médiatique contemporain et transparaît dans plusieurs domaines : dans le domaine éditorial, bien sûr, et nous allons présenter quelques-unes des publications qui contribuent à la constitution d'un corpus faisant connaître des archives souvent lacunaires et permettant la construction et la transmission des histoires du roman-photo. Mais nous verrons comment le roman-photo se manifeste aussi à travers des initiatives muséales et comment il irrigue plus largement les pratiques informationnelles dans la culture audiovisuelle, la culture internet et le secteur de la publicité.

Ces évolutions participent aux transformations de l'espace culturel, où le roman-photo, ses codes et son histoire trouvent leur place en tant que langage photo-textuel singulier dans lequel les artistes peuvent puiser. Cet environnement culturel est ainsi susceptible de favoriser des continuations, des réappropriations ou des détournements du roman-photo et doit donc être appréhendé comme un facteur d'explication de l'intérêt renouvelé que suscite ce média.

---

630 PÉQUIGNOT Bruno, « Le roman-photo », dans *La Relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 73. Il explique aussi en page 74 comment les séries de télévision (Dallas, Santa Barbara ou Dynastie) ont également pu prendre le relai du roman-photo dont elles se rapprochent, tant au niveau des contenus que des intrigues.

631 GIET Sylvette, « La légitimité envisagée sous l'angle de l'exclusion », art. cit., p. 242.

## 10.1 LA CONSTITUTION D'UN PATRIMOINE PHOTOROMANESQUE

Les dynamiques patrimoniales du roman-photo se manifestent de deux manières dans le domaine du livre. Tout d'abord par la réédition de titres anciens : les éditeurs participent ainsi à la reconnaissance, voire à la classicisation, de certaines œuvres et ce faisant, ils contribuent à construire une histoire éditoriale du genre. Elles se manifestent aussi plus directement par la publication d'ouvrages historiques : en constituant et en analysant des corpus anciens, ces monographies cherchent à conserver et à transmettre une mémoire du roman-photo. Ces deux dynamiques éditoriales contribuent alors à la reconnaissance du genre. Elles font du roman-photo une ressource patrimoniale susceptible de franchir les barrières du temps et de favoriser des réappropriations.

### *La valorisation d'un patrimoine éditorial*

Les rééditions d'anciens romans-photos s'organisent autour d'artistes reconnus dans des secteurs qui le sont aussi. Ces publications visent moins à la défense ou à la promotion du roman-photo en lui-même qu'à celle de ses auteurs, consacrés dans leur discipline.

C'est par exemple le cas avec le photographe Ed van der Elsken dont nous avons déjà présenté le livre. Nous avons mentionné la manière dont le paratexte de la réédition *d'Une histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés* en 2013 – en réalité la première édition en langue française – insistait sur le caractère photoromanesque de l'œuvre, une caractéristique qui fait la singularité de ce livre photographique. Cet ouvrage de jeunesse revêt une place particulière et parfois mythifiée dans la carrière du photographe néerlandais – comme *Wij Zijn 17* pour son compatriote Johan van der Keuken – ce qui explique que sa publication en France se soit accompagnée d'un deuxième livre qui vise pour sa part à contextualiser l'œuvre, à l'étudier, mais aussi à présenter son processus de création et de fabrication – planches contact, prémaquette, notes, etc. Publié par le même éditeur, The Eyes Publishing, sous le titre *Looking for Love on the Left Bank*, cette sorte de *making-of* contribue fortement à la légitimation de l'œuvre en faisant d'elle un objet d'enquête par la présentation d'archives inédites, mais aussi un objet d'étude par l'intermédiaire d'un discours savant élaboré par une chercheuse[632]. En 2017, une exposition consacrée à Van der Elsken se tient au Jeu de Paume et *Une histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés* y est exposée. À cette occasion, *Looking for Love on the Left Bank* fait l'objet d'une réédition asseyant ainsi un peu plus le statut de ce livre. Ces initiatives éditoriales et muséales participent ainsi à la reconnaissance institutionnelle d'Ed van der Elsken et à la consolidation de la place de son roman-photo dans l'histoire du livre photographique. Le discours d'escorte de l'éditeur joue pleinement cette stratégie en parlant de « livre culte » et en le présentant comme « internationalement reconnu comme l'un des livres de photo les plus importants du XX^e^ siècle[633] ».

[632] Texte de Tamara Berghmans, docteure en Histoire de l'art et conservatrice au Musée de la photographie d'Anvers.
[633] The Eyes, « Une histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés », disponible [en ligne] sur : https://theeyes.eu/livres/une-histoire-damour-a-saint-germain-des-pres/ (consulté le 19 février 2022).

Nous nous sommes arrêté avec Van der Elsken sur l'exemple d'un photo-récit, mais l'on retrouve des cas similaires du côté du photo-roman. L'un des premiers livres d'Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, sous-titré « roman-photo », est caractéristique de ces rééditions d'auteurs consacrés dans leur secteur – en l'occurrence ici dans celui de la littérature. Hervé Guibert projetait initialement de réaliser un film avec ses grands-tantes, mais il s'est confronté à leur refus et s'est donc rabattu sur le théâtre en écrivant une pièce intitulée *Louise et Suzanne*[634]. Frustré par le résultat, il décide de photographier les visites qu'il leur rend chaque dimanche en vue d'en faire autre chose. Cela aboutit, au fur et à mesure des rendez-vous, à des séances de *shooting* mettant en scène les deux femmes à partir de scénarios qu'il leur transmet la veille. Le résultat donne lieu à la publication de ce récit photo-textuel, *Suzanne et Louise*, qui raconte la vie de ces deux sœurs âgées vivant isolées dans un hôtel particulier du XV^e^ arrondissement. Ce photo-roman paraît pour la première fois en 1980 aux Éditions Libres-Hallier et est réédité par Gallimard l'année du 50^e^ anniversaire de la naissance de l'auteur, en 2005. Une nouvelle édition a paru en 2009, toujours chez Gallimard, mais cette fois dans la collection « L'Arbalète ». Cette réédition comporte un dossier avec des témoignages, des photographies et des documents inédits. Tout ce paratexte, en donnant à voir les coulisses de la création ou en apportant des compléments contextuels, comme pour le livre d'Ed van der Elsken, participe au processus de classicisation de l'œuvre.

Pour terminer cet aperçu des rééditions qui contribuent à la patrimonialisation d'œuvres photoromanesques, nous pouvons évoquer l'exemple d'une photo-BD en revenant sur le cas de Jean Teulé et de ses livres *Gens de France* et *Gens d'ailleurs*, qui ont été rassemblés en un volume en 2005 par Ego comme X. En 2021, les Éditions Fakir en ont proposé une seconde réédition et la préface, rédigée par François Ruffin, ne laisse aucun doute sur le positionnement adopté par l'éditeur :

> C'est un livre mythique que vous avez entre les mains. Un livre d'histoires, disparu et ressuscité. Une somme d'aventures folles, celles des gens ordinaires que raconte Jean Teulé, et parues au milieu des années 1980 dans *Circus*, *Zéro*, *Hara Kiri* ou *(À suivre)*, monuments du monde de la bande dessinée.

« Livre mythique », « disparu et ressuscité », « monuments du monde de la bande dessinée », le texte de présentation parle aussi d'une œuvre qui « a inspiré des générations de journalistes et de photoreporters ». Les rééditions et le champ lexical mobilisé dans le discours d'escorte participent pleinement à la consécration du livre pour en faire un classique du secteur de la BD. Ces différentes publications, dont nous n'avons présenté que trois exemples parmi d'autres, construisent un patrimoine photoromanesque et ce faisant une histoire éditoriale. Si ces rééditions se concentrent sur des figures dont la légitimité dépasse le cadre du roman-photo et sont reconnues dans les secteurs limitrophes de la photographie, la littérature et la bande dessinée, elles contribuent à façonner un patrimoine éditorial susceptible d'être l'objet de continuations

[634] Hervé Guibert a fait le récit de la genèse du livre dans l'émission « Démarches » animée par Gérard-Julien Salvy sur France Culture en 1980.

et de réappropriations. Mais l'on trouve aussi, depuis les années 2000, des livres dont la fonction patrimoniale se manifeste encore plus directement.

### *La valoriser des archives du roman-photo*

Plusieurs ouvrages récents ont participé à l'écriture des histoires du roman-photo, depuis des titres scientifiques comme le *Nous Deux, 1947-1997* de Sylvette Giet (1998) jusqu'à l'introduction grand public publiée par Jan Baetens et Clémentine Mélois à la « Petite Bédéthèque des savoirs » (2018) – l'équivalent d'un « Que-sais-je ? » en bande dessinée. En 2012, trois auteurs qui collaborent au magazine *Nous Deux* proposent une synthèse illustrée de l'histoire du roman-photo dans un beau-livre intitulé *La Saga du roman-photo* qui témoigne de la diversité du genre à travers les époques. Nous avons choisi dans cette section de nous attarder sur trois titres qui ont paru entre 2017 et 2019. S'ils présentent tous trois d'importantes différences éditoriales et scientifiques, ils illustrent chacun, par le truchement de préoccupations communes sur les archives, les processus de légitimation que connaît le roman-photo et qui semblent aujourd'hui s'appuyer de manière décisive sur une dynamique patrimoniale.

Faire connaître et reconnaître le roman-photo, telle est la visée principale de *Roman-photo*, le catalogue de l'exposition organisée au Mucem en 2017 par Marie-Charlotte Calafat, conservatrice du patrimoine au Musée, et Frédérique Deschamps, iconographe. Elles ont toutes deux dirigé la publication de ce beau-livre, qui mobilise huit contributeurs d'horizons divers pour réhabiliter ce genre dont on a souvent nié la valeur culturelle en raison, notamment, de la qualité sociale de son public et de son tropisme pour la littérature sentimentale. Ainsi, l'ouvrage accorde une large place à la fabrique du roman-photo, en faisant la part belle aux reproductions de planches originales et en recueillant les témoignages des protagonistes des années 1960-1970, pour mettre en lumière leurs savoir-faire. Et si certains fragments de cette histoire ont pu faire ailleurs l'objet de publications spécialisées, l'intérêt du catalogue est de fournir un panorama historique, géographique et thématique du roman-photo.

Plus pointu, l'ouvrage *Film Photonovel* se concentre quant à lui sur la sous-catégorie des ciné-romans-photos, qu'il vise à constituer en objet théorique. Parue en 2019, cette « Cultural History of Forgotten Adaptations » de Jan Baetens, sémioticien et chercheur en études culturelles, s'inscrit dans la continuité de ses précédents travaux sur le roman-photo, la novellisation et la théorie des médias. Si le ciné-roman, sous ses formes multiples, est presque aussi ancien que le cinéma, le succès commercial du roman-photo à partir des années 1950 va entraîner dans son sillage l'apparition du « ciné-roman-photo » : un ciné-roman qui s'inspire des codes graphiques, narratifs et éditoriaux du roman-photo. Ce nouveau genre connaît un âge d'or dans la presse magazine entre 1954 et 1964, avant de subir un déclin brutal lié à la mauvaise réputation du roman-photo et aux transformations de l'industrie cinématographique. En mobilisant une approche comparative et pluridisciplinaire, soucieuse d'une lecture matérialiste, l'auteur fait l'histoire de cette industrie culturelle, étudie ses formes de production, engage une analyse textuelle des œuvres, tout en évoquant les fonctions sociales et les usages auxquels ont répondu

ces magazines. Plus généralement, cet ouvrage est une contribution à l'étude des adaptations et permet, à travers l'exploration des relations entre cinéma et littérature, d'appréhender la question de la transmédialité.

Cette question est d'ailleurs au cœur du livre de Pierre Pinchon, historien de l'art du XIX^e^ siècle, mais également actif sur le thème de la bande dessinée. Dans *Contrebandes Godard*, édité en 2018, l'auteur se focalise sur un cas de figure singulier : celui du réalisateur d'*À bout de souffle*. Il se donne pour objectif d'explorer « les rapports de Jean-Luc Godard avec les nouvelles formes de récit en images qui se diffusent […] dans la société française [des années 1960][635] » : la bande dessinée, le ciné-roman et le roman-photo. Il s'emploie à montrer comment Godard, ses équipes ou ses détracteurs investissent ces nouveaux codes culturels hors-écran, à travers notamment des déclinaisons photoromanesques de ses films. L'auteur retrace et analyse ainsi l'histoire de ces publications, qui s'intègrent le plus souvent à des stratégies promotionnelles, mais qui permettent parfois de renflouer les caisses des producteurs ou d'aider à contourner la censure. Ces créations caractérisent et illustrent la participation de Godard – qui se voulait « critique et ludique » – aux mass media durant ces années. L'essentiel de l'ouvrage est consacré à la reproduction, souvent *in extenso*, des ciné-romans en question, dévoilant ainsi le véritable enjeu de ce livre : rassembler ces « orphelins culturels » voués à disparaître, pour les constituer en corpus.

Ainsi, la question des archives – ou plus précisément celle de leur caractère souvent lacunaire, voire celle de leur absence – est peut-être le point de rencontre le plus saillant de ces trois ouvrages. Deschamps note en effet que « le roman-photo n'ayant jamais été considéré comme un art, rien n'avait été collecté[636] ». En fait, c'est surtout la reconnaissance d'une valeur historique et culturelle qui est en jeu, une reconnaissance que le Mucem, par exemple, entérine *a posteriori* par l'intermédiaire des acquisitions qu'il réalise pour son exposition – maquettes originales, documents de travail, publications. Le plus souvent, les auteurs doivent donc s'appuyer sur des collections de particuliers qui ont jugé bon de garder trace de cette production éditoriale. Aussi, Baetens rend-il hommage aux « "archivistes voyous", qui ont construit leurs collections à partir de rien, alimentés par une économie du don, souvent indifférents aux règles du jeu académique […] mais animés par une passion et un engagement qui redessinent les contours de l'histoire officielle[637] ». Son étude se clôt d'ailleurs sur un recensement (nécessairement non exhaustif) des éditeurs et magazines de ciné-romans-photos, reconstituant ainsi les contours de ce « continent caché ». Pinchon souligne pour sa part qu'« il ne paraît pas anodin que François Truffaut [ait] éprouvé la nécessité de conserver dans [ses] archives – à présent

635 PINCHON Pierre, « Introduction – Bandes/contrebandes », dans PINCHON Pierre (dir.), *Contrebandes Godard, 1960-1968*, *op. cit.*, p. 6.
636 DESCHAMPS Frédérique, « Introduction », dans CALAFAT Marie-Charlotte & DESCHAMPS Frédérique (dir.), *Roman-photo, op. cit.*, p. 45.
637 C'est nous qui traduisons : « "rogue archivists", who build their collections from the bottom up, fuelled by the energy of a gift economy, often heedless of the academic rules of the game […] but driven by a passion and a commitment that reshape official history ». BAETENS Jan, *The Film Photonovel*, *op. cit.*, p. 2.

abritées par la Cinémathèque française – certains exemplaires de cette "littérature jetable" » qu'il jugea « suffisamment précieux pour être archivés »[638].

Cette préoccupation commune appelle donc un travail d'archives spécifique, que réalise chacun de ces travaux : au-delà de leurs thèmes, thèses et objectifs respectifs, l'enjeu central de ces livres est peut-être avant tout celui de la constitution d'un patrimoine jusqu'à présent dispersé. Ce travail patrimonial n'est d'ailleurs pas le fait de personnes isolées puisqu'on remarque, en parcourant les tables des matières, que les contributeurs de ces ouvrages naviguent d'un livre à l'autre, dessinant ainsi un réseau de recherche et d'intérêt qui coopère sur différents fronts, du livre académique au catalogue d'exposition[639].

Cette question transversale des archives soulève ainsi le problème récurrent de la reconnaissance pour le roman-photo : c'est bien sûr la faible valeur culturelle attribuée à ces productions et leur manque de légitimité qui expliquent en grande partie l'état lacunaire des archives dont nous disposons – et de manière corollaire le nombre relativement faible de publications scientifiques sur le sujet. En effet, en raison de l'inscription très marquée du roman-photo dans le pôle de la grande production, il ne s'est jamais constitué en son sein de véritable appareil de reproduction et de célébration, comme le sont les sociétés savantes, les prix ou encore les salons spécialisés. Des instances qui permettent, selon Luc Boltanski, de concentrer le capital culturel dispersé, d'archiver la production, de constituer son histoire spécifique, de la diffuser, mais aussi, bien sûr, de la consacrer[640].

Autant de tâches auxquelles contribuent *in fine* ces trois livres, participant à un processus de légitimation sur le mode patrimonial, qui se développe depuis le milieu des années 1990. Cette dynamique se distingue ainsi de celle qu'on observe dans les années 1980, où légitimation a pu rimer avec subversion[641]. Les Éditions de Minuit avaient en effet profité du prestige dont elles bénéficiaient pour promouvoir le genre et publier du « Nouveau Roman-Photo ». En d'autres termes, elles avaient essayé d'instituer une position d'avant-garde au sein du genre. Le transfert de légitimité y passait aussi par la constitution d'un discours savant, et par l'abandon du support magazine au profit du livre. Une stratégie de subversion qui démontrait en acte qu'un autre roman-photo était possible. Aujourd'hui, l'apport de cette période semble acquis, la création contemporaine et ses innovations – d'art et d'essai ou plus commerciales – continuent de jouer un rôle fondamental pour la reconnaissance du genre. Mais la stratégie de la subversion se double à présent d'une dynamique patrimoniale, dont les ouvrages étudiés ici sont des exemples éclairants. Plutôt que la simple consécration posthume d'un média de masse, cette dynamique, par la légitimité nouvelle qu'elle promeut, est manifestement l'un des ressorts sur

638 PINCHON Pierre, « Introduction – Bandes/contrebandes », dans PINCHON Pierre (dir.), *Contrebandes Godard, 1960-1968*, *op. cit.*, p. 7.

639 Ainsi, Jan Baetens participe au catalogue du Mucem, dont la directrice d'ouvrage, Frédérique Deschamps, contribue au livre de Pierre Pinchon, publié à l'occasion de l'exposition du musée marseillais.

640 BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », art. cit.

641 Elle se distingue aussi d'une stratégie consistant à assimiler le patrimoine littéraire au sein du roman-photo à travers l'adaptation de classiques, notamment dans les années 1970. Voir à ce propos BAETENS Jan, *Pour le roman-photo, op. cit.*, p. 37-39.

lesquels s'appuient les nouveaux auteurs de romans-photos. Mais comme nous allons le voir dans la section suivante, ces stratégies de légitimation ou de patrimonialisation ne passent pas uniquement par le biais du livre, elles se manifestent aussi dans le cadre d'expositions.

## 10.2 **EXPOSER LE ROMAN-PHOTO**

Le musée est une forme institutionnelle classique associée à la culture légitime et il constitue donc un mode de consécration possible pour les formes artistiques en manque de reconnaissance. Durant les années 1960, les milieux de la photographie militent pour la création d'une institution qui leur serait dédiée. Jean-Claude Chamboredon note ainsi dans une enquête sur les usages sociaux de la photographie : « Si tous les esthètes s'accordent au moins pour réclamer un musée de la photographie, lieu consacré où se conservent les œuvres consacrées, c'est que cette consécration générique justifierait au moins l'ambition d'une création esthétique par la photographie[642]. » Dans sa lutte pour une reconnaissance artistique, le secteur de la photographie s'est donc doté au fil des années d'institutions capables de promouvoir, de diffuser, d'archiver, de consacrer et de célébrer sa production. Pour nous en tenir aux musées parisiens contemporains, nous pouvons mentionner la création de la Maison européenne de la photographie qui ouvre ses portes en 1996 et prend le relais de l'Espace Photo qui officiait dans les années 1980, ou encore l'inauguration du Jeu de paume en 2004, qui est notamment issu du Centre national de la photographie, créé en 1982. Ces différentes institutions ont contribué à la structuration et à l'autonomisation de la pratique photographique dont la dimension artistique est largement reconnue aujourd'hui.

Mais la forme muséale de l'exposition peut aussi nous interroger sur les contraintes et les évolutions que ces modes de valorisation, importés du monde de la peinture, induisent sur des médias comme la bande dessinée. On observe en effet que la dimension narrative, caractéristique de ce média, tend à être euphémisée ou contrariée au profit de la dimension graphique des œuvres. Cette ambivalence de la reconnaissance de la bande dessinée par l'exposition a été analysée par Jean-Matthieu Méon à travers ce qu'il nomme la « réduction plasticienne » : la bande dessinée en vient à être reconnue « pour ce qu'elle n'est pas » et c'est bien plus l'artiste qui fait l'objet de la reconnaissance au détriment des œuvres[643]. Benoît Peeters note de manière corollaire dans son cours inaugural au Collège de France :

> La fétichisation de l'original et le développement très rapide de ce marché soulèvent quelques questions. Car lorsqu'elle est accrochée sur les cimaises d'une galerie, ou dans l'appartement d'un amateur, une page de bande dessinée change radicalement de sens. Isolée du récit dans lequel elle s'inscrit,

[642] CHAMBOREDON Jean-Claude, « Chapitre 4 – Art mécanique, art sauvage », dans BOURDIEU Pierre (dir.), *Un Art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, p. 243.
[643] MÉON Jean-Matthieu, « L'artiste plutôt que son art : ambivalence de la reconnaissance de la bande dessinée par l'exposition », dans ELLENA Laurence, HUMEAU Pierig & RENARD Fanny (dir.), *La Reconnaissance à l'œuvre : luttes de classement artistique, processus, ambivalence*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Sociologie et sciences sociales », 2018, p. 25-40.

> souvent privée de texte, la page se transforme en objet décoratif bien plus que narratif. Exposée sur un mur, elle se regarde davantage qu'elle ne se lit. Encadrée, elle gagne en solennité ce qu'elle perd en humour et en impertinence. Si la vente des originaux devenait un jour plus rémunératrice pour les auteurs que celle des albums, la nature même du 9e art en serait bouleversé[644].

Si le développement contemporain du roman-photo, marginal sur le plan symbolique mais également sur le plan de la production, ne permet pas d'envisager l'existence d'un musée qui lui serait spécifique – ce n'est d'ailleurs pas une revendication chez les personnes interrogées –, on recense tout de même l'acquisition publique d'un roman-photo d'Anouck Durand par le Musée de la photographie Nicéphore Niépce[645], et plusieurs expositions ont vu le jour ces vingt dernières années. Ces expositions utilisent parfois les codes du photoromanesque au service de la photographie ou des beaux-arts, elles accompagnent d'autres fois la publication d'un roman-photo, d'autres fois encore elles sont entièrement consacrées au roman-photo et à son histoire.

***Exposer la production contemporaine***

Le langage photoromanesque, ses codes ou son esthétique débordent le cadre strict de la réalisation de romans-photos et irriguent des pratiques plastiques diverses. Le peintre Jacques Monory (1924-2018), représentant de la figuration narrative qui travaille notamment à partir de photographies, a ainsi réalisé une série intitulée « Roman-Photo » dans les années 2000. Ces œuvres, à l'esthétique cinématographique et aux couleurs bleues caractéristiques de l'artiste, ont fait l'objet d'une exposition à la Maison européenne de la photographie en 2008[646]. Bien plus confidentielle, l'exposition « Les Illusions mécaniques » présentée en 2019 par David Delcloque, Jean-Philippe Martin et Adrien Lacheré à la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer se situe à mi-chemin entre photographie et installation. Les séquences photographiques présentées aux murs composent un récit et l'inscription d'un *time code* au sol accentue la dimension narrative et cinématographique de l'exposition. Durant l'été 2023, l'artiste Nicole Gravier (1949) inaugure aux Rencontres de la photographie d'Arles une exposition intitulée « Mythes et clichés » dans laquelle sont présentés des « photoromans » réalisés entre 1976 et 1980. En s'appropriant l'esthétique du roman-photo traditionnel qu'elle découvre alors en Italie, l'artiste se met en scène et interroge, à travers cette imagerie populaire, la condition des femmes. L'artiste espagnole Eugènia Balcells (1943) s'est également emparée du matériau photoromanesque à des fins critiques pour réaliser une installation composée d'une centaine de vignettes de

644 Cours inaugural au Collège de France de Benoît Peeters, diffusé sur France Culture : PEETERS Benoît, « "Qu'est-ce que créer ? L'art neuf de la BD" 1/5 : Un art neuf par Benoît Peeters », France culture, « L'Été du Collège de France » [en ligne], 14 août 2023. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-ete-du-college-de-france/qu-est-ce-que-creer-l-art-neuf-de-la-bd-1-5-un-art-neuf-7238310 (consulté le 29 octobre 2023).

645 DURAND Anouck, *Éthiopiques*, auto-édition, 2010.

646 « Roman-photo » du mercredi 24 septembre 2008 au dimanche 26 octobre 2008 à la MEP à Paris. Présentation [en ligne] disponible sur : https://www.mep-fr.org/event/jacques-monory/ (consulté le 29 octobre 2023).

« Fin » en 1978. Cette installation, reproduite en 2010, est conservée au musée Reina Sofia de Madrid. Si ces quatre exemples témoignent de l'appropriation de l'esthétique photoromanesque par la peinture et les arts contemporains, certaines expositions sont parfois directement liées à la publication des romans-photos de notre corpus.

Outil de légitimation permettant d'interroger la hiérarchie des valeurs artistiques, les expositions sont aussi un outil de promotion commerciale. En effet, elles assurent l'événementialisation d'une parution en donnant au livre une plus grande visibilité tout en permettant la mise en place d'un point de vente localisé destiné aux visiteurs. Ainsi, la parution d'un photo-récit réalisé par Iris, photographe et enseignante, a été facilitée par la tenue d'une exposition qui a eu lieu aux Rencontres de la photographie d'Arles :

> C'est vrai que si le projet a bloqué longtemps c'est parce que je n'étais pas une photographe qui était exposée. Donc pour l'éditeur, dans l'édition de la photo, quand il y a un bouquin sans une expo, c'était très compliqué[647].

D'autres fois l'exposition est pensée pour relancer les ventes d'un livre et lui donner une actualité : c'est le cas avec *Guacamole Vaudou*, réalisé par Nathalie Fiszman avec Éric Judor et Fabcaro. Le roman-photo paraît en mai 2022 et connaît un important succès. L'éditrice organise une exposition dans la galerie Cinéma (Paris) au mois d'octobre 2022, à la fois comme une fête de fin de tournage, mais aussi pour redonner une actualité au livre en prévision des ventes de Noël. Dans d'autres cas encore, la conception de l'exposition semble précéder la publication du roman-photo : invités en 2020 par la galerie d'art INN SITU d'Innsbruck en Autriche, pour travailler sur la question de la frontière entre l'Italie et le pays hôte, Carlos Spottorno et Guillermo Abril ont réalisé une exposition sous forme d'un roman-photo « immersif » de 70 mètres de long. Le catalogue d'exposition prend donc naturellement la forme d'une photo-BD et a été publié par Fotohof.

Dans le cadre du festival de bande dessinée Formula Bula, la galerie parisienne Immix accueille en 2022 une exposition intitulée « Surexposition III » qui vise à explorer les « points de croisement entre la photographie et la bande dessinée[648] ». L'exposition met en regard deux livres : les romans-photos de Jean-Luc Godard réédités en 2018 par les Éditions Matières et *La Déflagration des buissons* de Julie Chapallaz, une photo-BD publiée en 2022 par les Éditions Flblb. Les commissaires construisent ainsi un lien entre le roman-photo des années 1960 et la création contemporaine, donnant le sentiment que la production actuelle réactualise un patrimoine artistique et éditorial mal connu. Si « Surexposition III » est intéressante par les ponts qu'elle construit entre la production récente et ancienne, d'autres expositions sont centrées sur l'histoire du roman-photo et manifestent donc plus directement des stratégies de patrimonialisation du média.

---

[647] Entretien réalisé avec Iris le 2 juillet 2020.

[648] « Surexposition III », du 22 septembre au 16 octobre 2022, Galerie Immix, quai de Jemmapes, Paris. Présentation [en ligne] disponible sur : https://www.formulabula.fr/expositions/surexposition-iii/ (consulté le 29 octobre 2023).

### *Exposer l'histoire du roman-photo*

Formula Bula avait déjà organisé une exposition faisant écho au roman-photo en 2019, à l'occasion de sa septième édition. Celle-ci se concentrait sur une figure de l'histoire de la photo-BD, Michel Lepinay[649] et son travail pour Hara Kiri entre 1961 et 1966. D'autres expositions sont plus centrées sur le roman-photo traditionnel comme celle organisée à la bibliothèque universitaire de la KU Leuven (Belgique) en 2021 sous le titre « Photo-lit : photonovel culture in Belgium » et qui présente une importante collection de publications originales. Mais l'exposition qui a bénéficié de la plus grande audience est sans conteste celle du Mucem, qui s'est tenue en 2017 et dont nous avons déjà évoqué le catalogue.

« Roman-photo » organise son parcours depuis les origines du roman-photo (avec des productions photo-textuelles proto-photoromanesques) jusqu'à la période contemporaine, en balayant les grands moments et les grandes tendances du média. Les commissaires mettent également en avant les techniques de fabrication du roman-photo et exposent des plaques d'impression ou des planches et calques servant à l'incrustation des textes sur les images. Le parcours couvre bien sûr « l'âge d'or » du roman-photo mettant en scène les vedettes yéyé ou encore Sophia Loren, le ciné-roman-photo, les productions érotico-noires (voire pornographiques), le courant comique et satirique d'Hara Kiri, les réappropriations politiques des situationnistes ou encore celles esthétiques de Chris Marker. Deux salles suscitent un intérêt particulier : l'une sur l'exportation internationale du média, avec la présentation de magazines publiés tout autour du monde ; l'autre sur les lecteurs contemporains du magazine *Nous Deux*, avec le recueil de témoignages et la réalisation de portraits de ces lecteurs d'aujourd'hui – dont la moyenne d'âge est de 54 ans.

L'un des points à relever est que, contrairement aux expositions que nous avons mentionnées précédemment, il s'agit ici d'une exposition muséale. De surcroît, elle s'est tenue dans une institution nationale qui a réuni 90 000 visiteurs à cette occasion[650] et bénéficié d'une importante couverture médiatique. Les articles de presse se structurent souvent autour d'un discours stéréotypé du type : « le roman-photo, un genre méprisé et enfin consacré ». Frédéric Hojlo souligne ainsi l'effet de légitimation que produit l'exposition marseillaise et son impact sur le traitement journalistique du roman-photo. Bien que cette consécration soit toute relative et que se pose la question de son inscription dans le temps, il pointe l'effet « avant-après » :

> Jusque-là, le roman-photo était considéré comme une « *gloire passée* » (*Télérama*, 16 décembre 2017) et un « *art mineur* » (*L'Express*, 23 décembre 2017) accusé d'être « *un conservatoire des stéréotypes* » (*La Croix*, 28 décembre 2017). Grâce au Mucem et à son exposition bien « *méritée* » par le roman-photo (*France Inter*, 1er mars 2018 et *L'Obs*, 7 mai 2018), il devient « *arty, décalé et féministe* » (*Les Inrocks*, 3 janvier 2018). Même *Libération* s'y met cet été,

[649] « Michel Lépinay, premier photographe de *Hara Kiri* », Formula Bula 7, 2019 au Point Éphémère, Paris. Présentation [en ligne] disponible sur : https://www.formulabula.fr/expositions/michel-lepinay-premier-photographe-de-hara-kiri/ (consulté le 29 octobre 2023).
[650] Anonyme, « Mucem à Marseille : Plus de 90 000 visiteurs pour l'exposition "Roman-Photo" », art. cit.

> proposant un roman-photo de Laure Bretton et Kim Hullo-Guiot sur les tribulations présidentielles à Brégançon. Le revirement est net et à la hauteur du désamour que le roman-photo a connu pendant plusieurs décennies[651].

Au-delà de la réalité de ce revirement, le récit de la consécration offre une fable simple dans laquelle les journalistes puisent des ressorts narratifs efficaces pour structurer leurs articles. Peut-être ce « revirement » est-il aussi rendu possible par l'émergence d'une culture postmoderne[652] et par la transformation du rapport à la culture des classes dominantes qui tend à se définir par l'omnivorisme[653].

Les travaux de Richard Peterson et Alfred Simkus ont en effet montré au début des années 1990 comment les classes sociales états-uniennes les plus diplômées ne se caractérisent pas seulement par leur goût pour la musique savante, mais aussi par un éclectisme qui leur permet de naviguer entre univers savant et populaire[654]. Philippe Coulangeon a prolongé ces analyses dans le contexte français[655] en montrant comment la disposition à l'éclectisme caractérise les classes dominantes contrairement aux goûts exclusifs qui se manifestent de manière récurrente au sein des classes populaires. Les travaux de Bernard Lahire constituent également un éclairage essentiel pour appréhender la part majoritaire d'individus aux profils dissonants chez qui cohabitent des préférences culturelles plus ou moins légitimes[656]. C'est ce type de rapport aux hiérarchies culturelles qui favorise selon Jan Baetens la réappropriation de formes telles que le roman-photo :

> La promotion de certaines formes culturelles « mineures » dans un contexte postmoderne plus ouvert à des œuvres moins canoniques a décrispé notre rapport à des pratiques comme la bande dessinée ou le roman-photo. Le lecteur contemporain, que l'on dit omnivore, est habitué à faire voisiner des produits de statut très divers et il lui plaît justement, non pas de choisir entre Tintin et Shakespeare, moins encore de les confondre, mais de passer librement de l'un à l'autre, et inversement[657].

La redécouverte du roman-photo s'inscrit également et de manière plus générale dans le goût contemporain pour le charme du désuet, pour le *vintage* et pour le *rétro*, qui imprègne la production audiovisuelle des années 2000 et 2010 dans un registre nostalgique et folklorisant.

---

651 HOJLO Frédéric, « Le roman-photo, enfin réhabilité ? », *Actua BD* [en ligne], 9 août 2018. Disponible sur : https://www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite (consulté le 29 octobre 2023).
652 JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme*, *op. cit.*
653 PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 2004, 36 (1), p. 145-164.
654 PETERSON Richard & SIMKUS Alfred, « How musical tastes mark occupational status groups », dans LAMONT Michèle & FOURNIER Marcel (dir.), *Cultivating Differences*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 152-168.
655 COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux. Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol.44, n° 1, 2003, p. 3-33.
656 LAHIRE Bernard, *La Culture des individus,* éd cit.
657 BAETENS Jan, « Le roman-photo images d'une histoire », *Rivista Arabeschi*, n° 4, juillet-décembre 2014, p. 179.

### 10.3 **UNE NOSTALGIE FOLKLORISANTE DANS LA CULTURE AUDIOVISUELLE**

Le « retour » du roman-photo dans le paysage culturel contemporain s'opère également à la faveur d'une dynamique artistique et marketing plus large qui s'articule autour du motif de la nostalgie. Cette vague nostalgique parfois rattachée à la culture postmoderne[658] fait également écho aux modes *rétro* et *vintage*, que l'on retrouve dans de nombreux secteurs de la vie culturelle[659]. Nous étudierons dans cette section la manière dont ces tendances se manifestent dans la culture contemporaine pour analyser, dans un second temps, comment l'attrait pour la nostalgie renouvelle la présence du roman-photo dans le paysage audiovisuel contemporain.

#### *La nostalgie dans la culture contemporaine*

L'entreprise états-unienne Kodak annonce en octobre 2022, par l'intermédiaire de son vice-président Nagraj Bokinkere, ne plus être en mesure de subvenir à la demande de pellicule 35 mm, tant celle-ci a augmenté ces dernières années[660]. Après un dépôt de bilan en 2012 causé par la numérisation de la filière, Kodak est aujourd'hui contrainte de réembaucher pour alimenter le marché analogique. L'intérêt de cette dernière décennie pour la photographie argentique s'inscrit dans la durée et ne peut plus être considéré comme un phénomène de mode passager. Les fabricants en tirent dès lors les conséquences, puisque Leica relance la production de son mythique appareil photo M6 (une production interrompue en 2002)[661] et que Pentax conçoit actuellement un nouveau modèle argentique[662]. Cette réouverture de lignes de production est une réponse au dynamisme du marché de l'occasion et à la spéculation qui s'y est développée. Le journaliste Jules Fresard note dans un article sur le sujet :

> Ebay a […] observé une véritable explosion de la demande depuis 2015, comme l'expliquait Dawn Block, vice-présidente du site de commerce en charge des biens matériels, dans une interview accordée au *New York Times* en janvier 2022. Pour les appareils Canon, Pentax, Nikon et Leica de seconde main, les ventes ont même « explosé » lors des deux dernières années, entre +42 % et +79 %[663].

Cette dynamique serait principalement portée par les jeunes générations, selon les témoignages recueillis auprès des vendeurs, et les journalistes font naturellement le parallèle entre ce

---

658 *Ibid.*

659 DACHARY Lucie, « *Stranger things*, la série nostalgique par excellence », *Effeuillage*, 2018/1, n° 7, p. 61-66.

660 PREVOST Clarisse, « Kodak annonce ne plus pouvoir répondre à la demande de pellicules », *Trax magazine* [en ligne], 13 octobre 2022. Disponible sur : https://www.traxmag.com/kodak-annonce-ne-plus-pouvoir-repondre-a-la-demande-de-pellicules/ (consulté le 29 octobre 2023).

661 FRESARD Jules, « Spéculation, pénurie de pellicules… La jeune génération flashe sur la photo argentique », *BFMTV* [en ligne], 19 février 2023. Disponible sur : https://www.bfmtv.com/tech/photo-video/speculation-penurie-de-pellicules-la-jeune-generation-flashe-sur-la-photo-argentique_AN-202302190032.html (consulté le 29 octobre 2023).

662 BRANCO Adrian, « Pentax va développer un nouvel appareil photo argentique ! », *01Net* [en ligne], 20 décembre 2022. Disponible sur : https://www.01net.com/actualites/pentax-va-developper-un-nouvel-appareil-photo-argentique.html (consulté le 29 octobre 2023).

663 FRESARD Jules, « Spéculation, pénurie de pellicules… La jeune génération flashe sur la photo argentique », art. cit.

phénomène et ce qu'a connu la filière de la musique : aux États-Unis en 2020, les ventes de vinyles ont dépassé celles des CD[664].

Ce retour en grâce du passé à travers la matérialité des dispositifs ne se manifeste pas que dans les pratiques artistiques ou les modes de consommation, mais aussi dans le contenu des œuvres produites. Le critique musical Simon Reynolds souligne dans son livre *Rétromania* la lourde tendance au recyclage qui anime la pop culture : « Au lieu de nous déposer sur le seuil du futur, les dix premières années du XXIe siècle ont été la décennie du "Re"[665]. » Lucie Dachary note pour sa part dans la revue *Effeuillage* que 2017 est l'année « du *revival*, du *spin-off* ou du *reboot*[666] ». Les industries culturelles, articulées à des logiques marketing, ont en effet largement investi le « *nostalgia-bait*[667] » au tournant du XXIe siècle. Un « appât » qui touche un public d'autant plus large que « le propre de la nostalgie, c'est qu'elle englobe également le regret de ce que l'on n'a pas connu[668] ». Dans une étude de la série à succès *Stranger Things*, Lucie Dachary propose de comprendre l'efficacité du ressort nostalgique à l'aune de la perte de grands repères à laquelle sont confrontées nos sociétés :

> En 1992, Hirsch prédisait déjà que la communication marketing à venir serait plus marquée par la nostalgie, en raison de sa capacité à rassurer en période de crise. Il ajoutait que la fin du XXe siècle serait une période charnière qui ne manquerait pas d'effrayer les individus, d'autant plus que l'ère qui s'annonçait lui semblait être placée sous le signe d'un individualisme grandissant, facteur d'un sentiment généralisé d'insécurité. Hirsch avait vu juste, la nostalgie a envahi les diverses strates de la société, des objets de la vie courante aux objets culturels qui nourrissent nos écrans[669].

Face à l'usage systématisé et finement maîtrisé du registre nostalgique dans la série *Stranger Things*, le média en ligne *Slate* parle d'une « industrialisation de la nostalgie ». Le docteur en sociologie Fabien Loszach évoque quant à lui la « monétisation de la nostalgie », formule qu'il propose d'étendre également au renouveau de la licence Pokemon en 2016 via le jeu Pokemon Go. Le sociologue met en exergue l'efficacité commerciale que permet la mythification du passé :

> La nostalgie est un puissant outil de marketing qui renvoie le consommateur à une époque à la fois révolue et idéalisée où tout semblait plus simple. Coca-Cola, Microsoft et Lego entre autres explorent le marketing de la nostalgie

664 *Ibid.*
665 Cité par : DACHARY Lucie, « *Stranger things*, la série nostalgique par excellence », art. cit.
666 *Ibid.*
667 CASSELY Jean-Laurent, « "Stranger Things", l'industrialisation de la nostalgie », *Slate* [en ligne], 9 août 2016. Disponible sur : https://www.slate.fr/story/121797/stranger-things-industrialise-nostalgie (consulté le 29 octobre 2023).
668 DACHARY Lucie, « *Stranger things*, la série nostalgique par excellence », art. cit.
669 *Ibid.*

> et puisent dans les souvenirs culturels positifs des décennies précédentes pour inspirer leurs campagnes[670].

