

«CINÉROMAN, ROMAN- «PHOTO: OBJETS» GRAPHIQUES «& MÉMORIELS

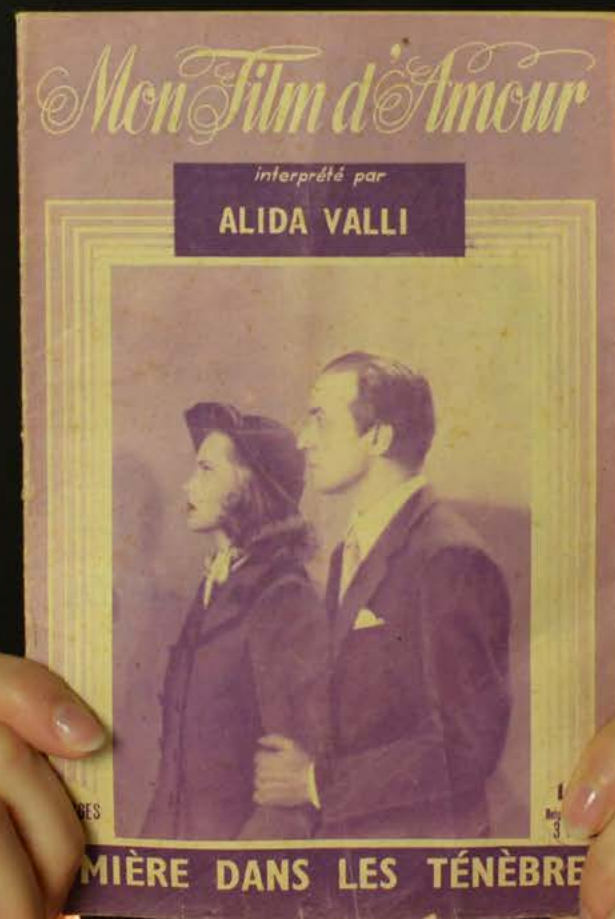
Pôle Image,
Édition & Dessin
de caractères

DNSEP
Design Mention
Design graphique
Multimédia

Département
Design
graphique
Multimédia

École
supérieure
d'art & de
design des
Pyrénées





Cinémonde

76 pages
6 frs.



Pâques

Aujourd'hui :
la Princesse Tarakanova.
Demain :
la Charlotte de Werther.
ANNIE VERNAY
est la vedette 1938.

(Photo Star - Production Néro-Film.)

18^e Année, N° 2237.

16 pages. — 50 centimes.

14-3-39.

LE FILM COMPLET DU MARDI

DINER *Ritz* au



avec Annabella

Film 
présenté par Pathé-Jarlin

Tous les Vendredis : 1 franc
Rédact. et Administ. : 18, rue d'Angoulême

Dieux-Antiques Année. - N° 732
14 AVRIL 1939

Ciné-Miroir



RENÉ DARY et
ALBERT PRÉJEAN, dans
NORD-ATLANTIQUE,
un nouveau film de
Maurice Cloche, édité
par Éclair-Journal.

MON FILM

6^{frs}



VIVIANE ROMANCE
dans

Cartacalha

Production Sirius

N° 13. — 23 Octobre 1946.

LES
DERNIERS JOURS
DE
POMPÉI



100 fr.



CINÉ-RÉVÉLATION

LE PLUS GRAND
HEBDOMADAIRE
DU CINÉMA
vous offre les
photos-géantes de
CLAIRE MAURIER
et
BELINDA LEE

MARINA VLADY
qui va tourner sous la
direction de
Robert MOSSEIN
C'EST TOI LE VENIN
ETA. int. DUCA

N° 214
50 F
Prix de vente : 12 F
Abonnement : 6 F
Souscription : 12 F 80
Taxes : 30 Cents
Publication
Hédomadaire



festival

LE PLUS FORT TIRAGE
DES HEBDOMADAIRES
DE CINÉMA



YOKO TANI
dans
Le Vent ne sait pas lire

(Ella Rank Organisation)

N° 498 - 50 FRANCS
UNION FRANÇAISE - 50 F
BELGIQUE - 7 F - SUISSE - 0 F 70
CANADA - 15 CENTS
PUBLICATION HEBDOMADAIRE

CINÉ REVUE

Prix de vente au public
100 F. 100 F. 100 F.
100 F. 100 F. 100 F.
100 F. 100 F. 100 F.
100 F. 100 F. 100 F.

