



Focales

3 | 2019

Photographie & Arts de la scène

Le roman-photo : fait par des hommes, lu par les femmes ?

Jan Baetens

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2500>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Jan Baetens, « Le roman-photo : fait par des hommes, lu par les femmes ? », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, mis à jour le 12/06/2019, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2500>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des règles de la propriété intellectuelle et artistique. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Le roman-photo : fait par des hommes, lu par les femmes ?

Jan Baetens

On s'en doute un peu : le titre de ces pages se veut à dessein partial, tendancieux, et pour tout dire polémique. Il insinue en effet qu'il y a un problème, non pas à ce que les romans-photos soient faits par des hommes, mais à ce que cela se passe d'une manière non symétrique, inégale, sans possibilité d'échange, et qui plus est dans un type de publications destinées aux seules femmes. D'emblée, ce titre suppose une exclusion de la parole de la femme – et ce jusque dans un domaine qui devrait lui être réservé sans partage. Il semble constater une nouvelle réduction de la femme au rang d'objet, en l'occurrence des mots et des images du roman-photo, véritable épicerie de la presse du cœur qui naît ou renaît après la seconde guerre mondiale [1]. Plus généralement, le déséquilibre entre hommes et femmes évoqué par ce titre touche à des aspects fondamentaux des recherches sur le genre : le droit à la parole, la division du travail, l'accès inégal aux opportunités de vraiment vivre sa vie au lieu de la subir. Heureusement, il reste les points d'interrogation...

Quelques éléments d'histoire

On sait que le roman-photo, qui apparaît comme par surprise le 8 mai 1947 dans la revue italienne *Sogno*, puis dans des publications concurrentes telles que *Bolero Film* et surtout *Grand Hôtel*, qui s'imposera comme la référence en la matière à partir de 1950, n'est pas un média totalement nouveau ou inédit. En fait, le roman-photo peut être vu comme l'hybridation de plusieurs autres genres qui voisinaient dans la littérature rose ou les magazines du cœur de cette époque : la nouvelle sentimentale, la bande dessinée, le ciné-roman [2]. D'autres tentatives d'hybridation existaient avant le roman-photo, telles que le ciné-roman dessiné (en italien *cineromanzo*), qui croisait la thématique mélodramatique des nouvelles sentimentales, l'univers du cinéma hollywoodien (décors, thèmes, situations, intrigues, vedettes) et la technique de la bande dessinée, mais avec des images qui imitaient le plus fidèlement possible les photogrammes en noir et blanc des films à succès, sans être pour autant de vraies copies puisqu'il s'agissait toujours d'histoires fictives, non d'histoires basées sur des films existants. Ce type de ciné-roman dessiné, immensément populaire dans la période 1945-1950, s'est vu concurrencé, puis évincé par le roman-photo proprement dit, lequel se présente à première vue comme une sorte de ciné-roman dessiné à images photographiques. Vers 1950, le rapport de forces bascule : le roman-photo, sans doute jugé plus moderne que le ciné-roman dessiné, se généralise et il va jusqu'à mordre sur la place réservée aux autres formes populaires dans la presse du cœur. C'est aussi le moment où commence une

1. Pour les rapports entre roman-photo et magazines féminins, voir Isabelle ANTONUTTI, *Cino Del Duca. De Tarzan à Nous Deux, itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

2. Sur ces filiations, voir Jean-Yves MOLLIER et Matthieu LETOURNEUX, *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2011 qui contient des chapitres très bien documentés sur les avatars du ciné-roman et de la novellisation illustrée.

série de changements qui permettent de nuancer l'idée stéréotypée qu'on se fait du genre, en Italie comme en France, où le roman-photo avait également commencé à s'implanter, notamment à travers le magazine *Nous Deux*, qui existe toujours [3], et dont la planche reproduite ci-dessous restitue bien l'espace social, un kiosque de gare :



» « Entre deux trains »,
in *Almanach Nous Deux 1961*, p. 96
(Paris, société Mondial-Publications,
1960), 15,3 x 23 cm.