Les deux films de la série OSS 117 réalisés par Michel Hazanavicius[671] cultivent les mêmes ficelles, mais le réalisateur pousse l'esthétique jusqu'à la parodie. Ces pastiches, bien qu'ils rendent hommage au cinéma et à la littérature des années 1950 et 1960, ne se limitent pas à célébrer un âge d'or perdu. Ils relatent les aventures d'un personnage raciste et sexiste et sont en cela mis au service d'une critique politique du passé colonial et collaborationniste français. Parallèlement à la sortie du premier volet, *OSS 117 : Le Caire nid d'espions* en avril 2006, une version en ciné-roman-photo du film est publiée par les Éditions Télémaque. Cet ouvrage qui porte en sous-titre la mention « le roman-photo du film » s'amuse à reproduire les stratégies multimédias des producteurs des années 1960 et témoigne de la manière dont le roman-photo bénéficie des dynamiques folklorisantes que nous venons de décrire[672].

### *Le retour nostalgique du roman-photo*

En février 2022, *Les Inrockuptibles* racontent l'histoire de Ruth et de son album *Polaroïd/Roman/Photo* (1985), un projet musical *new wave* du français Thierry Müller qui fait l'objet d'une réédition après des années d'indisponibilité[673]. Le single éponyme de ce « *lost media* », « objet de toutes les convoitises[674] », avait déjà refait surface dans une compilation de new-wave française en 2004. « Polaroïd/Roman/Photo » avait alors acquis un statut de titre « culte[675] ». Le magazine note qu'il « émerge tel un OVNI » et ses paroles minimalistes renvoient à l'univers thématique du roman-photo : « *Polaroïd, roman-photo/Aimant les flashes sentimentaux/Humanoïde, incognito/Amour impossible et mélo.* » Il est intéressant de souligner que lorsque Ninon raconte sa rencontre avec le roman-photo, cette artiste contemporaine fait directement référence à la chanson de Ruth qu'elle *« écoutai[t] en boucle »*. Elle signale aussi que son intérêt pour le genre a été alimenté par les romans-photos qu'elle chinait à la « Feira da Ladra », le marché aux puces de Lisbonne – un autre indice du rapport *vintage* qu'elle peut entretenir à ce média.

Dans le domaine musical encore, le clip de la chanson *Erreur 404* du groupe français de pop L'Impératrice, puise lui aussi dans cette iconographie ancienne. La vidéo, vue plus de deux millions de fois sur YouTube, est exclusivement composée d'images de romans-photos et elle

---

670 LOSZACH Fabien, « *Pokémon GO* et *Stranger Things* : miser sur la nostalgie », *Fonds des médias du Canada* [en ligne], 29 septembre 2016. Disponible sur https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/pokemon-go-et-stranger-things-miser-sur-la-nostalgie/ (consulté le 29 octobre 2023).

671 En 2006 : *OSS 117 : Le Caire, nid d'espions* et en 2009 : *OSS 117 : Rio ne répond plus*.

672 Nous pourrions également évoquer des romans-photos qui exploitent eux-mêmes le registre nostalgique à l'instar des livres d'Anouck Durand qui s'appuient exclusivement sur des images d'archives, ou de Benoit Vidal qui explore les souvenirs de sa grand-mère dans *Pauline à Paris*.

673 THÉVENIN Patrick, « Retour en 1985 : Born Bad réédite "Polaroïd/Roman/Photo", l'album introuvable de Ruth », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 24 février 2022. Disponible sur : https://www.lesinrocks.com/musique/les-mille-et-une-vies-de-polaroid-roman-photo-de-ruth-447849-24-02-2022/ (consulté le 29 octobre 2023).

674 *Ibid.*

675 GAILHANOU Antoine, « Born Bad réédite Ruth, génial artiste méconnu de *new wave* française ». *Tsugi Magazine* [en ligne], 25 février 2022. Disponible sur : https://www.tsugi.fr/born-bad-reedite-ruth-genial-artiste-meconnu-de-new-wave-francaise/ (consulté le 29 octobre 2023).

s'ouvre sur la mention « A Microqlima Photonovel », du nom du label de musique Microqlima qui produit le groupe. Le clip réemploie une grande diversité d'images tirées de plusieurs romans-photos qui, mises bout à bout dans un style stop-motion, racontent une seule et même histoire d'amour.

*Illustration 19 – Photogrammes du clip* Erreur 404 *de L'Impératrice, réalisé en 2017 par O. Patté*




Nous pourrions continuer la liste, en évoquant notamment des reprises dans la presse féminine, comme le roman-photo en huit épisodes réalisés par l'hebdomadaire *Grazzia* en 2012, avec un casting prestigieux : Karl Lagerfeld, Julie Gayet, Frédéric Beigbeder, Mademoiselle Agnès… Ou encore le film *Toi et moi*, réalisé par Julie Lopes-Curval en 2006. Il raconte l'histoire de deux sœurs : l'une est violoncelliste (Marion Cotillard), l'autre, rédactrice de romans-photos (Julie Depardieu), et cette dernière s'inspire parfois de la vie de la première pour écrire ses romances. Le film revisite les grands thèmes traditionnels du roman-photo – mais aussi parfois ses codes graphiques, avec l'utilisation d'images arrêtées et l'incrustation de dialogues.

D'autres projets cherchent au contraire à renouveler les récits du roman-photo. Présentée par Canal Plus comme une « série absurde sur les start-up », « un genre de roman-photo augmenté où tout peut arriver »[676], la minisérie *Roman-Foto* se compose de douze épisodes de quatre minutes. Créée par Matthias Girbig et Benoît Blanc du collectif Inernet, elle porte un regard moqueur sur l'univers des startups et met en scène des poids lourds de YouTube comme McFly et Carlito ou encore Cyprien.

676 Création Décalée, « Rencontre avec les créateurs de *Roman Foto*, série absurde sur les start-up », Canal Plus [en ligne]. Disponible sur : https://www.canalplus.com/articles/divertissement/rencontre-avec-les-createurs-de-roman-foto-serie-absurde-sur-les-start-up (consulté le 29 octobre 2023).

*Illustration 20 – Vidéogrammes de la minisérie Roman-Foto, Canal Plus, 2019*




Dans sa forme, la minisérie rappelle le sketch de Les Nuls, intitulé *Nous Quatre, le 1er Roman-Photo en Direct-Live* (1992), car elle n'est pas composée d'images fixes mais de vidéos : les acteurs tiennent la pose, figés, ce qui produit un effet de ridicule. Lorsque les réalisateurs racontent la genèse du projet, ils évoquent la lecture d'un des ouvrages déjà cités de Fabcaro : « On venait tous les deux de lire l'excellente bande dessinée de Fabcaro *Et si l'amour c'était aimer ?*, et on s'est dit : et si nous aussi, on faisait notre roman-photo[677] ? ».

On comprend ainsi comment l'atmosphère culturelle, la disponibilité et l'audience de certaines œuvres contribuent à la circulation des formes et suscitent des transferts qui s'effectuent d'un secteur artistique à l'autre – ce qu'exemplifie aussi l'impact de la chanson *Polaroïde/Roman/Photo* sur Ninon évoqué en ouverture de cette section. En s'épanouissant dans la culture audiovisuelle, les codes du roman-photo semblent se banaliser et ils se disséminent dans toute une série de productions informationnelles et communicationnelles que nous allons maintenant aborder.

### 10.4 LA DISSÉMINATION DES CODES GRAPHIQUES DU ROMAN-PHOTO

Jan Baetens notait déjà, dans son essai, la dispersion des codes du roman-photo à la fin des Trente Glorieuses et son utilisation dans des contextes et des registres aussi divers que la prévention socio-éducative :

> L'incertitude du roman-photo quant à son propre avenir se traduit par la multiplication de ses usages et de ses publics. Dans les années 70 et 80, le roman-photo prête ses services à tous les commanditaires (l'industrie, l'armée, l'éducation publique, le ministère de la santé)[678].

Dans le prolongement de cette réflexion, Daniel Fondanèche, qui travaille sur la question de la paralittérature, analyse en 2005 la présence de formes photoromanesques dans le domaine de la publicité. Il perçoit une recrudescence – par ailleurs difficile à quantifier – de leurs usages dans des publications à vocation commerciale :

---

677 *Ibid.*
678 BAETENS Jan, *Pour le roman-photo*, *op. cit.*, p. 42.

> Si le roman-photo est en survie, du moins en France, on n'en observe pas moins aujourd'hui un recours de plus en plus fréquent par la publicité à des sortes de romans-photos dès qu'elle emploie le support papier : une agence d'intérim vante ainsi ses mérites dans le métro. Le Comité français pour la santé a réalisé une brochure sous forme de roman-photo dans sa lutte contre le Sida, brochure qui était destinée aux scolaires. La maison Ford en glisse un dans une brochure luxueuse de publicité pour ses voitures[679].

L'utilisation de ce langage narratif et graphique dans un cadre publicitaire se poursuit durant les années 2000 et 2010. Nous y avons été régulièrement confronté tout au long de notre enquête sur les réseaux sociaux, dans la presse magazine ou encore sur des affichages publics.

*Illustration 21 – Exemples de publicités de grandes marques sur Facebook et Instagram*







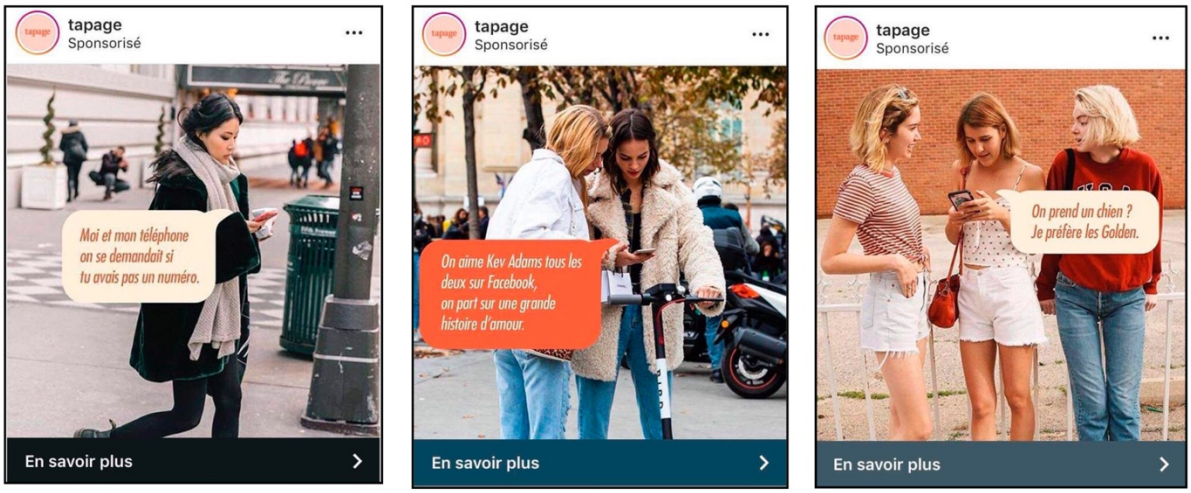
Daniel Fondanèche analyse l'intérêt communicationnel que peut revêtir la forme photoromanesque par la simplicité des messages qu'elle véhicule et la proximité qu'elle établit avec le client :

> On pourrait penser que l'utilisation de cette forme narrative, et c'est sans doute vrai dans quelques cas, a pour but de faciliter l'accès à l'information d'un certain nombre d'adultes en difficulté face à la lecture. En réalité, le cœur de cible n'est pas illettré, mais c'est un clin d'œil fait à une tradition populaire pour dire : « Nous sommes à la portée de tous », « Nous sommes un organisme démocratique, qui n'oublie personne ». Le message écrit est réduit au minimum, le contenu des phylactères est redondant par rapport à l'image (une demi-douzaine de vignettes) où le côté émotionnel est fortement accentué. Le « spectateur-lecteur » n'a qu'une chose à retenir : un nom et un numéro de téléphone, celui de l'agence[680].

[679] FONDANÈCHE Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005, p. 433.
[680] *Ibid.*

Il est par ailleurs intéressant de noter que la convention du phylactère est également mobilisée dans le design des interfaces de messagerie en ligne (de type WhatsApp) pour mettre en forme les conversations. La reproduction de ces phylactères sur des photographies permet alors une double référence : elle renvoie tout autant à l'univers du roman-photo qu'à celui des communications numériques et à la jeunesse – en témoignent les contenus sponsorisés sur Instagram par le média en ligne *Tapage* mettant en scène de jeunes femmes, téléphones portables en main.

*Illustration 22 – Exemple de contenus sponsorisés sur Instagram par le compte de Tapage*




Dans la mesure où ce langage graphique se banalise, on peut observer des influenceurs utiliser ces codes pour communiquer avec leur communauté, sans qu'il s'agisse nécessairement de publications sponsorisées. C'est ici le cas de Léna Situations, compte aux plus de quatre millions d'abonnés, qui improvise des visuels pour annoncer ses *vlogs* du mois d'août.

*Illustration 23 – Léna Situations compte 4,2 millions d'abonnés en juillet 2023*



Les applications telles qu'Instagram favorisent le développement de ce type de narration photo-textuelle et les *stories* sont souvent l'occasion de micro-récits en mots et images, que ce soit pour mettre en scène sa vie privée comme pour des projets plus littéraires, ou pour les deux à la fois tel que le fait la journaliste Élise Costa sur son compte Instagram *Motel Detective*.

*Illustration 24 – Extrait d'un récit photo-textuel en story réalisé par Motel Detective*




Serena Giranna note en effet que les *stories* se distinguent notamment par « les narrations auxquelles elles donnent lieu[681] ». Elles se « basent largement sur les images et racontent de "courtes histoires" en *montrant* quelque chose plus qu'en le *disant*[682] ». Par ailleurs, « le contenu textuel apparaît comme un élément narratif en rapport étroit avec les images et doué de qualités plastiques et expressives[683] ». Jacqueline Guittard, qui commente cet article, relève ainsi : « De là à penser que les *stories* sont en quelque sorte des *proto* romans-photos, il n'y a qu'un pas que nous ne sommes pas les seuls à franchir[684]. » Emmanuelle, éditrice dans une grande maison généraliste, nous explique ainsi le lien qu'elle établit entre sa volonté de publier des romans-photos et l'usage généralisé des réseaux sociaux :

> J'étais en train de me dire qu'il fallait trouver un nouveau format pour raconter des histoires parce que nous, éditeurs, c'est toujours ça. […] Mais je voulais quelque chose de nouveau. Je me suis dit, la jeune génération en particulier, mais de toute façon tout le monde, passe son temps sur les écrans à regarder des images. Je cherchais et je me suis dit, bien sûr : le roman-photo, c'est une façon extraordinaire de raconter des histoires si on utilise les codes pour raconter les histoires d'aujourd'hui[685].

681 CIRANNA Serena, « Les évolutions du contenu textuel sur les réseaux socionumériques : une étude de la fonction *stories* d'*Instagram* », *Semen* [En ligne], 49, 2020, mis en ligne le 7 septembre 2021. Disponible sur : http://journals.openedition.org/semen/15221 (consulté le 19 octobre 2023).
682 *Ibid.*
683 *Ibid.*
684 GUITTARD Jacqueline, « Le (re)nouveau roman-photo ? », art. cit.
685 Entretien réalisé avec Emmanuelle le 24 mai 2023.

Au-delà de ces nouvelles formes que les *stories* favorisent, la culture internet renouvelle de manière particulièrement vivace la tradition des photos-BD humoristiques, satiriques ou politiques qui prospéraient dans la seconde moitié du XX^e^ siècle. Déjà évoqués précédemment, les mèmes, via la culture du détournement, s'inscrivent dans la continuité des pratiques photoromanesques du situationnisme ou d'*Hara-Kiri*, et ils constituent un volume de production considérable sur internet que l'on retrouve notamment rassemblé dans des « neurchis[686] » thématiques.

*Illustration 25 – Exemples de photos-BD ou mèmes humoristiques et politiques*




On retrouve également ces formes photoromanesques dans le milieu du journalisme. Nous avons cité plus haut Frédéric Hojlo qui évoquait un roman-photo publié par le journal *Libération* autour du Fort de Brégançon, mais le journal *L'Humanité Dimanche* a également fait usage de phylactères pour illustrer un papier sur la primaire de la droite en novembre 2021, tout comme le média en ligne *Arrêt sur images* qui reproduit des extraits d'émissions télé sous forme de roman-photo (*cf.* illustration 26).

Ce panorama des usages informationnels du roman-photo nous permet d'observer comment ceux-ci circulent de la publicité au journalisme, en passant par des formes plus personnelles ou littéraires de communication. La circulation de ces formes graphiques et narratives passe par leur réemploi dans des domaines divers qui ignorent parfois leur origine traditionnelle – le roman-photo sentimental – et en font donc un usage décontextualisé. Cette décontextualisation du roman-photo participe à sa banalisation et il devient ainsi une ressource commune dans laquelle puiser, un langage photo-textuel susceptible d'être mobilisé dans des contextes communicationnels multiples, et notamment dans un cadre éditorial.

[686] Le mot « neurchi » est issu du mot « chineur » en verlan : il s'agit de communautés numériques nées sur Facebook qui rassemblent des membres autour de la création ou du partage de mèmes. Il existe ainsi un « Neurchi de doctorant·e·s désœuvré·e·s (SHS) » dans lequel les membres partagent des publications en lien avec la vie doctorale. Disponible [en ligne] sur : https://www.facebook.com/groups/334899294430646/?locale=fr_FR (consulté le 29 octobre 2023).

*Illustration 26 – L'usage des phylactères dans la presse*




## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

On observe depuis le milieu des années 1990 des initiatives patrimoniales qui visent à construire une mémoire du roman-photo, à conserver et à transmettre son histoire, et ce faisant à le légitimer. Ces dynamiques se manifestent autant dans le domaine de l'édition – politique de rééditions, publication de livres historiques – que par le biais d'expositions qui mobilisent des formes photoromanesques, qui événementialisent de nouvelles parutions ou qui ont plus directement une vocation patrimoniale. En faisant entrer le roman-photo dans les musées et en utilisant les modes de valorisation symbolique de la culture légitime, ces initiatives bousculent les hiérarchies culturelles et contribuent au regain d'intérêt que suscite le roman-photo dans le pôle de production restreinte. Un tel « retour » du roman-photo s'inscrit aussi dans une tendance plus large à la monétisation de la nostalgie que les industries culturelles exploitent dans l'ensemble des filières artistiques – du vinyle à la photographie argentique, en passant par les *remakes* ou les pastiches cinématographiques. L'iconographie du roman-photo devient une ressource *vintage* que l'on réemploie dans des œuvres contemporaines – un réemploi favorisé par le développement d'une culture de l'éclectisme. En se généralisant dans des domaines informationnels divers – publicité, journalisme, communication –, les codes graphiques du roman-photo se banalisent et leur connotation sentimentale tend à s'atténuer. Ce genre éditorial devient alors un patrimoine commun sous l'effet des producteurs culturels qui l'investissent et le constituent comme tel.

Ce chapitre sur les évolutions culturelles clôt une partie consacrée à l'étude des conditions objectives de transformation de l'espace éditorial du roman-photo. La thèse que nous avons défendue suggère que les évolutions démographiques, techniques, économiques et culturelles contemporaines de l'espace éditorial du roman-photo consolident l'attractivité de sa position frontalière. Il nous faut maintenant analyser dans la prochaine partie la manière dont cet espace est investi par les producteurs de roman-photo.

# PARTIE IV.

# FAIRE DU ROMAN-PHOTO MALGRÉ SOI ?

# Chapitre 11.
# DES TRANSGRESSIONS PAR LE ROMAN-PHOTO

Pour Edgard Morin la « contradiction invention-standardisation est la contradiction dynamique de la culture de masse[687] » – une contradiction que les industries culturelles doivent « constamment surmonter[688] ». Le processus d'industrialisation de la presse et de l'édition semble en effet s'accompagner du développement d'initiatives éditoriales qui bénéficient d'une forte visibilité du fait de leur positionnement à la marge ou à contre-courant de ses logiques industrielles. Malgré leur faible poids économique, ces initiatives peuvent susciter une forte reconnaissance symbolique[689] en raison de l'exigence de standardisation de la production de masse dont elles se distinguent.

À l'instar des « mooks » et des « romans graphiques », l'histoire récente nous offre des exemples de formes éditoriales qui se renouvellent par l'introduction de dissonances génériques. Ces dissonances peuvent être appréhendées comme des *transgressions* vis-à-vis des conventions qui délimitent et instituent les différents secteurs éditoriaux[690]. Ces transgressions ne sont donc nullement des aberrations mais traduisent au contraire la dynamique fondamentale des industries culturelles.

Le problème qui nous est posé est alors de comprendre les perspectives individuelles et collectives ambivalentes qu'offre le roman-photo : sa dissonance constitue un attrait en raison des gratifications symboliques qui découlent de la transgression des conventions d'un espace de production restreint où l'innovation formelle est instituée en valeur. Mais elle représente aussi une limite : ces écarts vis-à-vis des conventions qui structurent une production routinisée exposent davantage à des échecs et compromettent la commercialisation des livres qui sont contraints d'emprunter des circuits de valorisation nécessairement inadéquats. Dit autrement, dans quelle mesure, de quelle manière et sous quelles conditions la transgression des conventions génériques peut-elle constituer – ou non – une ressource, et susciter de l'innovation dans un environnement éditorial structuré en grands secteurs de production ?

---

687 MORIN Edgar, « L'industrie culturelle », *Communications*, 1, 1961, p. 38-59.

688 *Ibid.*

689 Le décalage entre faible poids économique et forte reconnaissance symbolique dans l'édition contemporaine a notamment été travaillé par Sophie Noël dans le cadre de son étude sur les éditeurs indépendants critiques. NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique*, *op. cit.*

690 Jean-François Sirinelli a analysé les difficultés que soulève l'usage de la notion de transgression dans le cadre de l'histoire culturelle, dans la mesure où celle-ci « induit celle de norme culturelle, beaucoup plus délicate à saisir, puisque ne relevant pas de la règle et du consentement – comme la loi ou le traité diplomatique – mais de mécanismes bien plus diffus et mouvants » : SIRINELLI Jean-François, « La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle - Revue d'histoire*, vol.93, n° 1, 2007, p. 7-14. Pour appréhender cette notion de transgression, nous renvoyons donc au modèle d'institution et de stabilisation des catégories éditoriales que nous avons présenté en première partie : la logique des dissonances génériques que nous avons décrite s'inscrit dans l'idée d'un continuum, structuré par des pôles, et dont l'ACM nous permet de modéliser les degrés de ressemblance et de dissemblance – la transgression se trouvant du côté de cette dernière.

Pour répondre à ces interrogations, nous allons analyser le rapport que les auteurs de roman-photo entretiennent à l'égard de celui-ci et comprendre ainsi l'intérêt que suscite cet espace frontalier. La thèse que nous défendrons dans ce chapitre est que l'espace du roman-photo, dans la mesure où il permet de rompre avec les conventions des secteurs éditoriaux institués, est principalement investi à des fins transgressives.

## 11.1 UNE MISE À DISTANCE DU ROMAN-PHOTO

Marielle Macé souligne dans son recueil sur le genre littéraire la plasticité des catégories génériques et la manière dont elles peuvent évoluer asynchroniquement avec les genres eux-mêmes. Elle relève ainsi que « les noms de genre ne sont pas des étiquettes inertes mais des traits génériques, objets actifs évoluant à un rythme parfois différent de celui des genres (d'où des effets de rémanence ou d'archaïsme)[691] ». C'est pourquoi ces noms de genres sont « susceptibles de manipulations[692] ».

En effet, les appellations génériques sont des espaces stratégiques d'intervention : on trouve des livres qui semblent répondre à tous les « critères objectifs » du roman-photo sans pour autant que leurs auteurs ne s'en réclament, et au contraire, des ouvrages qui entretiennent un rapport très lointain à l'égard du genre et qui affichent pourtant cette étiquette en couverture. C'est que les catégories génériques, d'autant plus lorsqu'elles ne sont pas stabilisées, revêtent des enjeux de nature à la fois esthétique, symbolique et commerciale. Les producteurs qui s'en saisissent optent alors pour diverses stratégies.

La première option consiste à revendiquer l'étiquette de roman-photo, dans une démarche parfois volontariste, pariant que l'on peut rompre de l'intérieur avec les représentations dévalorisantes qui pèsent sur cette appellation. La deuxième option consiste au contraire à rejeter – ou tout simplement ignorer – l'appellation de roman-photo pour se fondre dans les catégories éditoriales instituées sans les remettre en question. Une troisième option consiste enfin à proposer des appellations alternatives à celle de roman-photo, qui serait jugée trop ringarde ou désuète – c'est une manière d'assumer une filiation avec le roman-photo, tout en s'en démarquant. Ce sont ces différents cas de figure que nous allons analyser dans les sections suivantes.

### *Revendiquer le roman-photo contre ceux qui « n'assument pas »*

Emmanuelle, éditrice dans une grande maison d'édition généraliste, affiche sur ses réseaux sociaux le titre d'« éditrice de romans-photos ». Interrogée sur ce point lors de notre entretien, elle commente, avec un sourire : *« je suis très fière, moi »*. Comme elle, certains auteurs et éditeurs se reconnaissent dans la tradition photoromanesque. Nathan, enseignant-chercheur, se pose ainsi comme un auteur décomplexé qui assume l'étiquette et l'héritage de cette forme classique : *« Tu fais du roman-photo, tu fais du roman-photo […]. Tu t'excuses pas, sinon tu te barres »*. Le

691 MACÉ Marielle, *op. cit.,* p. 114.
692 *Ibid.*

rejet du roman-photo et son manque de légitimité suscitent en effet un agacement du côté de ceux qui au contraire revendiquent la filiation. Nathan reproche ainsi à certains auteurs d'entretenir un rapport gêné à la nature photoromanesque de leur œuvre :

> La grande critique que je leur fais c'est qu'on sent que le roman-photo, ce n'était pas leur intention initiale. Et il y a la honte de faire du roman-photo. Donc qu'est-ce qu'ils font ? Ils font […] une sorte de traitement un peu graphique, genre livre d'art…[693]

Il revendique pour sa part une forme de fierté à réaliser des romans-photos : *« t'as pas à t'excuser, les gens qui s'excusent, moi, j'ai toujours détesté »*. De la même manière, Franck, éditeur et auteur de BD dans une petite maison indépendante, s'énerve contre ceux qui n'assument pas frontalement la nature photoromanesque de leur pratique :

> Eux ils disent qu'ils font du photoreportage, non ? Ils ont un complexe par rapport au roman-photo. […] Moi, ça, ça m'énerve vachement en fait. Ça fait chier. […] Du coup ils fuient le mot « roman-photo »[694].

Ce clivage entre ceux qui « assument » et ceux qui n'« assument pas » est source de tensions. Franck garde un souvenir difficile de sa rencontre avec des auteurs par ailleurs bien insérés dans le journalisme et la presse quotidienne qui, contrairement à lui, se tiennent à distance de la filiation photoromanesque :

> Je leur ai montré mes bouquins vite fait, je leur ai dit que je faisais du roman-photo. Mais vraiment ils m'ont pris de haut, pour un péquenaud, quoi. Ah, je te jure ! Et je me suis dit, ah les cons ! Alors qu'en fait, on fait le même truc, tu vois ! […] C'est ce truc d'aristocrate qui est insupportable en fait. Ils ne veulent pas se mêler à… Mais parce que le roman-photo a mauvaise presse, ou qu'eux-mêmes ils savent mêmes pas ce que c'est en fait, ils le rejettent[695] !

Le dédain qu'il ressent chez des auteurs de romans-photos qu'il approchait en tant que pairs instaure une hiérarchie que Franck subit comme violence symbolique. Et ce, alors même qu'il revendique le fait d'investir un genre illégitime et tire une fierté particulière de cette posture symbolique qui suscite le mépris des « artistocrates ». Comme ces tensions le laissent comprendre, la revendication militante qui cherche à retourner le stigmate du roman-photo[696] ne

[693] Entretien réalisé avec Nathan le 25 juin 2020.
[694] Entretien réalisé avec Franck le 13 octobre 2020.
[695] *Ibid.*
[696] Ces stratégies de retournement du stigmate ont été analysées dans de nombreux champs sociaux et culturels. À titre d'exemple nous renvoyons vers les travaux d'Ugo Palheta sur la domination scolaire ou l'enquête de Loïc Lafargue de Grangeneuve sur les équipements culturels de deux municipalités françaises : PALHETA Ugo, *La Domination scolaire : sociologie de l'enseignement professionnel et de son public,* Paris, Presses universitaires de France, 2012 ; LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, « Quelle musique pour les quartiers ? deux équipements culturels controversés », *Volume !*, 1-2, 2002, p. 5-18.

fait pas consensus auprès des enquêtés rencontrés, chez qui l'on observe souvent une mise à distance du référent roman-photo, en premier lieu sur le mode du désintérêt.

### *Un désintérêt pour le roman-photo*

Lorsque l'on interroge les producteurs de romans-photos sur le rapport qu'eux ou leurs œuvres entretiennent à l'égard de ce genre, la plupart nuancent et instaurent une forme de distance, plus ou moins marquée. Cette mise à distance se manifeste parfois par un simple désintérêt puisque certains auteurs ne se sentent tout simplement pas concernés par les enjeux liés au roman-photo.

Christophe, par ailleurs auteur reconnu de bande dessinée, nous explique : *« si j'ai fait ce livre, ce n'est pas par amour ou intérêt pour le roman-photo »*. Pour sa part, Ninon, artiste plasticienne vivant à Paris, nous signale qu'elle n'est *« pas une passionnée à tout prix de roman-photo »* – alors même qu'elle affiche cette appellation en couverture de son livre. Lucas, artiste photographe, relève ne pas s'être interrogé sur la problématique photoromanesque : *« je me suis jamais posé la question du roman-photo, je ne suis pas un lecteur de roman-photo, je m'en fous. »* Louis, écrivain et directeur d'une grande maison généraliste, nous explique que pour lui non plus le roman-photo *« n'est pas dans [ses] habitudes de lecture »*. Hormis certains profils savants, la quasi-totalité des personnes interrogées n'est en effet pas lectrice de roman-photo traditionnel et ne l'a pas été par le passé. Ce désintérêt est parfois présenté comme une conséquence générationnelle par certains enquêtés, comme le fait Emmanuelle, née en 1973 : *« moi je suis trop jeune pour avoir connu l'âge d'or du roman-photo. Et même Hara Kiri, j'étais petite à cette époque-là, j'avais même pas l'âge de les lire »*. Elle a beau investir activement cette pratique, elle nuance tout de même : *« je regarde ce qui se fait mais je ne suis pas non plus une spécialiste de roman-photo »*.

La référence au roman-photo est donc souvent problématique alors même qu'elle est mobilisée ou a été mobilisée par la plupart d'entre eux. Ce rapport ambigu s'explique par une vision plus ou moins dépréciative que les personnes interrogées entretiennent à l'égard du roman-photo ou aux représentations qu'ils assimilent à cette notion. En effet, lorsque la catégorie de roman-photo est utilisée dans le cadre des entretiens que nous avons réalisés, celle-ci est souvent associée au roman-photo traditionnel de type *Nous Deux*. Les livres des auteurs interrogés, qui s'insèrent dans le pôle de la production restreinte, cherchent donc souvent à se démarquer d'une production industrielle et stéréotypée dans laquelle ils ne se reconnaissent pas[697].

### *Se démarquer d'une production illégitime*

Carlos Spottorno, photoreporter, manifeste une position tranchée lors d'un entretien qu'il accorde à *Libération* à l'occasion de la parution de son livre : « Un roman-photo ? Je ne voulais

[697] Dans la logique caractéristique des sous-champs présentée par Pierre Bourdieu : BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », art. cit.

pas faire une merde pareille[698] ! » Anaïs et Thibault, auteurs issus du secteur de la bande dessinée alternative, ne se sentent pas à l'aise non plus avec cette notion. Pour Anaïs, « *le "roman-photo", ça fait série B, sous-genre* », et Thibault abonde : *« c'est vrai que "roman-photo" ça ne nous correspond pas… »*. Anaïs précise que le terme de roman-photo *« dessert vachement »*. Christophe, auteur reconnu dans le monde de la bande dessinée, nous explique pour sa part qu'il voit *« le roman-photo dans ce qu'il a de classique, vraiment une suite d'images figées, posées »*, ce qui contraste avec ses recherches formelles sur la séquence et le mouvement. Lucas, artiste photographe, assimile de même ce média à la représentation traditionnelle du roman-photo sentimental comme un média pauvre où texte et images se répètent et qui dans sa forme se limite à *« un bloc, une ligne »*. Il tient donc à s'en démarquer en soulignant que *« ce n'est pas ce qui se passe dans [s]on livre »* :

> J'essaie au maximum de ne pas être redondant. Je ne décris pas dans le texte ce que l'on voit dans l'image, donc il y a une circulation qui fait que le blanc est narratif, et quand on parle c'est qu'il faut parler et ne pas montrer[699].

Franck, qui revendique pourtant l'usage de l'étiquette de roman-photo dans ses interventions publiques, est très critique à l'égard du roman-photo traditionnel. Il cherche à s'en démarquer en construisant un clivage entre sa pratique – aux ambitions auctoriales – et celles qui sont liées à l'univers de la romance et de la presse magazine.

On retrouve la même prise de distance vis-à-vis de ce média associé à la romance chez Sébastien, éditeur et journaliste, qui éprouve une gêne à l'égard de la notion de roman-photo : *« "Roman-photo" ça renvoie tout de suite à un univers un peu de romance, des acteurs en studio "je t'aime, ma chérie", etc. »*. De manière plus générale, certains producteurs assimilent le roman-photo au domaine de la fiction. Ils peuvent donc être embarrassés par l'usage de ce terme dans le cadre de projets de nature documentaire.

Sébastien, qui caractérise pourtant bien son reportage de « roman-photo », nous reprend ainsi sur l'usage de l'adjectif « photoromanesque », qui renvoie pour lui à l'univers fictionnel et qui entre en contradiction avec le contenu documentaire du reportage qu'il a édité :

> Déjà vous utilisez un mot… C'est le « romanesque » qui me gêne un petit peu, parce que ce n'est pas un roman. Le roman, c'est le registre de la fiction et le mot « photoromanesque » me semble un petit peu problématique dans le sens où ici, il n'y a pas de fiction. Tout est exact, justement il n'y a aucune fiction, aucune part d'arrangement ou de réarrangement. Le travail a été fait avec une exigence de rigueur complète[700].

Valérie Igounet, historienne et coautrice d'une photo-BD de reportage, se méfie elle aussi du tropisme fictionnel du roman-photo. Après avoir qualifié son livre de « roman-photo

---

[698] MERCIER Clémentine, « "Un roman-photo ? Je ne voulais pas faire une merde pareille !" », *Libération* [en ligne], 2 juin 2017. Disponible sur : https://www.liberation.fr/images/2017/06/02/un-roman-photo-je-ne-voulais-pas-faire-une-merde-pareille_1574188/ (consulté le 29 octobre 2023).
[699] Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.
[700] Entretien réalisé avec Sébastien le 19 février 2016.

documentaire », elle précise dans la foulée *« j'appose le mot "documentaire", parce que ça n'a rien d'un roman-photo, il faut le marteler*[701] *»*. Gabriel, photoreporter, manifeste la même défiance. Alors qu'il cherche des procédés graphiques pour narrativiser ses reportages photographiques, il découvre de vieux romans-photos mais il rejette la référence qui selon lui ne peut pas correspondre à une démarche documentaire :

> Je cherchais déjà une forme de récit [photographique]. Bien sûr, j'ai commencé à enquêter sur les vieux romans-photos traditionnels, mais j'y voyais de nombreux défauts. En particulier pour une histoire comme [mon livre] qui est journalistique, et qui est tenu à la véracité : il doit être crédible, il doit être réel et authentique et il doit se conformer aux exigences professionnelles et éthiques du journalisme. Si tu intègres des citations, tu abuses de l'utilisation des images des gens. J'utilise des images réelles de centaines de personnes, ce qui est raconté doit être réel. En ce sens, le roman-photo n'est pas une référence[702].

Ainsi, le roman-photo charrie tout un univers thématique et générique duquel certains auteurs et éditeurs cherchent à se démarquer. Sauf, comme c'est le cas pour Louis, écrivain et directeur d'une grande maison généraliste, quand c'est justement cette référence à la romance qui est interrogée dans une démarche artistique et à travers le rapport savant qu'il peut entretenir à l'égard du genre :

> Au départ, je n'avais pas l'idée d'intégrer des images dans le texte, mais comme j'étais parti sur l'idée d'une romance, je pense que c'est comme ça que m'est venue l'idée du roman-photo. C'est avec cette espèce de titre de travail que j'avais en tête, « Romance », que je me suis rendu compte, effectivement, que l'espace littéraire et visuel dédié à la romance, c'était le roman-photo[703].

Dans le rapport conflictuel que beaucoup de producteurs entretiennent à l'égard du roman-photo, l'utilisation des phylactères apparaît souvent comme une ligne à ne pas franchir. Cette convention graphique incarne le roman-photo traditionnel aux yeux d'un certain nombre d'auteurs interrogés et elle suscite donc le rejet. Lorsque Gabriel raconte les recherches graphiques autour de sa photo-BD il évoque une discussion avec son coauteur, journaliste, qui voulait que les personnages du reportage puissent prendre la parole en intégrant des citations extraites de leur enquête. Gabriel a opposé un refus catégorique en raison du manque de sérieux que selon lui un tel parti pris esthétique entraînerait :

> Je ne voulais pas que [les personnes photographiées] parlent. Parce que s'ils parlent et que des bulles sortent de leur bouche, ça se transforme en *Astérix*

[701] Propos enregistrés et retranscrits dans le cadre d'une intervention à un séminaire de Sciences Po Paris : « Les sciences sociales en question : grandes controverses épistémologiques et méthodologiques », 49e séance, intitulée « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019.
[702] Entretien réalisé avec Gabriel le 5 octobre 2020.
[703] Entretien réalisé avec Louis le 16 octobre 2020.

> en photo et ça ne m'intéresse pas. Ce n'est pas possible, ça donne un air comique, ça donne un air complètement… déplacé par rapport au ton que je veux donner [au livre][704].

Simon, réalisateur formé dans une école d'art, réagit de manière semblable lorsque nous l'interrogeons sur le processus de recherche graphique de son livre, qu'il qualifie lui-même de « photo-roman ». À la question de savoir si la piste des phylactères avait été envisagée, il répond de manière catégorique par la négative, opposant des partis pris jugés plus esthétisants :

> Ça, dès le départ, c'était évident que je ne voulais pas aller là [vers l'usage des phylactères]. Je ne voulais pas de bulle, je voulais une formule revisitée, moderne […] Il fallait que ce soit beau, il fallait que ce soit un bel objet[705].

La critique de la « laideur » des phylactères se retrouve également chez des personnes qui utilisent pourtant cette convention graphique dans leur propre livre, comme Margot, artiste plasticienne :

> Pour moi, le truc le plus moche dans le roman-photo, c'est les bulles. Je trouve que c'est le plus souvent horrible, ça casse tout. […] Je comprends, dans une esthétique un peu *cheap*, faire rapidement les choses mais, en fait, comme c'est tellement parodié…[706]

En effet, dans l'expérience de Margot, l'usage des phylactères est rattaché à l'esthétique galvaudée d'un roman-photo traditionnel qui n'est pas pris au sérieux ou fait l'objet de moqueries :

> Dès que je parle de roman-photo à des gens, ils me parlent de l'esthétique un peu surannée, le truc hyper posé, et moi je n'ai pas envie de reprendre ces codes-là, parce que je trouve que c'est bien d'en sortir[707].

La forme de ses phylactères revêt donc un important enjeu de distinction pour elle, ce qui justifie son travail manuscrit sur les textes et le soin qu'elle apporte à leur insertion dans les planches :

> Je n'ai pas du tout envie que les bulles viennent rappeler ce roman-photo un peu *cheap*, fait rapidement, et ce n'est pas du tout dans un but de faire chic ou classe, mais c'est plutôt que ça puisse s'intégrer à l'image plus facilement[708].

Convention graphique, univers thématique ou objet illégitime, le roman-photo est régulièrement mis à distance par les producteurs – et quand il est revendiqué, c'est précisément en tant

[704] Entretien réalisé avec Gabriel le 5 octobre 2020.
[705] Entretien réalisé avec Simon le 22 septembre 2020.
[706] Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.
[707] *Ibid.*
[708] *Ibid.*

qu'objet à légitimer. Mais cette mise à distance entraîne une difficulté relevée par Sébastien lors de notre entretien : *« Là, vous touchez du doigt un problème : comment appeler* ça *en fait ? »* Dans le cadre de la sectorisation de la filière du livre et de l'autonomie relative des canaux de diffusion, l'enjeu de l'appellation du genre est aussi en même temps un enjeu de positionnement en librairie.