DANS CE NUMERO :

**KIM
NOVAK,**

la plus
ravissante
sorcière
d'amour :
célibataire
malgré elle ?

KIM NOVAK.
vedette de
« L'ADORABLE VOISINE »
(Réalisation : Curtiz)



VIVIANE

Canada 89 CTS - Suisse 3 F.S.
F.4 MENSUEL - N° 14 - 1970



JE
SAURAI
TE
SAUVER

Hors-série

Romans-photos

Décembre 2019

Nous Deux

Emotion
Tendresse
Passion



Un héritage compliqué

2 grandes histoires
d'amour complètes



Un trèfle à quatre feuilles



N.A

Mon film d'amour, N°26,
Le film romancé,
Imprimerie Paul Dupont
13,5 x 20,7 cm,
16 pages,
année inconnue

1938

Ciné-Monde, N°494,
Maurice Bessy
et Jean-Michel Pagès,
éditeur: Paris: [s.n.],
24,5 x 35 cm,
16 pages,
7 avril 1938

1939

Le film complet, N°2237,
Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm,
16 pages,
14 mars 1939

1939

Ciné-Miroir, N°732,
Éclair-Journal,
24,5 x 35 cm,
16 pages,
14 avril 1939

1946

Mon film, N°13,
Offenstadt-SPE,
21 x 31 cm,
16 pages,
23 octobre 1946

1949

Les derniers jours
de Pompéi, Éditions S.A.G.E,
Cino Del Duca,
23 x 30 cm,
68 pages,
1949



1956

Almanach Cinémonde,
Cinémonde, Paris: Cinémonde,
17 x 24,5 cm,
162 pages,
1956



1958

Ciné-Révélation, N°214,
Sté Éditor, Imprimerie
Cino Del Duca,
27 x 36 cm,
32 pages,
1958



1959

Festival, N°498,
Éditions Mondiale,
Imprimerie Cino Del Duca,
24 x 30,5 cm,
44 pages,
1959



1959

Ciné-revue, N°1,
Paris: [s.n.],
26,3 x 34,5 cm,
36 pages,
2 janvier 1959



1976

Viviane, N°14,
G. Rousset,
Les Éditions de Saxe,
26 x 32 cm,
68 pages,
novembre 1976



2019

Nous Deux, hors série,
Édition Mondadori Magazines,
Reworld Media,
21 x 27 cm,
52 pages,
décembre 2019



INTRO —

DUC —

TION

port à l'image et
 sé la photographie.
 ium a fait émerger
 ges comme le
 photo. Ces deux
 s cinématographiques
 oduits dérivés.
 négligeables.
 aptation
 e plateau ou
 iosque sous
 ans une collection
 bdomadaire.
 re mondiale on
 es de cinéma et dans
 mans-photos.
 st basé sur une œuvre
 il utilise des photo-
 andes dessinées,
 e côté technique,
 topo sentimental
 s producteurs
 ré comme des
 tion, quelque peu
 oto n'étaient pas

Le cinéma a influencé notre rapport à l'image et notamment la manière dont on a pensé la photographie. L'évolution parallèle de ces deux médiums a fait émerger de nouvelles formes de lecture d'images comme le cinéroman ou bien encore le roman-photo. Ces deux genres ont en commun les références cinématographiques dont ils sont en quelque sorte des produits dérivés. Les différences toutefois ne sont pas négligeables.

