Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

16-1 | 2018

Hommage à Charles Grivel

Photocinématographication de l'écrit romanesque

Charles Grivel

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/1188>

DOI: 10.4000/belphegor.1188

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Charles Grivel, "Photocinématographication de l'écrit romanesque", *Belphegor* [Online], 16-1 | 2018, Online since 18 July 2018, connection on 19 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/1188> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.1188>

This text was automatically generated on 19 October 2021.

Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Photocinématographique de l'écrit romanesque

Charles Grivel

REFERENCES

Parution originale in Jan Baetens et Marc Lits, dir., *La Novellisation/Novelization. Du Film au livre/From Film to Novel*. Leuven : Leuven University Press, 2004, pp. 21-39. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur

- 1 Battre et rebattre les cartes, 'couper', faire et refaire la donne, 'passer', rafler la mise, engranger les résultats : nous assistons à une gigantesque 'partie de cartes' – truquées – média-culturelle, où les atouts sont des textes augmentés de leur potentialité d'engendrer des produits dérivés – des autres textes, des images à tout faire.
- 2 Je cherche le principe de cette dynamique – d'envois à renvois, d'inclusion à absorption, de simulation à parodie, etc. – et je suis aussi en quête de la petite différence, le 'plus', le 'gain', en quoi consiste la chose dès lors qu'elle est 'jouée' sur la table-livre-écran des joueurs consommateurs que nous sommes et qu'elle évolue là. Car nous n'obéissons plus à nos instituteurs, lire ne signifie plus 'apprendre', mais *jouer* – jouer à savoir, jouer à avoir, jouer à pouvoir, jouer à nous identifier. Je cherche en quoi consiste la 'donne', le jeu et le gain, dès lors qu'une histoire, jetée sur le tapis, 'marche' – je veux dire : est distribuée, redistribuée, passe de main en main, se soumet à toutes les manipulations, s'offre à tous les désirs, se donne à la vue ou alors devient livre. Car, dans le monde médiatique où nous sommes, comme en cuisine, un plat réchauffé est souvent meilleur qu'à la première cuisson : il flatte mieux le palais, il diffuse mieux ses énergies, le goût s'y attache plus volontiers. Bien entendu, cette 'reconnaissance' a quelque chose de rustique et ne concerne qu'indirectement l'art des maîtres-queues. En tout état de cause, revu, rendu et recyclé, c'est encore mieux. Mieux pour la vitalité du cycle et mieux pour le confort du consommateur.

- 3 Mais, qu'implique au juste cette 'secondarité'-là, cette 'reprise'? *Madame Bovary* réchauffe pour nous mille histoires d'adultère façon Second Empire et *L'Assommoir*, mille drames de l'alcoolisme en milieu ouvrier, dont ils ne sont ni les imitations, ni les adaptations, mais le *rejeu*. 'Fort-da' des matières. La mise du récit en images ou la mise en récit des images vient s'articuler là. Matière posée, matière ôtée, rejetée, perçue, puis écartée de la vue, prise et déprise. Plaisir du rejet, plaisir des retrouvailles. Je me situe, lecteur, auditeur, spectateur, au cœur des processus : j'enfourne ces histoires qui m'indisposent et je m'en débarrasse – elles m'intriguent et puis m'ennuient. Je les suis du regard, je les lis, je les mets à l'écran, je les ingère, à la suite et dans tous les sens. Comment me conviennent-elles, pour quel ordre et dans quel désordre, c'est ce qu'il faut se demander.
- 4 Il fut un temps où le lecteur se contentait d'ingurgiter – comme Emma, justement – roman après roman, jour après jour, l'histoire et son drame. De temps à autre, la femme mal aimée se faisait conduire au théâtre où elle pouvait voir évoluer sur scène – et 'jouer' – ceux dont elle imaginait découvrir sur le papier l'existence. De temps à autre, l'épouse délaissée se permettait, peut-être, d'intégrer le personnage du conte, Rodolphe, Léon, à sa propre histoire, elle 'vivait un roman', elle était, le temps d'un roman, aussi heureuse et malheureuse que son double dans le livre. Les choses ne se terminaient pas forcément mal. La répétition chassait la peine, l'attente d'une future intrigue déchargeait l'imminente tension, la compulsion livrait sa substance au désir, la bibliothèque suffisait, ou presque, à la vie.
- 5 Mais les choses ont changé. La relance du désir et les moyens de son rassasiement se sont multipliés à l'envi, de telle sorte que l'objet aimé, infiniment suscité, se rapproche, par suite, aussi, infiniment recule : une inépuisable et stérile interface est l'ennemi juré du face à face authentifié par la singularité de la confrontation. Tenir, retenir, faire halte et se satisfaire est devenu une impossibilité : les figures, jouées, relancées à chaque coup, échappent à la prise et ne s'approprient pas. Seulement, la multiplicité des formes qu'elles prennent attisent ma faim. Mon contemporain est un boulimique : il désire sans désir, d'abord parce que la matière lui en est procurée, dispensée et redispensée, assénée, ensuite, parce qu'elle ne cesse pas d'être pareille à elle-même. Mon contemporain et moi, nous voici installés comme au cœur d'un centre de tri. Les trains arrivent, les trains partent. Nous fonctionnons quelque part dans le réseau. Nous servons de relais. Les sollicitations nous atteignent, nous envahissent, nous abandonnent et nous reviennent. Harassement des représentations qui fixent la demande, toutes plus dérivées les unes que les autres, mais toutes performantes aussi. Le point d'ancrage est dans celui auquel elles conviennent, les voici réceptionnées, dissoutes, incarnées à ce point- là de leur trajectoire homicide.
- 6 Novellisé, récrit, refait, repensé, replâtré, comprimé, dilaté, illustré de toutes les façons, par images ou par mots, remodelé, dénaturé nécessairement, voici le personnage, son geste et son rôle altéré, déformé, afin d'être mieux réapproprié. Identique et incertain. Virtuel, en un mot. Coque vide, il a le mérite d'être disponible. Qu'on l'exalte suffit à l'imposer – les défilés de mode sont suivis par des personnes dont il est difficile d'imaginer qu'elles pourraient revêtir, un jour, une fois, les habits portés par les mannequins diaphanes et quasi-nus qui évoluent fictivement devant elles. Et, pourtant, la projection est assez forte pour qu'elles achètent ! Faisons donc la différence entre la convenance et la prégnance des modèles dont nous côtoyons tous les jours les substituts en quelque point que ce soit de la chaîne. A l'ère de la marchandise,