***Rechercher des appellations alternatives***

Certains producteurs essaient de travailler la notion de roman-photo de l'intérieur pour élargir sa définition et lui permettre d'intégrer des œuvres plus artistiques qui rompent avec la tradition classique du roman-photo. Iris, enseignante et photographe, nous parle ainsi de *« ce que j'appelle, moi, le roman-photo »*, manifestant par cette formule la conscience d'investir une définition spécifique du terme. Les tentatives de redéfinition de la notion de roman-photo se font donc contre l'usage ou les représentations communes et parfois les interactions sociales viennent rappeler les producteurs à l'ordre. Lucas, photographe inséré dans le pôle artistique, a utilisé un peu malgré lui cette formule de « roman-photo » pour qualifier son livre, *« parce qu'il faut bien à un moment décrire le truc »*. Mais il se souvient avoir été repris par une galeriste parisienne à qui il présentait son ouvrage comme un « roman-photo » : *« elle m'a arrêté et m'a dit "non, c'est une histoire". »* Et Lucas de poursuivre en lui donnant raison : *« Mais c'est vrai, ce n'est pas un roman-photo. Et à la limite, si ce n'est pas à la BD c'est plutôt à la poésie que je pense. »*

Ces malentendus récurrents sur le sens commun que revêt la notion de roman-photo poussent donc certains auteurs, éditeurs et critiques à privilégier l'usage d'appellations alternatives. La journaliste Clémentine Mercier s'interroge ainsi dans *Libération* à propos d'une recension de *La Fissure* paru chez Gallimard :

> Mais comment nommer ce nouveau genre ? Roman-photo ? Ce n'est pas de la fiction. Reportage en bande dessinée ? Il n'y a pas de dessin mais de la photo. Partons alors sur BD photoreportage pour qualifier ce travail hybride[709].

Sébastien, éditeur et journaliste, nous raconte les mêmes difficultés pour trouver une appellation qui corresponde à la nature de son projet. L'étiquette de roman-photo finit par s'imposer comme la moins mauvaise des solutions, mais à condition de l'adjectiver :

> On a appelé ça un « reportage roman-photo », mais c'est un peu long à énoncer, ce n'est pas très clair. Il y a une expression que j'ai entendue et que j'aime bien parce que je trouve qu'elle colle assez bien, c'est des « bandes photographiques ». Elle fonctionne assez bien. Mais « reportage roman-photo » c'est ce qu'il y a de plus explicite avec une gêne, c'est que roman-photo ça

[709] MERCIER Clémentine, « "Un roman-photo ? Je ne voulais pas faire une merde pareille !" », art., cit.

> renvoie tout de suite à un univers un peu de romance […]. Coller une étiquette sur le genre ce n'est pas très facile[710].

De la même manière, Valérie Igounet, historienne et coautrice d'une photo-BD, considère que *« c'est par facilité de langage que les autres appellent ça un "roman-photo" »,* tout en expliquant le caractère potentiellement « vendeur » de cette appellation. Elle privilégie pour sa part la formule plus neutre de « documentaire photo[711] ».

Simon, lui, qualifie son livre de « photo-roman revisité ». On note le renversement de l'ordre et donc de la hiérarchie des mots, valorisant ainsi la photographie au détriment du roman. C'est une option également retenue par André, photographe documentaire :

> À l'époque je n'avais pas une grande culture de ce qui avait été fait, c'était vraiment un choix instinctif, intuitif, cette façon d'allier les images. Mais bon, « roman-photo »… je me disais, ce n'est pas vraiment du roman-photo, il n'y a pas une histoire, il n'y a pas de bulles, il n'y a pas de personnages. Donc, voilà, j'ai inversé le truc en disant « photo-roman », parce qu'il y avait quand même l'idée d'une narration[712].

Anaïs, autrice de bande dessinée alternative, regrette que l'on n'ait pas en France un terme comme celui de « *fumetto* » en Italie, qui permettrait de réunir sa pratique de la BD et du roman-photo de manière indifférenciée car, même lorsqu'elle dessine, elle le fait d'après photo et que *« finalement c'est un détail que ce soit en photo, ou avec n'importe quelle autre technique ».*

De ces différents rapports au roman-photo et à son appellation, nous n'avons pas réussi à extraire de profils types liés à un parcours artistique, à un secteur d'activité ou à l'âge des personnes interrogées. En effet, l'usage de la catégorie de roman-photo, ou au contraire son rejet, apparaît aussi bien dans les secteurs de la photographie, de la littérature ou de la bande dessinée. On les retrouve dans le pôle artisanal du livre – que ce soit dans le livre d'artiste comme dans les ateliers de création – ainsi que dans des pratiques plus industrialisées d'édition. Peut-

*Illustration 27 - Exemples d'appellations génériques utilisées dans le paratexte.*




[710] Entretien réalisé avec Sébastien le 19 février 2016.
[711] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.
[712] Entretien réalisé avec André le 21 septembre 2020.

être peut-on relever que la notion n'est pas abordée de la même manière selon les positions occupées dans la hiérarchie des légitimités : l'usage de cette appellation renvoie souvent à un registre savant, ludique ou nostalgique chez des éditeurs ou auteurs consacrés de grandes maisons d'édition, et peut-être la référence est-elle plus prise au sérieux[713] chez des producteurs ancrés dans la petite édition alternative et indépendante – mais ce constat est à nuancer tant les contre-exemples sont nombreux. Et c'est sûrement du côté des auteurs insérés dans le journalisme professionnel que la mise à distance du roman-photo est la plus homogène – en raison de son tropisme fictionnel et bien que nous ayons noté l'évolution des positions de certains de ces producteurs au cours de nos observations.

En résumé, la mise à distance du référent au roman-photo témoigne du rapport ambigu que beaucoup de producteurs entretiennent à l'égard du genre. Ce rapport distendu, d'attraction-répulsion, s'explique en partie par le mode d'accès à cette pratique : les producteurs n'arrivent que rarement au roman-photo par le roman-photo. En effet, il est frappant de constater que dans la plupart des entretiens que nous avons réalisés, la relation problématique à la catégorie du roman-photo se double dans les discours de la mise en avant d'autres traditions artistiques. Cette stratégie discursive, qui traduit aussi un positionnement esthétique, permet aux auteurs d'inscrire leurs livres dans d'autres filiations plus connues, reconnues et légitimes que celle du roman-photo.

### 11.2 **MOBILISER D'AUTRES FILIATIONS**

Dans la mesure où le roman-photo n'est ni institué, ni massivement pratiqué, les auteurs et éditeurs sont la plupart du temps issus des arts consacrés voisins et c'est souvent dans ces secteurs plus légitimes qu'ils vont puiser leurs références – références elles-mêmes légitimes au sein de ces secteurs. Pour asseoir leur propre pratique du roman-photo, nous verrons ainsi comment les enquêtés revendiquent des filiations associées aux secteurs de la photographie, de la bande dessinée, du cinéma, de la littérature et de l'art contemporain.

#### *La photographie*

Lucas, artiste photographe qui *« s'en fout »* du roman-photo, évoque beaucoup la photographie anglo-saxonne contemporaine comme Paul Graham, mais aussi les grandes influences classiques à l'image de Gordon Parks ou Walker Evans. Des photographes qui ont produit des œuvres photo-textuelles emblématiques et qui s'inscrivent notamment dans la tradition des *photo-essays*.

> Quand tu vois le type de journalisme qu'on faisait avant… Je ne sais pas si tu connais le travail de Roy De Careva, ou les reportages d'Eugène Smith, c'est magnifique, j'adorerais faire ça, et t'as des collaborations aux États-Unis

[713] Précisons que prendre le roman-photo au sérieux ne veut pas dire faire des romans-photos sérieux, certains de ces livres relevant par exemple du registre humoristique.

> entre des écrivains et des photographes, qui sont une longue tradition, dont le plus connu est *Let Us Now Praise Famous Men*. […] C'est des choses qui me restent en tête, par contre il faut une qualité d'écriture qui s'y prête. Et je pense que les Anglo-saxons sont très bons pour faire ça[714].

Lucas présente une connaissance fine de la production photographique moderne et contemporaine et se positionne souvent vis-à-vis d'elle. Ces références classiques constituent le socle des pratiques documentaires contemporaines en photographie et elles sont souvent évoquées par les auteurs s'inscrivant dans l'univers du photoreportage – à l'instar de Gabriel qui invoque également Robert Capa, Cartier Bresson et les photographes canoniques de l'agence Magnum, ou encore les reportages publiés dans le magazine *Vu*.

Lorsque nous évoquons avec Lucas la photographie française des années 1960-1970, à travers des auteurs comme Denis Roche ou Claude Nori, plutôt que de filiation, il préfère parler de « proximité culturelle ». Il dit aussi aimer le travail d'Hervé Guibert qui, comme Denis Roche, était à la fois écrivain et photographe – et qui est, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'auteur de *Suzanne et Louise*, récit sous-titré « roman-photo ». Cette génération de photographes français est également citée par Christophe – auteur reconnu de bande dessinée – à travers la figure de Claude Nori qu'il découvre quelque temps avant de réaliser son photo-récit : *« Ce qui était intéressant, c'est que ce photographe, il saisissait réellement le quotidien. Moi je vois ses photographies, elles me parlent tout de suite ».*

D'autres comme Ninon, artiste plasticienne évoluant dans le monde de la culture branchée, évoquent moins des traditions artistiques que des livres spécifiques qui les ont marqués – elle nous parle d'*Irene* de Roswitha Hecke paru en 1978 qui documente la vie et le travail d'une prostituée. De la même manière, Iris mentionne sa lecture de *A Criminal Investigation* de Watabe Yukichi (1924-1993) où le lecteur suit des policiers japonais dans une enquête pour meurtre. Enfin, Margot nous raconte son parcours aux beaux-arts, et son goût pour la photographie et la mise en scène. Pour elle c'est la rencontre avec l'œuvre de Duane Michals, qu'elle a *« adorée »*, et qui lui a donné *« envie d'essayer de faire de la narration avec de la photo ».*

Certains auteurs interrogés tendent donc à situer leur pratique dans l'histoire de la photographie et se positionnent ainsi vis-à-vis d'œuvres photo-textuelles classiques, emblématiques et reconnues du secteur, qui explorent la forme du récit ou de la séquence. Si la photographie narrative et séquentielle constitue une porte d'entrée vers le roman-photo, il en est de même avec la bande dessinée.

### *La bande dessinée*

Pour Iris, *« c'est l'influence de la BD avant celle du roman-photo qui a été première ».* En effet, cette enseignante et photographe souhaitait agencer ses images dans un dispositif proche de la bande dessinée, qui pour elle est un genre « moderne », « accessible » et « facilement diffusable à tous les âges ». Son roman-photo est uniquement composé de photographies d'archives, mais elle

[714] Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.

l'a pensé à la manière d'un roman graphique. Et même si celui-ci a finalement été publié par un éditeur reconnu de photographie, elle s'était initialement tournée vers des éditeurs de BD. Elle évoque lors de l'entretien son intérêt pour Jean Teulé, souvent cité parmi les enquêtés comme Samuel, photoreporter, qui qualifie *Gens de France* de *« remarquable »*. Anaïs qui, elle aussi, évoque l'influence de Jean Teulé, est d'abord autrice de bande dessinée et c'est justement à travers cette pratique qu'elle serait *« naturellement »* arrivée au roman-photo : *« d'autant plus naturellement que petit à petit on a mis des photos dans nos BD »*.

Pour un auteur issu du photoreportage comme Carlos Spottorno, les grands livres de la bande dessinée documentaire tels que *Persepolis* de Marjane Satrapi ou *Le Photographe* de Guibert, Lefèvre et Lemercier constituent des références décisives. C'est à partir d'eux qu'il a pensé son travail et qu'il s'est positionné. Dans un entretien à *Libération*, il raconte :

> J'avais été marqué par *Pyongyang* de Guy Delisle, je trouvais que c'était une belle façon de raconter un pays peu connu. Je voulais faire un « Guy Delisle » avec des photos[715].

Pour sa part, Ninon identifie plusieurs filiations au sein des pratiques photoromanesques contemporaines, affirmant ainsi qu'il y a *« deux types de romans-photos »*. D'un côté, *« ceux qui sont plus proches de la BD, dans un côté très second degré et graphique »*. Pour sa part, elle tendrait vers *« l'autre côté, le côté cinématographique ou documentaire »*, précisant que son *« inspiration vient plutôt des films, de l'image animée qu'on stoppe, on met pause »*. Le cinéma apparaît en effet comme une ressource esthétique importante dans laquelle les auteurs vont puiser des références et construire leur discours.

### *Le cinéma*

Le cinéma est souvent présent dans le discours des enquêtés, mais plutôt comme une influence que comme une porte d'entrée. Lors de son financement participatif en ligne, le livre de Christophe était désigné comme un « film sur papier ». Cet auteur, issu de la bande dessinée, considère en effet que sa manière de photographier le quotidien s'approche *« du cinéma fictionnel, de Truffaut, de la Nouvelle Vague »* et il cite également Depardon dont il se dit *« grand admirateur »*. Il conclut : *« Je me sens plus proche du cinéma que du roman-photo. »* De la même manière, Gabriel, photoreporter, souligne plus généralement : *« je pense que j'ai plus d'influences du cinéma que de la photographie »*.

Cette cinéphilie tournée vers des références légitimes est également partagée par Thibault, auteur de bande dessinée alternative, mais qui se dit passionné de cinéma : *« J'écris des scénarios depuis que j'ai 10 ans, dans ma cuisine, tout seul, des grandes productions hollywoodiennes. Et voilà, c'est un peu parti de ça. »* Il dit adorer *« Chaplin, Keaton, toute cette école-là »* mais aussi Tex Avery, et s'inspire de leur manière de construire des récits à partir des objets quotidiens qui l'entourent. L'univers esthétique de Daniel, réalisateur multimédia, est pour sa part alimenté par David Lynch et Jim

[715] MERCIER Clémentine, « "Un roman-photo ? Je ne voulais pas faire une merde pareille !" », art. cit.

Jarmush. Emmanuelle, éditrice d'une grande maison généraliste, note : *« j'ai une passion pour le cinéma, ça a dû infuser dans mon envie de faire du roman-photo mais ce n'est pas quelque chose de conscient et calculé »*.

Lucas, lui aussi, reconnaît qu'*« il y a une circulation avec l'univers du cinéma »* dans son travail. Il a d'ailleurs donné des cours de cinéma dans une école de BD, et il multiplie les références cinématographiques dans le graphisme de son roman-photo qui tend vers le livre d'artiste :

> À l'intérieur c'est une Courrier, qui est typiquement la typographie d'un scénario de cinéma. La ITC Grouch qui est la *font* de la première page, j'avais demandé au graphiste d'aller chercher dans de vieux catalogues de typographie qui servaient notamment à Antonioni à l'époque. […] J'ai utilisé le principe, que j'ai toujours beaucoup aimé, que tu trouves dans toutes sortes de livres mais qui a été réutilisé beaucoup par Godard, du résumé du chapitre à l'intérieur, en avant du chapitre. […] C'était une façon d'inscrire cette histoire, de manière un peu… pas parodique mais juste avec un peu d'ironie, dans une identité du cinéma des années 1970[716].

De son côté, André, photographe documentaire, évoque le dispositif photo-textuel de son livre. Il nous explique avoir pensé l'intégration des textes comme s'il s'agissait de sous-titres de cinéma : *« je ne sais pas si je suis un cinéaste frustré, j'en sais rien, mais l'idée de faire rentrer du texte dans l'image s'est faite comme ça, une façon de faire du sous-titre qui est proche du cinéma. »* Il invoque également Wim Wenders et son film *Les Ailes du désir*, pour expliquer sa démarche narrative : il nous raconte une scène durant laquelle le personnage entend des voix dans la rue, créant ainsi quelque chose comme un chant choral, à l'image de son livre.

Le lien avec le cinéma est parfois beaucoup plus direct, car on trouve aussi dans les publications contemporaines un certain nombre de ciné-romans autrement dit d'adaptation de films en livres. C'est le cas de *Qui êtes-vous, Polly Maggoo ?* de William Klein, publié chez Delpire en 2022, ou encore de la collection de ciné-romans des Éditions Conspiration qui ont édité *L'Aurore* de Murnau ou encore *La Nuit des morts-vivants* de Georges A. Romero.

Enfin, l'une des références récurrentes qui traverse les différents secteurs est celle de Chris Marker et de son court-métrage *La Jetée*. Celui-ci est évoqué par Louis, André et d'autres comme une influence marquante : Daniel en parle comme *« LA »* référence, Iris dit avoir *« adoré »*, Louis a encadré le tirage d'un photogramme du film chez lui. C'est une référence qui fait assez largement consensus et qui fait partie des rares dénominateurs communs à des pratiques esthétiques très hétérogènes au sein de l'espace photoromanesque.

D'autres auteurs enfin tissent des liens avec l'art contemporain et la littérature et s'appuient sur ces disciplines pour alimenter leurs propres travaux de création ou se positionner dans l'espace éditorial.

[716] Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.

### *La littérature et les arts*

Iris considère que Sophie Calle est une pionnière et admire les rapports entre textes et images à l'œuvre dans son travail. Pour Margot aussi, diplômée d'une école d'art et de littérature, l'art contemporain et ses libertés formelles inspirent sa pratique du roman-photo :

> L'art contemporain pour moi c'est une référence. Au final ce n'est pas du tout la BD qui m'a donné envie de faire du roman-photo. J'en lis et j'aime ça, mais ce n'était pas parce que je n'ai pas pu faire de la BD que j'ai fait du roman-photo. Au contraire je trouve qu'il y a plein de pistes dans la photo contemporaine et chez les plasticiens, qui moi m'intéressent. Alors oui, ça ne m'intéresse pas de faire ça dans le milieu de l'art contemporain, mais en tout cas il y a plein de choses qui s'y passent et qui m'intéressent. Et la liberté de forme, quoi[717].

Simon, formé dans une école d'art, évoque pour sa part l'influence du mouvement constructiviste et la manière dont l'exemple de ces artistes polyvalents a guidé ses recherches graphiques tournées vers le roman-photo : *« Il y a tout un potentiel dans le langage photographique, combiné avec la littérature, combiné avec le graphisme. »*

Dans une perspective plus littéraire, le Nouveau Roman était bien sûr constitutif des pratiques photoromanesques de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters. Et si Louis, écrivain et directeur d'une grande maison généraliste, cite Marguerite Duras comme l'un de ses *« points d'ancrage »*, il évoque également Roland Barthes ou encore Annie Ernaux – non pour son rapport à la photographie mais pour son livre *Une Passion simple* qu'il décrit comme étant une *« des rares tentatives d'essayer d'écrire une passion, ça c'est un texte qui m'avait assez marqué ».*

Clément Bénech, écrivain publié aux Éditions Flammarion, a pour sa part engagé un travail réflexif sur l'usage de la photographie dans le roman et il analyse sa filiation avec ce qu'il appelle le « roman bicaméral ». Il s'attarde longuement sur W.G. Sebald, à sa « connaissance le seul écrivain à avoir systématisé l'usage de la photographie dans ses romans[718] » et explique en effet s'être « mis en tête de recenser et de lire tous les romans qui contenaient des photographies » dans une période de « grande excitation formelle[719] ». Il a dressé une longue liste d'auteurs « bicaméraux » qui va de Georges Rodenbach et André Breton jusqu'à Charles Dantzig et Éloïse Lièvre en passant par Paul Auster, Éric Vuillard, Emmanuelle Pireyre, Colette Fellous, Laurent Mauvigner, Camille Laurens, et bien d'autres. Il inscrit ainsi son propre usage de la photographie dans cette tradition romanesque dont il retrace le fil.

En résumé, le rapport problématique des producteurs au roman-photo s'accompagne souvent de la mobilisation d'autres filiations plus valorisées issues de secteurs voisins. Tantôt présentées comme une porte d'entrée ou comme une influence, ces références servent à asseoir la légitimité de leurs pratiques. À travers ces prises de parole, ils se positionnent moins *dans*

[717] Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.
[718] BÉNECH Clément, *op. cit.*, p. 125.
[719] *Ibid.*

l'espace du roman-photo, que *vis-à-vis* des espaces limitrophes que nous venons de présenter. Autrement dit et en raison de son absence d'autonomie, nous allons voir dans la prochaine section que l'espace du roman-photo tend surtout à se définir négativement, par opposition aux secteurs institués qui l'entourent.

***Un espace qui se définit négativement***

Dans son livre *Écrire l'image*, Benoît Peeters évoque la pratique photographique, qu'il juge dominée par une approche cartier-bressonienne. Cette approche se caractérise par la capture de « l'instant décisif », elle sacralise le moment de la prise de vue, refuse tout recadrage des images, et évacue l'usage de la séquence photographique au profit de l'image unique. On comprend donc que le roman-photo, par son travail sur la séquence et sur le montage, se trouve d'emblée repoussé à la marge de cet espace esthétique. Ce constat est souvent partagé par les producteurs que nous avons interrogés. À partir de son expérience d'éditeur, Sébastien relève en effet comment le choix du roman-photo peut être compliqué à assumer pour un photographe dans la mesure où il doit faire le deuil des conventions qui définissent la pratique légitime de la photographie. Ces partis pris vont en effet à rebours de la représentation auctoriale du photographe :

> Il y avait d'abord [une condition] de base : que […] le photographe accepte qu'on travaille ses images. Quand je dis travailler, c'est dans une certaine limite. Simplement parfois on peut les grossir, les éloigner un petit peu, on a fait des détourages… C'est des choses, pour un photographe, qui font mal, normalement[720].

De la même manière, Samuel, photoreporter, explique le jugement des pairs qui pèsent sur la transgression des pratiques professionnelles légitimes : *« Pour le photographe, couper les images, insérer des bulles et mettre du texte à l'intérieur, ça peut être extrêmement mal considéré. »* La pratique photoromanesque représente en effet une rupture vis-à-vis des conventions du secteur comme l'illustre le champ lexical mobilisé par Michel Setboun dans la préface de sa photo-BD :

> Contrairement à la peinture, la photographie prétend représenter le réel. Un sentiment de culpabilité taraudait donc l'ancien photojournaliste que je suis. Pour un reporter du réel, transformer les images relève du crime de lèse-photographie. Les photographes excommuniés par leurs pairs, à la suite de retouches trop visibles, ne manquent pas, comme en témoigne la polémique autour de Steve McCurry, lequel s'est défendu en définissant son travail comme une « narration visuelle »[721].

Tendre vers des formes photoromanesques serait ainsi un « crime » de lèse-majesté, qui procurerait un sentiment de « culpabilité » et exposerait à l'« excommunication » – autrement dit une transgression des normes qui organisent le secteur.

[720] Entretien réalisé avec Sébastien le 19 février 2016.
[721] SETBOUN Michel, *op. cit.*, p. 5.

En ce qui concerne la littérature légitime, son usage de la photographie a souvent été marginal et problématique, et ce dès l'émergence du champ littéraire – Flaubert écrivait de manière plus générale : « Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera[722]. » Les mariages entre littérature « blanche » et photographie sont donc l'exception bien qu'il existe des œuvres majeures en photo-littérature, comme le *Nadja* d'André Breton – que Breton lui-même qualifiait pourtant d'« antilittéraire ». Clément Bénech dans son essai réflexif sur l'usage de la photographie dans la littérature expose la réticence qu'une certaine littérature légitime, ou ses représentants, entretient à l'égard de la photographie :

> Quand j'ai commencé à écrire des romans, à dix-sept ans, j'étais aussi catégorique qu'il est possible de l'être à cet âge : un roman ne devait pas contenir de photographies. Une opinion que l'on peut retrouver à peu de chose près dans une enquête sur le sujet menée par le *Mercure de France* en 1898 : Mallarmé y déclarait être contre la moindre forme d'illustration, « tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ». Et, pour la romancière Rachilde, « il ne faut jamais, *jamais*, illustrer une œuvre d'art littéraire. Quant à la photographie, elle est, pour la réalisation de la Beauté, ce qu'une bicyclette peut être devant un cheval arabe »[723].

Si, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'usage de la photographie dans le roman peut tendre vers une normalisation, elle reste une transgression à l'égard des canons historiques de la littérature légitime dont Clément Bénech se fait ici l'écho.

Quant à la bande dessinée, elle a évidemment de nombreux points communs avec le roman-photo. Mais ce dernier passe souvent pour une version appauvrie de la BD et de ce qu'elle peut offrir. Magali Nachtergael note ainsi :

> Si l'on pense aux mangas ou à la Bande dessinée, la photographie entraîne une forme d'appauvrissement du langage dans le format du roman-photo où il reste finalement peu de place pour développer une histoire, sans tomber dans la trivialité d'un réel manifestement factice[724].

Par ailleurs, un critique BD concluait l'une de ses chroniques sur un roman-photo avec une liste de « pour », et une liste de « contre », et il faisait figurer dans cette dernière l'unique mention « ce n'est pas de la BD », repoussant ainsi le livre – tout aussi méritant qu'il puisse être par ailleurs – à la périphérie du champ de la bande dessinée. Les refus de bourses de création ou de participations à des événements consacrés à la bande dessinée – que nous évoquerons dans le prochain chapitre – sont d'autres indices de cette marginalisation du roman-photo au sein du secteur de la bande dessinée.

---

[722] Lettre de Gustave Flaubert à Ernest Duplan du 12 juin 1862.
[723] BÉNECH Clément, *op. cit.*, p. 11.
[724] NACHTERGAEL Magali, « Dévoiement littéraire et roman-photo : du livre au numérique, une expérience de lecture transmédiatique ». *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15, « L'usage du roman-photo », juillet 2023, p. 193-209.

En résumé, l'édition de romans-photos se situe dans un espace qui se définit surtout négativement, par opposition aux conventions dominantes qui règnent dans les arts consacrés qui l'entourent. Les producteurs tendent alors davantage à caractériser leurs livres comme des prolongements ou de rupture vis-à-vis des conventions qui règnent dans les secteurs voisins que comme la continuation ou le renouvellement d'une pratique historique du roman-photo. En cela, l'espace du roman-photo se présente comme un espace de transgression. On doit alors s'interroger, via une approche compréhensive, sur ce qui a amené les auteurs et éditeurs de roman-photo à investir cette pratique hétérodoxe.

## 11.3 **LE ROMAN-PHOTO COMME ESPACE DE TRANSGRESSION**

Dans la mesure où le roman-photo se caractérise par son intersectorialité, c'est-à-dire qu'il ne bénéficie pas de l'autonomie relative d'un secteur institué, il est pris en étau par les conventions esthétiques et éditoriales qui dominent les secteurs voisins – littéraire, photographique et bédéesque. Bien qu'il partage des conventions communes avec ces secteurs pris isolement (l'utilisation du texte, de la photographie, la construction d'une narration visuelle…) il rompt pourtant avec les normes artistiques qui y règnent. C'est la raison pour laquelle, malgré des convergences ponctuelles, il peut difficilement s'épanouir au sein de ces secteurs, si ce n'est sur le mode mineur. Dans cette section, nous étudierons, à travers le discours des producteurs sur leur propre transgression, les motivations qui les poussent à investir cet espace, en questionnant leur intentionnalité et les profils qui semblent favoriser ces écarts.

### *Des prises de position sous contraintes*

Lorsqu'on interroge les producteurs sur la manière dont ils sont arrivés au genre, on peut schématiquement identifier plusieurs types de discours. Le premier d'entre eux s'inscrit dans le registre des discours « intéressés ». Le roman-photo apparaît alors comme une prise de position sous contraintes, déterminée par les contraintes qui pèsent sur la création, notamment celles du marché et de la concurrence. Carlos Spottorno, photoreporter, souligne ainsi dans un entretien accordé à *Libération* :

> Au début, je voulais faire un livre traditionnel. Mais vendre un livre de photo est difficile. Si tu en vends 3 000 exemplaires dans le monde, c'est un best-seller. Je voulais toucher un plus large public[725].

Le roman-photo peut ainsi relever de stratégies de placement, de prises de position dans un espace éditorial concurrentiel. La pratique photoromanesque devient alors, pour certains auteurs habitués à des marchés confidentiels, une solution pour élargir leur audience en investissant le marché de la BD, en forte croissance sur ces deux dernières décennies. Valérie Igounet, historienne, et coautrice d'une photo-BD traduit cela en affichant la volonté « d'être lu » :

[725] MERCIER Clémentine, « "Un roman-photo ? Je ne voulais pas faire une merde pareille !" », art., cit.

> Moi à l'époque, en 2014, je sors ce gros bouquin, et quand on sort ces gros bouquins comme ça, ça prend des années. Et on se pose aussi la question : qui lit […] des bouquins de 600 ou 700 pages ? […] Le but c'est d'être lu, il serait peut-être temps de changer de support – toujours avec la même rigueur, avec la même méthodologie – pour justement que ces publications touchent un public plus large, non pas pour vendre, mais évidemment dans un but scientifique[726].

Dans le cadre d'une industrie culturelle marchande, cette volonté affichée « d'être lu » est naturellement entachée du soupçon commercial que l'historienne s'empresse de nier au profit d'un discours « désintéressé » sur la vulgarisation scientifique – introduisant ainsi le deuxième registre mobilisé par les producteurs. En effet, selon le type de roman-photo publié et selon la trajectoire de l'auteur, le roman-photo peut apparaître comme un choix commercialement porteur, ou au contraire, comme un parti pris radical contre le marché. À ces discours « intéressés », s'oppose donc un discours du désintéressement et de la création pure que nous avons subdivisé en deux catégories. Le premier registre relève de l'intime et de la nécessité.

### *L'expression d'une nécessité intime contre le marché*

Christophe, par ailleurs auteur reconnu de BD, nous confie que ni l'éditeur ni lui n'avaient tablé sur un succès pour son roman-photo. Son livre raconte une histoire d'amour qu'il a vécue et qu'il a documentée photographiquement depuis le premier jour jusqu'à la rupture. Et selon lui, qui cherche dans son travail à raconter la vie et l'amour, il avait là un matériau exceptionnel dont il fallait faire quelque chose. L'idée *« de faire un livre* […] *qui raconte une histoire en photographies »* se serait donc naturellement imposée à lui à partir du matériau dont il disposait.

On retrouve un discours sensiblement identique chez Lucas qui, lui, est photographe de profession, ancré dans le pôle artistique, et dont le livre est basé sur le même principe – une histoire d'amour vécue et documentée de bout en bout jusqu'à la rupture. Selon Lucas,

> l'histoire ressemblait à un scénario de fiction […] Tout ça faisait que c'était impossible pour moi de ne pas le faire. Ça ressemblait trop à une histoire, et j'avais tout photographié, c'est dingue, t'es obligé de faire ce livre[727].

Ce discours de la nécessité rejoint dans une certaine mesure celui, désintéressé, sur la recherche d'innovation esthétique et formelle, caractéristique du pôle de la production restreinte, où la valeur de « l'art pour l'art » structure les pratiques et dont il va maintenant être question.

### *Des recherches formelles*

Sébastien, éditeur, résume assez bien des propos que nous avons souvent entendus, selon lesquels le roman-photo *« respire de possibilités narratives qui n'ont pas forcément encore été explorées ».*

[726] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.
[727] Entretien réalisé avec Lucas le 1er juillet 2020.

Selon lui, le reportage sous forme de *« roman-photo permet de raconter des choses qui ne sont pas racontables autrement »* :

> Dans ce que peut évoquer la presse, il y a parfois des trous. La presse a du mal à évoquer le banal, le quotidien ou un certain nombre de moments de la vie, parce qu'il n'y a pas forcément les outils. Et ce qui apparaît a posteriori, ce que je me dis, c'est que le reportage roman-photo peut être une manière de combler ces béances que ne couvre pas forcément la presse. […] On voit tout de suite une possibilité de raconter à travers cette technique-là des choses qui ne pourraient pas être racontables dans une technique de reportage photo traditionnelle[728].

Les propos de Samuel vont dans le même sens lorsqu'il nous explique comment, dans le cadre de ses productions documentaires, le roman-photo contribuerait à une immersion du lecteur dans la réalité, et qu'il permettrait d'incarner de manière inédite la parole des protagonistes. Dans une tribune publiée dans *Le Monde*, Grégory Jarry qui promeut avec force le roman-photo souligne, lui aussi, que *« le roman-photo demeure un territoire immense à conquérir »* qui est *« quasiment inexploré. »* De la même manière, dans un post Instagram faisant la promotion de son livre, Gabriel note : *«* [Mon éditeur] *n'est pas un éditeur qui se satisfait de formules toutes faites. Il soutient les gens comme moi parce que ce sont de vrais explorateurs ».*

L'innovation apparaît alors comme une valeur clé qui s'auto-justifie. Un aspect dont témoigne Louis, écrivain. Lorsqu'il a présenté à ses éditeurs les planches de roman-photo qu'il souhaitait intégrer à son roman, ceux-ci l'ont soutenu dans sa démarche. Il nous explique que lui-même perçoit l'intérêt que peuvent trouver ses éditeurs dans ce geste transgressif, car il voit que *« du côté d'un éditeur, ça apporte au texte une sorte de nouveauté ».* La nouveauté est également au cœur de la démarche de Vincent Jarousseau, qui se positionne comme un précurseur :

> Le mouvement général, depuis quinze ans, c'est ces fameux romans graphiques ou ces bandes dessinées de reportage, qu'on voit dans *La Revue dessinée* ou dans *XXI*, et [mon] travail s'inscrit totalement dans cette continuité. Mais, avec une différence, c'est que c'est un genre nouveau. On est pionnier d'un genre nouveau[729].

Lorsqu'un lecteur lui demande pourquoi n'avoir pas tout simplement fait une bande dessinée, il insiste sur l'intérêt de l'innovation pour elle-même, mais aussi de la manière dont ce choix lui permet de se singulariser dans un espace concurrentiel et donc de gagner en visibilité :

> Il y avait l'idée de faire quelque chose de nouveau. Si c'était une BD, je dirais que ce serait un livre parmi plein d'autres. Quelque part, cette forme fait que ce n'est pas un livre parmi plein d'autres[730].

[728] Entretien réalisé avec Sébastien le 19 février 2016.
[729] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.
[730] *Ibid.*

Les producteurs de roman-photo justifient donc leur pratique du genre en invoquant la pression du marché ou des motifs intimes et esthétiques. On alterne alors entre un discours sur les « territoires inexplorés » du roman-photo, des réflexions artistiques propres à chaque auteur et à leur trajectoire personnelle ainsi qu'une valorisation de l'innovation pour elle-même. On comprend dans les paroles recueillies comment l'injonction à la différenciation « pousse » ces protagonistes à investir des frontières artistiques et c'est cette intentionnalité – ou au contraire son absence – que nous allons explorer dans la section suivante.

***Le roman-photo : une solution à des problèmes pratiques***

Simon note, en racontant sa trajectoire artistique : *« je voulais faire du cinéma, le roman-photo est arrivé comme un accident de parcours »*. Daniel, réalisateur multimédia qui a travaillé dans le web, était également mû par des envies de cinéma : il réfléchissait à réaliser un long-métrage mais la lourdeur des dispositifs et les difficultés pour mener à bien ce type de projet l'en ont finalement dissuadé pour privilégier le roman-photo, une forme plus accessible eu égard à ses contraintes et qui lui permettait de garder une maîtrise « artisanale » de l'objet et du processus de création.

Bien que cela puisse être un argument revendiqué par certains auteurs[731], le roman-photo n'est pas uniquement présenté comme une « position refuge[732] » ou une « pratique de consolation[733] », visant à contourner des difficultés de production rencontrées dans d'autres secteurs artistiques. Il est aussi décrit par les personnes interrogées comme l'aboutissement d'un processus de recherche formelle.

Mais quelles que soient les motivations mises en avant par les auteurs et que nous avons étudiées dans la section précédente, le récit le plus récurrent qui transparaît dans les entretiens est celui de la rencontre « fortuite » avec le roman-photo. Les mots de David, retraité, photographe amateur publié par une maison indépendante spécialisée en photographie, sont à ce titre exemplaires : *« J'ai fait un roman-photo sans en avoir l'idée en tête. »* Il précise : *« Ce n'était pas prémédité, c'est le matériau que j'avais qui a fait que c'était un roman-photo. »*

Comment expliquer que l'« absence d'intention » photoromanesque aboutisse à des formes photoromanesques ? Comment expliquer ce que semblent dire plusieurs auteurs interrogés, à savoir qu'ils ont fait du roman-photo malgré eux, sans préméditation ?

En effet, lorsque les auteurs et les éditeurs mettent en récit la genèse de leur projet, le roman-photo – qu'on le revendique ou qu'on le rejette – n'apparaît que rarement comme le point de départ du travail de création. Il semble plutôt s'imposer comme une forme pertinente en cours de route ou bien comme un positionnement générique adopté a posteriori, qui vient recoder le discours et la filiation artistique de l'œuvre.

Dit autrement, ce ne serait que dans un second temps que le travail de recherche et de documentation réalisé par les producteurs leur permettrait d'inscrire leur livre *ex-post* dans la

731 Voir par exemple le manifeste de Grégory Jarry, précédemment cité.
732 Voir sur le sujet des disciplines ou positions refuge : BOURDIEU Pierre, *Manet,* éd. cit, p. 236.
733 POLIAK Claude, « Pratiques et univers de consolation : les écrivains amateurs », dans MAUGER Gérard (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la MSH, 2006.

tradition photoromanesque – ou au contraire de s'en détacher, quand certains se contentent de l'ignorer. À titre d'exemple, Iris nous explique comment, après avoir soumis son livre à des amis diplômés d'école d'art, ceux-ci lui ont conseillé de regarder *Le Jetée* de Chris Marker, lui permettant de raccorder son propre travail à l'univers du roman-photo. Mais elle insiste sur le fait que ce positionnement esthétique s'est fait a posteriori, sur le mode de la reconstruction :

> Je pourrais le citer comme influence, mais ce n'est pas une influence première. Les autres romans-photos que j'ai découverts, ou les travaux d'art graphique liés à la photographie ou à une façon de raconter, je les ai découverts après. Ils ne sont pas premiers dans l'intention. Je te présenterai des bouquins qui m'ont beaucoup parlé, mais c'est dans l'autre sens : ce n'est pas la recherche et après la création. C'est d'abord une intuition et ensuite je me renseigne[734].

Il est intéressant de noter que ce type de positionnement n'est pas récent au sein du roman-photo. On retrouve en effet un discours semblable chez des auteurs des années 1980. Dans le cadre de la publication de son habilitation à diriger la recherche, Benoît Peeters qui fut l'un des protagonistes du Nouveau Roman-Photo revient avec ces mots sur son entrée dans le genre :

> Notre venue au « roman-photo » n'est donc pas du tout liée au genre (à l'intérêt ou au mépris que nous aurions eu pour lui), mais au désir de prolonger une collaboration [avec Marie-Françoise Plissart]. Nous souhaitions faire jouer ensemble la photographie et la narration ; ce désir passait au-delà de tous les a priori esthétiques suscités par l'idée de « roman-photo »[735].

Les problèmes pratiques qui se posent – ou que posent – de manière singulière les producteurs sont d'ordre esthétique : comment lier narration et photographie ? Comment élargir le champ de la bande dessinée ? Comment rompre avec les canons littéraires ? Ils sont d'ordre commercial : comment toucher un public plus large ? Comment se démarquer dans un secteur concurrentiel ? Ils sont d'ordre professionnel : comment se singulariser quand on est en début de carrière ? Ils sont d'ordre personnel : comment trouver une forme éditoriale qui permette de collaborer avec telle ou telle personne inscrite dans telle ou telle discipline ?

En résumé, le roman-photo apparaît moins comme une « intention », que comme une solution à un ensemble de problèmes concrets qui sont engendrés par les dynamiques objectives de l'espace éditorial et par les trajectoires individuelles des producteurs[736].

C'est là l'intérêt heuristique d'une approche spatiale de l'espace éditorial et de la cartographie que nous avons présentée dans la deuxième partie de cette thèse : elle permet de visualiser la manière dont des positions périphériques dans certains secteurs (de la photographie, de la littérature ou de la bande dessinée) peuvent converger vers un espace éditorial commun, celui

734 Entretien réalisé avec Iris le 2 juillet 2020.
735 PEETERS Benoît, *Écrire l'image*, *op. cit.*, p. 33.
736 C'est ce type d'approche que développe Pierre Bourdieu pour analyser la « révolution symbolique » de Manet. Voir en particulier : BOURDIEU Pierre, *Manet*, *op. cit.*, p. 67.

du roman-photo, sans pour autant que les auteurs poursuivent les mêmes visées esthétiques, sans qu'ils cherchent à répondre aux mêmes problèmes, sans qu'ils entretiennent la conscience ou la volonté de partager un espace commun. Margot, autrice de romans-photos dans les milieux alternatifs, formule de manière particulièrement explicite cette spécificité de l'espace photoromanesque :

> Est-ce qu'on peut mettre tous les gens qui font des expérimentations à base de photos et de récits dans le même sac ou pas ? […] J'adorerais faire des conventions de gens pour qu'on puisse en parler et voir un peu ce qui nous relie. Si on est juste des extrémités de chaînes, et qu'on se touche par les doigts, ou qu'en fait on a vraiment des points communs mais qu'on n'a pas choisi de creuser dans la même catégorie[737] ?