Le cinéroman est l'adaptation écrite d'un film, illustrée de photos de plateau ou de photogrammes. Il était vendu en kiosque sous forme de petite brochure, souvent dans une collection spécialisée qui sortait à un rythme hebdomadaire.

Après la Seconde Guerre mondiale on retrouve le cinéroman dans des revues de cinéma et dans la presse généraliste, mélangé aux romans-photos.

Le roman-photo lui est basé sur une œuvre littéraire ou une histoire fictionnelle; il utilise des photographies insérées dans des cases de bandes dessinées, agrémentées de phylactères. Outre le côté technique, il s'inspire du cinéma en reprenant le topo sentimental du bonheur individuel véhiculé par les producteurs américains des années 1930. Considéré comme des objets de sous-culture de consommation, quelque peu honteux, le cinéroman et le roman-photo n'étaient pas



destinés à être valorisés. Leurs auteurs utilisaient donc très souvent un pseudonyme qui leur permettait de ne pas dévoiler leur identité. Si le genre est considéré comme mineur, il offre cependant une diversité insoupçonnée.

Afin de comprendre le fonctionnement d'une société dont l'image est constamment consommée et digérée, j'ai choisi de traiter dans cet écrit un genre qui, avant l'apparition du numérique, donnait à voir les images autrement. Je propose donc d'analyser le cinéroman au travers des interrogations suivantes : qu'est-ce qu'un cinéroman ? Qu'est-ce qu'un roman-photo ? D'où viennent-ils ? À quoi ressemblent-ils ? À qui sont-ils destinés ? Quel était le but de leur fabrication et pourquoi ont-ils disparu ? Serait-il intéressant de les faire vivre à nouveau ? Comment la photographie peut-elle à la fois témoigner et documenter le cinéma ? Je m'attacherai dans un premier temps à présenter leurs origines, puis à m'interroger sur la fabrique de ces images, de leur texte, et des rapports qu'entretiennent texte et image. Ensuite après avoir analysé leur contenu, je conclurai sur l'évolution possible des genres et leur ouverture au monde contemporain.

“SOM

— MAI”

— RE

LES
ORIGINES
CINÉ — DU
ROMAN
ET DU
ROMAN
— PHOTO

HIER,
“AU —
JOUR —
D’HUI,”
DEMAIN ?

INTRO —
DUC —
TION

RE —
MER —
CIE —
MENTS

LES
ORIGINES
CINÉ —
ROMAN
ET DU
ROMAN
— PHOTO

RELA —
TIONS
ENTRE
TEXTE
ET
IMAGE

ANALYSE
GRAPH —
IQUE
DES
FORMES

HIER,
AU —
JOUR —
D’HUI,
DEMAIN ?



...SANS SE
...a été
...en face
...y a eu
...ment

Astoria n'est donc pas allé chez Qu...

LE ROBERT DE...
...LE...
...LE...
...LE...
...LE...

QUI TOMBE EN MORT
DEVANT LE CORPS
INERT DE NITA...

Gardez les choses
sur vous de
cette manière
c'est un
grand thème
pour...

Roland Vercesi
le film de...

N'importe qui à votre place se
aurait passé quelque chose
Astoria n'a pas he...

Vous pouvez m'expliquer pourquoi
elle qui a vu entrer
Ened? C'est impossible!

L'ingénieur avait parlé à mon p...

Alors, ton
Non!

Arbaz! Tu es un
assassin... le...
va tuer...
C'est toi...
lie de
ruser...

Chien de
Chris...
Oses apostro-
pher ainsi le
grand-père d'Isis
Tu auras
chatie!

Vous voulez donc vous décoller vous-même
de la peau et de ne plus vous occuper
de rien?

Pouvez-vous...
...vous...
...vous...
...vous...
...vous...

Oh non, c'est impossible!

Je vous l'ai dit, elle
est partie...
cette nuit...
voilà!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Vous voulez donc vous décoller vous-même
de la peau et de ne plus vous occuper
de rien?