il suffit qu'un objet de référence du désir soit déclaré 'bon' un certain nombre de fois et sous un jour suffisamment constant pour qu'il le devienne – « Y'a bon, banania ! », « Du bon, du beau, Dubonnet ! », « Eurotrans déménage bien ! » déterminent la valeur de la marque. Comme une carte lancée sur le tapis pour ramasser la mise en quoi le jeu consiste – sans pertinence idéologique ou psychologique, évidemment. Et se paie.

- 7 La 'dégradation', souvent évoquée, dès lors qu'on parle de transfert et de processus secondaires – le passage à l'écran ou alors la mise en mots de ce que nous avons découvert pour commencer sur l'image – n'est que l'un des aspects du processus : on voit plutôt que la multiplication des implants d'une histoire sur la chaîne accroît le plaisir qu'elle engendre chez l'usager, mais épargne aussi celui-ci¹ – jamais vraiment investi dans le 'rite' auquel il participe. Qui dira que son impunité n'est pas source de satisfaction ?
- 8 Les symptômes du phénomène à cerner sont les suivants – nous nous situons dans l'entre-deux guerres, années vingt et trente, au point de basculement de l'évolution dont je parle : toujours plus de mixité dans les œuvres, toujours plus de transferts entre les genres et entre les registres, toujours plus de surenchère dans les moyens de convoquer le matériau textuel ou visuel et de l'impliquer dans le nouveau produit, toujours plus de tentatives désespérées aussi d'échapper à la dégradation qu'imposent le recyclage à outrance et la reprise continue des mêmes substances. Comment échapper au stéréotype, au 'ressemelage', à l'emprise d'un 'art d'occasion' sans originalité ou singularité véritable, la question désormais se pose.
- 9 Première observation : toujours plus de mixité, adjonction de l'image à l'écrit, de l'écrit à l'image, dans les deux sens, et non plus seulement transcription ou adaptation ('novellisation'), mais rejeu de la bande iconographique ou photographique dans le texte et rejeu de la bande textuelle dans l'image (dans la revue, le magazine, le livre). Il est intéressant de noter que cette insertion de l'image dans le texte (du texte dans l'image) a généré toute une série de nouveaux objets de lecture et de visionnement : albums, romans illustrés, cinéromans, romans-photos, etc. Il est intéressant, aussi, de relever que ce mixage de plus en plus complexe d'un matériau textuel et iconographique de plus en plus performant, accompagne et conforte la découverte de supports de communication de plus en plus perfectionnés (fixation de l'image, enregistrement du son, captation du mouvement, reproduction des couleurs, etc.) et que ce perfectionnement s'accomplit sous couvert de 'réalisme' – en dépit du bon sens. Vouloir 'faire vrai', imiter ou saisir la nature 'telle qu'elle est' est une vieille hantise : les nouveaux médiums, à commencer par la photographie, en remettent à cet égard, de telle sorte qu'à chaque 'avancée' technologique des procédés de reproduction, il nous est assuré que, cette fois, c'est la bonne : nous verrions enfin ce qui s'offre à la vue comme nous désirons originairement le contempler, dans sa totalité sans faille. Cette illusion, ce mensonge, est, bien entendu, vieux comme le monde, le mur de la Caverne platonicienne nous le certifie à coup sûr : ce n'est pas tant redupliquer qui intéresse la créature que perpétuer *la vision au-delà du temps accordé au regard*. A la fin du dix-huitième siècle, Robertson, l'inventeur des fantasmagories, projette sur l'écran, devant la foule terrorisée autant qu'ébahie, la figure de Danton sortant de son cercueil et reprenant vie et quand il fait bouger les yeux de Marat, pourtant dûment assassiné par Charlotte Corday, dans les orbites du mort,² tous les spectateurs – et le promoteur avec eux – crient à l'épatante vérité du spectacle. Or, cette 'vérité' ne les atteint bien qu'en raison de la performance en quoi celui-ci consiste : faire parler un mort, faire revivre

celui qui a passé de vie à trépas, réanimer un décapité ; l'exploit, pour ainsi dire, garantit la réalité de ce nous voyons, en même temps qu'il assure de la charge dramatique.