Contrairement à d'autres secteurs culturels institués qui favorisent les discours vocationnels[738] et permettent des reconstructions biographiques qui naturalisent des passions présentées comme précoces[739], le roman-photo semble difficilement se prêter à ce type de mise en récit[740]. Cette absence de discours vocationnel autour du roman-photo ne relève pas uniquement d'une stratégie visant à légitimer une pratique illégitime en mobilisant des références consacrées, elle est également liée aux modes d'accès au roman-photo que nous avons décrits. En un sens, notre propre découverte du genre – présentée dans la partie méthodologique – a suivi les mêmes détours et présente les mêmes caractéristiques.

Le roman-photo semble alors et avant tout présenté par les producteurs comme le prolongement et la rupture de pratiques esthétiques au sein des secteurs voisins dont ils sont issus et vis-à-vis desquels – ou contre lesquels – ils se positionnent. Dit autrement, le roman-photo se présente dans les discours comme un espace de transgression. Or, ce droit à la transgression n'est pas acquis et nous avons, au cours de notre enquête, isolé certains profils qui semblent favoriser ces ruptures avec les conventions génériques.

---

737 Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.

738 Autour du motif de la vocation dans les métiers de la culture, voir : DUBOIS Vincent, *La culture comme vocation*, Paris, Éditions Raisons d'agir, « Cours & Travaux », 2013. Concernant l'analyse de la constitution de la vocation d'écrivain, voir : SAPIRO Gisèle, « "Je n'ai jamais appris à écrire" : Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.168, n° 3, 2007, p. 12-33.

739 Corinne Abensour et Bertrand Legendre notent ainsi dans leur étude sur les primo-romanciers : « La vocation littéraire, le plus souvent précoce et perçue comme mystérieuse, est en général décrite comme nécessaire et impérieuse, ce qui la rend parfois difficile à concilier avec des occupations plus triviales ». Dans LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Entrer en littérature*, *op. cit.*, p. 48.

740 Corinne Abensour et Bertrand Legendre fournissent des exemples de ces témoignages : « J'ai commencé à écrire dès l'enfance. Pourtant, dans ma famille, personne n'écrivait, personne n'avait fait d'études, peu aimaient les livres. C'est un mystère que je ne cherche pas à percer. », dans LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Entrer en littérature*, *op. cit.*, p. 46.

### *Des figures de la transgression*

En lien avec la non-institution du roman-photo, nous pouvons souligner le faible coût d'entrée[741] dont doivent s'acquitter les prétendants pour se sentir légitimes à investir cette pratique. Car sans institutions pour concentrer le capital culturel, archiver son histoire spécifique, la transmettre et la diffuser, les exigences et les censures y sont beaucoup plus diffuses que dans les arts consacrés. La position frontalière du roman-photo peut alors être une manière pour des auteurs en devenir d'entrer dans l'espace éditorial en se singularisant ou en faisant d'une position périphérique un écart électif. Cet espace frontalier où se jouent des stratégies d'accumulation initiale de capital symbolique représente ainsi une opportunité pour des *outsiders*.

Nous traiterons plus avant la trajectoire de Vincent Jarousseau, caractéristique d'une entrée réussie dans l'espace éditorial, moyennant l'usage du roman-photo. Le cas d'André peut nous fournir un autre exemple : après avoir travaillé comme tireur pour un collectif de photojournalistes puis avoir intégré l'équipe des photographes, André obtient le financement d'un premier projet personnel important. Il s'agit d'une résidence de création d'un an, qui doit aboutir à la publication d'un livre et à une exposition. Il était alors jeune photographe et c'est ce qui explique, selon lui, sa volonté de s'affranchir de certains codes du reportage traditionnel de « l'école Magnum » – autrement dit de l'agence qui domine symboliquement la photographie documentaire contemporaine :

> Comme c'était mon premier vrai gros boulot perso, je n'avais pas encore envie de me mettre de contraintes ou de limites, ou d'essayer de me mettre à la place du commanditaire. J'avais envie d'aller jusqu'au bout de ce que je voulais faire[742].

L'utilisation du mot « encore » témoigne de sa conscience des contraintes et des conventions qui pèsent sur la pratique professionnelle et auxquelles il sait devoir se plier à terme. C'est sa jeunesse, son statut de nouvel entrant, qui semble lui octroyer une liberté qui lui permet de transgresser les pratiques routinisées et dominantes du secteur. Il revendique ainsi une liberté qui a pu dérouter ses commanditaires : *« Pour eux, c'était un peu un OVNI ce travail, ils s'attendaient à quelque chose* [qui relevait] *beaucoup plus du reportage »*. Cette propension des nouveaux entrants à la transgression a été analysée par Pierre Bourdieu dans son étude du champ littéraire :

> Il est vrai que l'initiative du changement revient presque par définition aux nouveaux-entrants, c'est-à-dire aux plus jeunes, qui sont aussi les plus démunis de capital spécifique, et qui, dans un univers où exister c'est différer, c'est-à-dire occuper une position distincte et distinctive, n'existent que

[741] Autour de la notion de « *droit* d'entrée », voir : MAUGER Gérard (dir.), *L'Accès à la vie d'artiste, op. cit.* Cependant Guillaume Lurton souligne dans un compte rendu de lecture la polysémie que revêt cette notion de droit d'entrée et qui rejoint parfois celle de *gatekeeper*. Nous parlons pour notre part de *coûts* d'entrée autrement dit « un volume de ressources que les acteurs doivent être en mesure de mobiliser pour pouvoir espérer s'imposer sur le champ », quelle que soit la nature de ces ressources : LURTON Guillaume, « L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques, G. Mauger (Ed.) », *Sociologie du travail*, vol.50, n° 4, 2008, p. 561-563.
[742] Entretien réalisé avec André le 21 septembre 2020.

> pour autant que, sans avoir besoin de le vouloir, ils parviennent à affirmer leur identité, c'est-à-dire leur différence, à la faire connaître et reconnaître (« se faire un nom »), en imposant des modes de pensée et d'expression nouveaux, en rupture avec les modes de pensée en vigueur, donc voués à déconcerter par leur « obscurité » et leur « gratuité »[743].

Parallèlement à ces stratégies de débuts de carrière, un certain nombre d'auteurs justifient leurs ruptures avec les conventions génériques par leur ancienneté et la reconnaissance qu'ils ont par ailleurs déjà acquise auprès de leurs pairs. De même, le sociologue relève en ce sens :

> Un des privilèges de la consécration réside dans le fait qu'en conférant aux consacrés une essence indiscutable et indélébile, elle autorise des transgressions autrement interdites[744].

C'est la posture que défend le photographe Michel Setboun, dans la préface de son livre *Iran, révolution* où il détaille sa démarche artistique en racontant ses débuts. Il explique s'être plié aux règles du jeu de la photographie documentaire durant sa carrière :

> Depuis plusieurs années, je travaillais essentiellement sur des livres en noir et blanc. Je retouchais mes images avec retenue, en respectant les codes de la photographie classique monochrome. En évitant si possible les stridences, la saturation et les fausses notes…[745]

Ce rejet des « fausses notes » – des dissonances génériques – témoignerait ainsi d'une bonne volonté culturelle qui cherche à se conformer aux attentes du secteur. Mais il raconte s'être progressivement affranchi de ces conventions :

> Au fil des années, une idée a émergé. J'ai eu envie de montrer des images hors du commun, d'aller plus loin, de basculer vers un autre univers visuel. J'ai alors commencé à pousser à fond les curseurs de mes programmes informatiques, pour raconter mes histoires autrement[746].

Dans cette mise en récit romantisée de la transgression, il insiste sur son expérience, sur la carrière qu'il a menée et sur la manière dont ces évolutions se sont faites « au fil des années ». Comme si, ayant fait ses preuves, il avait acquis un droit à la transgression et que ces ruptures esthétiques étaient finalement le fruit de la maturité :

> Plus de quarante ans de pratique m'ont pourtant convaincu que la photographie n'est qu'un faux-semblant. […] Pour cet ouvrage, j'ai décidé de m'émanciper des règles induites par la photographie et de cesser de prétendre au réel[747].

---

[743] BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », art. cit.
[744] BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.* p. 185.
[745] SETBOUN Michel, *op. cit.*, p. 5.
[746] *Ibid.*
[747] *Ibid.*

Pour s'émanciper des règles qui régissent la pratique du photoreportage, Michel Setboun va chercher à rattacher cette rupture esthétique à une tradition ancienne. La transgression des conventions se ferait donc au nom d'un retour aux sources puisqu'il va puiser sa légitimité dans les figures prestigieuses du passé : « Un peu à la manière des "anciens maîtres", j'ai trafiqué contrastes, filtres, lumières, couleurs et lignes, avec des outils informatiques innovants…[748] ».

Si l'expérience et la reconnaissance des pairs, acquises tout au long d'une carrière, offrent à certains auteurs une assise symbolique qui autorise la transgression des conventions de leur secteur, cette liberté vis-à-vis des règles culturelles est surtout liée à une position de légitimité dans l'espace culturel :

> Celui qui est sûr de son identité culturelle peut jouer avec la règle du jeu culturel, il peut jouer avec le feu, il peut dire qu'il aime Tchaïkovski ou Gershwin, ou même, question de « culot », Aznavour ou les films de série B[749].

C'est le cas d'un auteur comme Louis, dont le photo-roman a été publié dans une prestigieuse collection littéraire et qui est directeur d'une grande maison généraliste, notamment reconnue pour son catalogue de littérature et de sciences humaines. C'est cette position de forte légitimité dans l'espace éditorial qui lui permet de construire un rapport savant au roman-photo, s'intéressant tant aux expériences les plus avant-gardistes et sophistiquées publiées par les Éditions de Minuit qu'aux productions populaires et commerciales de *Nous Deux*. Il navigue avec aisance dans ces différents univers culturels sans souffrir du manque de légitimité du genre. Il est un des rares enquêtés à entretenir un rapport dépassionné au roman-photo traditionnel, ne ressentant pas le besoin de se démarquer de cette production, ni de la revendiquer avec provocation. Louis raconte ainsi comment, pour un livre publié dans une prestigieuse collection littéraire, il s'est fait conseiller par des salariées de *Nous Deux*, un magazine aux antipodes de sa position au sein de l'espace éditorial :

> Je suis allé voir le roman-photo populaire, son histoire, etc. […] Je suis allé me renseigner, regarder, j'avais même été reçu par les deux dames qui s'occupent de *Nous Deux* […], qui m'avaient donné quelques conseils aussi, ça avait été assez sympathique. […]. J'essayais de tenir une arête assez étroite : c'est-à-dire prendre le roman-photo au sérieux, faire un vrai roman-photo, des pages de roman-photo, dans l'atmosphère romance, et de pas être ironique. […] Les filles de *Nous Deux* m'avaient invité à l'anniversaire de *Nous Deux*, c'était intéressant, j'ai rencontré des comédiens, j'ai rencontré des photographes, des metteurs en scène[750].

[748] *Ibid.*
[749] BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.* p. 185.
[750] Entretien réalisé avec Louis le 16 octobre 2020.

Notons enfin que le discours des personnes que nous avons interrogées reflète souvent une romantisation de la transgression et de la figure du pionnier qui innove – en témoigne le récit de Michel Setboun que nous avons présenté plus haut. Gabriel souligne pour sa part l'absence de règles à suivre, parce que *« ça n'avait jamais été fait auparavant »*. Il raconte : *« cette méthode de travail n'existait pas. Nous ne l'avons vue nulle part, il n'y avait aucune méthode. Il fallait la créer, eh bien, nous l'avons créée ensemble*[751]*. »* On retrouve ces propos, déclinés à plusieurs reprises chez Sébastien, éditeur : *« Tout était à inventer, il n'y avait pas de précédent* ». Vincent Jarousseau met également en récit la débrouillardise et le bricolage associés à cette posture du pionnier, contribuant ainsi à la romantisation du processus de création :

> Au début on va travailler de manière quasi artisanale, très expérimentale […]. Pour rentrer dans le détail : on fait des tirages des photos avec une photocopieuse, en A4, on prend du scotch, des ciseaux, et on assemble tout ça et on sort des grandes pages, et on crée les bulles avec un feutre, pour voir ce que ça donne[752].

En résumé, l'intérêt à la transgression des conventions semble favorisé chez ceux qui n'ont rien à perdre, autrement dit les nouveaux entrants, renvoyant ainsi à des stratégies de débuts de carrière ou à des phases d'accumulation initiale de capital symbolique. Mais il se manifeste aussi nettement chez ceux qui n'ont plus rien à prouver, autrement dit chez les consacrés – cette légitimité offrant une liberté financière ou esthétique vis-à-vis des censures artistiques ou du poids des conventions.

### CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Si les conditions objectives et les évolutions des secteurs éditoriaux semblent rendre attractive la position frontalière qu'offre le roman-photo, sur le plan symbolique, cette position est souvent difficile à occuper car elle implique d'assumer un héritage artistique et culturel qui souffre d'un manque de légitimité et dans lequel beaucoup d'auteurs ne se reconnaissent pas. Les producteurs négocient alors cette situation par des stratégies de contournement ou au contraire en subvertissant le stigmate culturel associé à cette pratique.

Les auteurs et les éditeurs n'étant pas issus de l'univers du roman-photo, tout discours vocationnel s'avère impossible et la plupart d'entre eux revendiquent d'autres filiations artistiques. Leur position dans cet espace éditorial frontalier est alors davantage présentée comme une rupture avec les conventions qui dominent les secteurs voisins, plutôt que comme une volonté de s'inscrire et de prolonger une histoire commune du roman-photo. Certains profils – début et fin de carrière – favorisent ces transgressions et les motivations sont diverses – motifs esthétiques, justifications commerciales ou encore une volonté d'innovation pour elle-même.

[751] Entretien réalisé avec Gabriel le 5 octobre 2020.
[752] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.

En résumé, dans le discours des personnes interrogées, l'espace éditorial du roman-photo semble moins le fruit d'une tradition photoromanesque instituée et poursuivie qu'un espace composite agrégeant des auteurs qui sont en rupture avec les conventions génériques des secteurs éditoriaux voisins. Pour les producteurs, l'enjeu semble donc moins la subversion *du* roman-photo, que la subversion *par* le roman-photo. Dit autrement, le roman-photo devient l'instrument de la transgression plutôt que son objet. Ce sont les conséquences de cette polarité que nous explorerons dans le chapitre suivant.

# Chapitre 12.
# TRANSGRESSER LES NORMES OU NORMALISER LES TRANSGRESSIONS ?

Dans un marché de l'édition de plus en plus concurrentiel et où pèsent les contraintes d'une industrialisation croissante, la nécessité de se différencier pousse certains auteurs et éditeurs à trouver aux frontières des secteurs éditoriaux des positions dissonantes qui favorisent l'innovation et permettent de comprendre l'intérêt renouvelé que suscite le roman-photo. Que cette position périphérique soit subie ou choisie, qu'elle soit motivée par des raisons esthétiques ou commerciales, les producteurs entretiennent à son égard des rapports singuliers.

En effet, compte tenu des fortes difficultés commerciales qui pèsent sur la valorisation d'œuvres marquées du sceau de l'« inclassable », les producteurs sont confrontés à un problème : doivent-ils chercher à instituer les ruptures génériques qu'ils opèrent ou ces dissonances génériques gagnent-elles au contraire à rester hétérodoxes ? Ou, pour formuler cette alternative de manière plus générale encore : aspirent-ils à la transgression des normes ou au contraire à la normalisation de la transgression ?

Howard Becker place au cœur des systèmes de distribution des œuvres d'art ce problème qui est transversal aux industries culturelles. Il relève ainsi comment les artistes « produisent ce que le système de distribution peut prendre en charge », mais il poursuit :

> Non que l'on ne puisse rien produire d'autre. Certains artistes, en effet, renoncent aux possibilités de soutien et de promotion caractéristiques d'un monde de l'art donné, pour produire d'autres sortes d'œuvres. En règle générale, le système ne distribue pas leurs œuvres[753].

Si ces écarts vis-à-vis des conventions qui structurent l'espace éditorial peuvent être fatals – « ces artistes restent inconnus » –, ils peuvent aussi donner « naissance à de nouveaux mondes de l'art qui se constituent autour de tout ce que le système en place laisse de côté[754] ».

Suivant la même logique, les rapports des producteurs à l'espace photoromanesque se polarisent alors autour de deux positions. Il y a d'un côté ceux qui investissent les frontières éditoriales pour ce qu'elles sont. Selon leur profil, ils réussissent à tirer de cette posture hétérodoxe des bénéfices – matériels ou symboliques – qu'ils sont susceptibles de valoriser au sein d'autres secteurs éditoriaux. En ce sens ils tirent profit de la position intersectorielle que leur offre le roman-photo. De l'autre côté, on trouve ceux qui investissent la frontière mus par la volonté de l'instituer et de la développer, afin de rendre possible son autonomie symbolique

---

[753] BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 145.
[754] *Ibid.*, p. 146.

et commerciale. Ils visent donc à sortir le roman-photo de sa marginalité et à en faire un nouveau centre dont ils seraient les précurseurs, l'avant-garde d'un secteur éditorial et artistique en devenir.

Cette polarisation naît des divergences d'intérêts caractérisant les différents producteurs de romans-photos. À travers l'analyse de leur position, l'enjeu est de comprendre les dynamiques d'autonomisation ou au contraire de dépendance dans lesquelles ce segment de la production artistique se trouve pris aujourd'hui, interrogeant ainsi l'inertie de la filière et ses modes de transformation.

### 12.1 **DES LIVRES « INCLASSABLES »**

Dans l'introduction de sa photo-BD sur la révolution en Iran, le photojournaliste Michel Setboun explicite sa démarche artistique et le traitement graphique de ses photographies. Il insiste sur le brouillage des frontières génériques et sur la difficulté à catégoriser son livre de manière satisfaisante :

> Le résultat surprend, déroute parfois. Difficile de définir les lignes entre le monde de la photographie et celui de l'image. […] J'ai cherché pendant longtemps un nom à cet OPNI (objet photographique non identifié)[755].

De manière récurrente, les producteurs interrogés relèvent la dimension « inclassable[756] » de leurs romans-photos. Gabriel, photoreporter, se réjouit ainsi de la réaction de son éditeur spécialisé en bande dessinée alternative au moment de lui présenter son projet de livre : celui-ci n'aurait en effet *« jamais vu un truc pareil »*. Simon qualifie pour sa part son ouvrage de *« livre étrange »*, de *« projet ovni »* ou encore d'*« ovni littéraire »*. Marie, parle de son roman-photo comme d'un *« livre non identifié »*. Pour Christophe aussi *« c'est un ovni »,* et il note pour sa part que son *« livre […] n'a pas sa place précise »* en librairie. Il signale ainsi les difficultés commerciales à diffuser des romans-photos dans les circuits existants puisque ces derniers ne sont pas calibrés pour l'accueillir. Ainsi, c'est parce qu'ils peuvent difficilement se situer dans la partition actuelle de l'espace éditorial que les romans-photos deviennent inclassables.

Howard Becker note en ce sens dans son recueil sur les mondes de l'art : « Il ne s'agit […] pas de dire que des œuvres ne peuvent pas être distribuées, mais que les institutions actuelles ne peuvent pas ou ne veulent pas les distribuer[757]. » Ce caractère « inclassable » de la production photoromanesque n'est donc pas lié à des caractéristiques intrinsèques mais à l'absence de

---

[755] SETBOUN Michel, *op. cit.* p. 5.

[756] Il faut noter l'usage récurrent et laudatif qui est fait de cette notion d'« ovni littéraire » dans la critique journalistique pour traiter de tout type d'œuvres (à titre d'exemple, un article du *Monde* en date du 21 août 2021 qui titre : « *La Vie et demie*, un ovni littéraire qui dit la "mocherie" du monde »). Bien que ce soit vers ces usages que les enquêtés tendent parfois, nous l'appréhendons pour notre part comme un problème pratique de diffusion et de distribution. Les livres se caractérisent ainsi par leur convenance ou au contraire leur dissonance générique et cela les rend plus ou moins facile à classer dans un rayon de librairie ou de bibliothèque.

[757] BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 146.

catégories éditoriales stabilisées et instituées qui permettraient de les regrouper et d'assurer leur commercialisation via des canaux spécifiques. Est inclassable un livre qui rompt avec les conventions qui régissent un secteur, engendrant ainsi une dépendance à l'égard des circuits de valorisation voisins qui ne correspondent jamais complètement à la nature du livre produit.

Les auteurs et les éditeurs de romans-photos vont donc devoir mobiliser des stratégies spécifiques pour assurer la production et la valorisation de ces livres « inclassables ». Selon leur trajectoire et leur positionnement, le brouillage générique peut être une opportunité ou au contraire engendrer des difficultés, depuis le financement de la création jusqu'à la commercialisation des livres.

***Financer et publier des livres inclassables***

L'un des premiers points soulevés lors des entretiens avec les producteurs de romans-photos concerne le financement de la création et la possibilité de solliciter des résidences artistiques ou des bourses d'aide à l'édition. Un éditeur évoque ainsi les difficultés d'accès aux aides du CNL et les refus auxquels il a été confronté à plusieurs reprises. La situation se révèle compliquée parce qu'incertaine dans la mesure où les critères retenus pour financer les projets semblent varier selon la composition des commissions. Franck, éditeur de bandes dessinées alternatives, relève ainsi :

> Il y a eu une commission du CNL qui était favorable au roman-photo […]. Et récemment [un auteur de roman-photo] n'a pas été aidé. Ils nous ont dit « impossible, le roman-photo, ça ne rentre pas dans nos catégories ». C'est parce que la présidence a changé et que les gens ont changé, ils ont décidé de ne plus aider le roman-photo.

De même lorsque Marie, autodidacte insérée dans le milieu de la bande dessinée, sollicite une aide à l'écriture du CNL en faisant sa demande dans la catégorie réservée à la BD, son travail est refusé. Elle regrette l'absence d'aides spécifiques au roman-photo et les contraintes financières fortes que cela fait peser sur son travail : *« il n'y a pas de bourse pour le roman-photo, il n'y a pas de festival pour le roman-photo, c'est un peu une lutte permanente »*. La similitude avec le discours rétrospectif de Benoît Peeters sur les contraintes de production de romans-photos dans les années 1980 est frappante :

> Il ne faut pas oublier que l'on n'avait pas de possibilités d'être financé par un organisme public puisqu'il n'y avait pas de commission pour le roman-photo. Donc, on se faisait jeter du côté du cinéma, on se faisait jeter du côté de la photo, on se faisait jeter du côté de la littérature[758].

Iris, enseignante et photographe, a pour sa part obtenu une bourse de création décernée par un programme de la villa Médicis « hors les murs », mais elle a candidaté dans la catégorie « photographie ». Bien qu'elle se réjouisse de l'obtention de ce financement, elle garde un

[758] MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario »*, *op. cit.*, p. 104

souvenir douloureux de l'hostilité que le projet a suscité chez certains jurys. Alors même que la bourse lui a finalement été accordée, elle ne se sentait pas à sa place dans cet environnement où la pratique photoromanesque lui semblait dépréciée :

> Je les ai trouvés larges d'esprits, ils m'ont acceptée […] mais j'ai un souvenir assez cuisant de l'oral […]. C'est un milieu que je connais mal […] J'étais assez stressée et l'oral a été très compliqué parce qu'il y avait vraiment des écoles parmi les gens de mon jury, et notamment quelqu'un qui était de [une revue de référence dans le monde de l'art contemporain], et qui détestait. Il me disait, « vous êtes dans l'ironie, c'est du second degré… » Et je n'arrivais pas à… j'étais très mal à l'aise parce que son hostilité était très forte. J'essayais de lui expliquer : Chris Marker, *nanana*, mais ça ne passait pas du tout. […] Il y avait vraiment eu un problème de légitimité de l'objet en fait[759].

En rompant avec les conventions et les attentes des secteurs artistiques institués, l'accès aux maisons d'édition se révèle également délicat, notamment parce que les auteurs ont parfois eux-mêmes des difficultés à positionner leur livre dans l'espace éditorial. L'exemple d'Iris est significatif dans la mesure où elle a été amenée à opérer un changement de positionnement au cours de ses démarches. Elle s'était initialement orientée vers des éditeurs de bande dessinée et avait envoyé son manuscrit à plusieurs structures spécialisées dans le domaine :

> J'ai envoyé à Actes Sud en visant les romans graphiques, Ego comme X, parce que j'adorais un bouquin qu'ils avaient fait (c'était *Gens de France* de Jean Teulé), Denoël Graphique (mais je ne sais pas si je l'ai envoyé), L'Association (ils m'ont jamais répondu). […] Donc là c'est quand j'ai pensé à la BD, […] c'est mes premiers envois. J'avais fait 9 envois, que dans la BD[760].

Ce n'est que dans un second temps et en l'absence de réponse favorable qu'Iris change son fusil d'épaule et se tourne vers un autre secteur en ciblant cette fois des éditeurs spécialisés dans l'édition de livres de photographie :

> Je ne pensais pas qu'en photographie ça les intéresserait du tout. Et ce qui a fait que finalement j'ai contacté une maison photographique, c'est un bouquin qu'ont publié les Éditions [x], que je connaissais très bien [et que] j'adore. Quand j'ai vu qu'ils avaient publié ça, je me suis dit et si je leur envoyais à eux aussi ? J'ai également envoyé à un éditeur de photographie que m'avait recommandé le musée Nicéphore Niépce, et qui m'a répondu aussi[761].

Ce changement de secteur éditorial va rapidement porter ses fruits puisque son manuscrit est accepté par deux maisons d'édition publiant dans le domaine de la photographie :

[759] Entretien réalisé avec Iris le 2 juillet 2020.
[760] *Ibid.*
[761] *Ibid.*

> J'ai eu deux réponses positives la même semaine. Ils m'avaient répondu les deux une semaine après mon envoi. Alors que je m'étais préparée à ne pas avoir de réponse pendant trois mois[762].

Si l'incertitude quant au positionnement des livres se manifeste ici clairement dans le processus de publication, elle est également récurrente en bout de chaîne, comme le note Samuel à propos du rayonnage de son livre : *« Parfois ce sont les libraires qui ne savent pas trop quoi en faire, où est-ce qu'on les met ? »*. Or, nous le mentionnions en introduction générale, à travers une citation de Bertrand Legendre : « les objets hybrides [sont] exposés au risque d'être considérés comme inclassables, et donc susceptibles d'être plus rapidement que les autres, exclus du circuit de vente[763] ».

### *Commercialiser et valoriser des livres inclassables*

L'absence d'autonomie symbolique et commerciale de la production photoromanesque se manifeste par l'absence de circuit de diffusion spécifique. Ce genre éditorial ne dispose pas de canaux de valorisation commerciale tels que des librairies spécialisées, des salons spécialisés ou des magazines spécialisés. Il ne dispose pas non plus d'espaces de consécration propres comme des musées ou des prix du roman-photo qui permettraient de compenser la précarité économique de certains pans de la production artistique par une forme de reconnaissance symbolique. Les romans-photos sont en décalage avec les canaux de valorisation existants et ils y trouvent difficilement leur place, mais les éditeurs sont contraints de valoriser leurs livres par ce biais – la plupart du temps en BD, littérature ou photographie.

Ces contraintes commerciales sont souvent l'objet de frustration pour les producteurs de romans-photos. Iris, publiée par un éditeur de beaux-livres d'art, nous explique son agacement concernant le rayonnage de son livre : il a été plastifié et placé en « beaux-livres », comme un livre de photographie, ce qui empêche les lecteurs de le feuilleter et ne favorise pas selon elle les ventes de ce livre réalisé par une autrice inconnue du grand public. Selon Christophe, auteur reconnu de bande dessinée, un tiers des librairies dans lesquelles il a habituellement sa place comme auteur de BD n'a pas pris son roman-photo parce qu'il s'agissait de photographie. Il analyse les choses de la manière suivante : *« C'est trop tôt, il n'y a pas de marché pour ce type de livres. Est-ce qu'il y aura un marché un jour ? Je n'en sais rien. »* Une fois encore, ces discours prolongent celui de Benoît Peeters, évoquant la situation des années 1980 :

> On ne trouvait pas de public en fait. Et puis il n'y avait pas de rayon adéquat où les placer. Les libraires ne savaient pas où placer ce genre de livres. Ce n'était pas à mettre au rayon photo, ce n'était pas à mettre au rayon littéraire. Ce n'était pas à mettre au rayon bande dessinée, évidemment[764].

---

[762] *Ibid.*
[763] LEGENDRE Bertrand, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux », art. cit.
[764] MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario »*, *op. cit.,* p. 101.

Ce témoignage manifeste ainsi la permanence des problématiques que rencontre le roman-photo depuis son développement en librairie. Face à cet état de fait, Margot, publiée par un petit éditeur de bandes dessinées alternatives, en vient à s'interroger sur sa pratique du roman-photo et questionne l'articulation entre le format, le rayonnage et le lectorat du livre. Elle ne se satisfait pas de la situation :

> Je me dis, un bouquin comme ça aussi épais, quand c'est de la photo, il y a quand même quelque chose qui est consommé hyper vite… À qui ça s'adresse ce genre de livre ? Les gens qui aiment la BD, qui achètent de la BD, qui vont dans des lieux où ils achètent de la BD, ils ne vont pas trop comprendre tout à coup cette vitesse de lecture, cette consommation hyper rapide du livre. J'ai l'impression que c'est un problème. Il y a un souci soit de place, soit de positionnement dans le lectorat, soit d'objet. C'était une tentative, c'est bien que ça existe, mais je trouve qu'il y a un repositionnement à chercher, […] ça ne va pas[765].

À ces difficultés commerciales s'ajoutent des problèmes de reconnaissance. En effet, sur le plan de la valorisation symbolique, Franck, éditeur d'une petite maison de BD alternative, regrette l'absence de circuits susceptibles de stimuler la production contemporaine :

> C'est des artistes vachement doués et le fait que ça ne se vende pas c'est… S'il y avait des instances de consécration, ça pousserait d'autres gens à venir dans ce milieu, et des auteurs qui en ont fait, ça leur donnerait envie de continuer[766].

En effet, les événements consacrés à la BD ne font pas nécessairement bon accueil au roman-photo dans la mesure où la concurrence est déjà rude au sein de ce secteur. Franck déplore cette situation : *« Ce bouquin est vachement bien, il devrait être sélectionné à Angoulême. Eh non, Angoulême ne sélectionne que de la BD… »* Il remet ainsi en cause la division générique de l'espace éditorial qui entrave selon lui la valorisation de formes hybrides tels que le roman-photo : *« Cette segmentation qu'il y a entre les formes, elle est dommageable. »*

Le caractère difficilement classable du roman-photo fait de la réception des livres un enjeu particulier pour les producteurs, et parfois un motif de préoccupation en amont de la parution. Nous avons identifié trois stratégies mises en place par les auteurs et les éditeurs pour contourner cette difficulté. Les deux premières consistent à se fondre dans un secteur éditorial déterminé ou au contraire à chercher à naviguer entre plusieurs d'entre eux. Une troisième stratégie vise à capitaliser sur le nom d'auteurs bénéficiant d'une forte notoriété.

---

765 Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.

766 Tout au long de l'entretien, l'éditeur va parler des « instances de consécration » en cherchant à faire écho à une communication que nous avons donnée sur le sujet : il a lu l'intitulé de notre communication sur la page internet du laboratoire, et lors de notre rencontre s'est dit intéressé par la question qu'elle pose. C'est la raison pour laquelle il fait régulièrement référence à ce concept lors de notre entretien.

### *Cibler un secteur ou naviguer entre plusieurs d'entre eux ?*

Dans son étude des mondes de l'art Howard Becker relève le poids déterminant des circuits de distribution et il décrit la manière dont ceux-ci sont susceptibles de déterminer les formes artistiques par la manière dont les producteurs anticipent ces contraintes dans leur processus de création. Il affirme ainsi que « la plupart des artistes veulent faire diffuser leurs œuvres » et que se faisant « ils s'abstiennent de faire un travail incompatible avec le système[767] ».

En effet, bien que certains auteurs et éditeurs de romans-photos cherchent à rompre avec nombre de conventions, ils sont cependant soucieux de maintenir une forme d'équilibre pour que le livre soit favorablement accueilli au sein du secteur éditorial qu'ils ont décidé d'investir. Dans cet esprit et afin de ne pas compromettre l'intégration de son ouvrage dans l'environnement littéraire et romanesque, Louis, écrivain et directeur d'une grande maison généraliste, prend soin de bien doser les ruptures esthétiques qu'il opère :

> Je me souviens d'avoir discuté ça avec [x], il m'avait dit tout de suite, « non n'allez pas sur la couleur, ça va vous écrabouiller le texte, c'est trop fort ». […] Il m'a convaincu que c'était une connerie. Mais on a joué beaucoup sur les niveaux de gris, pour essayer justement que l'image ne soit pas trop… ne fracasse pas le… d'assumer la rupture mais que ça reste dans une forme de fluidité, de garder une forme de fluidité[768].

Ce dosage dans l'introduction de la photographie au texte permet de maintenir l'organicité du livre et une réception par la critique littéraire qui ne soit pas exclusivement centrée sur les planches de roman-photo, ce dont l'auteur se réjouit :

> Dans les recensions, j'avais très peur que les gens ne retiennent que la partie roman-photo. J'étais plutôt content que le texte ait été pris dans sa globalité et la référence au roman-photo était… […] Ça n'a pas occupé toute la [place], de ce point de vue là c'était réussi. J'avais vraiment la trouille de ça, que ça écrabouille tout[769].

Certaines fois, le livre n'est cependant pas accueilli dans le secteur que prévoyait l'auteur. Ainsi, Gabriel, photoreporter, se plaint dans une *story* Instagram de retrouver son livre dans un rayon BD alors que celui-ci est exclusivement composé de photographies. Dans un *post* qui accompagne la sortie de son livre, il adopte une position plus nuancée, valorisant l'intersectorialité de son roman-photo :

> En ce moment, vous pouvez trouver [mon livre] dans le rayon BD des librairies. C'est un lieu dans lequel ce livre se sent à l'aise, mais peut-être aurait-il aussi sa place en photographie et pourquoi pas, simplement en récit[770].

---

[767] BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 114.
[768] Entretien avec Louis le 16 octobre 2020.
[769] *Ibid.*
[770] Entretien réalisé avec Gabriel le 5 octobre 2020.

Dans un commentaire à cette publication, une lectrice suggère d'autres rayonnages possibles : *« Je propose aussi en essai et poésie. »* L'incertitude quant aux formes de réception de ces objets intersectoriels peut également être une force quand le livre réussit à se mouvoir à travers ces différents secteurs.

En effet, s'il n'a de place nulle part, le roman-photo peut aussi, potentiellement, en avoir partout – Becker notait ainsi dans son chapitre sur la distribution des œuvres d'art que « certaines œuvres s'adaptent à tous les systèmes[771] ». Le cas de Gabriel est intéressant dans la mesure où son livre a été publié dans plusieurs pays : Espagne, France, Italie, Allemagne et Japon. Dans chaque pays, la réception et le positionnement du livre sont différents, dépendant de l'identité de l'éditeur et du contexte national. En France, son livre a ainsi été positionné en bande dessinée, mais il nous explique le décalage qu'il ressentait à l'égard de ce milieu :

> En France, j'ai participé à plusieurs festivals de BD où j'ai toujours été un *outsider*. Je n'étais clairement pas à ma place, mais ça m'intéressait. J'étais curieux des autres, des autres auteurs de BD qui me regardaient comme si j'étais un animal exotique. […] C'était très intéressant, mais j'ai toujours vu que j'étais un peu en dehors. Un peu comme ça, comme une expérience, mais… Ce n'est pas que j'étais mal à l'aise, au contraire, j'étais très à l'aise, mais c'est vrai qu'il y a quelque chose qui ne va pas…[772]

En Espagne et bien qu'il ait été publié par un éditeur de bandes dessinées, son livre n'a pas été valorisé dans les circuits de la BD, ce qui lui paraît plutôt pertinent :

> En Espagne, je ne suis pas allé dans des salons de la bande dessinée, aucun. [L'éditeur] considère que [mon livre] ne fait pas partie de l'univers des bandes dessinées, des signatures ou des dessins. Et il a en partie raison[773].

En Italie c'est plutôt le contenu du livre qui a déterminé sa réception par un éditeur plus positionné dans le secteur des sciences humaines :

> L'éditeur qui l'a publié en Italie était différent, ce n'était pas un éditeur de bandes dessinées, c'était un éditeur politique. Aussi de bandes dessinées, mais ils commençaient leur département de bandes dessinées, ce n'était clairement pas leur domaine principal. Leur domaine principal était la politique[774].

En Allemagne et en Norvège, c'est la dimension « littéraire » de l'œuvre qui selon Gabriel a marqué la réception de son roman-photo :

---

771 Notons cependant le flottement conceptuel problématique de ce chapitre dans la mesure où il est en réalité moins question de distribution que de financement et de production des œuvres d'art. C'est donc avant tout le raisonnement logique d'Howard Becker qui nous paraît ici pertinent et que nous mobilisons, et non ses descriptions du mécénat ou de l'autofinancement. BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 145.
772 Entretien avec Gabriel, 5 octobre 2020.
773 *Ibid.*
774 *Ibid.*

> En Allemagne, comme ils sont très intellectuels, les discussions se déroulaient dans les *literature house*, plutôt dans le domaine de la littérature, ils le rapprochaient de la littérature. Bande dessinée, oui, mais comme une bande dessinée d'auteur littéraire. Ensuite, nous étions également présents dans un festival de littérature de non-fiction en Norvège[775].

Il conclut sur la diversité des espaces que l'intersectorialité de son livre lui a permis de parcourir :

> Avec ce livre, nous avons participé à des festivals de bande dessinée, de photographie, de littérature, de toutes sortes. C'est une chose très étrange car il a sa place partout[776].

Si beaucoup de producteurs se plaignent du manque d'espaces consacrés au roman-photo, nous constatons que, sur le plan individuel, certains auteurs et éditeurs réussissent à tirer leur épingle du jeu. Malgré le caractère atypique de leurs livres, ils investissent avec succès la division actuelle de la filière, en ciblant un secteur spécifique ou en naviguant entre plusieurs d'entre eux. Pour contourner les effets de la sectorisation de la filière, certains auteurs et éditeurs déploient une troisième stratégie qui consiste à capitaliser sur l'audience de personnes identifiées et connues du grand public – reproduisant ainsi une stratégie utilisée en son temps par le roman-photo traditionnel.

### *Capitaliser sur des noms*

Lorsque Simon réfléchit au casting de son roman-photo, le choix des acteurs lui apparaît rapidement comme un enjeu qui va déterminer la publiabilité de son livre :

> Je me suis dit, si je prends des inconnus… moi je ne suis pas connu non plus, ça va être difficile. Alors que si je prends des acteurs plutôt connus, à ce moment-là je risque peut-être d'intéresser un éditeur[777].

Le cas d'Emmanuelle est éclairant pour étudier cette stratégie qui consiste à capitaliser sur les noms d'auteurs qui bénéficient d'une forte notoriété. Lorsque nous la rencontrons, elle est l'éditrice de deux romans-photos publiés dans une grande maison généraliste. Si les deux livres ont le même format de fabrication (17*24 cm), provoquant ainsi un effet de collection, ils n'ont pourtant pas été diffusés dans les mêmes canaux commerciaux. En effet, dans la classification du distributeur, consultable sur Dilicom, le premier d'entre eux est catégorisé en littérature :

> 3435 – LITTÉRATURE GÉNÉRALE
> 3641 – Récits

Alors que le second roman-photo est positionné en bande dessinée :

---

[775] *Ibid.*
[776] *Ibid.*
[777] Entretien réalisé avec Simon le 22 septembre 2020.

3771 – BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS
3772 – Bandes dessinées

Interrogée sur ce point, l'éditrice met en avant une forme de nécessaire improvisation liée à la nouveauté du projet : *« c'était le premier »* roman-photo publié par la maison*, « et personne ne savait quoi en faire ».* C'est finalement l'identité de l'autrice qui va commander le positionnement commercial du livre. Dans la mesure où celle-ci est connue et reconnue des circuits littéraires, c'est à cette audience que le livre est adressé alors même que les caractéristiques graphiques de l'ouvrage inciteraient plutôt à le placer en bande dessinée :

> On s'est dit, l'autrice est quand même repérée en littérature […], elle a un nom. […] On a pensé « auteur », plutôt qu'objet. […] De toute façon il n'y avait pas de case « roman-photo », donc on s'est dit, on la met là mais les libraires sauront tout à fait où la placer[778].