3. La bibliographie sur le roman-photo s'est beaucoup enrichie ces dernières années. Citons surtout : Fabien LECŒUVRE et Bruno TAKODJERAD, *Les Années roman-photos*, Paris, Veyrier, 1991 ; Sylvette GIET, *Nous Deux 1947-1997. Apprendre la langue du cœur*, Louvain/Paris, Peeters/Vrin, 1998 ; Jan BAETENS et Ana GONZALEZ dir., *Le Roman-photo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996 ; Ana BRAVO, *Il fotoromanzo*, Bologne, Il Mulino, 2003 ; Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD, *Nous Deux présente la saga du roman-photo*, Paris, Gawsewitch, 2012 ; Jan BAETENS, *Pour le roman-photo (édition revue et élargie)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 ; Marie-Charlotte CALAFAT et Frédérique DESCHAMPS dir., *Roman-photo*, Paris/Marseille, Textuel/MUCEM, 2017 ; Jan BAETENS et Clémentine MÉLOIS, *Le Roman-photo*, Bruxelles, Le Lombard, 2018.



› Couverture de *Almanach Nous Deux 1961*
(Paris, société Mondial-Publications, 1960), 15,3 x 23 cm.

En ce qui concerne les transformations du roman-photo, il convient d'attirer l'attention sur deux particularités. La première est le surgissement très rapide de parodies. Presque dès l'origine du genre, on commence à s'en moquer, l'exemple le plus illustre étant évidemment *Le Cheik blanc* (1952) de Fellini, pastiche mi-attendri mi-féroce de l'univers du roman-photo [4]. La rapidité avec laquelle la culture populaire prit le roman-photo comme cible d'un tel commentaire

4. Pour une analyse de ce film à la lumière du roman-photo, voir Jan BAETENS, « The Photo-Novel: Stereotype as Surprise », in *History of Photography*, vol. 37, n° 1, 2013, p. 137-152.

(auto)parodique témoigne d'un très haut degré de conscience de soi, qui se traduit inévitablement par une grande capacité de changement et de renouvellement internes. Le fait même qu'un média puisse faire l'objet d'une telle parodie, signifie que la « formule » du média est ressentie presque dès l'origine comme quelque chose de figé qu'il convient soit de dépasser, soit d'éliminer, mais non d'ignorer : le roman-photo se fait et se lit souvent au second degré [5].

La deuxième particularité va dans le même sens. Elle tient à l'impression largement partagée, tant du côté de ceux qui font que du côté de ceux et celles qui lisent le roman-photo, que les formes du média « vieillissent » rapidement. Comme on l'a vu avec le remplacement du roman dessiné par le roman-photo, puis avec la concurrence entre roman-photo et nouvelles formes de diversion, tous ceux qui s'intéressent au média sont parfaitement conscients de son ancrage historique, c'est-à-dire de son côté finalement éphémère, promis ou exposé à des transformations sans fin. En même temps, le caractère apparemment immobile du roman-photo, qui trahit avant tout la difficulté à faire bouger une formule qui a si bien marché à un moment donné, accroît et exaspère cette sensibilité au temps, comme le besoin, communément ressenti mais difficile à mettre en œuvre, d'un « *aggiornamento* » permanent. Ou pour le dire plus brutalement : tout le monde sait dès le début que le roman-photo, qui ne fait qu'exploiter des formes elles-mêmes déjà stéréotypées et largement dépassées, doit changer pour survivre, mais personne ne trouve la formule magique pour le faire. Telle prise de conscience de sa propre mortalité fait du roman-photo un média finalement tragique, perpétuellement à la recherche d'un nouveau départ tout en étant incapable de secouer le poids du passé.

Les tentatives de renouvellement internes ne sont pas homogènes. Elles touchent aussi bien à la forme, avec l'introduction de la couleur ou l'exploration de mises en page plus audacieuses, qu'aux contenus qui essaient de refléter l'évolution des mœurs. C'est sans doute ici que se situent les transformations les plus intéressantes. Parti du mélodrame, qui peut être domestique (plus ou moins teinté de l'esprit néo-réaliste de cette époque) ou « exotisant » (dans la tradition du cinéma orientaliste, à la Rudolph Valentino, moqué par Fellini), le roman-photo tente systématiquement de s'ouvrir à d'autres types de récit, à d'autres contextes et à d'autres registres culturels. Peut-être peut-on voir là le besoin de rattraper le train en marche des nouvelles formes de culture populaire que constituent la télévision et les variétés. Dès les années 1960, le roman-photo cesse de servir de rampe de lancement à ceux et à celles qui rêvent de faire carrière au cinéma ou dans la chanson, pour devenir un média qui tente de se mettre en valeur à l'aide de la réputation, construite ailleurs, des étoiles des variétés et des vedettes cinématographiques. Mais on doit penser aussi à ses multiples alliances avec le champ littéraire, par le biais de l'adaptation de grands classiques.