- 10 Il en va de même à l'invention de la photographie : les premières personnes qui furent prises à témoin du miracle relevèrent toutes les inexactitudes des clichés qu'on leur présentait et firent chorus pour admirer ensemble la rigoureuse reproduction du 'détail' sur le support – la 'toile d'araignée' de Humboldt est célèbre à cet égard. De même, lors de la présentation des premiers films (faire évoluer les personnages et faire avancer le train, sans les faire sortir du cadre). De même encore, lorsqu'il s'est agi, un peu plus tard, de réaliser des hybrides 'texto-visuels' incluant au sein d'un même ensemble l'image et l'écrit : le résultat s'est voulu plus performant qu'un volume illustré ordinaire ou qu'une simple bande dessinée. L'association en question devait permettre de coller mieux à l'existence et de mieux intégrer le spectateur à un livre préalablement devenu écran.

- 11 Seconde observation : toujours plus de surenchère dans les moyens propres à accomplir la compénétration icono-textuelle. Le confortement comme la multiplication des formes de mixage, ainsi que la présence de clins d'œil nécessairement plus appuyés à l'adresse d'un lecteur qui n'en est réellement plus un, orientent ces produits d'un nouveau genre directement vers la parodie. Ou disons alors vers le déni. Dans la mesure où la répétition et la reprise (des procédés autant que des motifs) conduisent inéluctablement, certainement, à la dégradation – c'est là une chose que la théorie de l'information (et Benjamin) nous a apprise –, en remettre une louche, comme on dit, forcer le trait, ne pas lésiner sur les façons, même exorbitantes, de se faire entendre et de produire l'affect, devient une obligation et entraîne un effet parodique. Toute la littérature populaire est 'parodique', dans la mesure où les excès qu'elle ménage ou commande, loin de la disqualifier, lui confère – aux yeux de ses usagers mêmes – un charme de plus : pleurer comme Margot est bien, mais pleurer comme elle en riant des pleurs qu'on verse avec elle à son propos est beaucoup mieux. Je dis donc qu'une 'novellisation' de cette nature accroît l'intensité des hybrides offerts à la consommation *tout en opérant la décharge*. Il n'y a pas, en situation de reproduction, 'chute de l'aura', mais déflagration auratique et, simultanément, recharge participatoire.

- 12 Troisième observation : la photographie, puis le cinématographe produisent, successivement, leur désinence dans le livre – le roman, la nouvelle –, mais aussi ailleurs, en poésie, versifiée ou prosaïque : dès 1840 et jusqu'à aujourd'hui, mais particulièrement dans les années vingt et trente, la 'volonté d'illustration' – de mettre en image, d'accompagner par des images, de substituer celles-ci au texte originaire – devient quasi obsessionnelle. On relève deux modes d'accomplissement particulièrement performant de réécriture hybride : le *ciné-roman* et le *roman-photo*, ainsi que plusieurs sortes de mixtes intermédiaires, remodelages et reformulations d'ouvrages préalables. Mais ces deux modes privilégiés furent de deux genres : ils furent 'savants', servirent d'outils aux mains des avant-gardes, ou ils furent 'populaires'. Cela donna, pour l'époque considérée, des romans populaires illustrés améliorés ou cela engendra des romans visuels 'expérimentaux' et, plus simplement, des livres de nul genre et de nulle espèce, inappréciables évidemment et promis à l'échec et sans postérité. Bernède, Guy de Téramond, Leroux, d'un côté, Canudo, Simenon-Krull, de l'autre³.

- 13 Je vais examiner, dans ce qui suit, le double jeu de cette hybridité-là – la double voix contradictoire de la *photocinématographique* du texte intermédiaire dans le courant des années de l'entre-deux guerres. Car je la crois parlante.
- 14 Aussitôt lancée l'idée de la photographie et paru son premier consistant témoignage – l'image fixe d'un objet saisi dans l'instant de sa pose –, force est de constater qu'on se mit en devoir d'en améliorer la performance⁴. Sitôt perçue la miraculeuse réplique de ce que l'œil n'est plus à même de saisir parce que le temps dans lequel il se situe le lui dérobe, voici qu'on cherche à annuler cet 'instant de suspension' qui pourtant le lui assure : l'acte photographique nourrit le désir cinématographique. Ce qu'on peut interpréter comme une fuite en avant se développe dans trois directions : la fixation du mouvement par l'image – une impossibilité même, puisque celle-ci est, par nature, fixe –, la narration par la conjonction et la complexification des images – encore une impossibilité, puisque celles-ci sont, par essence, fragmentaires et déterminées par un cadre qui les détache, à la fois, de ce qui les 'précède' et de ce qui les 'suit' –, l'illustration intégrative d'un texte préalable ou d'un texte d'insertion servant de base à la lecture – là aussi une impossibilité, puisque l'image ne parle jamais suffisamment d'elle-même par elle-même, pour qu'elle puisse, en quelque sorte, subvenir à l'illustration d'un texte d'accompagnement (dans l'hybride, qu'on le veuille ou non, le texte est toujours rendu premier).
- 15 C'est dans ce contexte que paraît, en 1887, le premier roman-photo – français, du moins – de l'histoire – à la fois – du livre, de la littérature et de la photographie ; ses origines, on le conçoit, sont donc multiples. Il s'agit là, si l'on veut, d'un 'tableau vivant' à plusieurs épisodes – son modèle est le théâtre. Cependant, cette 'scène', ou plutôt cette 'scénette', excède l'image, forme une suite qui réunit ensemble quelques clichés et se développe selon une logique narrative : son inspiration est 'littéraire', moralisante, c'est celle de l'"exemplum" ou des 'moralités'. Par ailleurs, sa publication concerne le livre, dans la mesure où cette parabole d'un nouveau genre doit être feuilletée pour être appréhendée – elle occupe plusieurs feuillets –, il faut tourner les pages pour en saisir le sel. Le support ici importe, puisque la dynamique du message repose sur lui seul. Enfin, cet opuscule relève de la photographie, puisqu'il consiste en l'alignement de plusieurs clichés tirés d'une même action, 'jouée' par des comédiens, comme on a l'habitude de le faire au théâtre.