Ce choix de positionner le livre en fonction de l'identité artistique et médiatique de son autrice, et non de la forme éditoriale du livre, s'avère fructueux et la réception critique, principalement portée par les réseaux littéraires, est positive :

> On a bien fait parce que la presse qu'on a eue c'est vraiment une presse littéraire, on a eu *Boomerang*, *Télérama*, *L'Obs*, bref, vraiment des pages littérature, quoi. Enfin, on est sorti des pages littérature, on a eu de très gros trucs, mais par des journalistes littéraires[779].

Après le succès commercial du livre, l'éditrice engage un nouveau projet scénarisé par un auteur de BD à succès. Bien que la forme éditoriale de l'ouvrage se rapproche sur plusieurs points du précédent titre (narration par bandes photographiques et utilisation de phylactères), les éditeurs choisissent cette fois-ci de commercialiser le livre dans les catégories réservées à la bande dessinée. Emmanuelle s'explique :

> L'auteur est très identifié en BD, donc c'était très cohérent de le diffuser là où les gens achètent ses BD. Et là on savait un peu mieux comment s'y prendre avec l'objet roman-photo[780].

Là aussi la réception presse est importante et le choix du casting est à ce propos décisif puisque l'éditrice a engagé un acteur bénéficiant d'une forte notoriété médiatique. Dans la mesure où son image contribue aux ventes du livre, le statut d'auteur lui a été attribué dès le début du projet : *« On a décidé qu'il avait le statut d'auteur parce qu'on s'est dit qu'on capitalisait sur son image, ce serait lui qui serait beaucoup plus demandé en presse. »*

En résumé, l'éditrice fait le choix d'un positionnement au coup par coup, en se focalisant moins sur la nature de l'objet éditorial et ses caractéristiques propres que sur la notoriété

[778] Entretien réalisé avec Emmanuelle le 24 mai 2023.
[779] *Ibid.*
[780] *Ibid.*

d'auteurs déjà fortement identifiés dans l'espace médiatique pour contourner les contraintes liées à la sectorisation de la filière.

De manière plus générale, la publication d'« ovnis éditoriaux » est une manière de répondre aux injonctions contradictoires de la filière où la minimisation des risques, autrement dit la reproduction de conventions génériques éprouvées, se conjugue à un impératif de nouveauté caractéristique des logiques industrielles et artistiques de la culture. Si beaucoup de producteurs voient leur accès au marché entravé et manifestent une frustration à l'égard d'une partition éditoriale qui n'accorde pas de place au roman-photo, certains réussissent à tirer profit de la situation en mobilisant trois types de stratégies : se fondre dans les catégories éditoriales existantes, naviguer entre plusieurs secteurs ou capitaliser sur des « stars ». La diversité de ces situations et la capacité qu'ont les producteurs à les valoriser entraînent une polarisation autour d'intérêts divergents, entre ceux qui profitent de la division actuelle de la filière et ceux qui ont intérêt à sa reconfiguration.

## 12.2 TIRER PROFIT DE LA POSITION FRONTALIÈRE DU ROMAN-PHOTO : LE CAS DE VINCENT JAROUSSEAU

Le cas de Vincent Jarousseau, photoreporter né en 1973 et titulaire d'une licence en Histoire de l'art à la Sorbonne, montre comment des producteurs peuvent tirer parti de l'intersectorialité du roman-photo. Il s'est converti à la profession de photographe à l'âge de 41 ans, après une carrière comme collaborateur parlementaire et adjoint à la mairie de Paris auprès d'élus socialistes. Il fait notamment partie de l'agence photo Hans Lucas, qui regroupe un très grand nombre de photoreporters français. Ses photographies sont régulièrement publiées dans la presse quotidienne comme *Le Monde, Libération, La Croix* ou encore *L'Humanité*. Il est l'auteur à ce jour de trois romans-photos aux Éditions des Arènes : *L'Illusion nationale* publié en 2017 et coécrit avec l'historienne Valérie Igounet, *Les Racines de la colère* qui a paru en 2019 et enfin *Les Femmes du lien* commercialisé en 2022.

Pour analyser sa situation, nous allons nous appuyer sur un entretien réalisé avec l'enquêté, ainsi que sur trois rencontres en librairie auxquelles nous avons assisté et un séminaire de recherche à Sciences Po Paris auquel il a participé[781].

[781] La trame de cette section est une version remaniée d'une communication que nous avons donnée à l'Université d'été du LabEx ICCA : PONCE NAZABAL Iñaki, « Investir la marge ou en faire un nouveau centre ? Les rapports aux marges dans l'édition contemporaine de roman-photo d'auteur », Université d'été du LabEx ICCA, Moulin d'Andé, 15, 16 et 17 septembre 2021. Relevons cependant que la chronologie de l'usage du roman-photo par Vincent Jarousseau a également été réalisée par Danièle Méaux dans un article paru dans la revue *Romanesques* en juillet 2023 : MÉAUX Danièle, « Un photoroman pour documenter les métiers du *care* : *Les Femmes du lien* de Vincent Jarousseau, 2022 », *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15*,* « L'usage du roman-photo », juillet 2023, p. 169-191. Celle-ci se focalise davantage sur l'analyse des contenus et moins sur les stratégies de carrière que nous allons pour notre part développer ici.

### *La photo-BD, un format de diffusion parmi d'autres*

Il n'y avait pas chez Vincent Jarousseau une volonté particulière de faire du roman-photo puisqu'au début de ses tractations éditoriales, il ne présageait pas la forme photoromanesque que prendrait son travail – il corrobore pleinement les analyses que nous avons présentées dans le chapitre précédent. Comme c'est souvent le cas avec les personnes que nous avons interrogées, il n'arrive pas au roman-photo par le roman-photo, mais plutôt par la recherche de nouvelles formes de narration visuelle ou par la radicalisation de pratiques esthétiques tout autres dont nous allons détailler les circonstances.



*Illustration 28* - Les Racines de la colère, *V. Jarousseau, Les Arènes, 2019.*

Selon Vincent Jarousseau, c'est sa préoccupation pour certains sujets sociaux et sa volonté de les traiter à travers une démarche documentaire au long cours qui est à l'origine de ses différents livres. Cela se manifeste dans le bandeau de *L'Illusion nationale* qui valorise les « deux ans d'enquête » nécessaires à la production de l'ouvrage – une mise en scène du travail de reportage qui participe à l'intérêt que le livre peut susciter. Vincent Jarousseau cherche à se démarquer d'une approche journalistique, contrainte par l'urgence de l'actualité, pour privilégier le temps long du documentaire plus associé à une approche auctoriale de la photographie : *« Je décide d'emblée de m'inscrire dans une démarche qui n'est pas la démarche habituelle d'un photojournaliste qui traite l'actualité au gré des commandes et dans une certaine urgence. »*

En 2014, Vincent Jarousseau engage donc un projet de photoreportage sur le Front National qu'il va mener en collaboration avec l'historienne Valérie Igounet, rencontrée dans le cadre de ses recherches. Ils développent une approche compréhensive via un important travail de terrain et se focalisent sur les électeurs et militants du parti d'extrême droite que Vincent Jarousseau photographie et dont il récolte la parole. Cette enquête sociale se concentre sur les habitants de trois municipalités gérées par le Front national : Beaucaire, Hayange et Hénin-Beaumont.

Ce travail, qui s'étend comme on l'a dit sur deux ans, a en partie été financé par ses allocations-chômage, et il s'est traduit par des rendus d'étape, des publications dans la presse quotidienne, pour des magazines, lui permettant de lancer sa carrière de photoreporter, de vendre ses images et de valoriser son travail documentaire en cours de route. On retrouve en effet plusieurs de ses images dans la presse papier, entre 2014 et 2017, afin principalement d'illustrer des articles sur le Front National.

Concernant la restitution de son enquête au long cours, et au-delà de l'illustration de papiers dans la presse, Vincent Jarousseau avait notamment en tête de réaliser un web-documentaire

– un média qui a connu une importante dynamique au début des années 2010. C'est dans cette optique qu'il récoltait la parole de ses sujets à travers des enregistrements sonores. À partir de ce matériau et avant la publication de son livre, il a d'ailleurs réalisé un diaporama sonore de quelques minutes, mais le web-doc, lui, n'a pas vu le jour.

> On commence à produire un début de travail. Quand je dis un début de travail, on a fait un petit *book*. Un petit *book*, simple, qui va nous aider à démarcher, parce qu'on a cette idée de publier un livre. Ou autre chose, pourquoi pas un web-documentaire, c'était aussi une option et c'est pour ça que dès le départ, on a aussi fait des prises de son de nos interviews[782].

On remarque donc que Vincent Jarousseau utilise des formes de restitutions variées de son travail documentaire, selon des temporalités et des supports différents et il cherche à multiplier et diversifier ses canaux de diffusion. Mais il avait déjà à ce moment-là l'idée de faire paraître un livre. Il visait une publication avant les élections de 2017, pour s'adapter à l'agenda politique et médiatique, et à la probable présence de Marine Le Pen au second tour des présidentielles :

> On fait le choix de partir sur trois villes, avec l'idée quand même qu'il y a une élection présidentielle qui se joue deux ans et demi plus tard, et que ce travail pourrait faire l'objet d'une publication avant l'élection présidentielle, parce qu'on a le sentiment que c'est un sujet qui est à l'agenda[783].

Pourtant, à ce stade, le roman-photo est totalement absent de ses réflexions et la question de la forme éditoriale n'est pas tranchée :

> Au moment où on part sur ce travail, on ne sait pas exactement comment on va travailler ensemble, pour être honnête. Et surtout on ne connaît absolument pas le format, le format final[784].

C'est l'intervention de Patrick de Saint-Exupéry qui va être décisive. Il est grand-reporter et était alors rédacteur en chef de la revue *XXI*. Lorsque Vincent Jarousseau travaille à son documentaire, entre 2014 et 2016, *XXI* est la revue de référence en matière de *slow journalism* mais aussi à la pointe des formes alternatives de narrations documentaires puisque ce trimestriel publie régulièrement des reportages sous forme de bande dessinée. Se finançant sans publicité, *XXI* est réputée pour sa qualité journalistique, mais aussi pour ses tirages de plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires, ce qui représente une audience très importante pour le secteur de l'édition et de la librairie.

Vincent Jarousseau et Valérie Igounet sont donc entrés en contact avec Patrick de Saint-Exupéry pour lui soumettre leur travail. L'éditeur est intéressé par le projet, mais il s'interroge sur la forme à lui donner afin de mettre en relation les paroles enregistrées et leur incarnation

782 *Ibid.*
783 *Ibid.*
784 *Ibid.*

par la photographie. Le roman-photo est alors apparu comme la solution graphique à cette volonté d'incarner les paroles. Vincent Jarousseau raconte :

> Au bout de sept ou huit mois de travail, on a la chance de rencontrer Patrick de Saint-Exupéry, qui à l'époque est rédacteur en chef de la revue *XXI*, et Marie-Pierre Subtil qui est la rédactrice en chef de la revue *6 Mois*. On leur présente notre travail, ça les intéresse. [Chez *XXI*] il y a une tradition de presque dix ans à l'époque de bande dessinée de reportage. Il se trouve que moi je suis un gros lecteur de BD depuis toujours, et notamment de ces romans graphiques, de ces BD de reportage qui se sont développées sur des sujets X ou Y. Et c'est à ce moment-là que va naître cette idée du roman-photo, que nous propose Patrick de Saint-Exupéry[785].

Les partis pris graphiques que mobilise Vincent Jarousseau s'inscrivent donc dans la droite ligne de la BD de reportage qui était alors déjà régulièrement publiée dans la revue. Patrick de Saint-Exupéry raconte la rencontre et explique la manière dont le roman-photo s'est avéré être une solution pratique pour résoudre le problème d'incarnation des paroles :

> On s'est rencontré plusieurs fois Jarousseau, Igounet et moi. Et leur travail était intéressant mais c'était très difficile de visualiser ou bien simplement un portfolio, ou bien simplement en texte. Il y avait quelque chose qui ne fonctionnait pas, qui paraissait incomplet. Et c'est à force de tourner autour qu'est venue l'idée, « et si on essayait en roman-photo ? » Voilà exactement comment les choses se sont faites, mais encore une fois quand je parlais d'intuition c'est vraiment juste ça, et si on essayait ? Alors au début, tout le monde était un peu… Puis on a commencé à réfléchir et ils ont commencé à travailler et ça fonctionnait[786].

Cette question de la manière dont a émergé l'idée du roman-photo a été posée à Vincent Jarousseau dans le cadre d'un séminaire de recherche[787]. Bien que l'idée du roman-photo provienne de l'éditeur, il ressent la nécessité de préciser que c'est une forme à laquelle il avait lui-même pensé : *« Moi je dis oui tout de suite parce que c'est une idée qui m'avait effleuré l'esprit, mais qui dans sa mise en œuvre technique n'était pas simple, c'est un vrai travail graphique. »*

On imagine que, dans la mesure où le roman-photo est devenu la signature de son style documentaire, il est difficile pour l'auteur d'en céder la paternité. Ce récit nous paraît important parce qu'il nous renseigne sur la manière dont on arrive au roman-photo – un média marginal généralement associé à la presse magazine et à la littérature sentimentale – à travers la recherche de solutions pratiques à des problèmes qui se posent aux producteurs.

Du côté de Vincent Jarousseau, publier dans la revue *XXI* représente une opportunité considérable : un format long, le prestige de la revue, mais aussi son audience. Vincent Jarousseau,

---

785 *Ibid.*
786 Entretien réalisé avec Patrick de Saint-Exupéry.
787 Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.

alors au début de sa carrière de photographe, s'est saisi de la proposition. Et cette forme photoromanesque va en quelque sorte devenir sa marque de fabrique.

Du côté de la revue, expérimenter autour du roman-photo est une manière de prolonger le travail engagé sur la BD de reportage, une manière de poursuivre un travail de « défricheurs », de réaffirmer une position d'avant-garde éditoriale en cherchant à étendre le journalisme à des formes et à des supports jusque-là réservés à la fiction. Cette démarche entre en cohérence avec le discours que les éditeurs tiennent sur leur revue : ils la définissent en effet comme « une revue totale, qui mêle *tous les langages* pour raconter le monde ». Patrick de Saint-Exupéry revient sur le choix du roman-photo pour en justifier la légitimité en tant que média populaire :

> Il n'y a aucun calcul dans ce qui a été fait mais il y a toujours cette tendance naturelle avec le roman-photo à en rire, à s'en gausser, à faire un peu « ah ouais, le truc populaire là ! ». Bien sûr ça a été l'histoire du roman-photo. Ça a été populaire et c'est encore populaire, et alors ? Si ça parle aux gens ? Si vous travaillez ce genre-là et si vous lui donnez une légitimité dans l'univers du journalisme, est-ce que ça ne peut pas être populaire dans le bon sens ? Et si c'est populaire dans le bon sens, est-ce que ce n'est pas quelque chose d'intéressant[788] ?

Mais la forme photoromanesque, aussi spécifique soit-elle, reste un thème secondaire pour Vincent Jarousseau au regard de ses contenus documentaires qui sont son véritable sujet. Son discours sur la relation entre forme et contenu tranche clairement en faveur du fond :

> La photo n'est pas une fin en soi mais un moyen. Pour moi elle est d'abord au service du propos. Quel que soit mon travail, d'ailleurs. Je ne suis pas un photographe qui cherche à faire des images pour faire beau[789].

De la même manière, la photo-BD n'est pas dans son travail une fin en soi, mais un moyen. Il n'a pas apporté d'innovations formelles en matière de roman-photo ni engagé de recherche dans ce sens-là, il n'était d'ailleurs pas à l'initiative de l'idée. On pourrait dire qu'il s'agit pour lui d'une forme parmi d'autres de valorisation de son travail documentaire, puisqu'on a vu qu'il cherchait à diversifier ses canaux et ses formes de diffusion. Mais c'est une forme qui lui permet cependant de construire une position singulière dans l'espace éditorial et d'en tirer des profits spécifiques, que nous allons maintenant analyser.

### *Acquérir le statut d'auteur par le roman-photo*

Vincent Jarousseau publiait déjà dans la presse nationale dès 2014, autrement dit avant la parution de son premier roman-photo, et il avait été sélectionné à deux reprises aux « Visas pour l'image » de Perpignan. Il était également membre de l'agence photographique Hans Lucas. On en conclut que ce n'est pas à travers le parti pris hétérodoxe du roman-photo que

[788] Entretien réalisé avec Patrick de Saint-Exupéry.
[789] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.

Jarousseau fait son entrée dans la profession de photographe, mais le roman-photo lui a par contre permis une entrée réussie dans le monde de l'édition.

En effet, cette forme particulière le singularise dans le secteur de la photographie documentaire. Paradoxalement, ces codes ultra-classiques du roman-photo sont devenus sa marque, sa griffe. Il paraît difficile aujourd'hui d'imaginer que d'autres photographes de presse fréquentant les mêmes réseaux s'y essaient sans que cela soit assimilé à une forme de plagiat. Nous avons trouvé un unique contre-exemple – qui confirme la règle ? Un autre photoreporter de l'agence Hans Lucas, Thierry Olivier, a tenté l'expérience, via une planche publiée sur Facebook par une branche régionale de l'agence – mais cela reste très confidentiel.

Ce format extrêmement galvaudé est donc devenu la forme distinctive de Jarousseau, dans le secteur resserré du photoreportage français. Notons cependant qu'en Espagne, de manière quasi synchronique et sans qu'ils se connaissent l'un l'autre, un second photoreporter, Carlos Spottorno – qui comme Jarousseau s'est tardivement reconverti à la profession de photoreporter – se lance lui-même dans la publication d'un documentaire sous forme de photo-BD. Ce livre a été traduit en France en 2018, par les Éditions Gallimard. Les techniques graphiques et narratives utilisées ne sont pas exactement les mêmes, mais il y a une très grande proximité dans le positionnement éditorial de ces œuvres. Et de la même manière que chez Jarousseau, le roman-photo est devenu la signature de Spottorno, puisqu'il décline régulièrement ses reportages sous cette forme que ce soit dans la presse magazine, dans ses livres, mais aussi dans le cadre d'expositions.

Dans le discours de Vincent Jarousseau et de Carlos Spottorno, le choix du roman-photo est notamment motivé par la volonté de toucher un public plus large que celui, ultraconfidentiel du livre de photographie. Au-delà de la question du tirage, Carlos Spottorno insiste sur les circuits de diffusion généraliste auxquels son roman-photo a eu accès et sur sa volonté de s'extraire du microcosme du livre de photographie, car selon lui *« il n'y a pas que le nombre d'exemplaires [qui compte], il y a aussi l'endroit où ils sont vendus »*. Il se réjouit en effet d'être sorti de *« l'écosystème normal du livre photo »* et que ses ouvrages se soient vendus en librairie généraliste *« et non sur d'obscurs sites internet […] avec des éditions limitées à 200 exemplaires »*[790].

Traitant de sujets documentaires sensibles et importants, comme la question des migrants, de l'Europe, de l'extrême droite ou des classes populaires, il y a dans le discours des deux auteurs la volonté de s'adresser au plus grand nombre. Carlos Spottorno poursuit :

[790] C'est nous qui traduisons à partir de la retranscription de l'entretien que nous avons réalisé avec Carlos Spottorno : *« Hay algo más que el número de copias, es dónde se vende. Que se vendiera en librería generalista y no en oscuras páginas web donde los fotógrafos compran sus libros, con ediciones limitadas de 200, […] que eso es un poco el ecosistema normal de foto-libro, o buena parte del foto-libro. »*

> J'avais envie de sortir de [l'écosystème du livre photo], mais parce que j'avais l'idée que c'est un message qu'il faut transmettre, un message positif. Une sorte de sens de la responsabilité civique[791].

Ainsi, le roman-photo leur permet de sortir du secteur de la photographie et de profiter de la dynamique que connaît le marché de la bande dessinée. De même, deuxième roman-photo de Vincent Jarousseau s'est vendu à presque 6 000 exemplaires[792], ce qui constitue de bonnes ventes pour le secteur de la BD de reportage et ce qui aurait été impensable pour un livre de photographie d'un photographe inconnu. Les dissemblances avec l'écosystème du livre de photographie se manifestent aussi dans l'accueil critique qu'a reçu l'ouvrage :

> On a des couvertures média qui sont extrêmement importantes, qui sont, pour un livre de photographie, rares. Surtout pour quelqu'un de pas connu comme moi[793].

À cette question de l'audience s'ajoute celle du statut. Sur sa page LinkedIn, Vincent Jarousseau se décrit dans l'en-tête de sa présentation comme « Photographe et documentariste. Auteur des livres "Les femmes du lien", "Les racines de la colère" et "L'illusion nationale" aux Arènes. »

Les publications de livres occupent ainsi une place importante dans la présentation de soi. Publier un livre n'est jamais anodin, c'est un marqueur valorisant, légitimant pour un photographe et cela participe de la construction de sa réputation auctoriale[794]. L'autre point que nous pouvons souligner est la qualification de « documentariste » qui est accolée à celle de photographe. Cela manifeste d'une part son engagement sur un travail de temps long (en opposition au journaliste qui traite l'actualité), mais cela signifie aussi qu'il est à l'initiative de ses productions et qu'il maîtrise le discours qu'il va porter sur ses sujets, contrairement au « photographe » qui restreint son activité à la vente de ses images à la presse. Images dont la fonction est principalement d'illustrer des articles dans lesquels il n'est pas impliqué personnellement et où il ne participe pas à la construction du discours.

Ce changement de statut est également manifeste chez Carlos Spottorno et il le formule clairement, dans la relation qu'il entretient avec son coauteur et journaliste de presse écrite, Guillermo Abril. S'ils étaient habitués à travailler ensemble sur des reportages traditionnels, la réalisation du roman-photo engendre une modification de leur relation de travail qui aboutit à une inversion de la hiérarchie entre le journaliste et le photographe. Il nous explique en effet

---

791 C'est nous qui traduisons à partir de la retranscription de l'entretien que nous avons réalisé avec Carlos Spottorno : *« Yo quería salir de eso [el ecosistema del fotolibro], pero por una cuestión de que tenía la idea que es un mensaje que hay que transmitir, un mensaje positivo. Una especie de sentido de la responsabilidad ciudadana. »*

792 Source GfK, novembre 2023.

793 Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.

794 L'ouvrage dirigé par Marie-Pier Luneau et Josée Vincent apportent un éclairage important sur la « fabrication de l'auteur » et les problématiques associées : LUNEAU Marie-Pier & VINCENT Josée (dir.), *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.

que *« pour ce travail-ci, dans une certaine mesure, j'ai imposé une hiérarchie »*[795]. Pour justifier sa position vis-à-vis de son collègue, Carlos Spottorno se définit comme *« le directeur créatif »* à l'origine du projet et il prend l'exemple de la hiérarchie tacite qu'impliquent leurs productions journalistiques traditionnelles dans laquelle son coauteur, Guillermo Abril, a habituellement le dernier mot sur les contenus :

> Pour lui exposer la situation, je lui ai dit : « Regarde, tu as conscience que dans les reportages normaux que nous faisons pour l'hebdomadaire *El País Semanal*, c'est toi qui diriges dans la hiérarchie. Parce qu'en fin de compte, c'est toi qui écris. Je ne révise pas les textes que tu écris. Tu écris ce que tu veux. Je peux intervenir, influencer, et je le fais beaucoup. J'influence ce que tu écris, ce que tu dis, et j'influence grandement la création de ce que tu vas raconter. Mais tu as le dernier mot, et tu ne me le demandes pas. Tu écris, c'est publié, et s'il y a quelque chose que je n'aime pas, je prends sur moi, et c'est tout. C'est une position que tu as toujours occupée et que j'ai acceptée comme faisant naturellement partie de ce type de projets journalistiques. Dans ce cas-là, c'est différent, ici ce sera différent. Ici, je vais avoir le dernier mot parce que j'ai une vision au-delà du texte et de ce qui doit être raconté : j'ai une vision de la manière dont cela doit être raconté. »[796]

Bien qu'il installe à travers le roman-photo une nouvelle hiérarchie au sein de leur binôme, le photographe insiste sur la dimension collaborative pour que le travail se fasse en bonne intelligence. Mais l'on voit comment, pour Carlos Spottorno comme pour Vincent Jarousseau, la publication de romans-photos a permis de dépasser le simple statut de photographe de presse, connu des cercles restreints de la profession, pour acquérir un statut d'auteur plus valorisé et plus valorisant. Investir l'édition en général, et le roman-photo en particulier, est pour eux une manière d'élargir leur audience et de se construire un statut d'auteur.

Mais aussi et dans un second temps, cela leur permet de diversifier leurs interventions dans des mondes différents : dans le monde de la photographie bien sûr, mais également celui de la BD puisque le deuxième roman-photo de Jarousseau obtient le Prix France Info de la BD d'actualité et de reportage 2020. Intervention également dans les mondes du journalisme : à plusieurs reprises, au moment de la crise des Gilets jaunes, Vincent Jarousseau a été invité sur des plateaux pour commenter l'actualité (sur France Inter ou encore dans À l'air libre, la web-télé de Mediapart). Il est également invité dans les milieux de la recherche ou dans le cadre de projets scolaires :

---

[795] C'est nous qui traduisons à partir de la retranscription de l'entretien que nous avons réalisé avec Carlos Spottorno : *« Porque un trabajo en que habitualmente no hay una jerarquía, en este trabajo, hasta cierto punto, impuse una jerarquía. »*

[796] C'est nous qui traduisons à partir de la retranscription de notre entretien avec Carlos Spottorno : *« Para ponerle en situación le dije, "mira date cuenta en los reportajes que hacemos, normales para la revista* El País semanal*, la jerarquía la tienes tú. Porque tú al final eres el que escribe. Yo no reviso los textos que escribes. Tú escribes lo que quieres. Yo puedo intervenir, influir, y lo hago mucho. Influyo en lo que escribes, en lo que dices, e influyo mucho en la creación de lo que vas a contar. Pero, la última palabra, la tienes tú, y no me la consultas. Escribes, se publica, y si hay algo que no me gusta, me aguanto, y ya está. Esto es una posición que tú has tenido siempre y que yo he aceptado como parte natural de este tipo de proyectos periodísticos. En esta situación es distinta, aquí va a ser distinto. Aquí voy a tener yo la última palabra porque yo tengo una visión más allá del texto y de lo que hay que contar : tengo una visión de cómo hay que contar." »*

> J'ai été invité dans d'autres colloques, autour de la photographie documentaire et de la recherche. Il y a des sollicitations, en ce moment, de l'EHESS, de différentes grandes écoles, pour en parler. C'est un objet d'étude, *L'Illusion nationale*, comme *Les Racines de la colère*, dans les universités, notamment en journalisme, c'est assez étudié en master. C'est assez étudié aussi dans les lycées. Je suis invité à Madrid au mois de février par le lycée français de Madrid, où les 180 élèves en éco-social vont étudier *Les Racines de la colère* cette année. Ça devient vraiment un objet d'étude[797].

Vincent Jarousseau intervient enfin dans le monde politique – et en ce sens, sa reconversion au métier de photographe représente une forme de prolongement de son engagement étudiant à l'UNEF, de sa carrière de collaborateur parlementaire et de son mandant d'élu municipal. Car en conclusion de son deuxième roman-photo, il adresse une lettre ouverte à Emmanuel Macron, se positionnant comme courroie de transmission entre les classes populaires et le pouvoir, voire comme un intellectuel engagé.

Pour résumer le cas de Vincent Jarousseau, ses publications dans la presse avant la parution de son premier livre attestent, malgré sa conversion tardive à la profession, d'une insertion réussie dans le domaine de la photographie de presse. Mais c'est sa capacité à occuper une position éditoriale frontalière (le roman-photo) et à la valoriser, qui lui a permis d'acquérir un nouveau statut d'auteur que la profession de photographe de presse ne lui octroyait pas par elle-même. C'est cette dissonance générique introduite par le roman-photo qui permet à Vincent Jarousseau de cultiver une singularité et de la valoriser dans les secteurs de la photographie, de la BD, du journalisme et de la politique. En ce sens il n'a pas d'intérêt particulier à participer à une reconfiguration des secteurs éditoriaux dont il réussit à tirer profit.

Autrement dit, malgré le caractère inclassable de leurs livres, certains auteurs réussissent à tirer leur épingle du jeu : ceux qui disposent des ressources sociales et symboliques qui leur permettent de valoriser leurs œuvres individuelles dans des secteurs artistiques institués, auprès de critiques littéraires, dans des festivals de photographie, en concourant à des prix de la BD. En jouant sur la singularité de leurs livres, ils parviennent à se fondre dans ces espaces plus légitimes. Dans la mesure où ils tirent profit de cette position hétérodoxe, ils ne vont pas chercher à reconfigurer l'organisation de l'espace éditorial. En cela ils se placent en opposition vis-à-vis d'autres producteurs de romans-photos qui eux, œuvrent activement à l'institutionnalisation et à la valorisation du roman-photo en tant que tel. Ces derniers visent en effet à sortir le roman-photo de sa marginalité pour en faire un nouveau centre, commercialement et symboliquement autonome.

[797] Séminaire « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019, précédemment cité.

### 12.3 ŒUVRER À L'INSTITUTION DU SECTEUR ÉDITORIAL, UN PARI SUR L'AVENIR : LE CAS DE GRÉGORY JARRY

En raison de son faible poids économique et de son absence d'existence institutionnelle, l'espace du roman-photo doit conquérir une autonomie que l'on pourrait qualifier de « territoriale » : une lutte pour exister comme un art à part entière, c'est-à-dire pour définir et instituer ses frontières vis-à-vis des secteurs voisins que sont la photographie, la littérature et la BD. Un certain nombre d'auteurs et éditeurs vont manifester une frustration à l'égard de cette situation et face aux difficultés commerciales et symboliques qu'ils rencontrent. Ces difficultés relèvent à la fois d'un manque de reconnaissance, de l'absence d'un marché spécifique, et des modes de diffusion qui sont inadaptés. Margot, autrice de roman-photo chez un petit éditeur de BD alternative, regrette ainsi la situation de dépendance sectorielle dans laquelle se trouve le roman-photo :

> Il y a vraiment un côté du roman-photo qui est sans amis. Qui n'a pas ses événements dédiés, qui n'a rien pour lui. Donc là, le roman-photo s'est collé dans l'univers de la BD […] parce qu'il n'a pas le choix, mais c'est un peu une situation de pis-aller, c'est dommage[798].

Elle explique cette absence d'autonomie par le caractère minoritaire de la pratique photoromanesque mais appelle de ses vœux une forme d'autonomisation du genre en soulignant les intérêts spécifiques qu'il peut susciter chez des lecteurs qui ne seraient pas nécessairement des lecteurs de BD et vice versa :

> Après c'est parce qu'on n'est pas assez nombreux, on ne peut pas créer un syndicat des auteurs de roman-photo. Mais il y a un truc à réfléchir là-dessus pour que ce ne soit pas collé à la BD parce que ce public n'est pas forcément intéressé par ça. Et il y a peut-être des gens qui s'intéresseraient [au roman-photo] qui ne s'intéressent pas à la BD. Donc ça, ça m'intéresse de creuser, trouver une place au roman-photo qui lui soit propre. Et peut-être trouver un moyen de diffusion qui lui soit propre aussi[799].

Pour pallier ces manques, certains producteurs vont en effet s'impliquer dans des démarches qui visent à doter le roman-photo d'instances spécifiques et autonomes de valorisation – que ce soit sur le plan commercial ou symbolique. Howard Becker notait en ce sens comment « des artistes peuvent se retirer d'un système existant » inadapté à la distribution de leurs œuvres « pour en créer un autre, ou du moins essayer »[800]. C'est pourquoi les producteurs vont déployer, de manière plus ou moins réfléchie, des stratégies intellectuelles, éditoriales et commerciales qui contribuent à reconfigurer les secteurs éditoriaux et à faire du roman-photo un segment à part entière de la production. Certains de ces producteurs cherchent ainsi à faire de cette marge un nouveau centre, à instituer la production photoromanesque, ce qui ferait

[798] Entretien réalisé avec Margot le 7 mars 2020.
[799] *Ibid.*
[800] BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 114.

d'eux les précurseurs d'un nouveau secteur éditorial et artistique. Mais en se définissant de la sorte comme les précurseurs d'un segment éditorial en devenir, ils s'exposent à ce qu'on les juge à l'aune de leur succès, autrement dit, c'est un pari. Un pari sur l'avenir qui ne peut être complètement payant qu'à condition de réussir l'autonomisation du roman-photo qu'ils appellent de leurs vœux.

Pour analyser cette position, nous insisterons ici sur le cas des Éditions Flblb et de l'un de ses éditeurs, Grégory Jarry. Nous nous appuierons sur ses publications (manifeste et tribune) ainsi que sur l'entretien semi-directif que nous avons réalisé avec lui. Au-delà de la réussite ou des échecs de ces initiatives, l'enjeu est de comprendre les stratégies d'autonomisation et de légitimation qui se manifestent au sein d'une production non-instituée de la filière du livre.

*Illustration 29* - La Déflagration des buissons, *J. Chapallaz, 2022, Flblb.*



***Des stratégies patrimoniales : rétributions symboliques et financières***

Pour faire face à la marginalisation du roman-photo, les Éditions Flblb vont tout d'abord déployer des stratégies que l'on pourrait qualifier de patrimoniales. Lors de notre rencontre, Jarry va régulièrement invoquer des figures historiques, qui sont reconnues et « validées » par le champ de la BD, et ce afin de s'inscrire dans leur sillage et donc de faire reconnaître leur droit à investir les espaces de la BD :

> Teulé, pour *Gens de France*, alors que c'est pourtant du roman-photo pur – il n'y a pas de dessins – il a eu le prix du meilleur album à Angoulême. Et ils lui ont ajouté une mention spéciale, pour sa contribution au médium de la BD. Tu vois ! Moi je l'ai mis plusieurs fois dans les dossiers du CNL en disant, voilà, en roman-photo on peut apporter des choses à la BD[801].

Si ce positionnement esthétique vise ici à justifier l'obtention de financements réservés à la bande dessinée, Flblb se caractérise de manière plus générale par un investissement discursif marqué sur ces questions patrimoniales : ils affichent notamment leur filiation artistique vis-à-vis du roman-photo des années 1960-1980, témoignant ainsi de leur culture historique spécifique.

> On a toujours eu un goût [pour le roman-photo] qui nous vient principalement d'*Hara Kiri* plus que de *Fluide Glacial*. Gébé, Cavana, le professeur Choron. C'est tout ça qui m'intéresse dans le roman-photo.

[801] Entretien que nous avons réalisé avec Grégory Jarry.

> Teulé, gros choc de lecture, pour moi. Quand j'avais 20 ans, c'était Céline, *Voyage au bout de la nuit*, et Teulé, *Gens de France*. Je te jure[802].

On peut relever cette mise en parallèle de Céline, auteur consacré d'une pratique consacrée, et le livre de Jean Teulé. On retrouve donc chez Jarry des stratégies discursives, des prises de position esthétiques qui visent notamment à obtenir des financements. Mais cela se manifeste aussi par une politique de réédition. En publiant des titres anciens, Flblb va chercher à classiciser certaines œuvres, à essayer de construire ou de célébrer une histoire commune du genre et, ce faisant, participer à sa reconnaissance par le pôle de production restreinte. Ils ont ainsi réédité des romans-photos de Jean Teulé, de Gébé, de Grégory Jarry lui-même. Ils essaient de rééditer un deuxième tome des publications d'Hara Kiri, ou encore les romans-photos du magazine *Help !* dirigé par Harvey Kurtzman, figure historique de la BD états-unienne dans les années 1960.

> Mon collègue Thomas […] il a un côté un peu rat de bibliothèque, ou rat de librairie plutôt. Et il est hyper cultivé sur la BD, et curieux de tout en général, en édition. Et du coup il fouine, il cherche « ah, tel auteur je le publierais bien », puis on monte nos projets comme ça[803].

> Nous on a quand même vachement cherché, sur le roman-photo. Thomas, il a passé pas mal de temps à écumer les sites ou les brocantes[804].

Si ce type de recherches dans les archives implique des dispositions spécifiques, un tel travail nécessite aussi du temps et des moyens. Lors de notre rencontre, Thomas Dupuis nous explique comment, pour une petite structure comme la leur, l'édition patrimoniale se confronte à des limites et des difficultés parfois nombreuses, tant sur le plan juridique (retrouver les ayants droit qui peuvent être nombreux pour ce genre de productions collectives) que technique (accéder aux archives et entreprendre la numérisation du fonds).

Ces initiatives patrimoniales, qu'elles soient discursives ou éditoriales, qu'elles visent des rétributions symboliques ou financières, s'articulent à une logique plus générale d'avant-garde que nous allons maintenant analyser.

### *Le roman-photo comme logique d'avant-garde*

Les Éditions Flblb ont publié un manifeste en 2015 intitulé *Debout le roman-photo !,* ainsi qu'une tribune parue dans le journal *Le Monde* en 2018, qui ont permis à la maison de se présenter comme l'un des porte-voix du roman-photo en France. L'objectif de ces interventions publiques est double. Tout d'abord de fédérer et stimuler la production photoromanesque. Cela a fonctionné dans une certaine mesure, car quelques auteurs publiés par la maison l'ont

802 *Ibid.*
803 *Ibid.*
804 *Ibid.*

été suite et grâce à la diffusion de ce manifeste. Mais, comme tout manifeste, il s'agit aussi de créer du dissensus et des ruptures.

Ce deuxième objectif est flagrant dans les attitudes et les discours de Grégory Jarry qui s'emploie à tracer des lignes de démarcation claires faisant du roman-photo un espace de controverse, un espace où se jouent des luttes esthétiques et politiques. Le pamphlet s'ouvre ainsi, d'emblée, sur un double rejet qui est sans appel : celui du roman-photo traditionnel, sentimental, commercial publié dans la presse magazine et incarné par *Nous Deux*, mais aussi celui des tentatives qu'il qualifie d'« absconses » de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart, qui ont publié des romans-photos d'auteur inspirés par le Nouveau Roman et dont l'un des livres fut par exemple postfacé par Jacques Derrida. En renvoyant dos à dos une production jugée commerciale et celle jugée intellectualiste, Flblb cherche à se positionner comme une troisième voie.

La publication d'un manifeste est un marqueur on ne peut plus typique d'une volonté d'avant-garde et l'éditeur revient souvent dans son discours sur leur quête de nouveauté. Le roman-photo, d'ordinaire considéré comme mineur, constituerait un continent éditorial en friche recelant de potentialités narratives et artistiques encore inexplorées. Il détaille lors de notre entretien :

> On essaie de faire des bouquins originaux, un peu différents, qui cherchent dans des directions toujours… on se sent des chercheurs.
>
> Les trucs que tu vas faire vont forcément être bien, vont forcément avoir du poids en tout cas, parce que rien n'a été fait.
>
> C'est vrai qu'on avait vraiment l'impression d'être des défricheurs quand on faisait ça[805].

Cette poursuite de l'originalité caractérise un rapport très artisanal à la pratique éditoriale, et révèle aussi la volonté de s'inscrire dans une histoire de la production culturelle à laquelle Flblb voudrait contribuer par des innovations. L'éditeur cherche à « faire date » et cela se manifeste dans un discours très historicisant à l'égard de la production éditoriale :

> [Julie Chapallaz] a inventé une forme qui lui appartiendra à jamais. Si quelqu'un après elle refait du découpage comme ça, ce sera « à la Julie Chapallaz ». C'est pour ça que tu as des espaces à conquérir, c'est ça que j'appelle espace de liberté énorme[806].

Ce discours de l'avant-garde se structure chez Grégory Jarry autour d'une opposition classique entre une production dite « industrielle » et celle qui renverrait plutôt à l'art. Il formule cette opposition dans son manifeste mais aussi lors de notre entretien :

---

[805] *Ibid.*
[806] *Ibid.*

> Quand tu fais le genre de livre qu'on fait, sans concession, en essayant tout le temps d'être au top… Disons de faire de l'édition comme on fait du bio. Je n'en sais rien, ce n'est pas de l'édition industrielle que l'on fait[807].

Cette opposition art-industrie recoupe dans le discours de Jarry celle entre art et argent, production commerciale et production d'auteur, entre contrôle ou absence de contrôle des moyens de production. Les Éditions Flblb cherchent par là à revendiquer l'excellence et une forme de noblesse du métier, valorisant un savoir-faire, affichant un goût du travail bien fait qui sous-entend du temps et de la patience. Nous voyons bien ici l'opposition que l'éditeur essaie de construire dans son discours vis-à-vis des valeurs associées à l'industrie (temps court, volumes importants, mauvaise qualité). Le choix du roman-photo se présenterait ainsi comme un choix courageux et anti-commercial parce qu'il irait à rebours des logiques de marché, comme le défend Grégory Jarry :

> On continue de le faire parce qu'on trouve que c'est super, mais ça n'a pas rencontré son public. Au sein de mes collègues éditeurs, tout le monde trouve que je suis taré de faire ça. Il n'y a personne qui se sent de publier du roman-photo pour le moment[808].

