Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

16-1 | 2018

Hommage à Charles Grivel

Le passage à l'écran Littératures des hybrides

Charles Grivel

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/1264>

DOI: 10.4000/belphegor.1264

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Charles Grivel, "Le passage à l'écran

Littératures des hybrides", *Belphegor* [Online], 16-1 | 2018, Online since 16 July 2018, connection on 19 October 2021. URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/1264> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.1264>

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.

Le passage à l'écran Littératures des hybrides

Charles Grivel

REFERENCES

Paru à l'origine dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran: littératures populaires : mutations génériques*, Limoges, PULIM, 2000.

- 1 Je cherche ici¹ à comprendre ce qu'il en est de la mixtion progressive du texte et de l'image dans des ouvrages alliant les deux médiums, soit qu'il s'agisse proprement d'*illustrations*, soit que les dessins (ou les photographies) supportent principalement le récit : du *roman illustré* au *roman-photo* et au *ciné-roman*, nous avons affaire à des ouvrages populaires, en principe. Des années fastes du Second Empire, qui voit se généraliser le système de la livraison illustrée, aux années vingt, où le ciné-roman envahit le marché et refoule à la fois l'illustration par la gravure (pour ce qui concerne la sphère populaire du moins) et la photographie comme support illustratif, et aux années 50, où le roman-photo à l'italienne fleurit, nous avons affaire à une véritable conversion de l'écriture de fiction : à un récit de type feuilletonesque déjà fortement orienté sur la représentation visuelle, fait suite un récit imagé, dont la puissance visuelle fascine, et qui concentre sur les objets de vision son message.
- 2 L'image a pénétré le texte. Elle a bénéficié des très remarquables innovations graphiques du début du 19^e siècle : lithographie, autographie, gravure de bois de bout, photographie, mais surtout du véritable *désir d'images* qui va de pair avec celles-ci. Le texte qui s'était offert vers 1830 – d'ailleurs pour un public restreint – des vignettes d'appoint et vers 1850-1860 – sur le circuit populaire, cette fois – des illustrations gravées, laisse place progressivement sous l'effusion cinématographique des années vingt de ce siècle à un nouveau système de mise en images : les photogrammes (éventuellement réalisés à part) vont servir de matériel iconographique à un roman qui ne fait plus partie du monde du journal, mais qui accompagne le film. D'une histoire

était extraite une bande visuelle, d'une bande visuelle est tirée maintenant une histoire ; le mécanisme de dépendance s'est inversé – avec quels profits, cela reste à considérer.

- 3 Je rappellerai, dans un premier temps, comment la photographie est entrée dans le livre, je montrerai, dans un second temps, que son intervention par le biais du cinématographe a entraîné de nouveaux hybrides, mêlant inscription visuelle à mise en écriture impossibles à classer dans un genre, dont la pertinence littéraire ou artistique ou esthétique a paru être en défaut : c'est que la nouveauté échappe et c'est que la norme privilégie le texte – la norme (et l'école), mais non le grand public,
- 4 Je positionne, en deux mots, le projet : la Révolution industrielle impose au livre, et donc à la littérature, de nouvelles règles du jeu : vulgarisation, popularisation, démocratisation – même si le phénomène a lieu pour commencer à une relative petite échelle. Les procédés modernes de reproduction (lithographie, gravure de bois de bout, puis photographie) accompagnent, accélèrent, sinon initient, ce changement.
- 5 Je vois plusieurs étapes à cette évolution : instauration d'un goût pour l'ouvrage illustré et émergence du livre à vignettes (vers 1830), développement de l'illustration populaire (Second Empire) – le livre illustré suit alors la publication d'une édition chère, haut de gamme, ou s'accompagne d'un tirage petit format « in-18 jésus », genre « Bibliothèque Charpentier » ou « Collection Michel Lévy » - : le système des « livraisons » marque l'apogée du processus ; apparition, enfin, de nouveaux hybrides, ou genres narratifs inédits composites : sous l'impulsion de la presse illustrée alors en pleine essor, avec l'intervention de plus en plus marquée, mais tardive² de la photographie dans les quotidiens et les périodiques, vers 1890-1895 (son installation deviendra massive après la première guerre mondiale). Ensuite, le cinéma façonnera le livre.

De l'image

- 6 Quelques indications sommaires, mais indispensables. L'image se propose, dans le livre plus particulièrement, mais aussi en général, comme un support d'authentification : il est difficile de mettre en doute ce dont le spectacle s'offre au regard. L'image aveugle sur sa nature d'image, c'est un phénomène connu, et la photographie, cette super-image, à plus forte raison : dissimulant la nature de son apparence, s'affichant comme reflet et donc substitut de ce qu'elle représente pourtant, nécessairement, en second. Ce que l'on distingue sur le carton « ressemble » au point de faire oublier la nature de cette ressemblance et qu'un dispositif de représentation est impliqué à son origine.
- 7 Mettre des images dans un texte ou sous la couverture d'un livre, c'est pour commencer avérer ceux-ci et donner d'emblée à la narration (au commentaire) une dimension – fictive autant qu'on voudra – de véridicité. En tout état de cause, elle ne peut pas ne pas signifier la réalité de ce qui est énoncé dans ce que nous considérons : l'icône conforte la figure de la représentation ; elle renferme cet être second sur le discours qui s'en saisit. Nous ne regardons plus, nous obtempérons à des objets de vision déterminés, y compris les valeurs qui leur sont assignées. Jacques Aumont dit fort bien que dans ce cas-là le « savoir supposé » mobilise l'image.³ Nous n'observons, pour ainsi dire, qu'en retrait de notre œil et nous nous aveuglons par cela-même que nous considérons, obnubilés par sa prestation, - par sa luminescence. L'image aménage

donc non seulement les objets du visionnement, mais la vue elle-même, cet acte par quoi nous les éprouvons.

- 8 Mais un autre aspect vaut d'être souligné : l'image opère à travers une certaine durée ; elle met en branle un phénomène mental. Elle ne vaut que dans la mesure où elle excède activement la « prise de vue » et parce que la présence visuelle de l'objet qu'elle dénote génère la croyance que généralement on lui rattache : son existence *hic et nunc*. Ici, on ne peut pas ne pas évoquer – s'agissant de lecture – la fameuse persistance rétinienne, base de toute « mémorisation ». La durée d'implantation des phénomènes soumis à la vue fait comprendre le fonctionnement des textes illustrés, comme je le montrerai plus loin.
- 9 Cependant, cette lenteur à disparaître de l'effet de perception grâce à laquelle une image peut être tenue pour « vraie », s'inscrit en faux contre un autre de ses caractères : ce qui est vu est encore insu ; l'image figure un seuil inconscient, une latence, une énigme : sa présence pour « authentique » qu'elle soit, irradie l'inquiétude. De telle sorte que plus l'exactitude de la représentation paraît assurée, plus augmente aussi son illisibilité : *une image en dit trop par essence ou n'en dit pas assez*. Ainsi pénètre-t-elle dans les réseaux de l'inconscient et constitue-t-elle, si l'on veut, le refoulé de ce que nous pensons : elle montre – quoiqu'elle dérobe aussi et soustrait à la compréhension – un objet posé pourtant dans son évidence (cette femme agenouillée devant son tortionnaire, ce bateau plat qui dérive sur les eaux de la Seine). L'image figure donc un seuil à double entrée, ou bien elle vous éblouit sur le phénomène qu'elle représente, et donc vous aveugle, ou bien elle le soustrait par insuffisance à la vue. Le regard se porte ou bien sur une « figuration » excessive, ou bien se laisse emporter par la précarité qui frappe la signification. Entre résurgence et émergence, voici ce que nous appréhendons. Aristote affirmait déjà que « jamais l'âme ne pense sans image » ; il en va de même du lecteur dont nous parlons : il « voit » ce dont le spectacle ne saurait lui être réellement offert ; il « subit » l'apparence de ce qu'il regarde ; il excède les termes de la rédemption à laquelle, de toutes ses forces, il aspire.
- 10 Le fait que les images et le texte écrit ici co-parassent est de première importance : l'authentification suppose cette double voie de la lecture. La figure ou l'icône ne paraît pas détachée de ce qui doit lui donner sens et une marque écrite creuse l'évidence de ce que nous considérons, quoiqu'elle en privilégie pourtant la notion. Lire désire renforcer voir. La totalité provient du besoin d'extraire du texte ce qui s'y trouve enclos, de faire sortir le recelé de la lettre, de travailler les virtualités du tracé. Le tracé correspond certes à une limite et il exprime une focalisation – écrire « cadre » la vue –, il manifeste pourtant, vu sous un autre angle, comme tout signe, le désir de voir – écrire, c'est pousser à la vue.⁴
- 11 Nous devons faire ici la part du procédé de reproduction technique. Ce que nous contemplons de mieux en mieux, de plus en plus, au cours du siècle sera ressenti comme un progrès, l'amélioration de la pertinence du trait et de l'« authenticité » du spectacle, comme une conquête.
- 12 Par ailleurs, nous devons faire aussi la part de la généralisation des nouveaux procédés : l'image coûte cher. Puisqu'elle doit – pour agir au mieux de sa nature – paraître dans la marge du texte (romanesque) qui l'implique, elle ne peut pas ne pas tendre à s'y intégrer « in-texte », comme on dit, à même la page, comme le point de sa résolution même. Or, la lithographie, la gravure, le dessin ne permettent guère cela. Le bois de bout, généralisé à partir des années 30, autorise la reproduction de l'illustration