Au lieu de cela, une photographe comme Marie-Françoise Plissart, référence essentielle du renouveau du roman-photo dans les années 1980 [6], optera radicalement pour la voie adverse : mise en valeur de l'image, au détriment du texte surajouté à l'image, mais non aux dépens du

5. Il peut être important de rappeler que la dimension humoristique/parodique du roman-photo a sans doute quelque chose à voir avec la censure sur le traitement critique des thèmes sociaux « difficiles » qui s'est abattue sur le cinéma italien par la « loi Andreotti » de 1949. Voir à ce sujet Maria Antonella PELLIZARI, « *Un Paese* (1955) et le défi de la culture de masse », in *Études photographiques* n° 30, 2012, p. 116-140.

6. Une publication capitale à cet égard reste évidemment le deuxième roman-photo de Marie-Françoise PLISSART, accompagné d'une lecture de Jacques DERRIDA qui fait partie intégrante de l'ouvrage : *Droit de regards*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 (première publication : Paris, Minuit, 1985). Pour un aperçu des débats théoriques

scénario, mis en place en collaboration avec l'écrivain Benoît Peeters ; exploitation des possibilités offertes par le format-livre, y compris au niveau de sa couverture, qui prolonge le récit ; refus des aspects hétéronormatifs du mélodrame et accentuation d'une sexualité plus physique. Ce genre d'expériences s'est depuis multiplié [7], mais leur impact sur la perception globale du roman-photo est resté relativement limité. Pour le grand public comme pour les lecteurs « cultivés » qui ne connaissent le genre que par oui-dire, le roman-photo reste un genre sans légitimité culturelle, « fait par des hommes, lu par des femmes », qui reproduit à l'infini les pires clichés romantico-sirupeux. Un des lieux communs qui circulent au sujet du roman-photo tient à l'idée d'un clivage genré entre production (masculine) et réception (féminine).



› Couverture de *Avec Toi*, 6^e année, n° 54, décembre 1963 (Rome, Lancio), 18,7 x 26 cm.

sur les rapports entre roman-photo et théorie de l'art, voir Jan BAETENS, « Reworking or Making Up? A note on photonovels in Costello's approach of medium theory », in *Critical Inquiry*, vol. 41, n° 1, 2014, p. 163-166.

7. Pour un aperçu plus complet, voir Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 215-248.



► « Un jour tu m'aimeras », in *Avec Toi*, 6^e année, n° 54, décembre 1963, p. 5 (Rome, Lancio), 18,7 x 26 cm.

Petite digression balzacienne

Répetons-le : le roman-photo, s'il est né en 1947, plonge ses racines dans une tradition beaucoup plus longue. Il en va évidemment de même pour la question du genre. À l'époque moderne, que l'on peut faire commencer après 1789, un des grands textes sur la cause des femmes n'a pas été écrit par une femme, mais par un homme [8]. Il s'agit de *La Femme de trente ans* de

8. Un possible équivalent contemporain pourrait être *Ghost World* de Daniel Clowes, Seattle, Fantagraphics, 1997, qui est sans doute le texte qui a le mieux saisi l'âme de l'adolescente postmoderne (mais rien n'empêche de penser aussi, pour d'autres périodes, aux personnages de *Madame Bovary* ou *Molly Bloom*, qui sont également des fictions « masculines »).

Balzac, que Pierre Barbéris introduit comme suit, en des termes qui ne sont pas sans rappeler le plaidoyer de William Marx en faveur d'une littérature qui ose de nouveau aborder de front les grandes questions sociales de son temps [9], sans pour autant tomber dans des formes d'écriture purement partisane :

[...] tandis que s'assurent les nouveaux pouvoirs, les femmes s'enfoncent. Et cela, personne ne le dit. Non, personne, car comment les femmes pourraient-elles se reconnaître dans les sentimentales et élégantes héroïnes des romans écrits, justement, par des femmes ? M^{me} de Staël, et que dire alors de M^{me} de Souza, de M^{me} Cottin, de M^{me} de Duras, etc., ne parlent pas du quotidien, du sort réel des femmes. Mais M. de Balzac, lui... : ce qu'il a à dire, il le dit, et il proclame qu'il le dit. Le réalisme est inséparable de la proclamation, du commentaire, le roman du pamphlet. Le temps du récit nu, de l'écriture blanche, ou de l'écriture-écriture, n'est pas encore venu. On en est encore au roman-journalisme, au roman propagande, au roman qui croit à son propre message et n'est pas uniquement romanesque. *La Femme de trente ans*, c'est une affiche, un prospectus, un roman-photo, un tract [10].