Fig. 1 – *Les Enfants de l'ivrogne* (1887) (extrait)⁵.

"Les Enfants de l'ivrogne (1887). Reproduction dans Jacques Perriault, "Images des usages. Commentaires d'une vidéo", *Culture technique*, N° 22, 1971, p. 22"

- 16 Je relève ce cas pour bien marquer que la 'novellisation' conspire d'entrée pour faire d'un médium (la photographie comme image fixe) un autre médium (le roman-photo comme succession proto-filmique d'images). La dénaturation - ou le transfert - de ce qui est donné à voir est donc *originnaire*. La faim de récit envahit ce qui était le moins à même de l'accueillir. Je détecte ici aussi, ici encore, une pente au récit : la photographie s'orienta, pour commencer, de façon privilégiée, sur la composition de portraits, elle se fit, ensuite, paysagiste et accompagna le voyageur, elle envahit le livre spécialisé, qu'elle illustra, puis les pages des journaux, puis le roman. Mais, pour que cet alliage du roman et de la photographie puisse se faire, il fallut que soient remplies trois conditions : qu'il soit possible d'imprimer l'image photographique, sans surcoût, en même temps que le texte, que le public perde l'habitude d'avoir pour illustrer ses livres des gravures (sur bois, sur pierre, lithographies, estampes, dessins, etc.), enfin, qu'un nouveau médium intervienne pour en vulgariser, d'emblée, l'exigence : ce fut là le rôle qui échet au film, réservoir à images, popularisateur d'images, médiateur privilégié de leur succès et de leur attractivité, directement intéressé à leur théâtralisation, mais aussi au travail de la fiction qui les sous-tend. La photographie, de son propre mouvement, avait introduit à la 'novellisation' des images : elle n'y réussit point⁵. Le film accomplit ce que la photographie n'avait pu obtenir : un texte en images, un texte imagé, issu de l'image, étroitement dépendant de sa source. Philippe Ortel fait remarquer qu'« en photographie, l'émergence de la configuration scénique est liée aux progrès de l'instantanéité » ; il note qu'on fit d'abord des portraits de groupe, puis, à partir de 1858, des scènes posées convenant au stéréoscope, puis des scènes en mouvement, quand le gélatinobromure d'argent, vers 1880, le permit et conclut : « On s'aperçoit à cette occasion que l'instantané, facteur de déconstruction de la continuité temporelle, est aussi un facteur d'unification : ne tenant que par l'interaction des

acteurs, une scène prise sur le vif doit à la saisie photographique de l'instant la possibilité de se constituer comme scène »⁶. Certes, impossible de n'en pas convenir. Mais un titre approprié – ou une légende – doit encore lier ensemble la gestuelle fixée sur le papier de façon à lui donner un sens et, surtout, ce que j'appellerais le passage par l'autre médium – ici, le film – s'avère indispensable pour laver l'image des apprêts que la théâtralisation d'emprunt, incontournable à ce moment-là, s'évertue à lui donner.

- 17 Ce chassé-croisé de la mise en images et de la mise en texte d'éléments préalables juxtaposés de façon à engendrer de nouveaux 'hybrides' performants autrefois inimaginables, n'est, bien entendu, pas le fruit du hasard et on ne cherchera pas à évoquer, à leur propos, une improbable dynamique des genres ou quelque règle inhérente au développement visuel de la fiction chez les modernes : la 'photocinématographique' du roman est, d'abord, un fait de marché. Il se trouve, en effet, que c'est l'alliance entre le magnat de la presse Hearst et le producteur Charles Pathé qui imposa, dès 1914, l'étroite collaboration entre cinéma et roman populaire⁷. Une telle 'association', aisément repérable à ne considérer que les titres et la matière des ouvrages en question, accélère le débit de vente et l'écoulement des produits sur les trois filières : le film passe au feuilleton, le feuilleton devient livre en lui adjoignant des illustrations en provenance de la bande filmique, la circulation des emprunts tout au long de la chaîne alimente la vogue du titre.
- 18 Car un film, beaucoup plus qu'une photographie, coûte cher à réaliser et ses performances auprès du public sont proportionnelles aux dépenses qu'il a fallu engager pour l'accomplir. Le roman par images rentre donc, tout naturellement, dans la catégorie des produits et sous-produits d'accompagnement propres à améliorer le rendement d'un film ; c'est un procédé en tous points comparable à celui qui consiste à découper celui-ci en plusieurs épisodes pour en accroître le retentissement et attirer le public dans les salles de projection un nombre respectable de semaines consécutives – douze ou quinze pour les 'séries' des années 1914 -1930, période faste ; l'œuvre 'littéraire' participe alors à l'exploitation de la donnée filmique et profite pleinement de l'efficacité de la formule ancestrale du renvoi au prochain numéro tout en donnant présentement de quoi fébrilement l'attendre – tout autant que le film à épisodes, pour sa part, tire bénéfice d'un 'feuilleton' écrit, mais plus encore illustré, qui suit en parallèle et presque en simultané la marche des péripéties passées, actuelles et à venir qu'il agence : l'amateur peut, en quelque sorte, visionner un film provisionnellement et rétrospectivement le livre à la main – ou presque –, appâté par des images qu'il reconnaît ou qu'il sait devoir bientôt rencontrer, incité à la dépense culturelle par la représentation de scènes à 'déchiffrer' sur la partition et qu'il ne peut pas ne pas désirer contempler.
- 19 On retiendra de tout ceci que le modèle et la source du cinéroman qui nous occupe ici est bien le film, mais le film *préalablement* mis en roman pour être tourné et pour être commercialisé sous la forme d'un 'serial' à épisodes. Ce film est donc écrit et filmé comme roman – récit n'est pas assez dire – pour agir comme film. Or, la 'mise en images' des séquences retenues pour être montrées implique une condensation appropriée du matériau qui contraint le 'scénariste' à en agir avec celui-ci – toutes choses égales d'ailleurs – comme d'une pièce écrite pour le théâtre : le film théâtralise la matière romanesque pour se conformer à l'objectif. On retiendra de tout ceci que le modèle et la source du cinéroman qui nous occupe ici est bien le film, mais le film