sur le même papier que le texte, mais deux impressions sont toujours nécessaires. Quant à la photographie, ce n'est qu'à partir de 1880 – comme il a été dit – qu'elle pourra figurer sur la même page, sur le même papier et par l'effet d'un même mécanisme d'impression, et remplir une fonction qui paraîtra alors n'être qu'un indubitable effet de son art.

- 13 Ici, un rappel est indispensable : lorsque le roman-feuilleton triomphe, vers les années 1840, lorsqu'il se déclare comme une véritable épidémie de la communication, puisqu'il vient se greffer, fait ô combien symptomatique, sur le discours politique lui-même, mode prestigieux de l'expression de la volonté générale qui occupe alors le journal, il n'est pas seulement vecteur des obligations commerciales, mais méthode de publication et sollicitation acharnée du public. Ecriture et excès, chaque numéro vit sous l'emprise de celui qui a précédé et de celui qui le suivra, et doit en « remettre » : l'étonnement, qui stimule l'achat, est à ce prix.⁵
- 14 Or, la *mise en images* accompagne la mise en feuilleton et le découpage d'un récit au quotidien, dont la suite paraît « au prochain numéro », ira bien vite de pair avec le débitage en tranche du texte « en livraisons »⁶. Dans les deux cas, le lecteur reçoit sa dose : un « rez-de-chaussée » journalier, dans le premier cas, 8, voire 16 pages hebdomadaires, pour le second. La différence est pourtant plus grande qu'il n'y paraît : le titre du journal suffit à ménager, orienter, soutenir la lecture ; pour la livraison, qui ne bénéficie qu'indirectement du support, il faut un appoint – qui sera typographique d'abord – les titres des romans parus en librairie empruntent les caractères de *ln réclame* –, d'ordre iconique, ensuite : à chaque « livraison » – souvent – son image ou son lot illustratif. Il faut constater ici l'effet des synergies : l'image lit le texte, elle l'obnubile aussi, une accélération réciproque en résulte, et c'est à qui, des deux médiums convoqués, en dira plus.⁷ Du reste, cette (double) expansion est tributaire des capacités du lecteur : on lui fera voir ce qu'il connaît, on recyclera les gestes, les figures, les désirs, les attitudes pour de toujours nouvelles et réjouissantes péripéties. La compulsion visuelle fonctionne justement par épisode.
- 15 On retiendra de tout ceci que commercialisation journalistique du texte, reproductibilité in-texte des images et cession de l'hybride au lecteur vont de pair : la « popularité » de la littérature est à ce prix. De même que le roman-feuilleton fait accéder, dans une publication dans laquelle il sert pour commencer d'appoint, aux graves débats des politiques censés représenter le monde « positif », de même la gravure des livraisons standardise, mais divulgue, en quelque sorte, un supplément imaginaire latent à déchiffrer.
- 16 Ainsi, voir provient d'une lecture qu'il fallait, à la fois, contenir et motiver.

De l'illustration

- 17 « Illustrer » signifie sortir des yeux la vision qui s'y trouve contenue, à l'occasion du livre – soit que celle-ci s'appuie sur une forme gravée, dessinée, photographiée, soit qu'une description lui suffise. Cette vision est soigneusement calibrée ; elle est la réalisation des croyances que la personne demande – imposées ou pas. « Voir, n'est-ce pas savoir ? », affirmait Balzac avec clairvoyance dans *La Peau de chagrin*. Et, en effet, voir ne revient-il pas à donner forme à un savoir dont le contenu prédéterminé importe ? L'avidité de la lecture s'explique par là : les mots déchiffrés nous représentent – tardent à nous représenter aussi – ce que nous désirons d'eux. Il en va

tout pareillement des images dès lors qu'elles parsèment un texte : la représentation (verbale, imaginale) dynamise le récit et le mène à sa résolution spectaculaire, continuellement reportée, mais continuellement pointée, comme à son véritable épilogue, au nom d'un désir que le spectacle, repoussé « en avant », aura nourri. Mentalement, iconographiquement, le récit travaille la vue. L'illustration doit donc être tenue pour le principe intermédial lui-même propre à l'écriture.

- 18 Ce qui précède ne doit pourtant pas faire se méprendre : l'illustration illustre – au sens propre – beaucoup moins qu'elle ne décore. Le principe illustratif est surtout un principe ludique et obéit à la règle euphorique. En contrepoint d'un texte dont il s'agit de reconnaître les contraintes, l'image est superfétation et délivrance. Elle accomplit le récit, mais sous la forme la plus satisfaisante ; travail de la marge, travail du flou, singularité d'un regard qui l'exprime, elle permet d'échapper dans une certaine mesure à l'emprise d'un récit tout puissant, elle modère la sujétion narrative. Elle contraint certainement la vue en rabattant le lecteur sur les données du texte qu'elle accompagne, mais elle ouvre aussi cette vue : toute image erre. L'affectation descriptive, comme on dit, des images est inséparable de la dérive imaginaire qu'elles produisent du même coup. Le texte propose ainsi virtuellement, à la lecture, son double point de fuite, il conduit à la fois à une unité, à une totalité, qu'il ne possède certes pas, par l'image, et il ouvre aussi, toujours par son biais, à une perspective qu'il est impropre à satisfaire – du moins sous ses formes canoniques. Pris entre vérification narrative (« parabolique ») et démenti imaginal, c'est ainsi qu'il se lit. Dans un premier temps, l'illustration consolide l'appréhension du récit, dans un second temps, le développement textuel permet de baliser son propre parcours, dans un troisième temps, elle constitue le point de décentrement du livre, et même son échappatoire. Réversion des images dans le texte, sur la trame, décalage du trait par rapport à la donne, ouverture : *un livre illustré est un livre dédoublé*.
- 19 L'accompagnement illustratif remplit donc une double fonction : il sert à l'exposition, il participe à la mise en relief, il est citatoire des paroles et des actions qu'on pourra lire, mais il est aussi délassément, distraction et dérive. Cette visualisation a bien sûr valeur pédagogique – une illustration permet de comprendre à demi-mot, elle économise le déchiffrement, elle accélère l'entendement des actions ; elle a aussi fonction valorisante, puisqu'elle est un supplément, un gain, puisqu'une narration quelconque parvient fort bien à se passer d'elle. Elle apporte, en somme, une « distinction » et munit ce qu'il faut appeler le voyeurisme natif du lecteur : nous regardons d'autant plus ardemment que nous nous trouvons en tiers dans la partie : encore faut-il que la scène fasse spectacle.
- 20 Quelques restrictions doivent être ici évoquées : d'une part, bien entendu, l'illustrateur n'est pas libre d'imaginer le texte à son gré – le nombre et le genre de ce qu'il peut montrer lui sont imposés. D'un autre côté, les contraintes économiques conduisent l'éditeur à recycler son stock d'illustrations au fur et à mesure des besoins⁸ : une image publiée est une image « pillée », elle provient d'un stock de visions désirables, elle est versée dès que parue au compte de ce qui pourra servir. Détournements, migrations, emprunts, copies, c'est éconiquement la règle. Le phénomène, généralisé, indique bien que l'illustration poursuit d'autres buts que de reproduire en miroir par l'image l'ensemble dans lequel elle s'insère. Elle est donc indispensable et accessoire.
- 21 Cet agent actif du livre forme un texte dans le texte, un allègement et un renforcement à la fois : l'illustration soulage un acteur que la lecture fatigue, elle renforce la