Je prolonge un peu cette citation, car elle fait apparaître, en même temps, la question centrale de ces pages : « qui parle ? », et un terme plus surprenant, totalement inattendu dans ce contexte balzacien : « roman-photo ». Ce dernier mot se trouve ici à la fois parfaitement cadré et spectaculairement resitué. D'une part, le roman-photo surgit comme spontanément dans un contexte où il est question d'histoires sentimentales, comme faisant partie d'une longue chaîne de récits mélodramatiques qui depuis le XIX^e siècle migrent d'un support médiatique à l'autre (feuilleton, roman, cinéma, télévision). De surcroît, le roman-photo est également associé à une discussion sur l'aliénation culturelle, la culture étant à la fois symptôme et instrument de l'état aliéné de son public (le cinéma d'Hollywood analysé par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison* n'a pas le privilège de pareille ambivalence [11]). D'autre part, Barbéris repositionne le roman-photo de manière on ne peut plus radicale : il en souligne le réalisme, tout comme il met en exergue son pouvoir libérateur. Or, il est clair que le roman-photo dont parle Barbéris n'est pas le « bon » roman-photo, le roman-photo culturellement acceptable des années 50 et 60, avec ses adaptations des chefs-d'œuvre du patrimoine littéraire national et universel [12] ou encore le roman-photo d'art et essai né à la fin des années 1970, le roman-photo ouvert à toutes les expériences, y compris sur le plan du genre.

9. William MARX, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

10. Pierre BARBÉRIS, « Préface », in Honoré de BALZAC, *La Femme de trente ans*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 17.

11. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, « La Production culturelle de biens industriels », in *La Dialectique de la raison*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », 1983 [1947], p. 129-176.

12. Voir Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires », *Communications* n° 2, 1963, p. 77-85, pour une belle étude sur la vogue des réinterprétations prestigieuses des grands textes patrimoniaux, lancée par le périodique italien *Luna Park*. Sur le travail du photographe clé de ces adaptations dans *Luna Park*, Federico Vender, voir l'exposition *Sul set. Fotoromanzi, genere e moda nell'archivio di Federico Vender*, Trento, Palazzo delle Albere, 8 septembre 2017 – 7 janvier 2018 : < <https://www.cultura.trentino.it/Approfondimenti/Sul-set.-Fotoromanzi-genere-e-moda-nell-archivio-di-Federico-Vender> >.



› « Clichés 5 » in *Conséquences* n° 5, 1986, p. 11-12
© Marie-Françoise Plissart.



› « Clichés 5 » in *Conséquences* n° 5, 1986, p. 19-20
© Marie-Françoise Plissart.

À côté des travaux de Marie-Françoise Plissart, pionnière du roman-photo *queer*, on peut signaler une œuvre comme *Le Dépôt des rêves* de David Depierraz, Antonio Rodriguez et Muriel Nardin, radiographie du sentiment amoureux contemporain dans un milieu plus « branché » et « intello » [13]. Ce que vise Barbéris, c'est bien le roman-photo sentimental, ce sous-genre de la presse féminine de l'après-guerre jugé coupable de faire circuler des formes et des contenus

13. David DEPIERRAZ, David, Antonio RODRIGUEZ et Muriel NARDIN, *Le Dépôt des rêves*, Paris, Jean-Michel Place, 2006.

particulièrement réactionnaires, et il n'est pas inutile de rappeler qu'il le fait au moment même [14] où Roland Barthes inclut dans son livre *Fragments d'un discours amoureux* une brève remarque souvent citée (mais presque toujours hors contexte) : « *Nous Deux*, le magazine, est plus obscène que Sade [15]. »

Toutefois, et en dépit des apparences, il est possible de faire une lecture différente – en partant de la double question de l'auteur, supposé masculin et singulier, mais aussi du lecteur, supposé collectif et féminin – du genre tel qu'on le trouve à l'intérieur des magazines de la presse du cœur, typiquement sous la forme de feuilletons mélodramatiques. Il ne s'agit donc pas ici de revenir sur les nombreux lieux communs qui existent sur le genre – inutile de citer une fois de plus la fameuse note de bas de page du « Troisième sens » de Roland Barthes qui évoque la « bêtise traumatisante » du roman-photo, genre typique des « bas-fonds de la culture [16] », ni sur le décalage entre la condamnation en bloc par les représentants de la culture légitime et le succès commercial et populaire du roman-photo [17], mais de tenter de voir plus clair dans certains aspects de sa production et de sa réception.