préalablement mis en roman pour être tourné et pour être commercialisé sous la forme d'un 'serial' à épisodes. Ce film est donc écrit et filmé comme roman – récit n'est pas assez dire – pour agir comme film. Or, la 'mise en images' des séquences retenues pour être montrées implique une condensation appropriée du matériau qui contraint le 'scénariste' à en agir avec celui-ci – toutes choses égales d'ailleurs – comme d'une pièce écrite pour le théâtre : le film théâtralise la matière romanesque pour se conformer à l'objectif commercial. La 'romanification' du film soutient donc à la source, par référence à la scène, la cinématographie à venir du roman : l'osmose est complète entre les deux registres y compris l'emphase théâtralisante tierce, un flux textuel et visuel unique à plusieurs canaux alimente un désir narratif désormais indifférencié, mais démultiplié.

- 20 Il faut noter encore que la réécriture du roman du répertoire ou du roman populaire en tant que tel comme film impose une simplification radicale des données, tout à fait comparable à celle que la publication du roman dans le feuilleton entraîna par rapport aux écrits haut-de-gamme disponibles au moment de son lancement, dans les années trente et quarante du dix-neuvième siècle. Une telle 'schématisation' de l'écrit romanesque dans la bande-image du film, comme dans le roman-cinéma qui en est tiré, dénature le récit, bouleverse les normes sur lesquelles repose sa vraisemblance et lui confère une excessivité, une rudimentarité, de la disproportion émotionnelle qui, quelquefois, fait rire et d'autres fois fait pleurer. Comme au Grand Guignol. Certains évoquent, à ce propos, l'écriture automatique et n'hésitent pas à assimiler le collage surréaliste aux incongruités du montage des films à épisodes. Cela peut se soutenir – à condition, pourtant, qu'il soit entendu que le visionnement s'en fasse au second degré : pour le commun des mortels, l'appréhension du film et de ses dérivés est proche de celle que génère, en son temps, le feuilleton, elle est 'populaire'.
- 21 Je me propose, dans ce qui suit, de décrire, d'abord, car de tels ouvrages ne sont pas forcément présents dans toutes les bibliothèques, d'analyser succinctement, ensuite, deux exemples paradigmatiques de productions romanesques dérivées dont l'illustration provient d'un film, étant entendu que le mixage texte/image ainsi obtenu engendre un intérêt singulier, qu'il faut dire instable, difficile à mesurer et qui constitue son charme. Dans le premier cas de mélange 'simple', j'appelle le résultat un 'roman-cinéma' – l'image tirée du film occupe une position subsidiaire hors-texte ; elle scande un récit résolument dominant. Dans le deuxième cas, l'inversion se fait et nous lisons davantage des séquences d'images que le texte non plus anime, mais dorénavant structure. Anatomisons donc le mécanisme.
- 22 Mon exemple du premier genre est un ouvrage – quelconque au demeurant – signé Ch. Roger Dessort, intitulé *Un homme !*, publié par l'éditeur Ferenczi, dans la collection 'Ciné-volume', en 1930. La couverture est en couleurs, le rouge y domine. Nous lisons sous le titre : « Roman d'après le film interprété par William Haines » – ce nom est en majuscules. Suit, après la mention discrète, à peine lisible, du nom de l'éditeur, l'indication prometteuse suivante : « Edition Métro-Goldwyn- Mayer ». L'ouvrage est donc un produit du film. En couverture 4, si l'on retourne le livre, on déchiffre l'annonce publicitaire suivante concernant la collection où paraît l'ouvrage : « *Les meilleurs films adaptés par les meilleurs écrivains* tous spécialistes du cinéma. Chaque film (sic) formant un *grand roman complet*. Tel est le CINE-VOLUME qui paraît régulièrement le 1^{er} et le 15 de chaque mois, sous une magnifique couverture en couleurs, pour le prix de 3fr50 ». Suit la liste des romans parus dans la collection, celui que nous lisons étant

le 29^e. Nous apprenons encore que chaque volume contient un roman 'complet', illustré de nombreuses photos « en couleur » : las, toutes les images comprises dans le volume sont effectivement, pour notre très grande déception, reproduites en noir et blanc – escroquer le client fait partie de la profession.