Cette logique d'avant-garde dans le domaine artistique se traduit aussi sur le plan politique par un ancrage marqué à « gauche » – entendu au sens large –, un hexis corporel d'artiste rappelant les observations de Boltanski citées plus haut, et un style de vie bohème en milieu rural, valorisant la liberté et le voyage permis par son métier d'auteur-éditeur qui contraste avec des professions considérées comme aliénantes. Les locaux dans lesquels nous sommes accueilli se situent au-dessus d'une ressourcerie, dans un village proche du plateau de Millevaches. Grégory Jarry défend également la mise en ligne gratuite de certains romans-photos pourtant inscrits au catalogue et donc par ailleurs commercialisés en papier.

L'organisation de Flblb, constituée en Scop, illustre aussi ces engagements : sept auteurs, qui ont par ailleurs des activités complémentaires telles que la correction, l'illustration ou l'animation d'ateliers, mettent tous leurs revenus en commun au sein de la maison – et notamment leurs revenus d'auteur individuel. Ces revenus sont ensuite redistribués à parts égales sous forme de salaire mensuel, ce qui permet aux auteurs de compenser entre eux l'irrégularité de leurs revenus mais aussi de leur assurer un meilleur statut ouvrant des droits aux allocations-chômage et à une pension de retraite. Au-delà des intérêts matériels, cette organisation traduit une vision politique égalitaire pour laquelle le contrôle de l'outil de travail doit appartenir aux travailleurs : *« Si on a un statut de Scop, les salariés se réapproprient le boulot, on devient vraiment maîtres de notre destin, c'est notre outil de travail et du coup on peut en percevoir les fruits. »* Ainsi la logique d'avant-garde artistique des Éditions Flblb se traduit également sur le plan politique, dans les styles de vie et dans l'organisation du travail.

---

807 *Ibid.*
808 *Ibid.*

Mais notons que ces logiques d'avant-garde au sein du roman-photo ne se traduisent pas nécessairement par des styles de vie alternatifs ou des engagements politiques anticapitalistes. Car nous retrouvons aussi ces discours de « pionniers » chez des producteurs de pôle opposé, qui tirent pourtant profit de la division sectorielle de la filière. Patrick de Saint-Exupéry, l'éditeur du reportage de Vincent Jarousseau, nous reçoit rue Jacob, dans le 6e arrondissement de Paris et nous explique dans une même logique avant-gardiste :

> Moi j'ai de bons échos, ce travail va être publié dans le *Harpers* aux États-Unis, ça suscite de l'intérêt. Maintenant je pense que les gens ne voient pas encore très bien les suites envisageables [autour de l'usage journalistique du roman-photo]. Alors que moi je vois des suites possibles ! C'est peut-être parce qu'on a pris un peu d'avance, mais ce que j'espère c'est que les gens nous rattrapent[809].

On comprend donc que la polarisation que nous mettons en lumière dans ce chapitre ne consiste pas à attribuer des positions arrêtées à tel ou tel protagoniste. On constate au contraire que ces positions évoluent à travers le temps, selon les contextes ou les interlocuteurs, et qu'elles sont la plupart du temps ambiguës.

En résumé, les Éditions Flblb, à l'instar d'autres protagonistes du secteur, investissent et pratiquent le roman-photo dans une logique d'avant-garde : ils cherchent à projeter l'image ou le discours d'un producteur novateur qui créerait des ruptures et qui bousculerait les hiérarchies existantes. Ils reproduisent en cela certaines postures caractéristiques de l'édition alternative de bande dessinée dont ils sont issus.

### *La BD alternative en toile de fond*

On retrouve dans les stratégies de Flblb la reproduction du geste éditorial qui a donné naissance à des figures fondatrices du secteur des indépendants telles que l'Association. Jean-Christophe Menu note ainsi de manière rétrospective : « ce dont je suis sûr, c'est que les balbutiements qui ont présidé à la création de L'Association relevaient de l'Avant-Garde[810] ». Au-delà d'une « logique » d'avant-garde, l'auteur et éditeur revendique même une filiation historique : « certaines [de nos] idées étaient tout à fait consciemment et historiquement liées aux Avant-Gardes littéraires du XXe siècle, à commencer par le Surréalisme[811] ».

Dans son article sur « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction[812] », Laurent Gerbier rappelle l'inscription de la bande dessinée dans le champ des industries culturelles et souligne ainsi sa soumission aux logiques commerciales qui entraînent des cycles de standardisation de la production. En réaction à ces logiques de normalisation, il identifie des « fronts de renouvellement » qui rompent avec les conventions dominantes du secteur – jusqu'à ce que

---

809 Entretien que nous avons réalisé avec Patrick de Saint-Exupéry.
810 MENU Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 12.
811 *Ibid.*
812 GERBIER Laurent, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », art. cit.

ces innovations finissent elles-mêmes par se standardiser et appellent de nouvelles ruptures esthétiques et éditoriales.

Après les renouvellements introduits par l'édition alternative de bande dessinée dans les années 1990, les Éditions Flblb prennent part à une nouvelle génération d'indépendants à qui le journaliste Frédéric Hojlo donne la parole dans son recueil d'entretien *Second souffle : Bande dessinée alternative 2000-2020*. Des maisons alternatives[813] qui, à l'instar de 2024, Biscoto, L'employé du moi, Matière ou encore Misma, considéreraient le « travail éditorial comme champ d'expérimentation décorrélé des logiques de rentabilité » – selon la quatrième de couverture de l'ouvrage. C'est dans cet espace de la bande dessinée alternative que se situent les Éditions Flblb et l'identité éditoriale de Grégory Jarry fait écho à ces cycles d'innovation-récupération qui structurent les représentations et l'identité des éditeurs alternatifs du secteur[814].

Dans son rapport au roman-photo, Flblb semble chercher à prolonger, à reproduire ou à transférer au genre des pratiques et des représentations implantées dans ce secteur de la BD alternative. Ces transferts permettent ainsi de jouer sur deux tableaux : celui du roman-photo, bien sûr, mais il aide aussi l'auteur-éditeur à se construire une identité singulière au sein du secteur de la BD, un secteur concurrentiel où la maison publie la majorité de son catalogue. Ce jeu avec les tendances et les actualités de la bande dessinée s'est clairement manifesté au moment de l'opération impulsée par le Ministère de la culture, « BD 2020, année de la bande dessinée ». Pour prendre part à leur manière à cette manifestation tout en la détournant, les Éditions Flblb décrétèrent « 2022, année roman-photo ».

Un livret promotionnel a ainsi été édité pour l'occasion. Il accompagne la parution de plusieurs titres et référence les ouvrages inscrits au catalogue[815]. Thomas Dupuis y rappelle l'un des arguments souvent mobilisés par Grégory Jarry sur les innovations qu'il reste encore possible d'apporter dans le domaine du roman-photo, là où la bande dessinée connaîtrait une forme de saturation :

> Laissez tomber la bande dessinée, vieille chaussette hypertrophiée, où quoi que vous fassiez, ça a forcément déjà été fait avant, et venez parcourir avec nous cette vaste étendue sauvage qu'est encore le roman-photo[816].

Thomas Dupuis poursuit avec humour : « Pour vous mettre le pied à l'étrier, nous proclamons 2022 "année roman-photo" car 2020 et 2021 ont toutes les deux été "années de la BD" et ça commence à bien faire ! ». Le livret se clôt sur une formule provocante : « la BD c'est mal dessiné, lisez des romans-photos ». On le voit, le rapport au secteur de la bande dessinée alternative dont ils sont issus est omniprésent et semble structurer les représentations et les

[813] Autour de la notion d'éditeur de BD alternative, voir : LE BRUCHEC Kevin, « I. Une certaine idée de la bande dessinée », dans ROBERT Pascal (dir.), *op. cit.*

[814] MENU Jean-Christophe, *op. cit.* Voir aussi : HABRAND Tanguy, « La "récupération" dans la bande dessinée contemporaine », *Textyles*, 36-37, 2010, p. 75-90.

[815] Sur la place du catalogue dans la construction identitaire des maisons, voir : SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », art. cit.

[816] DUPUIS Thomas, « La BD est un roman-photo qui s'ignore », dans *2022 Année du roman-photo* [brochure], Poitiers, Flblb, 2022, p. 5.

pratiques photoromanesque de la maison. Cette omniprésence traduit l'importance que celle-ci occupe dans leurs préoccupations éditoriales et chez leur public.

En effet, dans ce livret, le roman-photo est présenté comme la conséquence d'une critique, ludique, de la BD. Une position réflexive sur la bande dessinée caractéristique des champs de production culturelle qui gagnent en autonomie et où « il est de plus en plus fréquent que l'œuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclue une sorte de dérision d'elle-même[817] ». Pierre Bourdieu explicite cette tendance des arts à leur critique réflexive :

> De même que la succession des révolutions poétiques contre la poésie où le lyrisme conduit à une poésie tout entière dressée contre « le poétique » ou même la poésie, de même le théâtre tend toujours davantage à exclure « le théâtral » et le roman « le romanesque »[818].

La posture critique et ludique qui tendrait à se dresser contre la bande dessinée par le roman-photo imite en ce sens les révolutions qu'ont connues d'autres pratiques artistiques et elle traduit selon nous l'ambivalence des Éditions Flblb à l'égard du genre : celui-ci est traité tantôt comme fin en soi (autrement dit comme un secteur à développer), tantôt comme instrument de lutte au sein du secteur spécifique de la bande dessinée. Or, même dans le deuxième cas de figure – quand ils ne visent pas l'autonomisation du roman-photo –, cette posture se caractérise tout de même comme une volonté d'avant-garde tournée, cette fois, vers le secteur de la bande dessinée.

On trouve dans l'histoire du roman-photo des précédents à ces stratégies d'avant-garde, ces stratégies actives de légitimation et d'institution du genre par le transfert de pratiques issues d'autres secteurs artistiques plus reconnus. Mais dans les années 1980, ces initiatives s'inspiraient moins de la BD, dans la mesure où celle-ci n'avait pas encore acquis le statut dont elle bénéficie aujourd'hui. C'est plutôt du côté de la littérature que les auteurs allaient chercher des modèles[819] comme en témoignent certaines couvertures typographiques ou le recours à des écrivains prestigieux pour rédiger des préfaces[820]. Alain Robbe-Grillet, figure centrale du Nouveau Roman, a, on l'a vu, rédigé en 1981 pour le compte des Éditions de Minuit une préface[821] aux accents de manifeste intitulée « Pour le roman-photo ». Sa démarche, comme celle de Jérôme Lindon alors directeur de la maison, fut en quelque sorte de tenter de faire avec le roman-photo ce qui fut fait quelques années auparavant avec le roman. On ne peut en effet s'empêcher de voir un parallèle et de trouver dans ce titre une parenté avec l'essai du même auteur, intitulé *Pour un nouveau roman,* qui avait paru en 1963.

---

[817] BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », art. cit.

[818] *Ibid.*

[819] Benoît Peeters note dans un entretien accordé à Laureline Meizel : « Il est vrai que, moi particulièrement et Marie-Françoise par contrecoup, on se situait un peu dans la continuité du Nouveau Roman ». Retranscrit dans : MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario »*, *op. cit.,* p. 102.

[820] Les enjeux théoriques liés à l'usage de la préface ont été explorés dans : LUNEAU Marie-Pier & SAINT-AMAND Denis (dir.), *op. cit.*

[821] L'usage plus général de la préface par Robbe-Grillet a été exploré dans : LAURENT Fanny, « La préface, lieu de transaction de l'écrivain-éditeur », *op. cit.*

Depuis le tournant des années 1990 et le développement de la BD alternative, le centre de gravité de certaines pratiques photoromanesques semble s'être plutôt consolidé du côté du secteur de la BD qui lui fournit des modèles d'édition et de diffusion. On comprend alors pourquoi et comment les Éditions Flblb prolongent les représentations et les pratiques de l'édition alternative de BD, cherchant à incarner l'avant-garde contre l'industrie et pariant sur l'avenir du roman-photo et sur leur capacité à redéfinir à leur avantage une partie de l'espace éditorial.

## 12.4 **DES LOGIQUES DE MARGE, DES LOGIQUES DE FRANGE**

C'est dans cette dynamique fragile que l'édition contemporaine de romans-photos semble engagée aujourd'hui. En effet, si elle trouve difficilement sa place dans la structuration actuelle du commerce et de la valorisation du livre – témoignant ainsi de sa spécificité vis-à-vis des formes existantes –, sa capacité d'autonomisation comme segment à part entière paraît pour autant très incertaine.

L'innovation dans la filière du livre est en tension entre, d'un côté, des dynamiques conservatrices d'institution et de reproduction des conventions sectorielles qui favorisent la coopération routinisée des différents intermédiaires de la filière tout en limitant l'incertitude commerciale liée aux biens d'expériences et, de l'autre, l'injonction à l'innovation que la concurrence entre éditeurs favorise et qui se manifeste par des stratégies de ruptures. Cette dichotomie n'est pas figée et elle cohabite souvent au sein de chaque structure éditoriale comme le note Anne Simonin :

> Plutôt que de tracer une ligne de clivage entre les éditeurs qui innovent et ceux qui récupèrent et transforment, se réappropriant les auteurs et les idées des autres, art dans lequel les Éditions Gallimard sont passées maîtres, la reconstitution du catalogue des livres initiés permettrait de montrer que tout éditeur innove et copie, étant selon les moments et les domaines, tour à tour créateur et conservateur de formes[822].

Au-delà du motif de la « récupération », que Tanguy Habrand explore dans « La récupération dans la bande dessinée contemporaine », le thème de l'innovation réintroduit la question des divisions sectorielles de l'espace éditorial et des luttes qui s'y jouent pour leur conservation, leur reproduction ou leur transformation. Pierre Bourdieu note en ce sens que :

> Toute tentative pour instituer une nouvelle division doit en effet compter avec la résistance de ceux qui, occupant la position dominante dans l'espace ainsi divisé, ont intérêt à la perpétuation d'un rapport doxique au monde social qui porte à accepter comme naturelles les divisions établies ou à les nier symboliquement par l'affirmation d'une unité […] plus haute. […]

[822] SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire », art. cit.

> Au travail moteur de la critique hérétique répond le travail résistant de l'orthodoxie[823].

C'est à travers cette hétérodoxie du roman-photo qu'il faut comprendre les tentatives de redéfinition des frontières sectorielles de l'édition contemporaine par certains protagonistes du genre. Ces derniers mobilisent en effet des stratégies d'institution du roman-photo et ils diffèrent en cela d'autres auteurs et éditeurs qui cherchent pour leur part à se fondre dans les catégories dominantes, ou à s'en tenir à l'écart, sans chercher à remettre en cause la division doxique de la filière mais en cherchant plutôt à l'exploiter.

L'introduction de dissonances génériques renvoie ainsi à plusieurs logiques que l'on peut polariser de la manière suivante : d'un côté, des logiques centripètes de *frange*[824] dans lesquelles les reconfigurations conventionnelles visent, à terme, à intégrer et redéfinir la production de masse, autrement dit à s'instituer en secteur au sein de la filière – on pense par exemple au développement et à la prolifération des « mooks » dans les années 2010, un cas typique d'hybridité sectorielle puisqu'il s'agit de périodiques publiés sous forme de livres et distribués en librairie. De l'autre, des logiques centrifuges de *marge* qui revendiquent une singularité sans chercher à l'instituer mais au contraire en valorisant ces décalages génériques vis-à-vis d'une orthodoxie à laquelle elle n'aspire pas.

Les protagonistes de la filière ne sont pas assignés à l'une ou l'autre de ces logiques, mais vont être amenés à se positionner selon les circonstances, les interlocuteurs ou les intérêts du moment. Les éditeurs et l'aval de la filière sont cependant et tendanciellement plus enclins à participer à la structuration du secteur et donc à des logiques de frange, contrairement aux auteurs pour qui la primauté de l'œuvre et la reconnaissance de sa singularité l'emportent souvent sur les enjeux liés à la filière – mais aussi, nous l'avons vu, parce qu'ils réussissent parfois à mettre à profit, par leur parcours et leur positionnement, cette identité marginale et hétérodoxe.

## CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Nous avons analysé dans ce chapitre le caractère « inclassable » d'une production photoromanesque qui s'accorde mal avec la division actuelle de la filière du livre. Ses dissonances génériques entraînent souvent des difficultés de financement, d'édition et de commercialisation. Certains auteurs et éditeurs développent alors des stratégies visant à contourner ces difficultés, en cherchant à se positionner clairement au sein d'un secteur éditorial institué, en naviguant entre plusieurs d'entre eux ou en capitalisant sur des auteurs connus du grand public. La capacité inégale à tirer profit de cette position frontalière du roman-photo polarise le rapport que les producteurs entretiennent à l'égard de la filière : si certains n'ont pas intérêt à la

[823] BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, *op. cit.*, p. 192.

[824] Nous associons la notion de frange à une force centripète, faisant ainsi écho aux théories de l'oligopole à franges, pour laquelle les petites entreprises assurent notamment les fonctions de recherche et de développement susceptibles d'être intégrées par les oligopoles, autrement dit par le centre.

recomposition de l'espace éditorial – puisqu'ils tirent avantage de cette situation –, d'autres cherchent au contraire à autonomiser le segment de la production de romans-photos en mobilisant un discours d'avant-garde.

# CONCLUSION

### *Du déclassement du roman-photo à la question de son classement*

Lorsque nous avions commencé notre thèse en septembre 2018, les problèmes que nous formulions étaient principalement centrés sur les questions de légitimité et de reconnaissance. Le roman-photo traditionnel pesait fortement sur les représentations associées au genre et les nouveaux producteurs semblaient devoir composer avec ce stigmate culturel en le contournant, le rejetant ou au contraire en l'assumant de manière parfois provocante. Nous trouvions dès lors particulièrement intéressant d'observer les stratégies de légitimation mises en place ces dernières années, du rôle des intermédiaires dans la construction de la valeur des œuvres jusqu'aux discours d'escorte des producteurs eux-mêmes, et de suivre ainsi la manière dont le roman-photo semblait effectivement gagner en reconnaissance jusqu'à donner lieu à des discours journalistiques célébrant son « retour ».

Or, au fur et à mesure des recherches, notre problématique s'est déplacée de la question du *déclassement* du roman-photo à la question de son *classement* dans les nomenclatures instituées par la filière du livre. En effet, puisque l'on peut aisément constater que certaines pratiques culturelles qui souffrent d'un déficit de légitimité sont pourtant parfaitement instituées dans différents secteurs de la vie sociale, il nous est apparu que la spécificité de notre objet d'étude résidait moins dans son manque de reconnaissance symbolique que dans son absence d'existence institutionnelle au sein de l'industrie et du marché.

Ce problème de l'institution des catégories génériques dans la filière du livre s'est imposé au cours de notre recherche de deux manières. Tout d'abord dans le cadre de notre enquête de terrain, car le caractère « inclassable » des livres de roman-photo pose des difficultés pratiques récurrentes aux producteurs : comment financer, publier et diffuser des œuvres qui ne sont pas prises en charge par la division actuelle de la filière du livre ? Mais cette question s'est aussi imposée sur le plan théorique : comment, en l'absence d'institutions photoromanesques, délimiter nous-même un corpus cohérent et comprendre ce qui fait l'unité d'une production dont les conventions éditoriales ne sont pas stabilisées ? Nous ne pouvions pas prendre appui sur les nomenclatures utilisées par les intermédiaires du catalogage, ni sur la production d'un hypothétique syndicat des éditeurs de roman-photo comme il en existe par exemple pour le secteur de la bande dessinée alternative. Et nous ne pouvions pas non plus nous fier aux discours des producteurs de roman-photo eux-mêmes, quand ceux-ci évitent parfois le terme pour désigner leurs ouvrages.

Face à la diversité des approches indigènes de la notion de roman-photo et en l'absence d'institutions spécifiques qui permettraient d'en circonscrire les contours, la première difficulté a donc été de définir cette catégorie éditoriale flottante. Ce qui nous paraissait important était moins de proposer une liste énumérative de caractéristiques objectives – qui serait nécessairement insatisfaisante pour appréhender des œuvres d'auteurs qui cultivent souvent un brouillage des frontières génériques –, que de considérer que c'est précisément l'usage de la notion de roman-photo qui pose question et que c'est donc la catégorie éditoriale en elle-même qu'il fallait problématiser.

### *Une contribution aux études du roman-photo*

Notre positionnement disciplinaire en Sciences de l'Information et de la Communication nous a permis d'explorer une autre approche du roman-photo que celle qui prévaut en lettres, en histoire de l'art ou en études culturelles. C'est à partir de ce positionnement que nous avons proposé d'appréhender le roman-photo comme une catégorie éditoriale instable au carrefour de plusieurs secteurs, autrement dit, de caractériser la production photoromanesque par ses dissonances génériques à l'égard des conventions éditoriales qui structurent les secteurs institués de la filière du livre.

En nous appuyant sur cette proposition, nos recherches contribuent à actualiser le corpus contemporain de romans-photos, à l'enrichir de nouvelles références et à l'organiser autour de plusieurs régions saturées en propriétés typiques. En effet, l'approche spatiale du corpus a permis de dégager la structure de cette production éditoriale et de construire ainsi une typologie des œuvres. À partir de l'identification d'associations récurrentes de propriétés médiatiques, éditoriales, techniques et commerciales, nous avons identifié trois grandes familles qui sont liées ou subordonnées au secteur de la bande dessinée, de la littérature et de la photographie. Cette tripartition permet de clarifier l'usage de la notion de roman-photo en distinguant en son sein des régions dont les dynamiques économiques, éditoriales et esthétiques comportent des spécificités. C'est dans ce cadre que nous avons pu analyser l'émergence d'une photo-BD du réel et l'appréhender comme une invention éditoriale récente, en cherchant à l'inscrire dans des dynamiques culturelles et artistiques qui dépassent le périmètre du livre.

Si cette approche spatiale facilite la conceptualisation de la catégorie pratique de roman-photo, elle comporte aussi un autre avantage important : elle rend intelligible les trajectoires artistiques des producteurs qui, dans leurs discours, caractérisent souvent leur arrivée au roman-photo par une absence d'intentionnalité photoromanesque. Ce point avait été documenté et analysé par de précédentes recherches sur le roman-photo d'auteur, en particulier autour du travail de Marie-Françoise Plissart dans les années 1980 et l'influence déterminante de la photographie séquentielle artistique sur son travail – bien plus que le roman-photo traditionnel lui-même. Or, loin d'être une spécificité du Nouveau Roman-Photo, ce type de trajectoire s'est révélé courant chez les producteurs contemporains. La taille de notre corpus et le matériau récolté par l'enquête de terrain nous ont permis d'observer la récurrence de ce type de discours et étayer ainsi son caractère structurel. Pour le formuler autrement, notre étude a permis d'élargir à l'espace éditorial du roman-photo dans son ensemble des analyses qui avaient principalement été formulées à l'égard de figures fondatrices du roman-photo moderne.

Cet espace du roman-photo apparaît alors moins comme un espace autonome que les producteurs investissent pour lui-même afin de prolonger une tradition photoromanesque, qu'un espace hétérogène, qui se définit surtout négativement, par opposition aux conventions qui dominent les secteurs limitrophes. C'est donc avant tout par la radicalisation d'esthétiques latentes dans les secteurs voisins, ou par les transgressions des conventions qui y règnent, que

les producteurs en viennent souvent à occuper cette position dissonante dont ils réussissent plus ou moins à tirer profit.

Enfin et de manière corollaire, notre étude a permis de mieux comprendre comment des transformations objectives (démographiques, techniques, éditoriales et culturelles) peuvent contribuer à l'attractivité d'une position frontalière comme le roman-photo. Ces transformations redéfinissent les problèmes pratiques qui se posent aux auteurs et aux éditeurs et ce faisant elles redéfinissent leur espace des possibles : face à la nécessité de se démarquer dans un environnement de plus en plus concurrentiel, où la bande dessinée est devenue un secteur d'innovations formelles et un pôle d'attraction commercial, le roman-photo peut apparaître comme une solution opportune pour certains producteurs. De même, la numérisation des outils de production facilite la publication d'œuvres dissonantes qui interrogent la segmentation de l'espace éditorial, et le roman-photo tend à devenir une ressource esthétique valorisée et valorisable, sous l'effet de sa patrimonialisation et du développement d'un rapport vintage, ludique ou savant à son iconographie dans la culture contemporaine.

### *Vers une approche socio-économique des genres éditoriaux ?*

De manière plus générale, notre travail a cherché à interroger les modes de structuration du marché du livre. Nous espérons que notre thèse pourra servir de point d'appui à des études comparatives sur l'édition de livres « hybrides », qui engagent une réflexion sur le rôle des conventions éditoriales dans l'organisation et la transformation de la filière. En effet, les recherches sur la production éditoriale ont parfois tendance à se concentrer sur l'analyse d'un secteur en particulier (l'édition de livres jeunesse, l'édition de bandes dessinées, l'édition de SHS…). Et les études plus globales qui documentent les statistiques de l'édition comme celles du SNE traitent souvent l'évolution de ces secteurs, bien définis, de manière parallèle – chacun d'eux évoluant dans son couloir.

Les spécificités de notre objet d'étude nous ont au contraire poussé à privilégier une approche plus transversale. Pour appréhender une production frontalière, nous avons dû synthétiser des données produites autour de trois secteurs éditoriaux, en cherchant à articuler leurs évolutions respectives. Cette approche transversale nous a permis de mieux comprendre les circulations et les interactions qui existent entre des secteurs dont les contours ne sont pas clairement délimités. Nous avons constaté que les formes et les pratiques éditoriales circulent, et c'est à travers ce type de transferts que l'on peut comprendre le développement de genres dissonants tels que le roman-photo, qui sont en rupture avec les conventions sectorielles en place.

Nous souhaitons également que notre thèse puisse contribuer à des études socio-économiques des genres dans les industries culturelles. Une telle approche centrée sur les conventions génériques nous paraît utile à plusieurs égards. Nous avons essayé de montrer comment le problème de catégorisation des œuvres permettait d'étudier la diversité des fonctions éditoriales en mettant en relation les multiples dimensions du livre, depuis sa création et son édition

jusqu'à sa fabrication et sa commercialisation. Cette attention portée aux conditions de production et de reproduction des conventions génériques permet d'appréhender les modes de structuration de la filière en analysant de front les questions esthétiques et historiques, professionnelles et industrielles, symboliques et économiques. Elle permet aussi d'étudier les modes de transformation de la filière à travers l'analyse des luttes de concurrence entre protagonistes qui cherchent à autonomiser un segment de la production en revendiquant des spécificités génériques, ou au contraire à se fondre dans la division actuelle de l'espace éditorial. Se pose alors la question des innovations éditoriales suscitées par ces logiques de concurrence ainsi que les tendances conservatrices qui pèsent sur la production industrialisée de la culture où la stabilité des conventions assure l'efficacité d'une production routinisée en minimisant les risques économiques liés aux biens d'expérience. Ce sont de telles dynamiques que nous avons cherché à illustrer dans la dernière partie de cette thèse. Les questions ainsi soulevées dépassent le secteur du livre et gagneraient à être traitées de manière plus globale. Une mise en perspective avec d'autres recherches socio-économiques sur les genres cinématographiques ou musicaux dans les industries culturelles nous paraît indispensable. C'est un axe de travail que nous souhaitons donc prolonger, en consolidant notre assise théorique et en élargissant nos domaines d'étude.

### *Limites et prolongements de l'étude*

Nous avons proposé à travers cette thèse une analyse de l'édition de livres « inclassables », mais notre étude présente d'évidentes limites et de nombreuses questions n'ont pas pu être abordées. Certaines œuvres de notre corpus ont par exemple fait l'objet de publications au Japon, en Italie, en Allemagne ou en Espagne, qu'elles aient été traduites *du* français ou *vers* le français. Il serait alors nécessaire de présenter une mise en perspective internationale en se demandant comment ces livres « inclassables » circulent dans l'espace globalisé du livre : les modes de catégorisation sont-ils semblables ou dissemblables selon les pays, quelles incidences cela peut-il avoir sur les importations ou les exportations d'œuvres à l'international ? Par ailleurs, nos observations sur la production commercialisée en France sont-elles transposables à d'autres territoires ou bien le roman-photo d'auteur constitue-t-il avant tout un particularisme local ? Enfin, nous avons restreint notre étude à l'édition de livres papier, mais il serait intéressant d'approfondir l'analyse de la production numérique qui est particulièrement riche, ainsi que celle des pratiques amateurs de romans-photos, qu'elles s'exercent dans des ateliers de création comme dans un cadre plus personnel. En d'autres termes, parmi la diversité des « usages du roman-photo » notre thèse n'a abordé que certains d'entre eux.

Pour enrichir nos analyses, il serait également important de les mettre en perspective avec d'autres secteurs artistiques et culturels. L'organisation de l'espace physique de la librairie, où cohabitent des centaines voire des milliers de références, contraint à la catégorisation fine des livres. Cette segmentation facilite l'organisation des rayons et favorise la rencontre entre un acheteur et un livre susceptible de correspondre à ses attentes – elle revêt donc d'importants

enjeux commerciaux. Mais en est-il de même pour le spectacle vivant ? Est-ce que l'impératif de classification pèse de la même manière sur la diffusion des œuvres et est-ce que le brouillage générique ou médiatique – par exemple l'utilisation de projections audiovisuelles qui s'est banalisée dans des spectacles de théâtre – entraîne le même type d'entraves financières, commerciales ou symboliques que celles que nous avons pu observer pour l'édition de livres papier ?

Par ailleurs, si nous avons esquissé l'étude de la trajectoire artistique de certains producteurs, nous n'avons pas approfondi leurs trajectoires biographiques. Un travail plus poussé sur la question permettrait de mieux rendre compte des parcours artistiques et éditoriaux en faisant intervenir un plus grand nombre de facteurs explicatifs qu'il s'agirait alors d'articuler et de hiérarchiser. De manière plus générale, une étude sociologique permettrait d'explorer des questions que nous avons laissées de côté comme celle des profils sociaux des producteurs et la question des genres – masculin et féminin. Est-ce que la pratique du roman-photo se masculinise en se légitimant ou au contraire se légitime en se masculinisant ? Un tel rapport entre genre et légitimité éditoriale mériterait d'autant plus d'être exploré que ces deux thèmes déterminent fortement la production traditionnelle de roman-photo. Il serait également intéressant de comparer ces évolutions avec celles que connaît par exemple la bande dessinée puisque la légitimation de celle-ci s'accompagne ces dernières années d'une relative féminisation des producteurs[825], en particulier à travers ses formes les plus légitimes du « roman graphique[826] ».

Enfin, si nous avons principalement traité notre sujet autour des notions de « convention » et de « transgression » qui nous paraissaient les mieux à même de permettre l'étude de livres qui s'accordent mal avec la division actuelle de la filière, d'autres solutions étaient envisageables. Nous avons par exemple montré dans le huitième chapitre l'intérêt d'analyser notre corpus sous l'angle de la « disparité éditoriale » en explorant quelques-unes des questions associées. Une autre solution aurait été de traiter le roman-photo contemporain comme une « innovation » éditoriale, ouvrant ainsi d'autres perspectives d'études. Ces différentes limites que nous avons rapidement esquissées ici constituent alors autant de prolongements possibles à nos recherches sur le roman-photo dans l'édition contemporaine, que nous espérons pouvoir mener prochainement.

[825] PARIS Thomas, DELOCHE Pierre & SIMON Matthieu, *op. cit.* Bien qu'il faille relativiser cette féminisation du côté du *lectorat* : GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France*, *op. cit.*, p. 20.

[826] Il s'agit du segment de bandes dessinées dont le lectorat est le plus féminisé : CHANIOT Cécile, LAPOINTE Maëlle & VINCENT GÉRARD Armelle, *Les Français et la BD* [Rapport], CNL, 2020, p. 25.

# BIBLIOGRAPHIE

ABENSOUR Corinne, AUERBACH Bruno, CARTELLIER Dominique, *et al.* « La diversité culturelle dans la filière du livre », dans BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, Paris, L'Harmattan, « Questions contemporaines », 2011, p. 119-165.

ANDERSON Perry, *Les Origines de la postmodernité*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Flammarion, « GF », 2021.

ARMAUD Noël, LACASSIN Francis & TORTEL Jean, *La Paralittérature*, Paris, Hermann, « *Cerisy/Archives* », 2012.

BACOT Jean-Pierre, « La naissance du photo-journalisme : le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », *Réseaux*, vol. 151, n° 5, 2008, p. 9-36.

BAETENS Jan, « Du roman-photo aux romans-photos », *Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image*, varia 3, 2013.

—, « Entre vacances et vacance : *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart », *Imaginaires*, n° 24, décembre 2022, p. 16-26.

—, « Le roman-photo, média/médium », dans BADIR Sémir & PROVENZANO François, *Pratiques émergentes et pensée du médium*, Louvain-la-Neuve, Éditions Academia, 2017.

—, « Le roman-photo, média singulier, média au singulier », *Sociétés & Représentations*, vol. 9, n° 2, 2000, p. 51-59.

—, « Les limites de la modernité », dans CALAFAT Marie-Charlotte & DESCHAMPS Frédérique (dir.), *Roman-photo,* catalogue d'exposition (Marseille, Mucem, 3 déc. 2017-23 avr. 2018), Paris et Marseille, Textuel et Mucem, 2017, p. 226-230.

—, « Le roman-photo : images d'une histoire », *Rivista Arabeschi*, n° 4, juillet-décembre 2014.

—, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

—, *The Film Photonovel : A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, Presses universitaires du Texas, « World Comics and Graphic Nonfiction », 2019.

BAETENS Jan & DELVILLE Michel, « *286 jours* ou le défi de la réconciliation du portrait et du récit », dans UHL Magali, *Les récits visuels de soi : Mises en récit artistiques et nouvelles scénographies de l'intime,* Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015.

BAETENS Jan & GONZALES Ana (dir.), *Le Roman-photo*, Actes du colloque de Calaceite, du 21 au 28 août 1993, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996.

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs », 2010.

BEDECARRÉ Madeline, « Apprendre à écrire ? Des formations de *creative writing* aux États-Unis aux masters de création littéraire », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CESSP, Le MOTif, mai 2016.

BENHAMOU Françoise, *Les Dérèglements de l'exception culturelle,* Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2006.

BÉNECH Clément, *Une essentielle fragilité : le roman à l'ère de l'image*, Paris, Plein jour, 2019.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

BERNIÈRE Vincent, « La bande dessinée sur le terrain », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2002. Disponible sur : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-bande-dessinee-sur-le-terrain (consulté le 28 octobre 2023).

BERTHOU Benoît, « L'hybridation, un nouveau mode de création. Du cinéroman au web-documentaire », dans GERBIER Laurent (dir.), *Hybridations* : *les rencontres du texte et de l'image,* Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Iconotexte », 2014, p. 211-228.

BESSARD BANQUY Olivier, DUCAS Sylvie & GEFEN Alexandre, *Best-sellers,* Paris, Armand Colin, 2021.

BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 1, n° 1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets », p. 37-59.

BONHOMME Max, *Propagande graphique : le photomontage dans la culture visuelle de la gauche française (1925-1939),* thèse de doctorat en Histoire de l'art, Paris, Université Paris Nanterre, 2020.

BOSSER Sylvie & NOËL Sophie, « Robert Escarpit, précurseur de l'approche socio-économique du livre », *Communication & langages*, vol. 211, n° 1, 2022, p. 3-19.

BOUQUILLION Philippe, *Les Industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2008.

BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, Paris, L'Harmattan, « Questions contemporaines », 2011.

BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande, « Introduction », dans BOUQUILLION Philippe & COMBÈS Yolande (dir.), *Diversité et industries culturelles*, Paris, L'Harmattan, « Questions contemporaines », 2011.

BOUQUILLION Philippe & MIÈGE Bernard, « Françoise Benhamou, *Les Dérèglements de l'exception culturelle* », *Questions de communication*, 12, 2007, p. 415-419.

BOUQUILLION Philippe, MIÈGE Bernard & MŒGLIN Pierre, *L'Industrialisation des biens symboliques : les industries créatives en regard des industries culturelles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique,* Paris, Points, « Essais », 2014.

—, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, « Le champ littéraire », p. 3-46.

—, *Les Règles de l'art*, Paris, Points, 1998.

—, *Manet : une révolution symbolique,* Paris, Raisons d'agir et Seuil, 2013.

—, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.126-127, mars 1999, « Édition, Éditeurs », p. 3-28.

BOURDIEU Pierre & DELSAUT Yvette, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.1, n° 1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets », p. 7-36.

BOYER Alain-Michel, *Les paralittératures,* Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.

BRION Anne-Laure, « *Positif* entre amateurisme et professionnalisme : une revue aux prises avec son identité », *Sociologie de l'Art*, vol.5, n° 3, 2004, p. 57-76.

BROUDOUX Évelyne, « Le documentaire élargi au web », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 12/2, n° 2, 2011, p. 25-42.

CAILLET Aline & POUILLAUDE Frédéric, « Introduction : l'hypothèse d'un art documentaire », dans CAILLET Aline & POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

CALAFAT Marie-Charlotte & DESCHAMPS Frédérique (dir.), *Roman-photo,* catalogue d'exposition (Marseille, Mucem, 3 déc. 2017-23 avr. 2018), Paris et Marseille, Textuel et Mucem, 2017.

CALLINICOS Alex, *Against Postmodernism* : *A Marxist Critique*, Cambridge, Polity Press, 1989.

CAMART Cécile, « Les stratégies éditoriales de Sophie Calle : livres de photographie, photo-roman, livres d'artistes », dans MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MEAUX Danièle & ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et photographie,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

CAMPBELL Eddie, *The Goat Getters. Jack Johnson, the Fight of the Century, and How a Bunch of Raucous Cartoonists Reinvented Comics*, San Diego, IDW, and Columbus, OH : OSU Press, 2018.

CARON Florian, « Vérité de l'autodidaxie : ethnographie de la transmission guitariste », *Ethnologie française*, vol. 41, n° 3, 2011, p. 531-539.

CASANOVA Pascale, « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 4, 2002, p. 7-20.

CHAMBOREDON Jean-Claude, « Chapitre 4 – Art mécanique, art sauvage », dans BOURDIEU Pierre (dir.), *Un Art moyen* : *essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 2014.

CHANIOT Cécile, LAPOINTE Maëlle & VINCENT GÉRARD Armelle, *Les Français et la BD* [Rapport], CNL-IPSOS, 2020.

CIRANNA Serena, « Les évolutions du contenu textuel sur les réseaux socionumériques : une étude de la fonction *stories* d'*Instagram* », *Semen* [En ligne], 49, 2020, mis en ligne le 7 septembre 2021. Disponible sur : http://journals.openedition.org/semen/15221 (consulté le 19 octobre 2023).

CLERC-FLORIMOND Adeline & LACÔTE-GABRYSIAK Lylette, « L'as-tu lu, l'as-tu vu. Les étudiants et les adaptations cinématographiques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 13, 2018, mis en ligne le 1er juin 2018. Disponible sur : http://journals.openedition.org/rfsic/3638 (consulté le 19 octobre 2023).

COMBE Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

COUÉGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

COULANGEON Philippe, « La stratification sociale des goûts musicaux : le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, vol.44, n° 1, 2003, p. 3-33.

DACHARY Lucie, « *Stranger things*, la série nostalgique par excellence », *Effeuillage*, 2018/1, n° 7, p. 61-66.

DARNTON Robert, « La littérature clandestine telle qu'en elle-même », dans *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, « NRF essais », 1991.

DERRIDA Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

DESCHAMPS Frédérique, « Introduction », dans CALAFAT Marie-Charlotte & DESCHAMPS Frédérique (dir.), *Roman-photo,* catalogue d'exposition (Marseille, Mucem, 3 déc. 2017 - 23 avr. 2018), Paris et Marseille, Textuel et Mucem, 2017.

DIAZ Sylvain, IVERNEL Philippe, KUNTZ Hélène *et al.*, « Mettre en scène l'événement : Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek… », *Études théâtrales*, 2007/1-2, n° 38-39, p. 82-93.

DONNAT Olivier, « Évolution de la diversité consommée sur le marché du livre, 2007-2016 », *Culture études*, vol.3, n° 3, 2018, p. 1-28.

DOZO Björn-Olav, « Note sur la bande dessinée de reportage », *Textyles*, 36-37, 2010, p. 149-155.

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature,* Bruxelles, Espace Nord, 2019.

DUBOIS Vincent, *La Culture comme vocation*, Paris, Raisons d'agir, « Cours & Travaux », 2013.

DUCAS Sylvie, « Prix littéraires créés par les médias : pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 2003/1 (n° 117), p. 47-83.

DUVAL Julien, « 13 – Analyser un espace social » dans PAUGAM Serge (dir.), *L'Enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 267-290.

—, « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 200, n° 5, 2013, p. 110-123.