Témoignages et prises de position

Que le lecteur du roman-photo soit une lectrice, plus particulièrement une lectrice peu cultivée, semble faire peu de doute, du moins aux yeux de ceux qui en parlent, que ce soit de manière fictionnelle ou sur le mode du témoignage. En voici deux exemples, mais il serait facile de les multiplier. Le premier vient d'un roman d'Henri Thomas, où un prêtre bientôt détroqué tombe amoureux d'une prostituée avec qui il entame une nouvelle vie. Au début de leur relation, il prend « naturellement » en charge l'éducation de son épouse, qui part de très loin :

Quand Jean-Paul Dumas s'est aperçu qu'elle savait à peine lire et écrire, il a commencé à lui « faire l'école », comme elle disait, trois ou quatre heures par semaine. En un mois, elle ne faisait plus de fautes d'orthographe. Elle se mit à lire les « photoromans » dont elle ne faisait, à Paris, que regarder les images [18].

Le second est emprunté aux mémoires récemment parus d'Hubert Serra, surnommé le Cecil B. DeMille du roman-photo, auteur de plusieurs centaines de productions, la plupart pour le magazine *Femmes d'aujourd'hui*. Ancien metteur en pages de publications de l'armée française en Indochine, Hubert Serra avait fait ses premiers pas dans le métier au sein de l'empire de Cino Del Duca, le patron de *Nous Deux* :

Au temps où j'étais metteur en page chez Del Duca, il y avait une jeune femme, choyée comme une princesse par le patron, dont la fonction consistait à lire nouvelles et romans. Si elle pleurait ou était

14. Le livre de Barthes sort en avril, l'édition de Balzac préfacée par Barbéris en octobre (son dépôt légal indique juin 1977).

15. Roland BARTHES, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes, tome V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002, p. 220.

16. Roland BARTHES, « Le Troisième Sens », in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 59-60.

17. Voir Sylvette GIET, *Nous Deux 1947-1997*, op. cit.

18. Henri THOMAS, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 124.

émue par un texte, il était approuvé aussitôt pour l'édition. Del Ducas (*sic*) faisait grand cas du sens particulier de cette jeune femme pour l'émotion, car il devait penser que son public était de même nature [19].

Que l'auteur du roman-photo sentimental et larmoyant soit un homme, et même un auteur au sens cinématographique du terme, il suffit pour s'en convaincre de parcourir la galerie présentée par Bruno Takodjerad dans plusieurs de ses livres [20]. La répartition des fonctions semble très simple, avec d'un côté les producteurs, scénaristes, photographes et autres techniciens (tous des hommes) et de l'autre les comédiens, secrétaires et autres assistants (presque toujours des femmes).

Cette division est typique de l'organisation patriarcale de la culture, qui cherche à protéger la femme – mais aussi les jeunes – des « mauvaises lectures », dangereuses parce que séduisantes, et ce rejet dépasse ou réconcilie les clivages politiques. On sait que la croisade anti-photo-romanesque du début des années 50, qui prolongeait la lutte contre les comics de la fin des années 40, fut menée aussi bien par le PCF que par l'Église catholique et que les arguments contre les publications populaires, photographiques ou dessinées, répétaient parfois littéralement les lignes de force de la politique éducative du régime de Vichy [21].

On peut toutefois se demander ce qu'il en est réellement des stéréotypes et des convictions dans ces témoignages, qui passent très vite sur les objets mêmes (on parle beaucoup du roman-photo, sans vraiment le lire) et se penchent finalement très peu sur le genre comme pratique culturelle (la lecture, par exemple, n'étant pas seulement un simple divertissement, surtout quand elle est collective et partagée, comme c'était le cas du roman-photo : plusieurs histoires mettent d'ailleurs en scène les modalités concrètes de la lecture – et de l'histoire d'amour qui s'ensuit, par exemple dans un kiosque à journaux).