puissance de séduction de la fiction en l'accréditant d'un coefficient de vérité. Il y aurait à distinguer, entre la mise en image des mots et des choses dans les encyclopédies populaires type *Magasin pittoresque*, et celle qui scande les développements de la fiction romanesque. D'un bout à l'autre du spectre, les fonctions sont multiples : identifier, montrer, exposer, fixer, détailler, faire savoir, d'abord, faire plaisir, agréer, émouvoir, dramatiser, ensuite.

- 22 Mais l'illustration *économise*, en quelque sorte, aussi le texte : elle absorbe la description, qui est lente et qui, fait bien connu, pousse facilement au bâillement. C'est un avantage qu'offre la livraison. La fiction se trouve déchargée, pour une part, de l'obligation de référentialiser les faits et gestes qu'elle agence. Un roman populaire (traité pour pouvoir passer par le plus grand circuit) est à ce titre moins un récit conforté par l'image qu'une *dramaturgie visuelle* libérée de l'obligation de vraisemblance : car l'image y suffit. L'illustration dont on interroge ici le rôle accomplit une double visée et aussi une double fracture : elle coupe le texte de son référent supposé en se substituant à celui-ci, elle abroge de facto l'idée d'une représentation adéquate au réel quoiqu'elle le joue, *ce* réel, et justement puisqu'il lui sert de point de mire : la déréalisation du monde est en cours.
- 23 Nous parlerons, au 19^e siècle, d'une véritable « poussée illustrative » ; le texte du roman est désormais élaboré en vue de sa dramaturgie imaginaire. Si l'on veut des dates, le 15 novembre 1785, le *Cabinet des modes*, « premier journal illustré français » voit le jour. Après l'interruption provoquée par la Révolution, le *Nain jaune*, un mensuel, offre une caricature politique en couleur par numéro : c'est une formule dont le succès ne se démentira pas. Première lithographie en 1830, dans le premier numéro de *La Mode*, fondée par Emile de Girardin, redoutable entrepreneur : nous y contemplons un « traîneau attelé à la moscovite », preuve s'il en est qu'illustrer signifie avérer mais étonner – la scène est « authentique », mais elle se passe en Russie, patrie des subterfuges⁹. Dès 1830, le procédé lithographique est au point et la presse satirique va pouvoir prendre son essor – la situation politique, cela va de soi, fournit un excellent terreau à la naissance de *La Caricature*, « morale, politique et littéraire », de Philippon. La jouissance du trait enfante une infinité d'ouvrages. Toute une génération de dessinateurs (Grandville, Charlet et Raffet puis Traviès, Gavarni, Daumier et Cham) « croque » le réel en le dénaturant. Moins cela ressemble, et plus cela se trouve être conforme. La photographie verra le jour dans ce climat ; le miracle d'exactitude qu'elle parut représenter était a priori disqualifié par la leçon des caricaturistes : ressembler n'est pas signifier ; par contre, signifier veut dire prendre congé du modèle.
- 24 Il faut tenir compte d'une autre dimension du phénomène : la caricature n'est pas le seul mode illustratif ; l'illustration devient « documentaire », mais aussi « pittoresque » avec le lancement, en 1837, du *Magasin pittoresque* – suivi par *L'Illustration* et par un nombre considérable d'émules. Dans le temps même où la gravure ou le dessin libère l'imagination de l'obligation de fidélité, une incitation contraire se fait jour : ressembler, témoigner, offrir l'image inexorable de *ce qui est* : Lumière s'efforça de faire entrer son train en gare, tandis que Méliès canonisait avec succès la lune ! Un nouveau médium voit le jour, il est aussitôt investi par un double désir : vérifier le monde tel qu'il est, accéder à sa part invisible.¹⁰
- 25 C'est que l'image, en position illustrative, n'échappe pas à une double demande : elle est *explicative* (elle témoigne de la fidélité au texte qui l'accompagne), mais elle est aussi *décorative* (elle montre bien plus que ce qu'elle doit et l'intérêt qui s'y fixe doit moins à

l'exigence pédagogique, qu'à la curiosité qu'elle déclenche). Il y a là un équilibre difficile à tenir : l'« interprétation » imagée du texte ne doit pas faire obstacle à la compréhension que lui-même surabondamment sollicite. Mettre en image fait écran¹¹ et si l'illustrateur obéit décidément de trop près aux obligations qui découlent du récit, il efface ce que celui-ci s'efforçait de donner à entendre (« L'habileté de l'artiste, écrit l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*, consiste à faire imaginer beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche »). Mais c'est chasser l'impossible : « Plus un ouvrage est médiocre, plus il est facile de l'illustrer, parce que nous demandons moins de compréhension à l'artiste », poursuit le critique : l'illustration est en porte-à-faux, on y voit trop ou on n'y distingue pas assez, mais de toute façon le texte égrène ses séquences imperturbables. 11 est donc particulièrement dommageable – c'est un verdict général – d'illustrer, cet accessoire néfaste se glisse partout et pousse, lui aussi, à la vulgarisation de la littérature : *l'illustration démocratise le livre, pour le meilleur, mais hélas ! aussi surtout pour le pire.*¹²

- 26 L'intervention de la photographie n'inversera pas le processus, bien au contraire. Vers 1890, l'illustration photographique s'apprête à envahir le périodique¹³ ; sa pertinence, son abondance et la facilité de son propos rompt un fragile équilibre : trop et trop peu d'images nuit ; que montrer et ne pas montrer qui ne soit pas superfétatoire ou délétère ? C'est ce que l'on se demande.¹⁴
- 27 Le dispositif narratif à images continues, illustré de gravures en tête de livraison et dans le corps du cahier de 8 ou 16 pages, est alors le suivant : côté texte, découpage feuilletonesque, extension des parties dialoguées, légendes accompagnant les images, extraites en général du texte, rarement en synchronie (nous voyons ce que nous ne lisons pas, nous lisons indépendamment de ce que nous voyons). Côté images, insertion dans le texte ou hors-texte, c'est selon, en fonction d'un savant dosage : ou bien, l'illustration *trouve* le récit, ou bien elle s'y *superpose*. En outre, des culs-de-lampe, des filets, des ornements, des lettrines « égayent » le texte, et permettent donc de mieux s'y rattacher – ou de s'en retrancher.
- 28 Le dispositif texte/image comprend les possibilités suivantes, dont le feuilletoniste joue :
- la *simultanéité* : le texte et son interprétation graphique sont face à face – mais ce cas est rare ;
 - la *rétrojection* : l'image représente ce qui a été narré et donc décroche la sensation de ce qui a été donné ;
 - la *projection* : l'image figure un non-dit, un incompréhensible, nous regardons ce dont nous n'avons pas encore l'idée, pour ainsi outre-réalité, ou alors outre-tombe.¹⁵ Le texte inscrit en légende de cette légère apparition ne manque pas de remplir l'une ou l'autre, ou plusieurs à la fois, de ces fonctions : il ancre et explique, il distrait, il pointe une origine (si besoin est), il résiste à une question globale, il contient une énigme. Ainsi, le texte ajouté en légende, généralement ancre, explique, caractérise l'épisode dont nous faisons la lecture. Inversement, pour ce qui en est de l'illustration, elle identifie, mais décore et dramatise ; elle surabonde indépendamment du sens qu'elle colporte : nous regardons une outrance, nous emmagasinons l'insuffisance du trait *étant donné sa hâte*.
- 29 Visualisation, identification, décoration, dramatisation, énigmatisme, interprétation du signifié (textuel) par le trait (iconique), telle est ici la règle : un récit se suffit d'autant plus à lui-même qu'il implique son illustration.