—, « L'Art du réalisme : le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 161-162, n° 1-2, 2006, p. 96-115.

EAGLETON Terry, *Ideology : An Introduction*, Londres et New York, Verso, 1991.

—, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.

EDWARDS Paul, *Perle noire : le photobook littéraire,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

—, *Soleil noir : photographie et littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

ESCARPIT Robert, *La Révolution du livre,* Paris, Presses universitaires de France, 1965.

—, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992.

FEBVRE Lucien & MARTIN Henri-Jean, *L'Apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1999.

FONDANÈCHE Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.

FOSTER Hal, *Le Retour du réel,* Bruxelles, Éditions La Lettre Volée, 2005.

GAFFIOT Julien, « La bande dessinée en crise ? Paupérisation des auteur·e·s et marchandisation des œuvres », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CESSP, Le MOTif, mai 2016.

GARO Isabelle, *L'Idéologie ou la pensée embarquée*, Paris, La Fabrique Éditions, 2009.

GAUDREAULT André & MARION Philippe, « Un média naît toujours deux fois… », *Sociétés & Représentations*, vol. 9, n° 2, 2000.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1987.

GERBIER Laurent (dir.), *Hybridations* : *les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, « Iconotexte », 2014.

GERBIER Laurent, « La bande dessinée du réel et la poésie de la non-fiction », *Neuvième art* [en ligne], avril 2020. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1288 (consulté le 28 octobre 2023).

GIET Sylvette, « La légitimité envisagée sous l'angle de l'exclusion », dans GIET Sylvette (dir.), *La Légitimité culturelle en question,* Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2004.

—, *« Nous deux », 1947-1997 : apprendre la langue du cœur*, Louvain, Éditions Peeters, 1997.

—, *« Nous deux », parangon de la presse du cœur : transformation des formes, métamorphoses de l'amour et évolution sociale*, thèse de doctorat, Sciences de l'information et de la communication, Université Robert Schuman, Strasbourg, 1997.

—, « "Un film en planches dessinées" : le roman dessiné », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2001. Disponible sur : https://www.citebd.org/neuvieme-art/un-film-en-planches-dessinees-le-roman-dessine (consulté le 6 novembre 2023).

GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Points, 2015.

GROENSTEEN Thierry, « Entretien avec Étienne Davodeau », *Neuvième art* [en ligne], septembre 2016. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1090 (consulté le 28 octobre 2023).

—, « Photographie » dans *Neuvième art* [en ligne], janvier 2014. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article703 (consulté le 28 octobre 2023).

GROJNOWSKI Daniel, *Usages de la photographie : vérités et croyances,* Paris, José Corti, 2011.

GROJNOWSKI Daniel & BERTRAND Jean-Pierre, « Introduction », dans RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, « GF », 1998.

GUIJARRO ARRIBAS Delia, *Du classement au reclassement* : *sociologie historique de l'édition jeunesse en France et en Espagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Sens social », 2022.

GUILBERT Xavier, *Panorama de la BD en France : 2010-2020,* Paris, Centre National du livre, 2021.

GUITTARD Jacqueline, « Le (re)nouveau roman-photo ? D'après deux entretiens avec Clémentine Mélois, auteure, et Nathalie Fiszman, directrice éditoriale au Seuil », *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15, juillet 2023, « L'usage du roman-photo », p. 213-230.

GUITTET Emmanuelle, « Entre aide au choix et extension du plaisir littéraire : des usages rares et différenciés de la recommandation en ligne », *Terminal* [en ligne], 128, 2020, mis en ligne le 9 novembre 2020. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/terminal.6453 (consulté le 8 octobre 2023).

—, « "Moi, il me faut du papier" », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [en ligne], 7, 2020. Disponible sur : http://journals.openedition.org/bssg/485 (consulté le 22 novembre 2023).

HABRAND Tanguy, « L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites. », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* [en ligne], vol. 8, n° 1, automne 2016. Disponible sur : https://doi.org/10.7202/1038028ar (consulté le 2 novembre 2023).

—, « La "récupération" dans la bande dessinée contemporaine », *Textyles*, 36-37, 2010, p. 75-90.

HARVEY David, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1990.

HEIN Fabien, « Le *DIY* comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !*, 9-1, 2012, p. 105-126.

HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », *Le Débat*, 2017/3, n° 195, p. 5-9.

HEINICH Nathalie & SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2012.

HENAUT Léonie & RIFFAUT Hadrien, « 8. Être collègues et concurrents : l'interdépendance des professionnels indépendants », *Regards croisés sur l'économie*, vol. 25, n° 2, 2019, p. 93-102.

HUET Armel, ION Jacques, LEFEBVRE Alain, MIÈGE Bernard & PÉRON René, *Capitalisme et industries culturelles*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1984.

IVERNEL Philippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre : quelques stations, quelques questions », *Études théâtrales*, 2011/1, n° 50, p. 11-25.

JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme* : *ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions des Beaux-arts de Paris, 2007.

JABLONKA Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine* : *manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « Librairie du XXIe siècle », 2014.

JOUBERT Bernard, « Les reportages de Cabu », *Neuvième art* [en ligne], janvier 2002. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article113 (consulté le 28 octobre 2023).

KARPIK Lucien, « 5. Éléments de l'économie des singularités », dans STEINER Philippe (dir.), *Traité de sociologie économique*, Paris, Presses universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 163-206.

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, Université Jean Monnet - Saint-Étienne, 2013.

—, « Le récit photographique dans les romans-photos de Marie-Françoise Plissart et Benoît Peeters », *Textyles*, 40, 2011, p. 75-85.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », *Volume !*, 1-2, 2002, p. 5-18.

LAHIRE Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n° 1, 2009, p. 6-11.

—, *La Condition littéraire : la double vie des écrivains,* Paris, La Découverte, 2006.

—, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi,* Paris, La Découverte, 2006.

LAURENT Fanny, « La préface, lieu de transaction de l'écrivain-éditeur : double jeu et parole intermédiaire. », dans LUNEAU Marie-Pier & SAINT-AMAND Denis (dir.), *La Préface : formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 303-321.

LAVOIE Vincent, *Photojournalisme : revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Éditions Hazan, 2010.

LE BRUCHEC Kevin, « I. Une certaine idée de la bande dessinée. Tentative de cartographie de l'espace des éditeurs alternatifs », dans ROBERT Pascal (dir.), *La Fabrique de la bande dessinée. Perspectives sociologiques et sociosémiotiques sur la bande dessinée,* Hermann, 2023, p. 15-30.

—, « L'auto-édition de bande dessinée : une voie d'entrée spécifique au sein du champ éditorial », dans BOSSER Sylvie (dir.), *Bibliodiversity*, « L'auto-édition, un vecteur de bibliodiversité ? », n° 7, janvier 2019, p. 44-57.

—, « Sur le rapport singulier à l'objet livre des éditeurs alternatifs : le cas de The Hoochie Coochie », *Comicalités* [en ligne], « Bande dessinée et culture matérielle », mis en ligne le 1er février 2022. Disponible sur : http://journals.openedition.org/comicalites/6993 (consulté le 8 octobre 2023).

LE GUEN Laurence, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

—, *Littératures pour la Jeunesse et photographie, mise à jour et étude analytique d'un corpus éditorial européen et américain, des années 1860 à aujourd'hui*, thèse de doctorat, Université de Rennes 2, 2019.

LE ROUX Brigitte & ROUANET HENRY, *Geometric Data Analysis : From Correspondence Analysis to Structured Data Analysis*, Dordrecht, Kluwer, 2004.

LEGENDRE Bertrand, *Ce que le numérique fait aux livres*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2019.

—, *L'Édition du livre de poche en France : étude des logiques d'innovation et des processus de légitimation dans une industrie culturelle*, thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Grenoble, Université Grenoble III, 1998.

—, « Évolution technique et mutation des genres éditoriaux : le documentaire jeunesse et le livre de poche », *Communication et langages*, n° 145, 3-2005, « L'empreinte de la technique dans le livre », p. 61-68.

LEGENDRE Bertrand & ABENSOUR Corinne, *Entrer en littérature : premiers romans et primo-romanciers dans les limbes*, Paris, Arkhe Éditions, 2012.

—, *Les Nouveaux éditeurs : 1988-2005*, Paris, La Documentation française, 2007.

—, *Les Petits éditeurs : situations et perspectives*, Paris, La Documentation française, 2007.

LEGENDRE Bertrand, FLORENT Jacques, ABENSOUR Corinne, *et al.* « 2. Les grands secteurs », dans : LEGENDRE Bertrand (dir.), *Les Métiers de l'Édition,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, « Métiers », 2012, p. 18-51.

LEMOINE Clément, « Les Illuminations de Teulé », dans *Neuvieme art* [en ligne], septembre 2016. Disponible sur : http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1094 (consulté le 28 octobre 2023).

LESAGE Sylvain, « Mutation des supports, mutation des publics : la bande dessinée de la presse au livre », *Belphégor* [en ligne], 13-1, 2015, mis en ligne le 10 mai 2015. Disponible sur : http://journals.openedition.org/belphegor/628 (consulté le 1er mai 2019).

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique,* Paris, Seuil, « Poétique », 2017.

LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine & ROUEFF Olivier, *Intermédiaires du travail artistique : à la frontière de l'art et du commerce,* Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2011.

LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine & SOFIO Séverine (dir.), *Les Stratèges de la notoriété : intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

LUNEAU Marie-Pier & WARREN Jean-Philippe, « D'amour et d'or pur : les impératifs matérialistes du bonheur amoureux dans le roman sentimental québécois de l'après-guerre », *Études françaises 58* (1), 2021.

LUNEAU Marie-Pier & SAINT-AMAND Denis (dir.), *La Préface : formes et enjeux d'un discours d'escorte*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

LUNEAU Marie-Pier & VINCENT Josée (dir.), *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.

LURTON Guillaume, « L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques, G. Mauger (Ed.) », *Sociologie du travail*, vol.50, n° 4, 2008, p. 561-563.

MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire,* Paris, Garnier Flammarion, « Corpus », 2004.

MARX Karl, *Le Capital*, Paris, PUF, « Quadrige », 1993.

—, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Paris, Les Éditions sociales, 2011.

MARX Karl & ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 2012.

MAZEL Quentin, « Esquisse d'une socio-économie des genres cinématographiques », dans CRETON Laurent (dir.), *Approches socioéconomiques du cinéma et de l'audiovisuel* (en cours de publication).

MAUGER Gérard (dir.), *L'Accès à la vie d'artiste : sélection et consécration artistiques*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, « Champ social », 2006.

— (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la MSH, 2006.

MÉAUX Danièle, *Enquêtes : nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.

—, « Les romans-photos documentaires de Vincent Jarousseau », *Focales* [En ligne], 6, 2022, mis en ligne le 1er juin 2022. Disponible sur : https://journals.openedition.org/focales/1002 (consulté le 12 juin 2022).

—, « Un photoroman pour documenter les métiers du *care* : *Les Femmes du lien* de Vincent Jarousseau, 2022 », *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15*,* « L'usage du roman-photo », juillet 2023, p. 169-191

MEIZEL Laureline, *Entre « scénarisation du visuel » et « visualisation du scénario », le paradigme de l'équilibriste dans les récits photographiques de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart*, mémoire de master 1, Histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007

—, « La métalepse révélée au prisme du *Mauvais œil*, un roman-photo de Benoît Peeters et Marie-Françoise Plissart », *Image & Narrative*, vol. 10, n° 2, Nov. 2011, p. 150-171.

MELOT-HENRY Annette, *La Photographie soviétique de 1917 à 1945*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2012, p. 168-171.

MÉON Jean-Matthieu, « L'artiste plutôt que son art : ambivalence de la reconnaissance de la bande dessinée par l'exposition », dans ELLENA Laurence, HUMEAU Pierig & RENARD Fanny (dir.), *La Reconnaissance à l'œuvre : luttes de classement artistique, processus, ambivalence*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Sociologie et sciences sociales », 2018, p. 25-40.

MIÈGE Bernard, « L'économie politique de la communication », *Hermès, La Revue*, vol. 38, n° 1, 2004, p. 46-54.

—, *Les Industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2017.

—, *L'Information-communication, objet de connaissance*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

—, « Postface à la 2e édition », dans HUET Armel, ION Jacques, LEFEBVRE Alain, MIÈGE Bernard & PÉRON René, *Capitalisme et industries culturelles*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 1984.

MŒGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste : une introduction à l'art contemporain*, Marseille-Paris, Le Mot et le Reste et Bibliothèque Nationale de France, 2011.

—, *Livres d'artistes*, Paris, Centre Georges Pompidou et Herscher, « Sémaphore », 1985.

MOGUILEVSKAÏA Tania, « Les variables idéologiques du théâtre documentaire : de Peter Weiss aux dramaturgies russes actuelles », *Études théâtrales*, 2011/1 (n° 50), p. 36-41.

MOLLIER Jean-Yves & SOREL Patricia, « L'Histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIXe et XXe siècles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, « Édition, Éditeurs », p. 39-59.

MONCOND'HUY Dominique & NOUDELMANN François, « Avant-propos », dans *La Licorne* [En ligne], « Suite / Série / Séquence », 1998. Disponible sur : https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=2257 (consulté le 27 octobre 2023).

MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MEAUX Danièle & ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et photographie,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

MOREAU François & PELTIER Stéphanie, « La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007) », *Culture études*, 2011/4, n° 4, p. 1-16.

MOREAU Isabelle (dir.), *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2009.

MOUREAU Nathalie & SAGOT-DUVAUROUX Dominique, « Économies des droits d'auteur. IV – La photographie », *Culture études*, 2007/7, n° 7, p. 1-24.

MORIN Edgar, « L'industrie culturelle », *Communications*, 1, 1961, p. 38-59

NACHTERGAEL Magali, « Dévoiement littéraire et roman-photo : du livre au numérique, une expérience de lecture transmédiatique ». *Romanesques - Revue du Cercll / Roman & Romanesque*, n° 15, « L'usage du roman-photo », juillet 2023, p. 193-209.

—, *Esthétique des mythologies individuelles : le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris-Diderot – Paris VII, 2008.

NAUDIER Delphine, « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire », *Sociologie de l'Art*, vol. 4, n° 2, 2004, p. 37-66.

NOËL Sophie, *L'Édition indépendante critique : engagements politiques et intellectuels*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, « Papiers », 2012 et 2021.

—, « Les reconfigurations de la médiation en librairie face aux acteurs du numérique. Une perspective comparative sur l'indépendance dans le secteur du livre en France et en Grande-Bretagne », Habilitation à diriger la recherche en Sciences de l'information et de la communication, « Chapitre 2 », non-publié. Soutenue à Paris : Panthéon-Assas Université, le 16 décembre 2020.

NOUHET-ROSEMAN Joëlle, « 5. Caractéristiques, thématiques et fantasmes récurrents », dans NOUHET-ROSEMAN, Joëlle (dir.), *Les Mangas pour jeunes filles, figures du sexuel à l'adolescence,* Toulouse, Érès, 2011, p. 137-266.

ODEH Souad & CHARTRON Ghislaine, « Acteurs et économie des métadonnées du livre en France : analyse et avenir », *Documentation et bibliothèques*, vol.62, n° 1, janvier-mars 2016, p. 21-32.

OLIVERO Isabelle, *L'Invention de la collection* : *de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e^ siècle,* Paris, IMEC, MSH, 1999.

PALHETA Ugo, *La Domination scolaire : sociologie de l'enseignement professionnel et de son public,* Paris, Presses universitaires de France, 2012.

PARIS Thomas, DELOCHE Pierre & SIMON Matthieu, « Enquête auteurs 2016 : résultats statistiques », États Généraux de la Bande Dessinée, 2016.

PATISSIER Juliette & MATHIEU Émilie, *Enjeux & développements de l'impression à la demande*, Paris, Cercle de la Librairie, « Pratiques éditoriales », 2016.

PEETERS Benoît, *Écrire l'image : un itinéraire,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009.

—, « "Qu'est-ce que créer ? L'art neuf de la BD" 1/5 : Un art neuf par Benoît Peeters », France Culture*,* « L'Été du Collège de France » [en ligne], 14 août 2023. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-ete-du-college-de-france/qu-est-ce-que-creer-l-art-neuf-de-la-bd-1-5-un-art-neuf-7238310 (consulté le 29 octobre 2023).

PÉQUIGNOT Bruno, « Le roman-photo », dans *La Relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

PETER Manon, *Les romans-photos : d'une définition d'un genre*, mémoire de maîtrise en Sciences de l'information et de la communication, Lille, Université Charles De Gaulle, 1999.

PETERSON Richard, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, 2004, 36 (1), p. 145-164.

PETERSON Richard & SIMKUS Alfred, « How musical tastes mark occupational status groups », dans LAMONT Michèle & FOURNIER Marcel (dir.), *Cultivating Differences*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 152-168.

PINCHON Pierre (dir.), *Contrebandes Godard, 1960-1968*, Montreuil et Marseille, Matière et Mucem, « Séquences », 2018.

PINSON Guillaume & LÉVRIER Alexis (dir.), *Presse et BD, une aventure sans fin*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021.

POIMBOEUF Clément, *Enquête sur le livre de photographie*, Paris, Ministère de la culture et Direction générale de la création artistique, décembre 2019.

POIVERT Michel, « Introduction – La photographie-récit : un défi lancé au regard », *The Eyes*, n° 8, « Nouveaux récits photographiques », automne 2017.

POLIAK Claude, *Aux frontières du champ littéraire : sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Economica, « Études Sociologiques », 2006.

POLIAK Claude, « Pratiques et univers de consolation : les écrivains amateurs », dans MAUGER Gérard (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la MSH, 2006.

PONCE NAZABAL Iñaki, « Investir la marge ou en faire un nouveau centre ? Les rapports aux marges dans l'édition contemporaine de roman-photo d'auteur », Université d'été du LabEx ICCA, Moulin d'Andé, 15, 16 et 17 septembre 2021.

PONCE NAZABAL Iñaki, *Publier des romans-photos documentaires*, mémoire de master 2 en Sciences de l'information et de la communication, Paris, Université Sorbonne Paris Nord, 2016.

PRADIÉ Christian, « Capitalisme et financiarisation des industries culturelles », *Réseaux*, vol.131, n° 3, 2005, p. 83-109.

RACINE Bruno (dir.), *L'auteur et l'acte de création*, rapport, Paris, Ministère de la Culture, 2020.

RADWAY Janice, *Reading the Romance : Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1984.

RATIER Gilles, « 2016 : l'année de la Stabilisation », *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen,* Paris, ACBD, 2016.

RAVIER Céline, *(Auto)Édition photographique : enquête sur une mutation*, Arles, Arnaud Bizalion, 2019.

RINGOOT, Roselyne, « Chapitre V. Nouveaux genres discursifs », dans RINGOOT Roselyne (dir.), *Analyser le discours de presse*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 175-200.

SAINT-MICHEL Serge, *Le Roman-photo*, Paris, Librairie Larousse, 1979.

SAPIRO Gisèle, « Développement professionnel et évolutions du métier d'écrivain », dans SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CESSP, Le MOTif, mai 2016.

—, « "Je n'ai jamais appris à écrire" : Les conditions de formation de la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.168, n° 3, 2007, p. 12-33.

—, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde, 2009.

SAPIRO Gisèle & RABOT Cécile (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CESSP, Le MOTif, mai 2016.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.

SIMONIN Anne, « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire : l'exemple des Éditions de Minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 81, n° 1, 2004, p. 119-129.

SIRINELLI Jean-François, « La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol.93, n° 1, 2007, p. 7-14.

SNE, *Les Chiffres de l'édition : rapport statistique du SNE, 2022 – 2023*, Paris, Syndicat National de l'édition, 2023.

SOHET Philippe, *Images du récit*, Québec, Presses universitaire du Québec, 2007.

SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 137-145.

SULLEROT Evelyne, « Les Photoromans », dans ARMAUD Noël, LACASSIN Francis & TORTEL Jean, *La Paralittérature*, Paris, Hermann Éditeurs, « *Cerisy/Archives* », 2012.

TODOROV Tzvetan, « L'héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, 1965, tome 5, n° 1, p. 64-83.

VAN GELDER Hilde & BAETENS Jan, « Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990) », *Études romanesques* n° 10, « Photographie et romanesque », Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.

VAUCLARE Claude & DEBEAUVAIS Rémi, *Le métier de photographe,* Paris, Département des études, de la prospective et des statistiques, 2015.

VIRMAUX Alain & Odette, *Le Ciné-roman : un genre nouveau,* Paris, Edilig, « Médiathèque », 1983.

WAGENER Albin, *Mèmologie : théorie postdigitale des mèmes*, Grenoble, UGA Éditions, 2022.

WHITE Cynthia & Harrison, *La Carrière des peintres au XIX^e^ siècle*, Paris, Flammarion, « Champs », 2009.

WOLF Erika Maria, *USSR in Construction : From Avant-Garde to Socialist Realist Practice*, thèse de doctorat en Philosophie, Université du Michigan, 1999.

ZENETTI Marie-Jeanne, « Littérature contemporaine : un "tournant documentaire" ? », colloque « Territoires de la non-fiction », DAROS Philippe, GEFEN Alexandre & PRSTOJEVIC Alexandre, Paris, décembre 2017.

—, « Travail littéraire du dispositif documentaire dans l'œuvre de W.G. Sebald », dans PIC Muriel & RITTE Jürgen (dir.), *W.G. Sebald, Littérature et éthique documentaire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

# AUTRES SOURCES CITÉES


ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, « Note à la présente édition », dans MARKER Chris, *Coréennes*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2018, p. 149-150.

« A Short Story + Goodbye Ivan », *KissKissBankBank* [en ligne]. Disponible sur : https://www.kisskissbankbank.com/en/projects/a-short-story-goodbye-ivan/tabs/description (consulté le 16 février 2022).

« Amitié Éternelle Katjusha Kumi, Pleurat Sulo, Refik Veseli », Les Rencontres de la photographie d'Arles, Bureau des Lices. Présentation [en ligne] disponible sur : https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/389/amitie-eternelle (consulté le 29 octobre 2023).

Anonyme, « Mucem à Marseille : plus de 90 000 visiteurs pour l'exposition "Roman-Photo" », *Destimed,* 27 avril 2018. Disponible sur : https://www.destimed.fr/Mucem-a-Marseille-Plus-de-90-000-visiteurs-pour-l-exposition-Roman-Photo/ (consulté le 28 septembre 2023).

Anonyme, « Robert Thuillier, photographe », *Le Monde* [en ligne], 13 janvier 2005. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/archives/article/2005/01/13/robert-thuillier-photographe_394133_1819218.html (consulté le 28 octobre 2023).

BALDACCHINO Julien, « Le roman-photo entre au musée (et sa place est méritée) », France Inter, 1er mars 2018. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceinter/le-roman-photo-entre-au-musee-et-sa-place-est-meritee-6405917 (consulté le 28 septembre 2023).

« Behind the Book #1 - Looking for Love on the Left Bank by Ed van der Elsken ». Disponible [en ligne] sur : https://youtu.be/-3OBkLqffHM?t=38 (consulté le 29 octobre 2023).

BERNERON Laurent & PAVIA Fabienne, « Documenter/Re-présenter : la photographie 4/4, entretien avec Fabienne Pavia », entretien vidéo [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=nLELIUldqfI (consulté le 29 octobre 2023).

BOILET Frédéric et LAIA Canada, *286 jours*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014.

BOUCHY Florence, « Les nouveaux romans-photos : Arnaud Cathrine, Justine Lévy et The Anonymous Project », *Le Monde* [en ligne], 30 novembre 2019. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/livres/article/2019/11/30/les-nouveaux-romans-photos-arnaud-cathrine-justine-levy-et-the-anonymous-project_6021174_3260.html (consulté le 16 février 2022).

BRANCO Adrian, « Pentax va développer un nouvel appareil photo argentique ! », *01Net* [en ligne], 20 décembre 2022. Disponible sur : https://www.01net.com/actualites/pentax-va-developper-un-nouvel-appareil-photo-argentique.html (consulté le 29 octobre 2023).

BRETON André, *Nadja,* Paris, Gallimard, 1964.

BUYTAERS Nicolas, « Découvrez l'histoire d'un genre mineur : le roman-photo », « Un jour dans l'Histoire », RTBF. Disponible sur : https://www.rtbf.be/article/decouvrez-lhistoire-dun-genre-mineur-le-roman-photo-10720528 (consulté le 27 octobre 2023).

CASSELY Jean-Laurent, « "Stranger Things", l'industrialisation de la nostalgie », *Slate* [en ligne], 9 août 2016. Disponible sur : https://www.slate.fr/story/121797/stranger-things-industrialise-nostalgie (consulté le 29 octobre 2023).

CATHRINE Arnaud, *Andrew est plus beau que toi*, Paris, Flammarion, 2019.

CHAZALON Christophe, « Chris Marker et les Comics ». Disponible [en ligne] sur : https://chrismarker.ch/chris-marker-et-les-comics.html#58nukLIH (consulté le 28 octobre 2023).

CLARAC Toma, « Le roman-photo, un genre littéraire injustement boudé », *Vanity Fair*, [en ligne] 19 décembre 2017. Disponible sur : https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/le-roman-photo-un-genre-litteraire-injustement-boude/678 (consulté le 27 octobre 2023).

Création Décalée, « Rencontre avec les créateurs de *Roman Foto*, série absurde sur les start-up », Canal Plus [en ligne]. Disponible sur : https://www.canalplus.com/articles/divertissement/rencontre-avec-les-createurs-de-roman-foto-serie-absurde-sur-les-start-up (consulté le 29 octobre 2023).

DE HALDAT Stanislas, « Captation des données d'Electre : Decitre fait appel de sa condamnation », *Livres Hebdo* [en ligne], 20 mai 2022. Disponible sur : https://www.livreshebdo.fr/article/captation-des-donnees-delectre-decitre-fait-appel-de-sa-condamnation (consulté le 27 octobre 2023).

DE HALDAT Stanislas, « Decitre reconnue coupable d'utilisation frauduleuse des données d'Electre », *Livres Hebdo* [en ligne], 17 mai 2022. Disponible sur : https://www.livreshebdo.fr/article/decitre-reconnue-coupable-dutilisation-frauduleuse-des-donnees-delectre (consulté le 27 octobre 2023).

DUPUIS Thomas, « La BD est un roman-photo qui s'ignore », dans *2022 Année du roman-photo* [brochure], Poitiers, Flblb, 2022.

DURAND Anouck, *Éthiopiques*, auto-édition, 2010.

ECKERT Yaël, « La bande dessinée se frotte au réel », *La Croix* [en ligne], 26 janvier 2017. Disponible sur : https://www.la-croix.com/Culture/La-bande-dessinee-frotte-reel-2017-01-26-1200820147 (consulté le 28 octobre 2023).

*Entre deux rives*, Blog [en ligne] disponible sur : https://kapatita.blogspot.com/2019/04/exposition-jacqueline-duheme-une-vie-en.html (consulté le 28 octobre 2023).

Entretien vidéo avec PAVIA Fabienne, « Portrait éditeur #2 : Fabienne Pavia », *Mediaprovence* [en ligne]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=aAf5U8YpZZQ (consulté le 29 octobre 2023).

FRESARD Jules, « Spéculation, pénurie de pellicules… La jeune génération flashe sur la photo argentique », *BFMTV* [en ligne], 19 février 2023. Disponible sur : https://www.bfmtv.com/tech/photo-video/speculation-penurie-de-pellicules-la-jeune-generation-flashe-sur-la-photo-argentique_AN-202302190032.html (consulté le 29 octobre 2023).

GAILHANOU Antoine, « Born Bad réédite Ruth, génial artiste méconnu de *new wave* française ». *Tsugi Magazine* [en ligne], 25 février 2022. Disponible sur : https://www.tsugi.fr/born-bad-reedite-ruth-genial-artiste-meconnu-de-new-wave-francaise/ (consulté le 29 octobre 2023).

GALL Emmanuel, « Ralph Rumney : la carte n'est pas le territoire », *Télérama* [en ligne]. Disponible sur : https://sortir.telerama.fr/evenements/expos/ralph-rumney-la-carte-n-est-pas-le-territoire,86403.php (consulté le 13 août 2021).

HAMON Auriane, « Top 5 des *make up artist* à suivre sur Instagram », *Marie Claire* [en ligne]. Disponible sur : https://www.marieclaire.fr/,instagram-maquilleurs-professionnels,834602.asp (consulté le 29 octobre 2023).

HOJLO Frédéric, « Le roman-photo, enfin réhabilité ? », *Actua BD* [en ligne], 9 août 2018. Disponible sur : https://www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite (consulté le 29 octobre 2023).

JARRY Grégory, « Le roman-photo va frapper là où on ne l'attend pas », *Le Monde* [en ligne], 28 janvier 2018. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/28/le-roman-photo-va-frapper-la-ou-on-ne-l-attend-pas_5248262_3232.html (consulté le 28 octobre 2023).

JARRY Grégory, *Debout le roman-photo*, Poitiers, Flblb, 2015.

JOUANNY Marius, « Le retour en grâce du roman-photo », *Les Cahiers de la BD n° 23*, juillet-septembre 2023, p. 78-105.

LAEMLE Brice & PIQUARD Alexandre, « L'IA bouscule et inquiète le monde de l'image », *Le Monde* [en ligne], 11 avril 2023. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/economie/article/2023/04/11/l-ia-bouscule-et-inquiete-le-monde-de-l-image_6169004_3234.html (consulté le 28 octobre 2023).

LE DU Florent, « Dérive : la droite déchue de son identité républicaine », *L'Humanité Dimanche*, 25 novembre 2021.

LÉVY Justine, *Histoire de familles*, Paris, Flammarion, 2019.

« Livres classés roman-photo », *Babelio* [en ligne]. Disponible sur : https://www.babelio.com/livres-/roman-photo/4214 (consulté le 17 février 2022).

« Looking For Love On The Left Bank ». Disponible [en ligne] sur : https://theeyes.eu/livres/lookingforloveontheleftbank/ (consulté le 28 octobre 2023).

LOSZACH Fabien, « *Pokémon GO* et *Stranger Things* : miser sur la nostalgie », *Fonds des médias du Canada* [en ligne], 29 septembre 2016. Disponible sur https://cmf-fmc.ca/fr/futur-et-medias/articles/pokemon-go-et-stranger-things-miser-sur-la-nostalgie/ (consulté le 29 octobre 2023).

MALLAVAL Catherine, BRETTON Laure & HULLOT-GUIOT Kim, « Manu dans : Les fantômes de Brégançon », *Libération* [en ligne], 3 août 2018. Disponible sur : https://www.liberation.fr/france/2018/08/03/manu-dans-les-fantomes-de-bregancon_1670757/ (consulté le 28 octobre 2023).

MARKER Chris, *Coréennes*, Paris, Éditions L'Arachnéen, 2018.

MENU Jean-Christophe, *Plates-bandes*, Paris, L'Association, 2005.

MERCIER Clémentine, « "Un roman-photo ? Je ne voulais pas faire une merde pareille !" », *Libération* [en ligne], 2 juin 2017. Disponible sur : https://www.liberation.fr/images/2017/06/02/un-roman-photo-je-ne-voulais-pas-faire-une-merde-pareille_1574188/ (consulté le 29 octobre 2023).

MORA Gilles & NORI Claude, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de L'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983.

MOUGIN Jean-Paul, « Éditorial », *(À Suivre)*, n° 1, février 1978.

PADOVANI Antonin, FRIOT Maxime & EUSTACHE Sophie, « Journalisme obséquieux chez "Quotidien" », *Acrimed* [en ligne] « Mediacritiques », n° 44, 28 septembre 2022. Disponible sur : https://www.acrimed.org/Journalisme-obsequieux-chez-Quotidien (consulté le 28 octobre 2023).

*Paris Luttes Info* : « Le printemps sera chaud », 3 mai 2016. Disponible sur : https://paris-luttes.info/roman-photo-le-printemps-sera-5563 (consulté le 28 octobre 2023).

PERRENOT Pauline, « Journalisme de (1re) classe », *Acrimed* [en ligne] « Mediacritiques » n° 42, 20 juin 2022. Disponible sur : https://www.acrimed.org/Journalisme-de-1ere-classe (consulté le 28 octobre 2023).

POTET Frédéric, « L'exil migratoire raconté en roman-photo », *Le Monde* [en ligne], 6 juin 2017. Disponible sur : https://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2017/06/06/l-exil-migratoire-raconte-en-roman-photo_5139512_4497271.html (consulté le 14 novembre 2023).

PREVOST Clarisse, « Kodak annonce ne plus pouvoir répondre à la demande de pellicules », *Trax magazine* [en ligne], 13 octobre 2022. Disponible sur : https://www.traxmag.com/kodak-annonce-ne-plus-pouvoir-repondre-a-la-demande-de-pellicules/ (consulté le 29 octobre 2023).

« Restauration du projet Ed van der Elsken ». Disponible [en ligne] sur : https://theeyes.eu/actu/restoration-project-ed-van-der-elsken/ (consulté le 28 octobre 2023).

ROBERT Denis & TEULÉ Jean, « Les histoires de dingues de Jean Teulé », entretien vidéo, *Blast*, 27 septembre 2021, citation extraite à 5 min 50 s. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=oOmfOA-Ut7U (consulté le 28 octobre 2023).

RODENBACH Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, « GF », 1998.

ROUZAUD Jean, « Groland : le gros livre… Et le retour du roman-photo ? », Radio Nova [en ligne], 27 novembre 2019. Disponible sur : https://www.nova.fr/news/groland-le-gros-livre-et-le-retour-du-roman-photo-25291-27-11-2019/ (consulté le 28 septembre 2023).

RUMNEY Ralph & BERRÉBY Gérard, *Le Consul*, Paris : Éditions Allia, édition revue et augmentée de 2018 [1999].

SCHMITT Amandine, « "Au début, personne n'y croyait" : le retour en fanfare du roman-photo », *L'Obs* [en ligne], 26 juin 2022. Disponible sur : https://www.nouvelobs.com/bd/20220626.OBS60179/au-debut-personne-n-y-croyait-le-retour-en-fanfare-du-roman-photo.html (consulté le 28 septembre 2023).

Séminaire de Sciences Po Paris : « Les sciences sociales en question : grandes controverses épistémologiques et méthodologiques », 49e séance, intitulée « Le roman-photo comme mode d'approche du politique », 7 octobre 2019.

SETBOUN Michel, *Iran : révolution,* Paris, Éditions Les Arènes, 2019.

SIEVERS Aaron, DUFLOT Jean, FLAMENT André, *et al.*, *Flacky & camarades, le cinéma tiré du noir de Aaron Sievers,* Marseille, Éditions Commune, 2012.

SORBIER Marie, « Le retour en grâce du roman-photo », « Affaires en cours », France culture [en ligne], 27 juin 2022. Disponible sur : https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/affaire-en-cours-du-lundi-27-juin-2022-1002687 (consulté le 19 novembre 2023).

TEULÉ Jean & VAUTRAIN Jean, *Bloody Mary,* Poitiers, Éditions Flblb, 2018.

*The Eyes*, n° 8, « Nouveaux récits photographiques », automne 2017.

THÉVENIN Patrick, « Retour en 1985 : Born Bad réédite "Polaroïd/Roman/Photo", l'album introuvable de Ruth », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 24 février 2022. Disponible sur : https://www.lesinrocks.com/musique/les-mille-et-une-vies-de-polaroid-roman-photo-de-ruth-447849-24-02-2022/ (consulté le 29 octobre 2023).

TRUXA Laura, « Du journal illustré au magazine moderne : l'hebdomadaire VU (1928-1940), un effort de moyennisation de l'avant-garde ? », *Belphégor* [en ligne], 19-2, 2021, mis en ligne le 5 janvier 2022. Disponible sur : http://journals.openedition.org/belphegor/4194 (consulté le 11 août 2022).

TSATSAS Lou, « Les Nuits Photo redonnent au film photographique une place de choix ! », *Fisheye* [en ligne], 29 octobre 2021. Disponible sur : https://www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/les-nuits-photo-redonnent-au-film-photographique-une-place-de-choix/ (consulté le 28 octobre 2023).

« Un roman-photo de Raphaël Meyssan pour la BNF ». Disponible [en ligne] sur : https://www.meyssan.com/spip.php?page=article&id_article=111 (consulté le 28 octobre 2023).

« Une histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés », *The Eyes* [en ligne]. Disponible sur : https://theeyes.eu/livres/une-histoire-damour-a-saint-germain-des-pres/ (consulté le 19 février 2022).

VIDAL Benoit, Blog [en ligne]. Disponible sur : http://benoitvidal.canalblog.com/ (consulté le 17 février 2022).

ZELLERB, « Le roman-photo ou le photoroman », *Babelio* [en ligne]. Disponible sur : https://www.babelio.com/liste/6689/le-roman-photo-ou-le-photoroman (consulté le 17 février 2022).

# ANNEXES

## *A. GRILLE DIRECTRICE DES ENTRETIENS AVEC LES AUTEURS ET LES ÉDITEURS*

Filiations, parentés de l'œuvre et appellation générique

Quels sont les livres ou les œuvres qui vous ont inspiré ou influencé pour réaliser ou éditer ce livre ? S'il fallait faire une table de librairie avec votre ouvrage, vous l'entoureriez de quels autres livres ? Autrement dit, quelles œuvres pourraient selon vous avoir des parentés avec votre livre ? Quelle appellation utilisez-vous pour qualifier le livre, ou quelle est celle qui vous paraît la plus appropriée ? Y a-t-il eu une réflexion ou des discussions à ce propos ? Si oui, lesquelles et pourquoi ?

Rapport du producteur au roman-photo

Comment avez-vous connu le roman-photo ? Est-ce que vous vous intéressiez à ce genre avant de produire ce livre ? Êtes-vous vous-même lecteur de romans-photos ou d'œuvres apparentées ? Si oui, lesquelles ? À quel moment vous est venue l'idée de faire un roman-photo et pourquoi ? Est-ce lié à la thématique spécifique du livre, au matériau récolté, à une rencontre, etc. ?

Rapports entre auteur et éditeur

Est-ce une commande éditoriale ou bien un envoi spontané ? Avez-vous contacté plusieurs éditeurs pour éditer votre livre ou un seul ? Quels étaient leurs retours ? Recevez-vous beaucoup de propositions de manuscrits sous forme de romans-photos ? Connaissiez-vous l'éditeur/l'auteur avant la publication de votre livre ? Par quel intermédiaire ou par quelle voie êtes-vous entré en contact avec lui ?

Production du livre et collaborations

Comment s'est organisée la collaboration avec l'éditeur/auteur ? Vous faisait-il des retours pendant le temps de la création ? Ou seulement après ? Quels étaient les types de retours ? Combien de temps a duré la réalisation du roman-photo ? Avez-vous dû monter des partenariats pour le financement ou la production du livre ? Si oui, avec qui et pourquoi ? Avez-vous sollicité des aides ? Comment s'est organisée la collaboration entre les différents auteurs (photo-texte) ou intervenants (maquettiste, etc.) pour la réalisation du roman-photo ? Nombre de personnes, tâches, etc. ? Avez-vous participé à la réflexion sur l'objet livre : choix du format, du façonnage, de la couverture, du papier, etc. ? Si oui, pouvez-vous m'expliquer ces choix ?

Revenus et contrats

Un à-valoir était-il prévu pour la publication du livre et si oui de combien ? Quel est le pourcentage de droits d'auteur sur les ventes ? Y a-t-il des modalités spécifiques dans le contrat concernant les droits dérivés : cessions à l'étranger, droits de reproduction audiovisuelle ou encore droit de préférence ?

Commercialisation du livre

Quels ont été le tirage, les ventes, les réimpressions ou nouvelles éditions éventuelles ? Avez-vous cédé des droits dérivés ? Avez-vous participé à la réunion des représentants ? Comment les équipes ont-elles reçu le livre ? Dans quel rayon de librairie a été commercialisé le livre et pourquoi ? Était-ce un bon choix selon vous ? Avez-vous participé à/organisé des dédicaces en librairie ou en salon ? Si oui lesquels ? Y a-t-il eu une exposition pour accompagner la publication ou un évènement particulier pour le lancement du livre ? Concernant le choix de la date de parution : pourquoi ce mois-là ? Y a-t-il eu une réflexion sur la date de parution pour profiter d'un calendrier culturel ? Avez-vous eu des retours critiques, et si oui lesquels, de la part de vos lecteurs, de la presse, ou des libraires par rapport à la forme éditoriale que vous avez choisie ?

Profil et trajectoire

Quelle est votre année de naissance ? Dans quelle ville/région avez-vous grandi ? Quel est votre parcours scolaire ? Quelle est votre formation professionnelle ou artistique initiale ? Où habitez-vous maintenant ? Quel était votre parcours professionnel ou artistique *avant* la production du livre ? Est-ce que cette publication a eu des incidences sur la suite de votre parcours ? D'où proviennent vos principaux revenus ? Quelle place occupe le roman-photo dans votre travail en général ? Est-ce votre activité artistique principale, ou bien est-elle annexe ?