- 23 La couverture illustrée de l'ouvrage propose le portrait – encadré et orné façon dix-neuvième – d'un jeune homme habillé en 'boy' – il se révélera être 'barman' –, incarné par la star dont le nom figure en dessous du portrait. Le 'boy' en question, de trois quarts, la tête tournée à gauche, le visage souriant, en blouse et arborant une toque blanche – illustre donc le titre, énigmatique s'il en est : *Un Homme !*, avec tout ce qu'on suppose de défauts, de maladresses et de contradictions, touchantes et ridicules à la fois, à cette créature. Le destin d'un personnage sympathique, bon sur le fond, appelé à subir toute une série d'épreuves dont il doit nécessairement triompher, est ainsi mis en perspective.
- 24 Le « ciné-volume » n° 29 de 96 pages s'ouvre sur la première 'photo' des trente-deux hors-texte que comporte l'ouvrage. Toutes ces 'photos' qu'accompagne la signature 'Métro-Goldwyn-Mayer' et le titre du film dont elles sont (ou paraissent) extraites sont légendées. La première d'entre elles propose le portrait du héros – cravaté, vêtu d'un blazer –, visage ouvert, fumant une cigarette. La pose est du dernier chic. On lit, en souscription : « William Haines, vedette du film ». Au verso, deuxième photo, portant la légende suivante : « Le boy sombrait dans une lecture plus attrayante que la confection d'un 'lemon-squash' ». En effet, accoudé au bar devant une cliente visiblement peu satisfaite, le « boy » lit ! On comprend immédiatement que le jeune homme n'est pas à sa place, qu'il doit avoir des ambitions plus hautes – dont le récit qui suit va certainement nous entretenir.
- 25 La page de titre reprend les données de la couverture. Au verso, même liste qu'en couverture 4, avec le copyright 1930. Le récit, qui se développe donc sur 96 pages, débute page 3. On lit, en haut de cette première page, que la collection 'Ciné-Volume' est publiée sous la direction d'un certain Paul Cartoux, auteur, par ailleurs, des n° 5, 8, 11, 13, 17, 22 et 25 de la série. L'histoire qu'on nous raconte est simple et se déroule dans la banlieue d'Hollywood, « Californie, U.S.A. ». Nous voici installés dans un bar. Le barman (Mel, petit nom pour Melville), en périodes creuses, se plonge dans la lecture de ce qui s'avère être un traité sur le développement de la personnalité. Paraît 'Charlie', « vague régisseur », le verbe haut. Contraste entre les deux personnages, nous savons qui nous devons préférer. Par la suite, nous apprenons que Mel a épousé Peggy, une institutrice brevetée, qui rêve, naturellement, de devenir une grande star de cinéma. Charlie, beau parleur, fait reluire une carrière prometteuse à la pauvre innocente, qu'il dit ressembler à Greta Garbo, la séduit, l'entraîne dans sa chambre et fait d'elle sa maîtresse..., jusqu'à ce qu'un beau jour, pourtant, celle-ci ouvre les yeux et se rende compte de la tromperie. Pendant ce temps, Mel, en solitaire qu'il est devenu, s'adonne à la boisson. Pourtant, lorsque sa femme revient au foyer, le mari délaissé retrouve du nerf, a le courage de flanquer une bonne raclée au suborneur – un 'Goliath', pourtant ! – et devient l'associé d'un grand fermier auquel il manque des bras et des bonnes volontés pour lancer une affaire qui doit le rendre riche et que son sens de l'honneur et son honnêteté ont favorablement impressionné. Tout rentre dans l'ordre, Hollywood n'a pas vaincu et les bons sont récompensés : Le dernier mot du récit est, d'ailleurs, « O.K. »

Fig. 2 – « Tout de même, si j'étais star, j'aurais les moyens de me payer une femme de ménage!... » (*Un Homme!* photo n° 19).

Fig. 3 – Mel a pris contre lui sa chère petite femme: ils écouteront comme ça pendant des heures... » (*Un Homme!* photo n° 32).

- 26 Mon commentaire sera bref. D'abord, le 'film', que le lecteur est supposé avoir vu ou dont il a entendu parler – ceci étant posé comme une évidence – constitue le véritable embrayeur du récit à lire : les images qui parsèment l'ouvrage y renvoient, la réclame, les légendes, les titres de collection et celui du livre, aussi. Ensuite, la 'star', qui incarne le héros – à moins que ce ne soit l'inverse – et fait le lien entre le précédent filmique et sa postérité romanesque, est l'argument majeur de l'intéressement du lecteur : son portrait y paraît en image, en frontispice hors-texte (au 'naturel') et sur la couverture (dans son rôle). On constate, pourtant, que la combinaison des deux médiums dans le livre par le biais des photogrammes extraits – c'est ce qu'on nous dit – de la bande filmique est loin d'aller de soi. Le récit romanesque s'efforce de certifier l'authenticité de l'action par référence au film qui en est la source (ou bien : la réalité). Le visionnement ayant 'précédé' et ayant plu – c'est un a priori – au spectateur, il convient logiquement d'assurer le consommateur que la version écrite n'entraînera pas un moindre effet de plaisir pour lui. Or, le film lui-même authentifie ce qu'il montre référence faite au 'réel' et vous le fait voir 'comme si vous y étiez'. Le roman fait donc vrai d'épouser les contours du film et celui-ci de se conformer à la réalité d'origine : la contradiction est flagrante et la fuite en avant des procédures de certification des données aussi.
- 27 Le récit que nous lisons est entré, grâce à la promotion que lui assure le film, dans l'aire de la culture de masse. Ses identificateurs sont immanquablement l'«excellence» du produit, la 'célébrité' de l'écrivain et aussi le savoir-faire, le 'professionnalisme', des adaptateurs : ce n'est pas uniquement le film qui entraîne à la lecture du roman, mais le fait que l'ouvrage remis au lecteur est – censément – « de bonne qualité », quoique bon marché. Exactement comme il en va pour n'importe quelle marchandise⁸.
- 28 Le 'ciné-volume' que nous lisons est donné pour « complet », alors que justement le film populaire à épisodes dont il provient s'installe de ce côté-ci de l'Atlantique. La stratégie d'intéressement choisie n'est donc pas tout à fait, en principe, celle de la