- 30 Thèse générale : l'hybridation augmente la visualisation textuelle, assied la narrativisation de l'image, stéréotypise, mais délinéarise aussi le récit dont nous sommes saisis. D'une certaine façon, le texte est dépouillé de sa nature, puisque l'illustration permet de faire l'économie de sa lecture ; mais d'une autre façon, il gagne en extension, puisque *son sens se voit*. Nous voici entrés dans l'ère des hybrides.

Du livre d'images

- 31 Le livre va à l'image, dans les conditions que nous avons dites, et l'image mène au livre. C'est une question de résolution médiologique – vitesse de perception et désir de perception. Notons qu'une page est un ensemble visuel – à la fois demande et réponse, suspense et résorption ; un plan plane et limité tire du côté de la vue, mais en profondeur aussi, car il contient la perspective, cible le regard, occupe ce regard, pousse ce regard, lui confie de quoi regarder – comme la tache sur le mur dont Vinci parlait, ou celle-ci sur le tapis, dont Henri James proposait l'incroyable énigme.
- 32 Une page est une image (partagée, découpée, expansive) ; la fiction explore l'espace tendu entre le texte (son insuffisance) et l'image (son excès) : il n'y a pas de satiété à la vue, mais il n'y a pas de satisfaction engendrée par l'histoire : aucun épilogue ne boucle bien le conte. Il n'y a jamais assez d'images à ce que je lis, ni assez d'aliments éloquents pour remplir la vue sur la page. Une page demande sa suite, elle indique sa réserve ; une image opère dans la série : une, c'est déjà plusieurs, nous regardons à l'intérieur du processus qu'à elles toutes elles donnent.
- 33 Paul Ricœur¹⁶ expliquait qu'il y a un certain « jeu » entre les divers registres temporels de l'énonciation et de l'énoncé ; Benveniste, pour sa part, se basait sur la différence entre histoire et discours, tandis que des théoriciens comme K. Hamburger ou H. Weinrich insistaient, dans leurs analyses, sur le décrochement existant entre raconter et asserter : « tout commentaire est un fragment d'action », écrit ce dernier, la langue multiplie les signaux pour marquer le temps de l'histoire (Aktzeit) et le temps du récit (Textzeit) : il n'y a pas unité dans la prestation narrative de la mise au passé. Il en découle que la temporalité du développement textuel n'est perceptible qu'à travers ces contractions et distorsions. Genette, qui reprend ces distinctions et les affine, propose à son tour de concevoir trois plans de temporalité narrative : celui de l'énonciation, celui de l'énoncé et celui de l'objet du discours du récit lui-même.¹⁷ Or, Ricœur revient sur ce modèle et propose d'ajouter à ces registres (à la suite de Günther Müller) celui du « Zeiterlebnis » ou « temps existentiel », à dimension proustienne, vécu par le lecteur lui-même. L'expérience temporelle du récit est donc – c'est là où Ricœur voulait en venir – proprement « fictive ». Est-elle unitaire et « continue » ? C'est ce dont il faut douter : l'énonciation narrative n'installe aucune « durée », ni dans le temps de narration (Erzählzeit) ni dans le temps de l'histoire (erzählte Zeit), ni dans le temps de lecture (erlebte Zeit). Au niveau de la narration, la contraction-dilatation des énoncés et le suspense est la règle ; au niveau de l'histoire, les « trous », la fragmentation, les arrêts, la dissémination sont la norme (il n'existe pas de représentation générale universelle univoque d'un événement donné). Quant au niveau de la lecture, l'interruption (la « livraison », les cahiers, les chapitres, le morceau qu'on lit avant de s'endormir, etc.) est évidemment constitutive. C'est sur la base de cette configuration d'ensemble que je voudrais faire comprendre le rôle joué par l'illustration dans le travail narratif du texte et du livre.

- 34 Nous partirons d'une configuration illustrative suspensive du récit. L'image accroît le « jeu » entre le plan de l'énonciation et celui de l'énoncé, elle instabilise le rapport existant entre les diverses instances qui se les partagent. L'illustration « écarte » la ligne narrative. Elle en multiplie la fragmentation, et cela, sur tous les registres : *un texte illustré est un texte troué* ; il est par essence suspensif et fragmenté : l'espace imaginal ainsi créé – à condition pourtant que les images parsèment le texte en abondance et qu'elles obéissent à une unité de style – gagne bien une certaine durée, mais cette durée ne s'ajuste pas et ne rencontre guère celle-ci que les énoncés élaborent. De plus : le débit narratif mesure – jusqu'à un certain point – le degré de réalisation mentale des images, de telle sorte qu'un visionnement intérieur prononcé donne l'impression de la durée (les images font du temps ; le temps de se les accomplir est le temps de narration). Un système tensif duel est à l'œuvre ; par la combinaison sur la page des deux logiques – tout est fait pour les harmoniser –, lire compense leurs manques respectifs et jouit de la comparaison : qu'une image visualise ce que nous lisons, qu'elle ajoute à la narration, c'est de toute façon gagné.¹⁸

Un tableau des hybrides

- 35 Après ces préliminaires, je choisis de comparer, pièces à l'appui, deux types d'hybrides : le *roman populaire illustré* des années soixante-dix-quatre-vingt et le *roman-cinéma* des années vingt. J'évoquerai au passage deux formes intermédiaires, à titre d'exemples, il y en eut bien d'autres : la *série de cartes postales* et la *revue de romans illustrés mi par la gravure, mi par la photographie*. Cela donnera une idée de la complexité des formes en usage et de la dynamique qui marque le champ que nous étudions. Je serai, nécessité oblige, ici aussi, très approximatif.
- 36 Première pièce, le roman d'Alexis Bouvier intitulé *Le Fils d'Anthony*, paru aux éditions Jules Rouff au début des années quatre-vingt.¹⁹ En voici le descriptif, pour ce qui nous intéresse ici :
- 37 L'ouvrage comprend 46 livraisons de 8 pages, chacune des livraisons comportant une illustration sur la première page du cahier ; la plupart de ces illustrations couvrent les deux tiers du feuillet (pour 36 d'entre elles), ou sont imprimées « pleine page » (pour dix d'entre elles, dont celle qui orne la page de titre du livre). Parmi les 10 illustrations « pleine page » figure aussi celle qui clôt le volume – après la « table des matières » page 375 – et qui est purement ornementale (un grand « cul-de-lampe ») qui a dû être ajouté par l'imprimeur (?).
- 38 Toutes les illustrations sont accompagnées de « légende » – sauf la première (page de titre – mais le titre lui-même est suffisamment explicite avec le renvoi au célèbre motif dumasien) – et bien sûr sauf la dernière (le « cul-de-lampe »). Les légendes proviennent, en principe, du texte (mais il y a des exceptions - du reste, dépourvues de signification). De façon très systématique, la « légende » est « projective » – comme l'indique le renvoi à une page suivante qui l'accompagne (il y a une exception, peu remarquable).
- 39 Le classement par « fonctions » des illustrations dans le tableau qui suit s'effectue en vertu des tendances que chacune d'entre elles marque – *toute illustration remplit plusieurs fonctions*. Ainsi, la vertu « décorative » des images – quoique secondaire – est souvent forte (exemples p. 281, 305 et 361). D'autre part, on a choisi de classer celles-ci

par leur fonction eu égard à ce qu'en fait comprendre (et impose) la : *l'illustration et sa légende ne font réellement qu'un*.