S'agissant du premier point, on n'insistera jamais assez sur la nécessité d'en revenir toujours à une lecture minutieuse des objets mêmes [22]. À cet égard, un élément clé est évidemment l'intégration du roman-photo à un support médiatique qui ne se confond pas avec lui, le magazine, et dont les autres rubriques jouent un rôle important dans la lecture des œuvres photo-romanesques : le courrier des lecteurs, les conseils psychologiques, l'horoscope, les publicités, les pages *people* ne sont pas de simples paratextes ; il se crée un intense chassé-croisé entre l'œuvre et ses marges.

Pour ce qui est du second point, il faut d'abord souligner la complexité de l'acte de lecture, qui implique un grand nombre d'interactions sociales. La lecture est en effet inséparable de l'achat ou de l'emprunt, pour ne rien dire du vol ou d'autres formes de lecture clandestine ou involontaire, et des multiples échanges sociaux qu'elle implique avant, pendant et après ce

19. Hubert SERRA, *Voyage au cœur du roman-photo*, Paris, Les Indes galantes, 2017, p. 138.

20. Fabien LECŒUVRE et Bruno TAKODJERAD, *Les Années roman-photos*, *op. cit.*, et Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD, *Nous Deux présente la saga du roman-photo*, *op. cit.*

21. Wendy MICHALLAT, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s*. Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée, Louvain, Leuven University Press, 2018, p. 13-53.

22. Un peu dans l'esprit de Laurent JULLIER, dont les analyses dans *Hollywood et la Difficulté d'aimer* (Paris, Stock, 2004) ont permis de nuancer les thèses de Laura MULVEY dans ce qui reste encore aujourd'hui l'article fondateur des études féministes au cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 29-38.

moment-clé. Dans les fictions photo-romanesques, les effets de la lecture, qu'il s'agisse des romans-photos proprement dits ou d'autres types de lecture, ne restent jamais limités au seul déchiffrement de l'œuvre. Et, de manière plus générale, on sait le rôle que joue la lecture des magazines dans l'apprentissage de la consommation et partant dans l'intégration à la société dite de consommation.

Il faut y ajouter aussi que l'approche du mélodrame n'est plus victime de préjugés masculins [23] et que, de manière plus générale, la capacité d'agir – *agency* ou agentivité – n'est plus jugée incompatible avec la consommation de produits culturels traditionnels [24]. Par exemple, les recherches de Paola Bonifazio sur les romans-photos « politiquement ou idéologiquement corrects » faits par l'Église ou le PCI montrent que cette *agency*, entendue ici sous forme de résistance, n'est pas un vain mot : le public visé par chacune de ces publications a peu mordu à l'appât – la majorité de ces parutions « engagées », quelle qu'en fût l'orientation politique ou idéologique, se révélant encore plus empreinte d'esprit patriarcal que l'usine à rêves de la littérature rose honnie [25].

Du côté des lecteurs

Mais revenons-en à la question initiale : qui lit le roman-photo ? Le résultat des enquêtes sociologiques d'Évelyne Sullerot peut laisser rêveur : au début des années 1960, 42 % des lecteurs de *Nous Deux*, leader de marché avec plus de quatre millions de lecteurs hebdomadaires, sont des hommes [26]. Ces chiffres peuvent être enrichis des résultats de plusieurs autres enquêtes et témoignages. L'historienne Ana Bravo donne ainsi les chiffres suivants pour la diffusion des journaux et magazines dans une usine syndicalement très active de Turin en 1953 : *L'Unità*, 30 exemplaires, *Noi Donne*, 40, *Grand Hôtel*, 300, *Bolero*, 200, *Sogno*, 100 et *Intimità*, 100 [27]. Hubert Serra, observateur privilégié dont la carrière s'est étendue sur plus de trois décennies, signale que le premier noyau de professionnels français était constitué d'anciens de l'Indochine et précise que la lecture favorite des soldats français lors de la guerre d'Algérie était... les romans-photos [28]. Comment ne pas songer ici aux *Parapluies de Cherbourg*, ce film sur la guerre d'Algérie qui réinvente si brillamment les lieux communs du mélodrame et dont on sait qu'il existe aussi une version en roman-photo publiée dans le magazine *Mon Film* (n° 732, 1965) ? De manière générale, il serait également intéressant de comparer ces chiffres et anecdotes à ce qu'on sait de la fréquentation du mélodrame au cinéma [29]. De toutes ces

23. Robyn WARHOL, *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-culture Forms*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 2003.