# Bandes Dessinées

| Segment de niveau 1 | Segment de niveau 2 | Segment de niveau 3 |
|---|---|---|
| Bandes Dessinées | BD de Genre | Aventures / Western |
| | | Historique |
| | | Thriller / Policier |
| | | SF / Fantastique / Heroic Fantasy |
| | | Humour (BD de Genres) |
| | | Erotique (BD de Genres) |
| | | Bio / Adaptations de Classiques |
| | | Fiction Contemporaine |
| | | Non Fiction / Documents |
| | | Autres BD de Genre |
| | BD Jeunesse | BD Jeunesse |
| | Mangas | Shonen |
| | | Shojo |
| | | Seinen |
| | | Erotique (Mangas) |
| | | Autres Mangas |
| | Comics | Super-Héros |
| | | Hors Super-Héros |

| Champs transversaux | |
|---|---|
| Sous-Genre BD | |
| Roman graphique | BD patrimoniale |
| Coffret/Intégrale | |
| Coffret | Intégrale |
| Licence / Série | |

Retour au Sommaire

 © GfK 2020 | Segmentation Panel Livres 

# Beaux-Arts

| Segment de niveau 1 | Segment de niveau 2 | Segment de niveau 3 |
|---|---|---|
| Beaux-Arts | Beaux Livres d'Art | Peinture et Arts Graphiques |
| | | Sculpture |
| | | Architecture |
| | | Arts Décoratifs et Populaires |
| | | Civilisations |
| | Revues / Musées / Expositions | Revues / Musées / Expositions |
| | Arts & Spectacles | Cinéma |
| | | Photo |
| | | Musique |
| | | Danse et Spectacle |
| | Histoire et Ecrits sur l'Art | Histoire et Ecrits sur l'Art |

Retour au Sommaire

# Littérature Générale
## 1/2

| Segment de niveau 1 | Segment de niveau 2 | Segment de niveau 3 |
|---|---|---|
| Littérature Générale | Fiction Moderne | Romans Contemporains |
| | | Romans Policiers |
| | | Romans Fantasy |
| | | Romans de Science-Fiction |
| | | Romans Fantastiques |
| | | Romans Historiques |
| | | Romans Sentimentaux |
| | | Romans Erotiques |
| | | Romans Régionaux |
| | | Contes & Légendes |
| | Fiction Classique | Classiques avant XX$^{ème}$ siècle |
| | Théatre / Poésie | Théatre |
| | | Poésie |
| | Littérature VO | Romans et Essais Anglophones |
| | | Policiers et SF Anglophones |
| | | Romans Germaniques |
| | | Romans Italiens |
| | | Romans Espagnols Portugais |
| | | Littérature en VO (Langues Diverses) |

| Champs transversaux | | |
|---|---|---|
| Format de Poche ? | | |
| Poche | Non Poche | Beaux-Livres |
| Littérature Française ? | | |
| Littérature française | Littérature étrangère | |

Retour au Sommaire

# Littérature Générale
## 2/2

| Segment de niveau 1 | Segment de niveau 2 | Segment de niveau 3 |
|---|---|---|
| Littérature Générale | Livres Lus sur K7/CD | Livres Lus sur K7/CD |
| | Non-Fiction | Mémoires / Essais / Dictionnaires Littéraires |
| | | Récits de Voyage |
| | | Humour |
| | | Essais : Société / Témoignages / Vécu |
| | | Essais : Politique / Economie / Enquêtes |
| | | Récits / Personnalités |
| | | Autres Non-Fiction |

| Champs transversaux | | |
|---|---|---|
| Format de Poche ? | | |
| Poche | Non Poche | Beaux-Livres |
| Littérature Française ? | | |
| Littérature française | Littérature étrangère | |

Retour au Sommaire

## C. CORPUS CODÉ POUR L'ANALYSE DES CORRESPONDANCES MULTIPLES

| Titre | Dispositif photo-texte | Agencement des images | Nature des images | Place des images | Auteur identifié comme | Collection ou éditeur | Couverture | Format | Papier | Façonnage | Segment de marché | Genre | Ventes |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| "Qui êtes-vous Polly Maggoo ?" | Alternance | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Humour | < 600 ex. ou NC |
| 17 secondes | Alternance | Série | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| 286 jours | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | BD et illustration | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| A Criminal Investigation | Muet ou encarts seuls | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| A Short Story | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| À suivre | Texte au long | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Arts et graphisme | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Poche | Offset | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Adieu Saigon | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Amitié Éternelle | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Andrew est plus beau que toi | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Austerlitz | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Autoportrait en vert | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Avenue de France | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Ballast | Muet ou encarts seuls | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Blanche Neige ou La chute du mur de Berlin | Phylactères | Strips | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Bruges-la-morte | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Ça va pas durer longtemps mais ça va faire très mal | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Comment je me suis sauvée | Muet ou encarts seuls | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Contrebandes Godard | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Contrôle des voyageurs | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |

| Titre | *Dispositif photo-texte* | *Agencement des images* | *Nature des images* | *Place des images* | *Auteur identifié comme* | *Collection ou éditeur* | *Couverture* | *Format* | *Papier* | *Façonnage* | *Segment de marché* | *Genre* | *Ventes* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Coréennes | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| De qui aurais-je crainte ? | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Droit de regards | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Duane Michals | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture chartée | Poche | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | > 3 000 ex. |
| ElyZée | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Fiction | > 3 000 ex. |
| Errance | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Fort en moto | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Gaston en Normandie | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Gens de France et d'ailleurs | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Grolivre | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Humour | > 3 000 ex. |
| Guacamole vaudou | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | > 3 000 ex. |
| Hélène ou Le soulèvement | Texte au long | Séquence en page | Photos | < 30% d'images | Littérature, joumalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Histoire de familles | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, joumalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Homme sweet homme | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Iran | Alternance | Séquence en page | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Irene | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Istanbul | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, joumalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | > 3 000 ex. |
| J'ai grandi | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, joumalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Journal à rebours | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| L'Album vert | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, joumalisme et histoire | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Poche | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |

| Titre | *Dispositif photo-texte* | *Agencement des images* | *Nature des images* | *Place des images* | *Auteur identifié comme* | *Collection ou éditeur* | *Couverture* | *Format* | *Papier* | *Façonnage* | *Segment de marché* | *Genre* | *Ventes* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| L'Aurore | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| L'Effet schizomètre | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Humour | < 600 ex. ou NC |
| L'Elzède, Tome 1 | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| L'enfant penchée | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | > 3 000 ex. |
| L'Hôtel | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Arts et graphisme | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Poche | Offset | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| L'Illusion nationale | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| L'Os du gigot | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| L'Usage de la photo | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| La balançoire de plasma | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| La Déflagration des buissons | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Arts et graphisme | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| La Fissure | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| La Japonaise de St. John's Wood | Texte au long | Images isolées | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Littérature et SHS | Couverture non-chartée | Format moyen | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| La Jetée | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | SF et Fantastique | 600 ex. < 1 500 ex. |
| La Maison de poupée | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| La nuit des morts-vivants | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Le Destin tragique d'Odette Léger et de son mari Robert | Muet ou encarts seuls | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Le Photographe (intégrale) | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Offset | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Le Son que j'ai vu | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Le Syndicat des algues brunes | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Le Voile noir | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Photographie et cinéma | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |

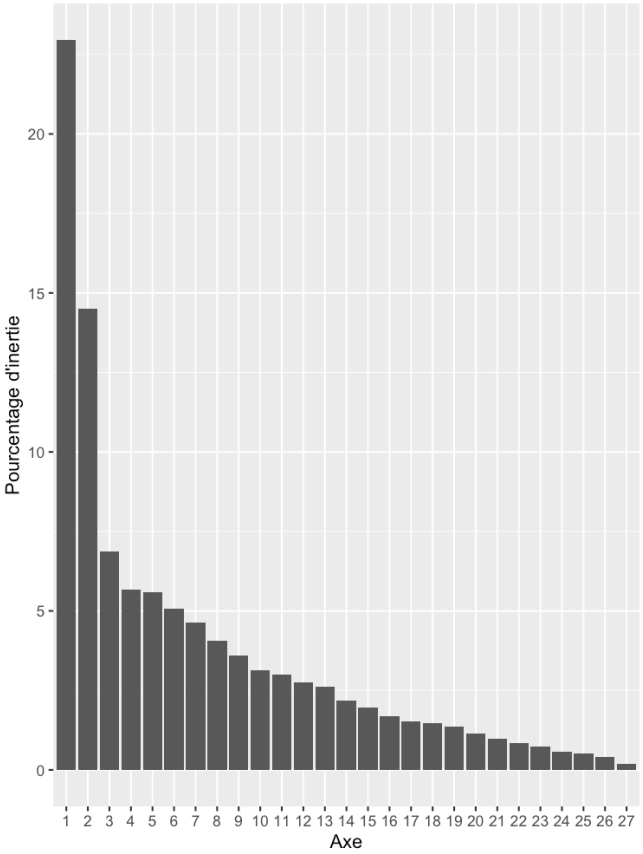
| Titre | *Dispositif photo-texte* | *Agencement des images* | *Nature des images* | *Place des images* | *Auteur identifié comme* | *Collection ou éditeur* | *Couverture* | *Format* | *Papier* | *Façonnage* | *Segment de marché* | *Genre* | *Ventes* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Les Anneaux de Saturne | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Les Dépossédés | Texte au long | Série | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Les Émigrants | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Les étoiles à l'envers | Texte au long | Série | Photos | < 30% d'images | Collaboration | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| Les Femmes du lien | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Les Passagers du Roissy-Express | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Les Pauvres sont des cons | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Humour | > 3 000 ex. |
| Les Racines de la colère | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Les romans photos du professeur Choron | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | > 3 000 ex. |
| Les Six fonctions du langage | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Humour | > 3 000 ex. |
| Lumière invisible à mes yeux | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Ma mère ne m'a jamais donné la main | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Madeleine project | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Magnum Génération(s) | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Malheur à qui me dessinera des moustaches | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Mars et Avril, Tome I | Alternance | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Mars et Avril, Tome II | Texte au long | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| McCurry, NY 11 septembre | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Même le grand soir a commencé petit | Phylactères | Strips | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | SF et Fantastique | < 600 ex. ou NC |
| Mohamed Ali, Kinshasa 1974 | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |

| Titre | *Dispositif photo-texte* | *Agencement des images* | *Nature des images* | *Place des images* | *Auteur identifié comme* | *Collection ou éditeur* | *Couverture* | *Format* | *Papier* | *Façonnage* | *Segment de marché* | *Genre* | *Ventes* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Mon voisin Brad Pitt | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Multiverge | Phylactères | Séquence en page | Photos altérées | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Poche | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Humour | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Nadja | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| New-York | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Autofiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Noir Minitel | Alternance | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| OSS 117 | Phylactères | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture chartée | Poche | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Paroles prisonnières | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Pauline à Paris | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Paysans | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Non-fiction | > 3 000 ex. |
| Photoroman en 47 légendes | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Pièces importantes et effets personnels [...] | Alternance | Série | Photos | > 70% d'images | Arts et graphisme | Littérature et SHS | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Reconstitution | Muet ou encarts seuls | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Roman photo | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Sous le pli du drapeau | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Stanley Greene, une vie à vif | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | Collaboration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Non-fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |
| Suzanne et Louise | Alternance | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Tokyo | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Fiction | > 3 000 ex. |
| Tout cela n'a rien à voir avec moi | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Poche | Bouffant | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | > 3 000 ex. |
| Trajet d'une amoureuse éconduite | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Généraliste et hors-collection | Couverture non-chartée | Poche | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | > 3 000 ex. |
| Un amour d'espion | Texte au long | Images isolées | Photos | < 30% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |

| Titre | *Dispositif photo-texte* | *Agencement des images* | *Nature des images* | *Place des images* | *Auteur identifié comme* | *Collection ou éditeur* | *Couverture* | *Format* | *Papier* | *Façonnage* | *Segment de marché* | *Genre* | *Ventes* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Un gars et un gars | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Un Métier idéal | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Collaboration | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Une autre façon de raconter | Muet ou encarts seuls | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Collaboration | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Une femme de trente ans | Texte au long | Séquence en page | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Une fille comme toi | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Littérature, journalisme et histoire | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Offset | Broché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Prés | Alternance | Séquence en page | Photos | > 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Fiction | < 600 ex. ou NC |
| Vasistas | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Arts et graphisme | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Broché | Autre, plusieurs ou NC | Autofiction | < 600 ex. ou NC |
| Vies possibles et imaginaires | Alternance | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Photographie et Arts | Couverture non-chartée | Format moyen | Couché | Relié cartonné | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | Non-fiction | < 600 ex. ou NC |
| Voyage à Film City | Texte au long | Série | Photos | 30% < 70% d'images | Photographie et cinéma | Littérature et SHS | Couverture chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | Autofiction | 600 ex. < 1 500 ex. |
| Y a photos | Phylactères | Strips | Photos | 30% < 70% d'images | Multiple et autres | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Grand format et Album | Couché | Relié cartonné | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Humour | < 600 ex. ou NC |
| Yékini | Phylactères | Strips | Photos et dessins | 30% < 70% d'images | BD et illustration | Bande-dessinée | Couverture non-chartée | Format moyen | Offset | Broché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | Fiction | 1 500 ex. < 3 000 ex. |

## D. DONNÉES COMPLÉMENTAIRES DE L'ACM

Histogramme des valeurs propres et tableau des valeurs propres




| Axe | % | Cum. % |
|---|---|---|
| **1** | 23.0 | 23.0 |
| **2** | 14.5 | 37.5 |
| **3** | 6.9 | 44.3 |
| **4** | 5.7 | 50.0 |
| **5** | 5.6 | 55.6 |
| **6** | 5.1 | 60.7 |
| **7** | 4.6 | 65.3 |
| **8** | 4.1 | 69.3 |
| **9** | 3.6 | 72.9 |
| **10** | 3.1 | 76.1 |
| **11** | 3.0 | 79.1 |
| **12** | 2.8 | 81.8 |
| **13** | 2.6 | 84.4 |
| **14** | 2.2 | 86.6 |
| **15** | 2.0 | 88.6 |
| **16** | 1.7 | 90.3 |
| **17** | 1.5 | 91.8 |
| **18** | 1.5 | 93.2 |
| **19** | 1.4 | 94.6 |
| **20** | 1.1 | 95.7 |
| **21** | 1.0 | 96.7 |
| **22** | 0.9 | 97.6 |
| **23** | 0.7 | 98.3 |
| **24** | 0.6 | 98.9 |
| **25** | 0.5 | 99.4 |
| **26** | 0.4 | 99.8 |
| **27** | 0.2 | 100.0 |

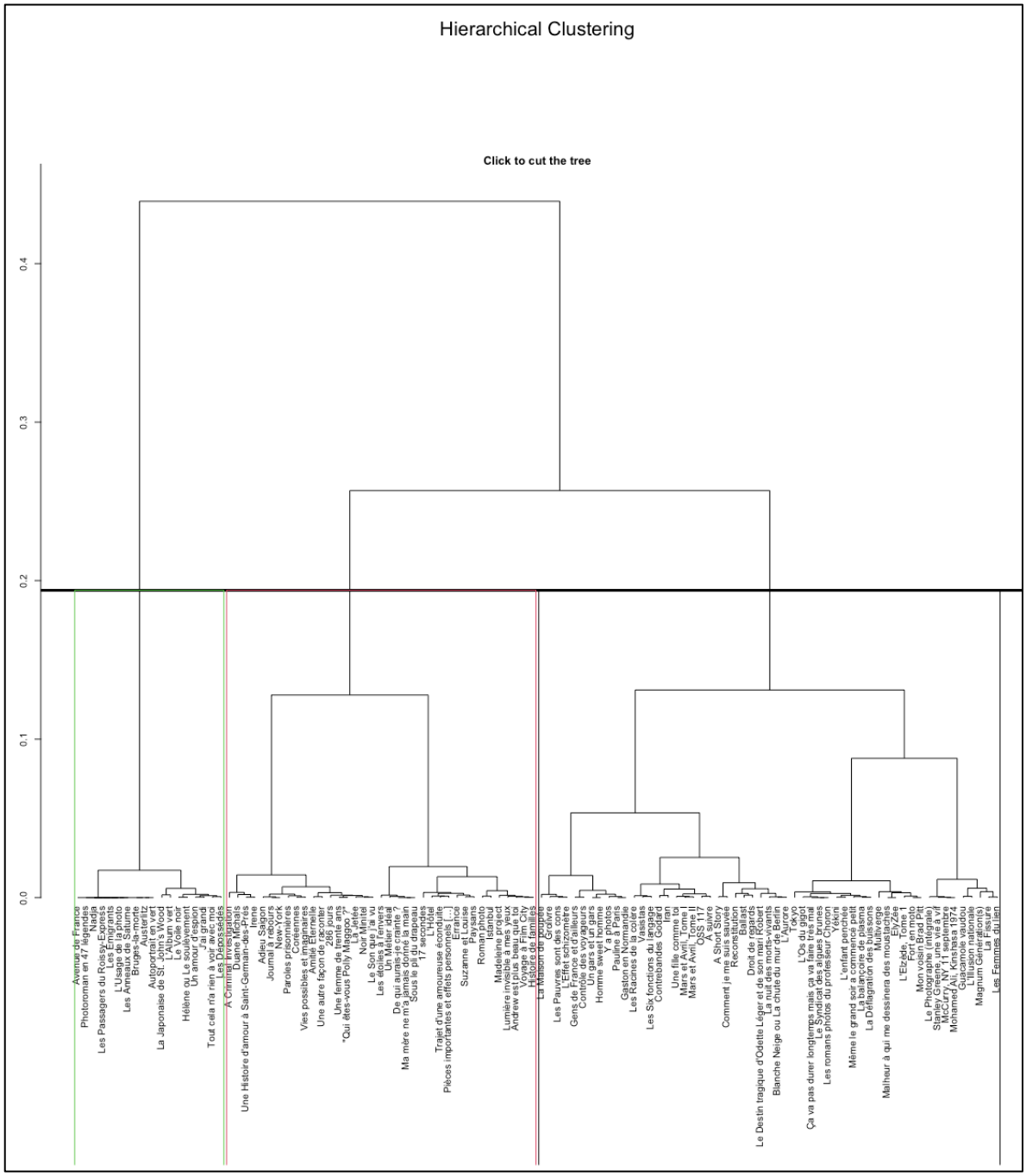
Axe 1 (22,96 %) – Les dix modalités dont la contribution est la plus importante

| Variable | Modalité | Coord | Contrib | Cos2 | Count |
|---|---|---|---|---|---|
| Collection ou éditeur | Littérature et SHS | 1.473 | 8.60 | 0.706 | 27 |
| Place des images | < 30% d'images | 1.785 | 8.41 | 0.623 | 18 |
| Agencement des images | Images isolées | 1.929 | 8.19 | 0.587 | 15 |
| Papier | Bouffant | 1.978 | 8.03 | 0.570 | 14 |
| Dispositif photo texte | Texte au long | 1.245 | 7.28 | 0.636 | 32 |
| Auteur identifié comme | Littérature, journalisme et histoire | 1.330 | 7.01 | 0.576 | 27 |
| Format | Poche | 1.367 | 6.58 | 0.522 | 24 |
| Segment de marché | 3435 - LITTÉRATURE GÉNÉRALE | 1.069 | 6.04 | 0.556 | 36 |
| Agencement des images | Strips | -0.807 | 4.39 | 0.468 | 46 |
| Couverture | Couverture chartée | 0.775 | 4.05 | 0.432 | 46 |

Axe 2 (14.52%) – Les dix modalités dont la contribution est la plus importante

| Variable | Modalité | Coord | Contrib | Cos2 | Count |
|---|---|---|---|---|---|
| Place des images | > 70% d'images | -1.411 | 9.23 | 0.442 | 20 |
| Dispositif photo texte | Alternance | -1.243 | 8.96 | 0.454 | 25 |
| Segment de marché | 3667 - ARTS ET BEAUX LIVRES | -1.201 | 8.69 | 0.446 | 26 |
| Auteur identifié comme | Photographie et cinéma | -1.008 | 8.25 | 0.474 | 35 |
| Collection ou éditeur | Photographie et Arts | -1.146 | 7.31 | 0.367 | 24 |
| Collection ou éditeur | Bande dessinée | 1.015 | 7.17 | 0.387 | 30 |
| Dispositif photo-texte | Phylactères | 0.796 | 5.72 | 0.348 | 39 |
| Segment de marché | 3771 - BANDES DESSINÉES, COMICS, MANGAS | 0.863 | 5.71 | 0.320 | 33 |
| Agencement des images | Séquence en page | -0.993 | 4.80 | 0.233 | 21 |
| Agencement des images | Strips | 0.642 | 4.40 | 0.297 | 46 |

## E. CLASSIFICATION HIÉRARCHIQUE ASCENDANTE RÉALISÉE À PARTIR DE L'ACM




Notons que la réunification de l'arborescence dans la partie supérieure du graphique manifeste distinctement l'opposition entre les pôles texte et illustré que nous avons identifiée dans l'interprétation des axes de l'ACM.

## F. INDEX DES FIGURES

*Figure 1 – Modèle de production et de reproduction des catégories génériques dans la filière du livre.* 55
*Figure 2 – Projection des modalités (rouge) et des titres (bleu) dans l'espace* 101
*Figure 3 – Projection des titres seuls dans l'espace* 101
*Figure 4 – Coloration des titres en fonction des variables « Couverture »* 103
*Figure 5 – Coloration des titres en fonction des variables « Façonnage »* 103
*Figure 6 – Coloration des titres en fonction de l'« Agencement des images »* 105
*Figure 7 – Coloration des titres en fonction des variables « Dispositif photo-texte »* 105
*Figure 8 – Principaux axes structurant l'espace éditorial du roman-photo* 106
*Figure 9 – Projection des titres en colorant la variable « Segment de marché »* 107
*Figure 10 – Clustering réalisé à partir de la classification hiérarchique ascendante* 108
*Figure 11 – Évolution des effectifs en emploi dans les professions culturelles* 164
*Figure 12 – Effectifs de photographes en emploi (PCS 465C seulement), 1995-2010 et évolution des effectifs de l'ensemble des professions culturelles* 166
*Figure 13 – Évolution de la population des photographes affiliés à l'Agessa, 1994-2013* 167
*Figure 14 – Évolution de la population des auteurs selon leur catégorie, 1979-2013* 168
*Figure 15 – Nombre d'auteurs de BD sur le territoire francophone européen par année* 169
*Figure 16 – Évolution du revenu des artistes par secteur entre 2001 et 2017 (en moyenne pondérée et euros constants)* 176
*Figure 17 – Évolution comparée du nombre d'affiliés, du montant total des droits perçus et du montant moyen par artiste-auteur entre 2000 et 2017 (base 100 en 2001)* 177
*Figure 18 – Photographie : chiffre d'affaires global* 185
*Figure 19 – Photographie : nombre de titres commercialisés* 186
*Figure 20 – Photographie : ventes moyennes par titre* 186

## G. INDEX DES TABLEAUX

*Tableau 1 – Corpus de l'étude* 80
*Tableau 2 – Liste anonymisée des personnes interrogées* 86
*Tableau 3 – Extrait du corpus codé à partir des variables et modalités définies* 98
*Tableau 4 – Effectifs en emploi en 1991 et 2011* 165
*Tableau 5 – Répartition des diplômes professionnels de l'image par tranche d'âge en 2014* 171
*Tableau 6 – De moins en moins d'autodidactes, de plus en plus de jeunes spécialisés en BD* 172
*Tableau 7 – Publications des étudiants de la promotion 2019 du master de Création littéraire de Paris 8* 174
*Tableau 8 – Bande Dessinée : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen* 182
*Tableau 9 – Littérature générale : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen* 183
*Tableau 10 – Arts et Beaux-Livres : évolution du CA, du nombre de titres et du tirage moyen* 183

## H. INDEX DES ILLUSTRATIONS

*Illustration 1 – Fiche de classement Dilicom pour* Le Roman-photo, *J. Baetens et C. Mélois, Éditions Le Lombard, 2018. 52*
*Illustration 2 – Position de* L'Illusion nationale *dans l'espace des photos-BD* *109*
*Illustration 3 – Position de* Duane Michals *dans l'espace des photos-récits* *110*
*Illustration 4 – Position d'*Hélène ou le soulèvement *dans l'espace des photos-romans* *112*
*Illustration 5 – De gauche à droite et de haut en bas :* Bruges-la-Morte, *G. Rodenbach, 1892 ;* La Folle d'Itteville, *G. Simenon et G. Krull, 1931 ;* Nadja, *A. Breton, 1928 et 1963 ;* Suzanne et Louise, *H. Guibert, 1980 ;* Austerlitz, *W.G. Sebald, 2001 ;* Istanbul, *O. Pamuk, 2003 ;* L'Usage de la photo, *Annie Ernaux, 2005 ;* Hélène ou le soulèvement, *H. Jallon, 2019.* *118*
*Illustration 6 – De gauche à droite et de haut en bas :* L'URSS en construction, *G. Petrusov et V. Khodasevich n° 1-1939 ;* Louons maintenant les grands hommes, *J. Agee et W. Evans, 1941 ;* Spanish Village, *W.E. Smith, 1951 ;* The Sweet Flypaper of Life, *R. DeCavara et L. Hughes, 1955 ;* Une Histoire d'amour à Saint-Germain-des-Près, *E. van der Elsken, 1956 ;* Surbanalisme, *B. Plossu, 1972 ;* Correspondance new-yorkaise, *R. Depardon, 1981 ;* A Short Story, *T. Boivin, 2015.* *124*
*Illustration 7 – De gauche à droite et de haut en bas : « Non posso amarti »,* Sogno *n° 51,1950 ; « Les Aventures de la reine France contre la République française »,* Hara Kiri *n° 57, Gébé et M. Lépinay, 1965 ; « À bout de souffle »,* Le Parisien libéré, *R. Cauchetier, 1969 ; Fugues, M.-F. Plissart et B. Peeters, 1983 ;* Gens de France, *J. Teulé, 1998 ;* Les Six Fonctions du langage, *C. Mélois, 2021 ;* Mohamed Ali, Kinshasa *1974, Abbas, JD Morvan et R. Ortiz.* *130*
*Illustration 8 – Exemples de photos-BD publiées en ligne par Lisa Mandel et Fred Sochard* *133*
*Illustration 9 -* La Fissure, *C. Spottorno et G. Abril, Gallimard, 2017 [2016].* *140*
*Illustration 10 -* Le Photographe, *D. Lefèvre, F. Lemercier, E. Guibert, Dupuis, 2003-2006.* *140*
*Illustration 11 –* Amitié Éternelle, *Anouck Durand, EXB, 2014.* *141*
*Illustration 12 -* Pauline à Paris, *Benoit Vical, Flblb, 2015.* *142*
*Illustration 13 -* Stanley Greene, une vie à vif, *JD Morvan et T. Fillaire, Delcourt, 2020.* *143*
*Illustration 14 -* Coréennes, *Chris Marker, Seuil, 1958.* *145*
*Illustration 15 -* La Tour Penchée de Venise, *Ralph Rumney, ARK n° 24 à 26, 1959-1960.* *147*
*Illustration 16 -* Le Cheval de fer, *Collectif, Création, 1985* *149*
*Illustration 17 –* Gens de France et d'ailleurs, *de Jean Teulé, 1988-1990.* *151*
*Illustration 18 - de haut en bas et de gauche à droite :* 36 15 Alexia *(1990)* L'Épinard de Yukiko *(2001),* L'Apprenti Japonais *(2006),* 286 jours *(2014).* *219*
*Illustration 19 – Photogrammes du clip* Erreur 404 *de L'Impératrice, réalisé en 2017 par O. Patté* *237*
*Illustration 20 – Vidéogrammes de la minisérie* Roman-Foto, *Canal Plus, 2019* *238*
*Illustration 21 – Exemples de publicités de grandes marques sur Facebook et Instagram* *239*
*Illustration 22 – Exemple de contenus sponsorisés sur Instagram par le compte de Tapage* *240*
*Illustration 23 – Léna Situations compte 4,2 millions d'abonnés en juillet 2023* *240*
*Illustration 24 – Extrait d'un récit photo-textuel en story réalisé par Motel Detective* *241*
*Illustration 25 – Exemples de photos-BD ou mèmes humoristiques et politiques* *242*
*Illustration 26 – L'usage des phylactères dans la presse* *243*
*Illustration 27 - Exemples d'appellations génériques utilisées dans le paratexte.* *255*
*Illustration 28 -* Les Racines de la colère, *V. Jarousseau, Les Arènes, 2019.* *286*
*Illustration 29 -* La Déflagration des buissons, *J. Chapallaz, 2022, Flblb.* *295*

# TABLE DES MATIÈRES

**RÉSUMÉ** ..... **7**

**REMERCIEMENTS** ..... **8**

**SOMMAIRE** ..... **9**

**INTRODUCTION. LE « RETOUR » DU ROMAN-PHOTO : ENTRE DISCOURS ET RÉALITÉS** ..... **13**

Un retour du roman-photo ? ..... 15
De quel roman-photo parle-t-on ? ..... 16
Champ d'étude ..... 19
Peut-on encore parler de roman-photo ? ..... 21
Un retour en trompe-l'œil ? ..... 23
Problématique ..... 23
Cadrage théorique ..... 25
Présentation du plan ..... 29

**PARTIE I. QU'EST-CE QUE LE ROMAN-PHOTO ?** ..... **31**

CHAPITRE 1. DIFFÉRENTES APPROCHES D'UN MÊME OBJET ..... 33
*1.1 Le roman-photo, un genre littéraire ?* ..... *33*
L'étude des littératures populaires ..... 33
Contre une définition normative du genre ..... 34
Pour une approche pragmatique et relationnelle du roman-photo ..... 36
*1.2 Le roman-photo, une paralittérature ?* ..... *38*
Classer les genres, c'est les hiérarchiser ..... 38
Mobiliser le prisme paralittéraire ? ..... 39
Une « ghettoïsation » problématique du roman-photo ..... 40
*1.3 Le roman-photo, un média ?* ..... *41*
Embrasser l'indifférenciation générique du roman-photo ..... 42
Une approche médiatique du roman-photo et ses préoccupations sémiotiques ..... 42
*Conclusion intermédiaire* ..... *44*

CHAPITRE 2. VERS UNE SOCIO-ÉCONOMIE DES GENRES ÉDITORIAUX ..... 45
*2.1 Du genre littéraire au genre éditorial* ..... *45*
Conventions sectorielles et consonance générique ..... 48
Les genres éditoriaux : des institutions ..... 49
Un marché du catalogage ..... 50
Une sectorisation de la filière ..... 53
*2.2 Expliquer la mutation des genres éditoriaux* ..... *56*
Les facteurs techniques : transformations des outils de production et de diffusion ..... 58
Les facteurs démographiques : transformations chez les producteurs, les consommateurs et les critiques ..... 60
Les facteurs culturels : circulation des formes et des idées ..... 63
Les modes de transformation : transferts de pratiques et dissonances génériques ..... 64
*2.3 Le roman-photo : une catégorie éditoriale non stabilisée au carrefour de plusieurs secteurs* ..... *66*
Le roman-photo : une catégorie éditoriale instable ..... 67
Le roman-photo : une production intersectorielle ..... 68
*Conclusion intermédiaire* ..... *70*

CHAPITRE 3. POSITION, SOURCES ET CORPUS ..... 71
*3.1 Position du chercheur* ..... *71*
Une proximité avec le terrain d'enquête ..... 71
La découverte du roman-photo ..... 72
*3.2 Construire un corpus photoromanesque* ..... *73*
Des critères « objectifs » ..... 75
Des corpus déjà constitués ..... 76
Des indications paratextuelles ..... 77
Des entretiens avec les auteurs et les éditeurs ..... 78

Des critiques en ligne et dans la presse écrite ..... 78
Un corpus contrastif ..... 80
*3.3 Autres sources de l'enquête* ..... *84*
*Conclusion intermédiaire* ..... *87*

**PARTIE II. STRUCTURE ET GÉNÉALOGIE DE LA PRODUCTION CONTEMPORAINE ..... 89**

CHAPITRE 4. TROIS FAMILLES DE ROMANS-PHOTOS ..... 91
*4.1 Modéliser l'espace éditorial du roman-photo* ..... *92*
Quelles sont les variables et modalités pertinentes pour discriminer le corpus ? ..... 93
De nécessaires arbitrages ..... 97
*4.2 Comment se structure l'espace éditorial du roman-photo ?* ..... *100*
Un pôle illustré et un pôle texte ..... 102
Autonomie de l'image photographique ..... 104
*4.3 La tripartition de la production : une typologie* ..... *106*
Les régions saturées en propriétés typiques reflètent la division sectorielle de la filière ..... 106
La photo-BD ..... 109
Le photo-récit ..... 110
Le photo-roman ..... 112
*Conclusion intermédiaire* ..... *113*

CHAPITRE 5. REVISITER LES HISTOIRES DU GENRE ..... 115
*5.1 De Rodenbach à Sebald : le photo-roman* ..... *115*
*5.2 De la presse illustrée des années 1930 aux narrations contemporaines : le photo-récit* ..... *121*
*5.3 De Nous Deux à Fabcaro : la photo-BD* ..... *127*
*5.4 Une classification proposée par Jan Baetens* ..... *133*
Les nouvelles séquences ..... 134
Le roman-photo évolué ..... 135
Les nouvelles formes de journalisme ..... 136
Mise en perspective avec nos résultats ..... 136
*Conclusion intermédiaire* ..... *138*

CHAPITRE 6. L'INVENTION D'UNE PHOTO-BD DU RÉEL ..... 139
*6.1 Panorama de la production contemporaine de photos-BD du réel* ..... *139*
La photo-BD documentaire ou de reportage ..... 139
La photo-BD de témoignage ..... 140
Le journal de bord et la chronique en photo-BD ..... 142
Des biopics et des usages dans la presse ..... 143
Esquisse d'une « préhistoire » ..... 143
*6.2 Les prémices de la photo-BD du réel* ..... *144*
*Coréennes* de Chris Marker ..... 144
*La Tour penchée de Venise* de Ralph Rumney ..... 146
*Le Cheval de fer*, un livre collectif ..... 148
Des débuts sans suite ..... 149
*6.3 La photo-BD du réel dans la culture contemporaine* ..... *150*
*Gens de France* et *Gens d'ailleurs* de Jean Teulé ..... 150
La bande dessinée du réel ..... 153
Un renouveau des écritures documentaires ..... 155
*Conclusion intermédiaire* ..... *160*

**PARTIE III. L'ATTRACTIVITÉ D'UN ESPACE FRONTALIER ..... 161**

CHAPITRE 7. LE ROMAN-PHOTO COMME POSITION REFUGE ..... 163
*7.1 Augmentation des effectifs* ..... *163*
Profession : photographe ..... 165
Écrivains et auteurs du livre ..... 168
Les auteurs de bandes dessinées ..... 169
*7.2 Augmentation des formations spécialisées et des diplômés* ..... *170*
Des photographes de plus en plus diplômés ..... 170
Une hausse des diplômés de la BD ..... 172

Une institution progressive des formations d'écrivain ..... 172
*7.3 Un sentiment de crise et une précarisation croissante* ..... *176*
Un sentiment de crise chez les photographes ..... 178
La précarisation des auteurs de bande dessinée ..... 180
*7.4 Inflation éditoriale et baisse des tirages moyens* ..... *182*
*7.5 « Sortir de la grande course »* ..... *187*
*Conclusion intermédiaire* ..... *190*

CHAPITRE 8. NUMÉRISATION DE LA FILIÈRE ET PRATIQUES ARTISANALES DU ROMAN-PHOTO ..... 191
*8.1 Les dissonances génériques sous l'angle de la disparité éditoriale* ..... *192*
*8.2 La numérisation de la filière consolide l'espace du roman-photo* ..... *194*
La PAO et le roman-photo « bricolé » ..... 194
L'auto-édition de romans-photos, aux frontières du livre d'artiste ..... 199
*8.3 Le numérique semble favoriser les dynamiques existantes* ..... *203*
Un accroissement de la disparité éditoriale ? ..... 203
Les luttes de concurrence ..... 204
*Conclusion intermédiaire* ..... *205*

CHAPITRE 9. DES RECOMPOSITIONS ÉDITORIALES FAVORABLES AU ROMAN-PHOTO 207
*9.1 De nouveaux éditeurs photo pour de nouvelles narrations* ..... *207*
*9.2 La BD : une trajectoire modèle de consécration ?* ..... *209*
BD et roman-photo ..... 210
Un parallèle qui produit des effets sur les pratiques ..... 212
*9.3 Investir le marché de la BD : des promesses de vente* ..... *214*
*9.4 Élargir le domaine de la BD : du dessin vers la photographie* ..... *216*
L'artification de la BD ..... 216
De la bande dessinée vers le roman-photo ..... 218
*Conclusion intermédiaire* ..... *221*

CHAPITRE 10. UN REGAIN D'INTÉRÊT CULTUREL ..... 223
*10.1 La constitution d'un patrimoine photoromanesque* ..... *224*
La valorisation d'un patrimoine éditorial ..... 224
La valoriser des archives du roman-photo ..... 226
*10.2 Exposer le roman-photo* ..... *229*
Exposer la production contemporaine ..... 230
Exposer l'histoire du roman-photo ..... 232
*10.3 Une nostalgie folklorisante dans la culture audiovisuelle* ..... *234*
La nostalgie dans la culture contemporaine ..... 234
Le retour nostalgique du roman-photo ..... 236
*10.4 La dissémination des codes graphiques du roman-photo* ..... *238*
*Conclusion intermédiaire* ..... *243*

**PARTIE IV. FAIRE DU ROMAN-PHOTO MALGRÉ SOI ? ..... 245**

CHAPITRE 11. DES TRANSGRESSIONS PAR LE ROMAN-PHOTO ..... 247
*11.1 Une mise à distance du roman-photo* ..... *248*
Revendiquer le roman-photo contre ceux qui « n'assument pas » ..... 248
Un désintérêt pour le roman-photo ..... 250
Se démarquer d'une production illégitime ..... 250
Rechercher des appellations alternatives ..... 254
*11.2 Mobiliser d'autres filiations* ..... *256*
La photographie ..... 256
La bande dessinée ..... 257
Le cinéma ..... 258
La littérature et les arts ..... 260
Un espace qui se définit négativement ..... 261
*11.3 Le roman-photo comme espace de transgression* ..... *263*
Des prises de position sous contraintes ..... 263
L'expression d'une nécessité intime contre le marché ..... 264
Des recherches formelles ..... 264

Le roman-photo : une solution à des problèmes pratiques....266
Des figures de la transgression....269
*Conclusion intermédiaire*....*272*

CHAPITRE 12. TRANSGRESSER LES NORMES OU NORMALISER LES TRANSGRESSIONS ?....275
*12.1 Des livres « inclassables »*....*276*
Financer et publier des livres inclassables....277
Commercialiser et valoriser des livres inclassables....279
Cibler un secteur ou naviguer entre plusieurs d'entre eux ?....281
Capitaliser sur des noms....283
*12.2 Tirer profit de la position frontalière du roman-photo : le cas de Vincent Jarousseau*....*285*
La photo-BD, un format de diffusion parmi d'autres....286
Acquérir le statut d'auteur par le roman-photo....289
*12.3 Œuvrer à l'institution du secteur éditorial, un pari sur l'avenir : le cas de Grégory Jarry*....*294*
Des stratégies patrimoniales : rétributions symboliques et financières....295
Le roman-photo comme logique d'avant-garde....296
La BD alternative en toile de fond....299
*12.4 Des logiques de marge, des logiques de frange*....*302*
*Conclusion intermédiaire*....*303*

**CONCLUSION....305**

Du déclassement du roman-photo à la question de son classement....306
Une contribution aux études du roman-photo....307
Vers une approche socio-économique des genres éditoriaux ?....308
Limites et prolongements de l'étude....309

**BIBLIOGRAPHIE....311**

**AUTRES SOURCES CITÉES....324**

**ANNEXES....329**

A. GRILLE DIRECTRICE DES ENTRETIENS AVEC LES AUTEURS ET LES ÉDITEURS....331
B. CLASSIFICATIONS GFK – BD, BEAUX-ARTS, LITTÉRATURE GÉNÉRALE....333
C. CORPUS CODÉ POUR L'ANALYSE DES CORRESPONDANCES MULTIPLES....337
D. DONNÉES COMPLÉMENTAIRES DE L'ACM....343
E. CLASSIFICATION HIÉRARCHIQUE ASCENDANTE RÉALISÉE À PARTIR DE L'ACM....344
F. INDEX DES FIGURES....345
G. INDEX DES TABLEAUX....345
H. INDEX DES ILLUSTRATIONS....346

**TABLE DES MATIÈRES....347**

*Cette thèse a principalement été rédigée à la place M77 de la Bibliothèque nationale de France (site François Mitterrand)*