'série' cinématographique et pas du tout celle du 'feuilleton', toujours 'à suivre', ni celle de la 'livraison', pratique parallèle, qui saucissonne le texte par cahiers de huit ou seize pages. Cependant, nuancions : la 'collection' où l'ouvrage paraît promet une sortie bimensuelle – les titres sont interchangeables, les auteurs sont les mêmes – de volumes-frères. *Un Homme !* a beau être « complet », cette 'complétude' s'efface au regard du jeu de variantes narratives qui en accompagnent, de loin ou de près, la parution.

- 29 Il est remarquable, enfin, que les personnages du récit représentés dans les marges du texte et photographiés deviennent les points de référence obligés de l'imaginaire : réduits à leur image ou à leur portrait 'd'après nature', ils drainent tout l'intérêt et fixe celui-ci sur des valeurs encore plus explicites que celles que nous rencontrons dans le roman populaire. Car les acteurs sont grimés pour convenir à leur rôle, mais actualisent aussi celui-ci en revêtant les oripeaux vestimentaires du moment et le bon genre à la mode. Le lecteur d'autrefois ne faisait, sans doute, pas autrement, mais l'implacable immédiateté référentielle engendrée par le mécanisme frappe : un héros est ici automatiquement et exactement celui qu'il doit représenter pour être.
- 30 Nous voici parvenus à notre point d'arrivée – à ce point où le mélange des genres atteint son summum, on n'ose pas dire : sa perfection. Je choisis, par commodité, pour en étudier l'élaboration et les effets, d'examiner la combinaison photo-filmique et ciné-littéraire en cours à l'intérieur d'un périodique : *Les Beaux Romans cinématographiques*, dont le premier numéro paraît en janvier 1957⁹. Ce périodique est une sorte de collectif à répétitions, puisqu'il réunit, dans chaque numéro, deux récits distincts repris de chacune des livraisons du magazine *Mon Film*, resservi ici à la clientèle : un « roman cinématographique » illustré complet (sur neuf pages, à raison de deux illustrations en moyenne par page) et un « roman-photo » complet lui aussi (sur deux pages, à raison de dix photos légendées chaque). Deux films – dont l'un est dit 'à succès' – servent donc, pour chaque livraison, à la fois de référence et de matériau d'origine. Les deux types de récit rassemblés ici réapparaissent, au même endroit, sous la même forme, quasiment à l'identique, dans chaque livraison et constituent des suites dans le magazine republié, qui lui-même forme série, puisqu'on peut en faire la collection, comme l'indique aimablement la Rédaction, qui offre, contre paiement, des reliures adéquates pour cela. Nous voici donc confrontés à un triple niveau de sérialité – sur le plan des deux magazines encastrés l'un dans l'autre sous une attrayante couverture photographique en couleurs et sur celui des deux romans illustrés combinés.
- 31 Ce dispositif consacrant un double service du récit filmique à l'intérieur des livraisons et son triple insert dans l'espace journalistique proposé produit un effet de saturation que les éditeurs jugent propre, sans doute, à fiabiliser la clientèle, à augmenter sa dépendance par rapport au produit et à accroître les ventes. Le dédoublement du récit au numéro comme film, une première fois sous l'étiquette du « roman-cinéma », une seconde fois, sous celle du « roman-photo », doit être comprise dans la même optique. Intervient ici, moins l'économie d'un genre – le roman, le roman-photo – que celle d'un support conçu comme véritable captation du lecteur. C'est, en effet, le support qui génère la « faim de lire » – une faim qu'alimente le récit filmique présent – il faut dire : omniprésent – sous les deux espèces du « roman-cinéma » et du « roman-photo ».
- 32 L'attelage « roman-cinéma » et « roman-photo » à l'intérieur d'une telle structure médiatique est intéressante à plus d'un titre : les deux types de récits illustrés par la photographie constituent deux niveaux d'élaboration romanesque distincts d'un matériau unique (le film) – deux types de concision, deux formes de schématisation, le

premier faisant dans le bref, le second dans le plus bref encore. La brièveté est ici une catégorie fondamentale de gestion du matériau narratif par le support : le film est supposé offrir la 'bonne' longueur (une heure-une heure et demie, deux cents cinquante pages), le ciné-roman en propose le « résumé », tandis que le roman-photo en constitue le « modèle réduit ». Deux 'résumés' (long, bref) permettent une lecture rapide à deux temps en fonction du loisir disponible – et maints glissements.

Fig. 4 – *La Furieuse chevauchée* (Lesley Selander)³³.