- 40 Enfin, on notera que les illustrations 25, 81 et 273 sont dédoublées – il y a plusieurs images par image – pour faire entendre que les scènes qu'elles montrent figurent, soit comme rêve, soit comme souvenir, soit comme récit dans l'exposé du narrateur (du héros). Cette « mise en abîme » peut s'effectuer à l'aide de la seule légende aussi (comme c'est le cas pour l'illustration de la page 249).

- 41 Fonctions remplies par l'image d'illustrateur dans le roman d'Alexis Bouvier, *Le Fils d'Anthony* :

42 **Visualisation**²⁰

- 43 65 mise en scène d'une recommandation ministérielle (projective)
 137 mise en scène d'une « expédition » en Afrique du Nord (projective)
 185 mise en scène d'un ordre donné à un inférieur (projective)
 195 mise en scène : un homme enveloppé d'un manteau, la nuit, une femme le regarde depuis son balcon (projective)
- 44 201 deux jeunes gens sur les Champs-Élysées (projective)
 217 une jeune femme paraît, fort décolletée (projective)
 233 la « beauté » d'une jeune femme dans sa voiture, à côté de son « nègre » (projective)
 241 fort peu vêtue, à sa toilette, dans sa loge (projective)
 257 un couple d'amoureux (projective)
 273 trois scènes dont le héros se souvient (projective)
 297 à la salle d'armes (projective)
 305 échange de vues entre deux femmes (projective)
 353 rencontre (projective)
 369 scène à trois (projective)

45 **Identification**

- 46 73 un « misérable » (projective)
 177 la baronne d'Hervey (projective)
 287 deux haut-gradés en costume d'apparat (projective – mais la légende ne reprend pas un élément de phrase du texte – cf. p. 287)

47 **Dramaturgie**

- 48 1 le poignard dans la poitrine (projective)
 9 suspensive (projective)
 17 suspensive (rétrojective)
 25 devant l'échafaud (projective)
 33 action : escalader un mur (projective)
 41 action : gravement malade (projective)
 57 action : étreinte, effroi (projective)
 81 sur l'échafaud, prêt à être marqué au fer (projective)
 97 suspensive (projective)
 105 un événement : la diligence arrive avant (ou après) l'heure (projective)
- 49 129 action scène entre époux (projective)
 149 filature (projective)
 153 à son lit de mort (projective)
 161 mort héroïque d'un soldat (projective)

- 209 duel (projective)
- 225 gifle (projective)
- 249 course (projective)
- 265 rixe (projective)
- 313 une femme à genoux (projective)
- 321 un – soi-disant ! – grand blessé (projective) - la légende ne correspond pas à une phrase du texte
- 329 une attaque nocturne (projective - l'indication de page est fautive)
- 337 défi à la mort (projective)
- 361 serment de dévouement filial (projective)

50 **Distraction**

- 51 49 un gradé morigène un subalterne (projective)
- 89 conversation entre domestiques (projective)
- 117 le hussard avec la servante (projective)
- 121 un rêve – horrible – ou plutôt burlesque (projective)
- 169 un « mouchard » interroge un valet de pied (projective)
- 345 un couple « gaillard » (le cocher et la femme de chambre) (projective)

52 **Décoration**

- 53 375 cul-de-lampe pleine page sans signification narrative

54 Je tirerai de ce tableau cinq remarques :

1. L'image (la série d'images) s'exerce à l'encontre de la perspective narrative, l'amortit, voire l'efface ; les retours en arrière et les projections vers l'avenir sont sur le même plan d'immédiateté sensorielle : nous sommes dans le temps un, unique et inaltérable de la fiction ; dans l'image, par l'image, tout s' imagine « au présent » de la vue – intériorisé, sans considération réelle des référents d'occasion. On ne fera donc aucune distinction, dans ce cas, entre l'espace et le temps de la fiction, comme le propose Henri Mitterrand pour le récit dit réaliste²¹ : le voir creuse le texte, la vue immobilise dans le « présent » imaginaire tout ce que nous croyons y reconnaître ou découvrir.
2. L'image est un dessin, une gravure, elle possède les caractères du croquis et ceux de la caricature : elle n'est pas « exacte », en quelque sorte, elle est « sémiotique » et fait signe. Elle efface le référent et lui substitue ses traits, sa marque, son type ; elle pose le trouble, elle étale le flou, elle donne dans l'approximation significative. Elle est parfaitement anti-photographique, elle ne fait voir rien que pour le sens.
3. La dramatisation imaginaire est ici systématique : si rien n'existe sur l'image sinon pour le sens, le sens, lui, n'advient qu'en vertu du désordre qu'il comporte. Accident, rixe et rencontre, coups, fuite et aguets déportent la violence sur le spectacle : il la tue, mais il se montre ! Remarquons cependant que cette dramatisation provient de l'hybridation elle-même : c'est sur le texte d'appoint (la légende) qui met du drame à une image autrement indécidable que nous voyons.
4. L'image stéréotypise le texte, le généralise, lui donne une portée symbolique, le déréalise en somme. Rien n'est bien visible que nous ne sachions l'interpréter et le faire entrer dans sa case : le « savoir supposé » des gravures calme le jeu imaginal, nous trouvons ressemblant cela même que nous n'avons jamais pu considérer. On remarquera que le dessin feuilletonesque équivaut ici à une épure : l'illustration de facture caricaturale, elle, accuse le trait, elle augmente la prise, il n'existe pas d'illustration réaliste (au mieux, elle ne fait qu'affirmer qu'elle dit vrai).
5. L'hybride met en cause les deux médiums convoqués sur la page : le bloc textuel devient énigmatique, tandis que le morceau visuel, vu par la fenêtre du livre, perd beaucoup de sa

netteté provisoire. J'ai dit que le manque, dans la circonstance, était double : le lecteur ne sait jamais bien clairement ce qu'il voit et la moindre phrase prend pour lui, dans les marges de l'image précédente, suivante ou concomitante, des proportions inattendues, délicieusement tragiques.

- 55 Mon analyse a passé jusqu'ici sous silence une dimension importante du processus : la qualité que les contemporains lui reconnaissaient, la valeur que la critique lui assignait. Si on se souvient de ce que nous disions plus haut, quatre moments sont à distinguer : la mise en place du livre romantique à vignettes, l'installation du système des livraisons illustrées, l'expérience du roman photographique de la fin de siècle, l'apparition du ciné-roman (avec sa suite, le roman-photo à l'italienne). Comme on pense bien l'accueil fut froid : le public y courut, ce fut engouement sur engouement, mais les gardiens de l'ordre critique – ils n'ont d'ailleurs pas baissé les bras – entrèrent en résistance.
- 56 On se rappelle sans doute le brûlot que signa Sainte-Beuve dans le numéro du 1^{er} septembre 1839 de la *Revue des Deux Mondes*²² : son « De la littérature industrielle »²³ marque un tournant, la montée de la littérature journalistique et du roman-feuilleton paraît dommageable, les Sue, les Dumas, mais les Balzac aussi, les Sand paraissent coupables de populariser le livre et, à cette fin, d'en mélo-dramatiser la nature et les structures. Ce qu'on ne sait pas, peut-être, c'est que la campagne menée par la prestigieuse revue – qui publiait, pourtant, à l'époque, tout ce qui devait compter en littérature – n'était rien moins qu'incidente : dans le numéro du 15 février 1843 – très tôt, donc –, un certain F. Lagenevais publie un véritable pamphlet contre la littérature illustrée, cette fois²⁴, et démontre fort bien que la mise en images suit la dégradation industrielle de la chose écrite ; qu'elle en est la conséquence inévitable et dommageable et qu'elle trahit le même esprit de décadence – car l'auteur tient à s'élever contre ce qu'il juge être une profanation – contre l'image au nom de l'esprit national. Je cite : « Au train dont elle va, nous n'aurons bientôt plus qu'un art et qu'une langue écrite, la lithographie [...] L'illustration est devenue un prétexte pour écouler d'anciennes éditions ou pour en faire de nouvelles ; les livres sérieux, qui s'adressent surtout aux hommes d'études, se sont vus contraints d'entrer dans cette mascarade universelle et de subir les culs-de-lampe et les vignettes. Jamais aucun siècle n'avait poussé aussi loin que le nôtre cette débauche d'illustrations mercantilement conçues, qui ne profitent même pas à l'art de la typographie »²⁵.
- 57 Certes, Lagenevais n'a pas forcément en vue la littérature « populaire » – façon de parler ! – que pourfendait Sainte-Beuve, mais il en prend pourtant au même phénomène, celui qui consiste à rendre la littérature accessible, lisible et générale. Opposons, continue-t-il tout à son raisonnement, la littérature des élites, désincarnée, à la littérature de la masse, pour laquelle l'illustration est bonne : « C'est aux basses classes de la société qu'il faut abandonner le luxe indigent de l'image [...] Homère a été appauvri de gravures [...] La grande ressource de la parole écrite est de contraindre, par son côté mystérieux et infini, l'esprit de celui qui lit à travailler lui-même, à être poète avec le poète, penseur avec le savant [...] Cette sorte de fatalité – on pèsera le terme ! –, d'immobilité, substituée par le dessinateur à l'impression vague et multiple du poète [fatigue] l'âme et [détruit] cette conversation intime du lecteur avec le livre [...] Dans les éditions illustrées, le regard est perpétuellement inquiété, excédé par cette multitude de figures qui se déroulent et renaissent les unes des autres ». Conclusion, sans ambages : « L'illustration est un symptôme de décadence littéraire »²⁶.