24. Voir Janice RADWAY, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, NC, The University Press of North Carolina, 1984, sur les romans Harlequin, et Mel GIBSON, *Remembered Reading. Memory, Comics and Post-War Constructions of British Girlhood*. Louvain, Leuven University Press, 2015, sur la bande dessinée pour jeunes filles.

25. Paola BONIFAZIO, « Political Photoromances: The Italian Communist Party, *Famiglia Cristiana*, and the Struggle for Women's Hearts », *Italian Studies*, vol. 72, 2017, p. 393-413.

26. Évelyne SULLEROT, *La Presse féminine*, Paris, Colin, 1964, p. 269.

27. Ana BRAVO, *Il fotoromanzo*, op. cit., p. 80.

28. Hubert SERRA, *Voyage au cœur du roman-photo*, op. cit., chapitres 1 et 2.

29. Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéma, spaghetti, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010, et Emiliano MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*. Rome, Donzelli, 2011. Ces deux auteurs

données, on peut conclure sans peine que le lectorat du roman-photo est différent de l'image qui en est souvent faite – et qui prend parfois la forme d'un portrait-robot caricatural (femme d'âge moyen, socialement et géographiquement isolée, peu éduquée, sans la moindre indépendance économique, et j'en passe).

Du côté des auteures

Mais que penser de l'autre volet de la question posée par notre titre ? Est-il vraiment possible de dire que le roman-photo est fait par des hommes ? Avant de répondre à cette interrogation, il est utile de préciser ce qu'on entend par « auteur » ? Dans le cas du roman-photo, la personne qui « signe » l'œuvre n'est jamais un simple individu. D'abord parce que la production d'un roman-photo est un travail d'équipe (en ce sens, l'auteur est essentiellement le « producteur » de l'œuvre, c'est-à-dire la personne qui dirige le collectif qui fait l'œuvre – telle était la position d'Hubert Serra que ses collaborateurs nommaient toujours « patron »). Ensuite parce que la signature du roman-photo est surplombée par une autre signature, celle du magazine qui publie l'œuvre et dont la ligne éditoriale détermine ce qu'il est possible de dire et de faire [30].

Or cette deuxième signature, implicite mais très robuste, est à de nombreux égards une voix féminine, et ce à trois niveaux. Au niveau général : le magazine est lui-même féminin, c'est-à-dire créé, dirigé, produit par des femmes (ce fut le cas de *Femmes d'aujourd'hui*, où paraissaient la plupart des romans-photos d'Hubert Serra, réalisateur qui dans son autobiographie n'arrête pas de dire qu'il n'est pas « un contempteur des femmes »). Au niveau intermédiaire : au sein du magazine, le roman-photo se mêle à d'autres rubriques, qui sont, elles, tenues par des femmes, même s'il leur arrive d'utiliser un pseudonyme masculin [31] (dans *Femmes d'Aujourd'hui*, la psy maison se prénomme Claude, et ce choix qui autorisait la neutralité du genre n'était évidemment pas un hasard, les hommes étant aussi friands de cette rubrique que les femmes). Enfin au niveau interne : même signés par des hommes et inventés par eux, les scénarios et histoires des romans-photos sont le résultat d'un dialogue avec le public, notamment à travers le recyclage du courrier des lecteurs, qui est presque toujours un courrier des lectrices – mais ici aussi la prudence s'impose, beaucoup de ces lettres étant rédigées par les responsables du magazine qui les publie.

Le Cheick blanc de Fellini (1952), qui se donne à première vue comme une parodie du monde du roman-photo, est aussi une œuvre très réaliste, qui insiste justement sur le travail féminin au cœur du roman-photo. Le film se moque moins des lectrices naïves de ce petit monde que du cynisme et des mensonges de ceux qui le font et qui ne sont pas que des hommes. Le premier contact avec le roman-photo, tel qu'en lui-même, passe d'ailleurs par une femme (la

mettent bien en évidence la complexité genrée de la réception du mélodrame ; le caractère mixte mais aussi transgénérationnel du phénomène transparaît avec force dans un film comme *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 1988.