- 33 En outre, comme l'imagerie est moins présente dans le résumé long que constitue le roman-cinéma que dans le résumé bref que propose le roman-photo, l'accès aux deux types de 'réduction filmique' est, lui aussi, calibré : le roman-photo satisfait le 'peu lisant', le roman-cinéma, le 'mieux lisant'. Cette observation donne une indication sur la nature des publics concernés.
- 34 Du récit réduit comme 'roman cinématographique' (en fait, de l'importance d'une nouvelle classique ou guère plus) au récit *comprimé* comme roman-photo (en fait, de la taille d'un feuilleton), on observe que certains traits caractéristiques de l'écriture populaire se renforcent : l'absence de description (il y a les illustrations pour cela), la rapidité du développement des événements, la stéréotypisation de toutes les données du récit (personnes, faits et gestes), l'intervention d'un narrateur tout puissant expédiant l'action sans laisser place au dialogue ou à l'évolution vraisemblable des sentiments et de la psychologie des personnes. Rien que des faits ! Rien que des actions embrayées sur des faits ! Le récit est conduit comme si l'action se développait visiblement devant celui qui raconte – 'en toute réalité'.

Fig. 5 – Voici le temps des assassins (Julien Duvivier)¹².

- 35 Il faut réfléchir à cette *accélération* narrative : elle est, pour le lecteur plutôt savant que nous sommes, un obstacle, mais elle est, pour le lecteur ciblé par la publication, au contraire, excitante.
- 36 « Aller vite » – lire vite le récit succinct, « réduit », « comprimé », « résumé », d'un événement donné, c'est accuser les traits dont se compose cet événement, c'est lui donner un relief, c'est en durcir le sens et la nature – lui conférer un aspect caricatural aussi propre à en augmenter l'impact et l'effet. Réduire l'espace disponible sur le support journalistique et restreindre le tracé narratif concourent ensemble à accroître la puissance émotionnelle à obtenir : de gros moyens pour de toujours plus gros effets, tel est l'enjeu de ce qui paraît être, au premier abord, qu'une forme presque désuète du mélange des arts – ce roman qui n'en est pas un, ce film devenu irreconnaissable, cette photographie réduite à servir la dramaturgie la plus artificielle. Offrir deux paliers, deux vitesses de croisière de lecture, sur la base de deux types de récits conjugués chacun sur la donne filmique vise à rendre l'hybride photofilmique plus accessible et plus opérationnel. Comme le conducteur, dans son véhicule, choisit la vitesse qui convient étant donné le type de terrain qu'il aborde. Veut-il jouer vite, peut-il prendre son temps, il adoptera son train et tel ou tel type de trajet narratif en fonction du plaisir qu'il escompte. Offrir, sous la même couverture, du roman cinéma et/ou photographique, c'est rendre ce vieil objet littéraire *multiple*. Tous terrains. Et convertible.

NOTES

1. Un "fan" de cette sort ne s'investit pas, mais incarne plutôt l'objet de sa vénération.
2. Cf. Françoise Levie, E.G. Robertson. *La vie d'un fantasmagore*, Longueuil (Québec), La Préambule, 1990, p. 83 et 87.
3. Le livre surréaliste, normalement, n'emprunte pas cette voie et se borne à raffiner sur l'illustration d'un texte princeps conducteur principal de la lecture. Je n'irai pas ici, par manque de place, jusqu'au bout de mon programme.
4. Je ne fais pas remonter l'invention du roman-photo aux seules années de l'après-guerre et ne le pense pas non plus comme un produit dérivé du ciné-roman des années vingt (cf. Jean- Claude Chirollet, *Esthétique du photoroman*, Paris, Edilig, 1983, p. 5).
5. Voir ma démonstration dans « Le Roman mis à nu par la photographie, même », *Romantisme*, N°105, 1999, p. 145-162.
6. « Note sur une esthétique de la vue. Photographie et littérature », *Romantisme*, N° 118, 2002, p. 102.
7. Cf. Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma, essai*, Arles, Institut Lumière et Actes Sud, 1994, p. 185-186. Le même auteur note (Louis Feuillade, Paris, Bordas, 1995, p. 206) que, de 1916 à 1929, trois cents trente et un films à épisodes – dont cent onze français – s'abattent sur la France. C'est dans cet esprit, mais pour contrecarrer la mainmise américaine, que fut fondée à Nice, en 1919, avec la collaboration de célèbres romanciers (Leroux, Bernède), la « Société des cinéromans », dont le but est de produire du 'serial' projeté en parallèle dans les salles du circuit Pathé et publié en feuilleton dans les quatre principaux quotidiens de Paris d'alors : *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal* et *L'Echo de Paris* - le fameux *Petit Journal* ayant vendu son âme à l'ennemi. Les associés en vinrent vite à puiser dans les classiques du répertoire (Hugo, Dumas, Verne...) et passèrent à côté de l'objectif. On conçoit que de telles pratiques n'eurent pas que des adeptes : la 'popularisation' du cinéma eut ses thuriféraires (Breton, Desnos), mais la 'littérisation' qu'elle entraîna pour celui-ci fut aussi ardemment combattue (Soupault).
8. Le roman-feuilleton du dix-neuvième siècle cherchait plutôt à attirer le chaland en l'impressionnant par la dimension et du livre et des acteurs et des actions : un « grand roman d'aventures inédit illustré » pouvait arracher la conviction par la simple puissance déclarative de ses agencements.
9. Cette publication reprend, dans son premier volume, pour 70 fr., au rabais par conséquent, six livraisons - à 20 fr. - de *Mon Film*, parues précédemment, du N°517 (datée du 18 juillet 1956) au N°522 (datée du 22 août 1956).