- 58 L'illustration instaure un nouveau public, un nouveau genre, un nouveau faire ; elle est dans la logique de l'époque – dans la logique de ces techniques dont l'époque se dote, quoiqu'elles ne correspondent pourtant pas aux idéaux culturels dont celle-ci a hérité et qu'elle rêve encore être les siens. De toute façon, la tendance est irrépessible : la vignette porte atteinte au livre, la gravure scandalise les sens dans les romans publiés par livraisons ; bientôt la photographie mettra du nu dans le cliché, et le cinéma banalisera les récits de la vue. C'est ce qu'il nous reste à esquisser rapidement.

Le récit visuel

- 59 Au 19^e siècle, la vitupération contre l'illustration fut constante. Elle n'eut d'égale que la ferveur qu'on mit à « orner le livre ». Ce n'est pas le lieu de colliger ici les griefs : de Pontmartin à l'abbé Bethléem, censeurs en chef d'un parti militant pour les bons livres, les témoignages abondent : l'image pervertit ce qui était déjà corrompu, elle achève une oeuvre de destruction que le roman initie. Un même mouvement de défiance, très vaste et très profond, accompagne, dès lors qu'elle est possible à une grande échelle, vers 1890, l'illustration par la photographie. D'une part, le statut de la photographie elle-même reste problématique (elle a encore fort à faire pour s'imposer comme un art à part entière), d'autre part son statut documentaire – dont les ouvrages des hommes de science et des voyageurs portent un abondant témoignage à l'époque – vient s'inscrire en faux contre la prétention à en faire un usage illustratif pour des ouvrages d'imagination ou artistiques²⁷. Cette double déficience – aux yeux des détracteurs – rejoint l'ostracisme dont je parle plus haut : le feuilleton va à l'image, l'image convient au populaire, la photographie conduit à la même aporie : elle est vulgaire, elle flatte le goût de tous, elle verse au mélodrame ou à la galanterie.
- 60 Je n'exposerai pas ici dans le détail les tentatives de mettre en images photographiques le roman ; les essais furent nombreux entre 1890 et 1910 et même si ce fut là des succès sans lendemains, ils sont caractéristiques de la tendance et valent la peine qu'on en examine sérieusement les principes et les manières.²⁸ En première approximation, on n'aura garde d'oublier que la condamnation des images en régime populaire et romanesque doit servir d'indice au succès qu'elles rencontrent alors. C'est un aspect que je ne commenterai pas ici. Je soulignerai, par contre, combien la ligne est continue, qui mène de la lithographie à la photographie, puis à la photogravure, du feuilleton au roman populaire illustré, du texte illustré aux « séries visuelles » dont je veux donner quelques idées pour conclure.
- 61 Le désir d'images est un désir qui ne s'éteint pas, plus on lui en propose et plus il en demande : le récit vignetté des romantiques, pour décoré qu'il soit, gardait le cap, le feuilleton-roman à ses débuts intercalait entre ses pages un nombre relativement modeste de gravures, le roman populaire illustré par livraisons multipliait certes les inserts, mais l'image gardait, comme on a pu s'en rendre compte, un caractère obligé d'agrément. Les choses changent pourtant du tout au tout à l'époque où nous sommes parvenus, dès lors qu'il devenait possible de « traduire en images », étape par étape, un récit complet par la photographie ; des moyens techniques nouveaux pouvaient servir ici les objectifs des libraires et satisfaire à la demande de la clientèle. Le moment était crucial : allions-nous sortir de la simple illustration du texte par quelque moyen que ce soit, allions-nous passer au roman visualisé (ou à un autre genre encore), le livre – par feuilletons ou cahiers – allait-il pouvoir continuer de servir de support dans cette très

remarquable occurrence ?

La réponse est non.

Vingt ans de tâtonnements divers servirent, du moins, à préparer la réponse.

- 62 Nous sommes sur la voie du *passage à l'écran*, mais l'écran le plus accessible pour l'heure est encore la page du livre et nous allons observer sur quelques cas comment cette conversion se fit, comment elle évolua et comment elle se termina : le livre avait fait appel à l'image, l'image transforma le livre, elle tenta d'en faire un écran, avant de changer de médium et d'exercer son pouvoir ailleurs, au cinématographe. Les trois cas que je présente ici se situent sur cette ligne de rupture et illustrent les étapes d'une conversion.

La série de cartes postales

- 63 Soit le *Déjeuner sur l'herbe*, série de six cartes postales photographiques réalisées par J.C. (?), à Paris, aux environs de 1900.²⁹
- 64 Six images qui se suivent forment une séquence, chaque image s'accompagne d'une légende – versifiée de surcroît ! –, un titre coiffe la séquence et renvoie à un motif connu, banalisé et galant. Cette suite de plans fortement stéréotypés forme un tout et s'efforce de représenter – ici comme souvent – les épisodes marquants de la rencontre amoureuse.
- 65 Ce *Déjeuner sur l'herbe* comprend six étapes – je reproduis la première et la dernière, on imagine sans peine les épisodes intermédiaires.

- 66 Le récit sous-jacent est simple, voire infantile, sa psychologie élémentaire, la blague évidente, la gauloiserie à peine de bon goût, mais nous restons dans les limites de ce qu'acceptent les convenances.
- 67 La particularité de ce récit – de ce récit-photo –, est qu'il découpe une action en images, qu'il s'adresse et qu'il forme un message en second, appel ou souvenir, du destinataire à son destinataire (que ce message soit réalisé ou non, il peut être cité, représenter une allusion ou une simple opportunité commandée par un déplacement, une séparation ou un anniversaire...). Chose remarquable, la relation qu'on peut supposer entre le destinataire et le destinataire n'est pas nécessairement calquée sur celle qu'impliquent images et récit : le texte de la correspondance échangée au dos – sur la série dont je suis en possession – entre « Georgette » et une certaine « Madame Vigeant », de Nogent-sur-Marne, son amie, fait bien comprendre que les images remplissent une fonction simplement distractive, quoique non forcément innocente. Tout se passe comme si les correspondants collectionnaient les cartes qu'ils s'adressent (ou reçoivent), afin d'épuiser les formes d'un désir illustré, ou plutôt : visualisé, *éprouvé en second sur le médium et grâce à lui*.