30. Emmanuel SOUCHIER, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et Langages* n° 154, 2007, p. 23-38, pour la notion d'« énonciation éditoriale », et David HESMONDHALGH, *The Cultural Industries*, Londres, 2012, pour une approche plus générale de la place de l'« auteur » dans les industries culturelles.

31. Lucia CARDONE, *Con lo schermo nel cuore : Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pise, Éditions ETS, 2004.

secrétaire du magazine) dont on sent tout de suite que son pouvoir s'étend bien au-delà des questions purement administratives.

Lorsqu'on s'intéresse aux réalisations proprement dites, dont un certain nombre d'expositions récentes permet de se faire une meilleure idée (exposition « Vender » à Trento [32] en 2017, exposition « Roman-photo » à Marseille [33] et « Fotoromanzo e poi » à Reggio Emilia [34] en 2018 ; reprise partielle de l'exposition de Marseille à Charleroi en 2019), on se rend vite compte que les idées toutes faites sur le roman-photo comme instrument d'asservissement de la femme, victime consentante d'une idéologie surannée, résistent mal à l'analyse, même quand on se penche sur les pans les plus conventionnels de la production. Dès la fin des années 60, on voit apparaître des œuvres ouvertement féministes, y compris dans des revues où on n'aurait jamais attendu ce genre de discours (le magazine *Grand Hôtel*, ancêtre et modèle, dans un premier temps, de *Nous Deux*, publiée par exemple un roman-photo sur la pilule). Cette ouverture à de nouveaux rapports entre hommes et femmes était la thèse générale du livre de Sylvette Giet au sujet de *Nous Deux*, dont le sous-titre « apprendre la langue du cœur » disait parfaitement le programme d'un magazine désireux de modifier les rapports entre les sexes vers plus d'égalité.

C'était également la grande leçon de *Femmes d'Aujourd'hui*, comme le montrent les souvenirs d'Hubert Serra : la direction du magazine insistait volontiers sur le souhait de montrer des héroïnes capables de choisir leur propre destin. C'était enfin le message très précis d'un roman-photo écrit par Cesare Zavattini, le grand scénariste du Néo-réalisme italien (qui signe ici sous pseudonyme), publié dans la revue *Bolero* en 1962, « La Colpa ». S'attaquant à un sujet de société tabou – d'autant plus terrible qu'il se double d'un problème de différence de classe – le viol, cette histoire prend le parti de la victime contre l'agresseur. Lors de l'exposition de Reggio Emilia, construite autour de cette œuvre, un remake de « La Colpa », symboliquement intitulé « Nessuna colpa », montrait le dynamisme du genre, capable de migrer vers d'autres supports (en l'occurrence Instagram), mais aussi sa capacité à relire sa propre histoire à travers le prisme d'événements récents (#MeToo).

Une lecture des revues dans leur ensemble fournirait d'autres preuves à l'appui de la thèse que le roman-photo n'est pas seulement fait pour les femmes. Le paratexte publicitaire, par exemple, vise clairement un double public. Les images de couverture et même les posters parfois offerts au public accordent autant d'attention à l'homme et à la femme. Le genre particulier du ciné-roman-photo est une forme qui privilégie carrément le lectorat masculin. La constitution des archives du roman-photo, qui est toujours actuellement le travail des fans, puis l'essor d'études historiques ne manqueront pas de révéler l'importance du rôle des femmes – un peu à l'instar de ce qui s'est passé dans le domaine des études cinématographiques.

32. < <https://www.cultura.trentino.it/Approfondimenti/Sul-set-proroga-e-visite-guidate-alla-mostra-sul-fotografo-Federico-Vender> >

33. < <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/roman-photo> >

34. < <http://www.spaziogerra.it/programma/fotoromanzo-e-poi/> >

L'auteur

Jan Baetens est professeur d'études culturelles à l'Université de Louvain (Belgique). Ses travaux portent à la fois sur les rapports texte-image, très souvent dans les genres dits mineurs, et sur la poésie contemporaine. Quelques publications récentes : *À voix haute. Poésie et lecture publique* (Les Impressions Nouvelles, 2016), *Pour le roman-photo* (Les Impressions Nouvelles, 2017) et *The Cambridge History of the Graphic Novel* (Cambridge University Press, 2018, Jan BAETENS, Hugo FREY, Stephen E. TABACHNICK dir.).