Pouvez-vous...
...vous...
...vous...
...vous...
...vous...

Oh non, c'est impossible!

Je vous l'ai dit, elle
est partie...
cette nuit...
voilà!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Vous voulez donc vous décoller vous-même
de la peau et de ne plus vous occuper
de rien?

Pouvez-vous...
...vous...
...vous...
...vous...
...vous...

Oh non, c'est impossible!

Je vous l'ai dit, elle
est partie...
cette nuit...
voilà!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Vous voulez donc vous décoller vous-même
de la peau et de ne plus vous occuper
de rien?

Pouvez-vous...
...vous...
...vous...
...vous...
...vous...

Oh non, c'est impossible!

Je vous l'ai dit, elle
est partie...
cette nuit...
voilà!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Vous voulez donc vous décoller vous-même
de la peau et de ne plus vous occuper
de rien?

Pouvez-vous...
...vous...
...vous...
...vous...
...vous...

Oh non, c'est impossible!

Je vous l'ai dit, elle
est partie...
cette nuit...
voilà!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

Alors, ton
Non!

RE

MER

CIE

MENTS

moire **Charles Gautier**
(sme) pour avoir accepté
er ses connaissances.

Coste (enseignant
et, (enseignant de
ences, ainsi qu'à **Perrine**
phique et typographie)

nents plus particuliers
onneur et grand amateur
recherches, sa collection.
rcier chaleureusement
ur leur relecture attentive.
t toutes les personnes que
ui, consciemment ou non,
faire aboutir ce mémoire.

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire **Charles Gautier** (professeur d'histoire et théorie du graphisme) pour avoir accepté de suivre mon travail et de m'avoir apporter ses connaissances. J'exprime également ma gratitude à **David Coste** (enseignant d'image et photographie) et **Julien Bidoret**, (enseignant de webdesign) qui m'ont apporté leurs références, ainsi qu'à **Perrine Saint Martin** (enseignante de design graphique et typographie) pour l'accompagnement de ce mémoire.

J'adresse des remerciements plus particuliers et sincères à **Claude Patrolin**, collectionneur et grand amateur d'art pour m'avoir prêté le temps de mes recherches, sa collection.

Je tiens également à remercier chaleureusement **Clément Marin** et **Marie-Paule Moly** pour leur relecture attentive.

Enfin, j'ai une pensée pour toutes les personnes que j'ai rencontrées, croisées ou côtoyées et qui, consciemment ou non, m'ont aidé d'une manière ou d'une autre à faire aboutir ce mémoire.

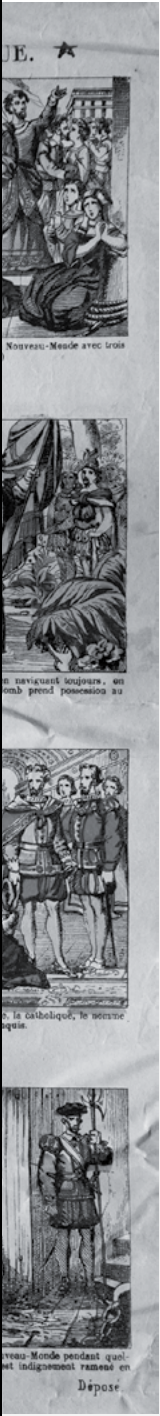


LES « ORIGINES DU » « CINÉ- ROMAN ET DU » « ROMAN — PHOTO

47-56

Les ancêtres du cinéroman
et du roman-photo

49



a/

a/
Planche Christophe
Colomb ou la découverte
de l'Amérique, L'imagerie
d'Épinal, 1805



a/

P. 49 Les ancêtres du
cinéroman et du
roman-photo
P. 54 Le cinéroman
P. 55 Le roman-photo

Les ancêtres du cinéroman et du roman-photo

Le cinéroman tout comme le roman-photo fait partie d'une longue évolution de techniques et de procédés qui ont permis de poser un récit en images. Afin de bien comprendre leur création, il est nécessaire de remonter le temps et d'aller bien avant leur naissance afin d'esquisser de possibles filiations avec d'autres supports imprimés où l'image est prédominante.