Le journal de romans illustrés par le dessin et la photographie. ³⁰

- 68 Soit *Le Conteur populaire*, « revue illustrée de romans et de nouvelles », dont le premier numéro remonte au 1^{er} octobre 1904. La publication est hebdomadaire. Elle comprendra, si je suis bien renseigné, 56 numéros et se terminera à sa deuxième année au 31 octobre 1905. Chaque livraison propose un cahier de 32 pages, sous couverture ornée rose, agrémentée, comme on dit, d'un portrait d'actrice. « 4.000 lignes de lecture et de nombreuses gravures » sont promises au lecteur. Réclames appropriées en couvertures 2 et 3 (pour combattre les maux d'estomac, la chute des cheveux et raffermir les seins).

- 69 Huit illustrations accompagnent, par exemple, le numéro 11 du 20 décembre 1904 – une toutes les deux pages environ. Le fascicule offre une nouvelle signée Jean Rameau (4 p.), un feuilleton d' Ad. d'Ennery (11 p., avec le résumé des épisodes précédents), une nouvelle, à nouveau, de François Coppée (5 p.), un autre feuilleton tiré cette fois d'un « grand roman » de Paul Saunière (11 p.), auteur notoire, comme du reste la plupart des écrivains mis à contribution. Une page de « conseils et recettes » complète utilement l'ensemble.
- 70 Quelques détails sur la photographie de « Mlle Whitney (Cliché Stebbing) » qui orne la couverture. Cette photographie fait de la publication un hybride, même si le rapport avec le contenu de l'ensemble du fascicule manque : cette image remplit une fonction publicitaire du type de celles qu'on fait remplir habituellement aux jeunes et jolies personnes pour la promotion de n'importe quel produit. C'est une photographie sage et qui ne doit pas effrayer sensiblement les familles. Il n'empêche : les textes qu'elle coiffe sont dépoussiérés – aucun des romans publiés n'est inédit – , vernis de neuf et promettent d'être accommodés à la sauce du jour : que cela soit le cas ou pas se révélant lecture faite, peu importe. Cette image de garde est un signal, elle infléchit l'attente et colore la jouissance. Si l'on passe maintenant aux dessins qui illustrent le « Conteur populaire », on constate que pour nombreux qu'ils soient, ils remplissent tous le rôle de l'illustration traditionnelle. Tout au plus notera-t-on qu'un trait plus « artiste », une facture moins naïve et plus « libre », signifient et corroborent une teneur plus « moderne » de la publication. Tout cela relève des stratégies propres à la publicité, et c'est bien ce dont nous devons nous rendre compte : le journal a dévoré le roman, l'image a dévoré le journal, le commerce ingère maintenant l'image.

Le roman-cinéma

- 71 Soit Jules de Gaslyne et Gérard Bourgeois, *Le Fils de la nuit. Grand roman cinématographique*, La Renaissance du Livre, 1920, 288 pages. Le film, qui comprend 12 épisodes, est réalisé par le second des auteurs en 1918 ; les clichés « Eclair-Film » illustrent le livre qui accompagnera la sortie du film
- 72 Je donne la liste des épisodes, afin qu'on puisse se rendre compte que si l'ouvrage qui est issu du tournage obéit aux impératifs du cinématographe, celui-ci à son tour se soumet aux règles édictées – parfait phénomène d'intermédialité – par le feuilleton :
- Le Proscrit³¹
 - Une Oeuvre du démon
 - Les Compagnons de l'aventure
 - Le Secret du vieux mendiant
 - Le Gouffre des panthères
 - Le Spectre du passé
 - Le Sauveur mystérieux
 - Teddy à la rescousse
 - La Revanche d'Eva
 - L'Oubliette du diable
 - Le Plongeon mystérieux
 - Le Justicier
- 73 Chacun de ces épisodes compte, dans la version livre, 24 pages de texte illustré par huit clichés, dont l'un pleine page. Les photogrammes (scènes, portraits) – certainement

issus d'un tournage *ad hoc* – sont insérés dans le corps du texte ; les personnages sont présentés, tour à tour, par une image en pied, au fur et à mesure des besoins de l'action. L'ensemble obéit, je l'ai dit, à l'économie du feuilleton avec un point culminant – « Le supplice de Stellio » (p. 235), une dégradation et une remise en ordre du monde, et un épilogue. Cette circonstance, à elle seule, marque bien l'allégeance du cinématographe par rapport à l'ancien médium, mais ne devrait pas aveugler sur les mécanismes d'hybridation en cours, tant internes qu'externes : sur le plan interne, le récit intègre une série visuelle qui lui confère sans effort véracité et pertinence, sur le plan externe, la parution simultanée – ou peu s'en faut – du film sur les écrans et du livre sur les étagères intervertit les rôles : au texte-souche traditionnel succède la bande filmique prise pour original ; le roman-cinéma constitue le rappel d'une histoire précédemment contée et dont les images-témoins ont marqué. L'image ajoutée au feuilleton permettait peut-être une échappée hors des limites du texte, voici que celui-ci, entraîné dans la sphère du film, renvoie le lecteur au cadre soigneusement balisé par le film : cette image n'est plus une fenêtre ouverte pour le voir, mais, pour commencer, un simple rappel.

- 74 Je prendrai, pour finir, un peu de champ. Les hybrides que l'on vient de passer en revue sont encore à lire, mais déjà surtout à regarder. L'équilibre entre le matériau visuel et la substance narrative est instable³² et l'hésitation entre le suspense issu du découpage textuel et le marquage illustratif qui impose une toute autre scansion est frappant : plus les scènes reproduites sont nombreuses et « photographient » l'action, plus le texte est poussé à s'y conformer et plus aussi la tendance à la schématisation est marquée ; la mobilisation visuelle croît, le voyeurisme iconographique aussi, tandis que pour sa part la lecture ne représente plus guère qu'une activité d'appoint. Ce qui importe, par contre, est la *gratification émotionnelle* qui accompagne la concentration scopique : je m'émeus par l'œil, selon un schéma allégé, mais percutant.
- 75 On a pu dire que la page représentait, en quelque sorte, un premier écran ; un second a pu être constitué par cette image dans le rectangle de laquelle la vue s'organise, se compose, s'exerce et « comprend » ; un troisième a pu consister en une page augmentée d'une image (une page illustrée est un écran double) ; un écran de quatrième degré se présente alors, dans le cadre d'un roman illustré, sous la forme d'une image pleine page occupant toute la longueur et toute la hauteur du champ : le *visible* – quoique localement encore – s'y substitue au *dicible* – mais il reste attaché à la forme-livre et donc au feuilletage et à la lisibilité proprement dite. Un écran de cinquième genre serait celui de la projection cinématographique ; il approcherait l'incorporation de l'image à son spectateur et la lui livrerait « à domicile », par cinéroman interposé – en attendant que la télévision puisse être chargée de ce rôle.
- 76 Cela a été montré, cela a été retiré, le double investissement a marqué la prise et la déprise, au feuilletage a succédé la série, mais la série s'est accomplie à son tour dans le feuilletage : nous connaissions l'image infinie du roman illustré, nous rencontrons les portes closes du photogramme rabattues deux fois dans le dispositif, devant nous dans la salle, en nous par le livre. L'évident de la prestation descriptive est flagrant, la vacuité de l'image imprimée, conçue pour faire rappel, est flagrante aussi. Comblé d'actions et de présences qui sont autant d'emblèmes qu'un texte écrémé met en scène à son tour, le lecteur écarquille les yeux sur un spectacle programmé rabattu sur lui-même : il y eut, si l'on en croit Vallès, « les victimes du livre », il y a les victimes « scopiques » de l'écran. L'hybridation est un « moment de vérité » affirmait encore

McLuhan³³, mais si le film expose la matière feuilletonesque et si l'illustré cinématographique ferme le texte sur les apparences assignées préalablement à la vue ? Je ne le crois guère.

- 77 Le ciné-roman ne représente, certes, qu'un avatar parmi d'autres sur le chemin des combinaisons possibles entre image et texte, entre écran et livre, de médium à médium, étant donnée la fonction scopique qu'ils sont appelés tour à tour à satisfaire. Il forme pourtant symptôme : ou bien l'image suit le texte, ou bien le texte suit l'image, ou bien ils se consomment mutuellement dans un rapport tautologique. Maintenant, il existe une autre voie : celle de l'invention. Ici l'image empire la représentation et le texte dément son référent. Mais c'est une autre histoire – celle du cinéma parlant de lui-même, et celle du livre sans parcours obligé.
- 78 Révélation par les hybrides, révélation au-delà des croyances.

NOTES

1. Ceci ne constitue qu'un aperçu dans les limites imparties
2. Le livre photographique demeura longtemps soumis à de strictes contraintes techniques, alors même que parallèlement, et dès 1830, la gravure a de bois de bout » libère l'illustration d'une intervention en quelque sorte externe, puisqu'elle leut être désormais intégrée dans un texte à l'intérieur duquel elle ouvre des lucarnes, Or, l'illustration photographique demeura astreinte, elle, aux contraintes dont sa concurrente – la gravure – s'était débarrassée cela jusqu'à la généralisation du procédé de reproduction par la photogravure, dans les années 80 (Cr. Michel Wiedemann. a Sur quelques livres illustrés de photographies au XIXe siècle ». Dans : *Les Espaces photographiques - Le Livre*, Les Cahiers de la Photographie. n° 6 (2e Année. 1982), p. 27-28).
3. *L'Image*. 1990, p. 124.
4. Cf. Charles Grivel, « Le Livre défait le livre. Nodier », In : *Le Livre total*, Revue des Sciences Humaines, 235 (octobre-décembre 1994), p. 111-122.
5. Description classique du phénomène dans l'excellent petit ouvrage de Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, PUF, Que sais-je ?, 1989.
6. Les études menées par Claude Witkowski montrent fort bien les mécanismes qui « libèrent » le feuilleton du journal et président tant à la mise en place du système de publication « par livraisons » qu'à son illustration. Cf. *Les Editions populaires, 1848- 187()*. Préface de Jean-Claude Carrel. Avant-propos de Nicolas Witkowski, Les Amoureux des Livres, G.I.P.P.E., 1997. Sur le premier feuilleton : p.69-73 ; sur la première « livraison » : p. 21 sq.; sur le passage du « feuilleton » au livre : p.31, 70 à 76 ; sur l'illustration du feuilleton : p. 72 ; sur la livraison « illustrée » p. 21, 29. Pour des compléments d'information, voir Jean Watelet, « La Presse illustrée ». Dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (cd.), *Histoire de l'édition française*, tome III ; *Le Temps des éditeurs*. Promodis, 1985. p.338-339
7. Cf. Michel Gillet. « Dans le maquis des journaux-romans la lecture des romans-illustrés ». Dans : *Romantisme*, n° 53 (1986), p. 59 sq,
8. Cf. M. Gillet. *op. cit.*. p.62-63. qui évoque à ce propos le « pillage » qui ravage les journaux-romans du Second Empire.

9. Un siècle plus tard, l'un des tout premiers reportages photographiques, sinon le premier en date, sera consacré à la visite du tsar de toutes les Russies en France : ceci aurait-il déterminé cela ?...
10. Sur cette double orientation, dans le cas du *Magasin pittoresque*, je renvoie à la thèse de Johanna Küster. *Le Magasin pittoresque, Zur Industrialisierung von bild und Bildung in der französischen Presse des 19. Jahrhunderts (1833-1890)*. Université de Mannheim. 1996. p. 195 sq
11. Cazotte au 18^e siècle, mais déjà Rousseau, s'en était plaint (cf. Joseph Aynard. *L'illustration des livres dans son rapport au texte. Essais de critique*, Leclerc. 1924. p.19 et 36.
12. Ibid. p. 48.
13. On trouvera les dates et un descriptif succinct dans J. Watelet. *op. cit.*, p. 333-340.
14. cf. J. Watelet, *op. cit.* p. 335 et J. Aynard, *op. cit.* p.55.
15. Il faut noter que la page de couverture, avec son image, à la fois *projetée et rétrojetée* ce dont nous avons maintenant entamé la lecture. Je ne fais pas état ici de textes sans images, ils sont pourtant la majorité, mais ils n'innovent pas ; et j'ignore, pareillement, les séries d'images où le texte manque : un album feuilleté en famille, même s'il est muni de « légendes » (et commenté), ne correspond pas au façonnement hybride dont je parle.
16. *Temps et récit, II : La Configuration dans le récit de fiction*, Seuil. 1984, p. 92 sq.
17. *Figures. III*. Seuil. 1972. p. 65-273.
18. Il ne convient pas de forcer l'opposition : si le récit (romanesque) et donc le livre va à l'image et si l'image d'illustration bouscule la donne de l'énonciation, l'image elle-même – selon un très ancien processus – va au texte et s'alimente à la source verbale. Cela a été, par exemple, parfaitement établi par Wolfgang Kemp dans son *Bildererzählung und der mittelalterliche Esprit de Système*, dans *Poetik und Hermeneutik, XV : Memoria*, Munich. Fink. 1993. p. 263-282.
19. L'édition ordinaire in-12 dépourvue d'images parut en 1881 au prix de 3 Fr, l'édition in-4° illustrée, en 1884, pour 5 Fr. Réédition dans les *Œuvres* d'Alexis Bouvier, chez Flammarion, en 1891-1896. 2vd., 1 Fr 25 C chaque.
20. Cette « typologie » se réfère à « Zola, Comment voit-on ? Illustration, non illustration ». in : *Les Cahiers naturalistes*, n° 66. 1992 *Zola en images*. Actes du colloque de la Bibliothèque Nationale. Paris/Médan 4-7 octobre 1990. p. 125-138.
21. *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 91
22. Il remet ça dans « Dix ans plus tard », allusion transparente. et qui désignait bien sur qui d'abord et sur quels arguments il entendait asséner ses coups.
23. Réédition dans *La querelle du roman feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble Ellug, Archives critiques. 1999. p. 25-43.
24. « La Littérature illustrée », dans *La Revue des Deux-Mondes*, tome 1 (1843), p. 645-671.
25. P. 648-649.
26. P. 650 à 653.
27. Lire mon exposé du problème dans « Photographie, littérature, peinture, cinéma : la guerre des arts », in : B. Ochsner (ed.), *intermediale. Zur Begegnung von Literatur und Medien*, Tübingen, 1999 (à paraître).
28. Voir « Le Roman mis à nu par la photographie, même ». dans *Romantisme*, 3 (1999) (à paraître).
29. Ce jeu photographique a la faveur du public, alors que la mode de la carte postale dite « de fantaisie » bat son plein. On consultera Christine Servais, « La Carte postale » dans *Medusa-Médias* 2 (1995), Université de Mannheim, g. 1- g 18
30. Il s'agit pour le premier d'une vieille tradition. L'exemple que je présente ici est particulier dans la mesure où l'illustration – façon de parler – allie – pour la première fois, si je vois bien – gravures et photographies.

31. Tous les épisodes portent un copyright distinct daté de 1920, sauf le 7e et le 8e, enregistrés à la date de 1918. Sur la « synchronisation » du journal et de l'écran, on consultera D. Kalifa, « Guerre, feuilleton, presse. 1913-1920 », dans *14-18 Aujourd'hui*, n 2 (1999), p. 140-141. Les études spécifiquement consacrées au cinéroman sont rares. Une très instructive enquête menée entre 1912 et 1918 par *Le Cinéma et L'Ecole du cinéma réunis* auprès des principaux romanciers populaires, « Nos auteurs et le cinéma », a été reproduite par le *Bulletin des Amis du roman populaire*, n 16 (1992).

32. La rupture d'équilibre d'un système provient de l'hybridation avec un autre, et plus le métissage est fort, plus l' « énergie » dégagée est grande, écrivait simplement McLuhan (*Pour comprendre les médias*, 1969, p.57 et 68)

33. Ibid. p. 75