Apparue en 1796, l'imagerie d'Épinal [a] est l'un des premiers médias de masse par l'image. Présente un peu partout en Europe, ces estampes [2] rassemblent une collection de sujets qui ont joué un rôle majeur dans la transmission de la culture populaire française. La diffusion massive de leurs travaux marque une évolution décisive dans l'imagerie populaire. La mise en page de ces planches associe seize à vingt vignettes successives dessinées et disposées sur quatre ou cinq niveaux. Le texte placé sous l'image mêle les didascalies d'un narrateur extérieur et les répliques des protagonistes. Entre 1850 et 1870, le roman dessiné (ou « bande dessinée ») se développe notamment grâce à l'écrivain genevois Rodolphe Töpffer, qui le démocratise en publiant ses dessins dans les principaux hebdomadaires anglais. De nombreux dérivés font progresser le genre, comme la caricature, le comic strip ou encore le comic book. Néanmoins, la bande dessinée atteindra sa véritable notoriété qu'à la fin des années 1830. Avec l'avènement de la photographie sur papier, l'image photographique devient véritablement multiple et commence à susciter l'intérêt des milieux de l'édition et de la presse. Ouvrages et périodiques font une place à la photographie et tendent à se multiplier à partir des années 1850 avec le début d'une véritable imprimerie photographique. De nombreux photographes travaillent ainsi ponctuel-

lement pour la presse. Si ce phénomène apparaît dès le début des années 1840, c'est à partir des années 1860 que l'on observe de plus en plus fréquemment les mentions « d'après photographie » au bas des légendes des illustrations de presse, attestant ainsi de l'exactitude de l'image reproduite.

Le début du XX^e siècle marque un tournant pour le roman dessiné avec l'arrivée de la « narration fleuve » [3], qui donne plus de liberté au texte qui vient flotter et s'insérer dans les courbes du dessin. Les dialogues sous forme de « bulles » font leur apparition et les histoires se développent sous forme de « série ». En Italie, le roman-photo voit le jour. Fondé sur une œuvre littéraire ou fiction scénarisée, le roman-photo reprend les codes de la bande dessinée avec ses phylactères et des photogrammes de cinéma. Peu à peu roman-photo et roman dessiné se côtoient dans les mêmes publications. Le roman dessiné, plus souple, joue sur les formes, les lignes et la disposition des vignettes en fonction de la narration. À cette même période, apparaît en Europe la production de cartes postales en épisodes [b]. Afin de créer une dynamique dans la succession des photographies, les poses des acteurs sont théâtralisées, le cadrage change peu permettant dans la composition d'identifier facilement le phénomène de série. Par ailleurs elles sont souvent numérotées permettant au lecteur de suivre le déroulement de narration. Rappelons que dans les années 1900 à 1920, l'usage de la carte postale était quasiment quotidien.

La fin du XIX^e siècle est aussi celui du triomphe de l'image dans les journaux. En France, les photographes détrônent progressivement les illustrateurs. En 1886, Nadar et son fils Paul interviewent le physicien Chevreul sur « L'art de vivre cent ans » [c1] [c2], ils réalisent une chronophotographie [4] et prennent note du discours du vieil homme par sténographie [5]. Agrémenté d'un texte fourni par le Figaro, ils esquissent une mise en page qui se rapproche d'un comic photographique. L'article paraîtra banalement dans *Le Journal Illustré* du 5 septembre 1886, ignorant

b/



[2] L'estampe désigne le résultat de l'impression d'une gravure ou d'une autre technique de l'estampe qui n'inclut pas un procédé d'incision ou de morsure.

[3] D'après *Roman-photo*, catalogue d'exposition, Mucem, 2017

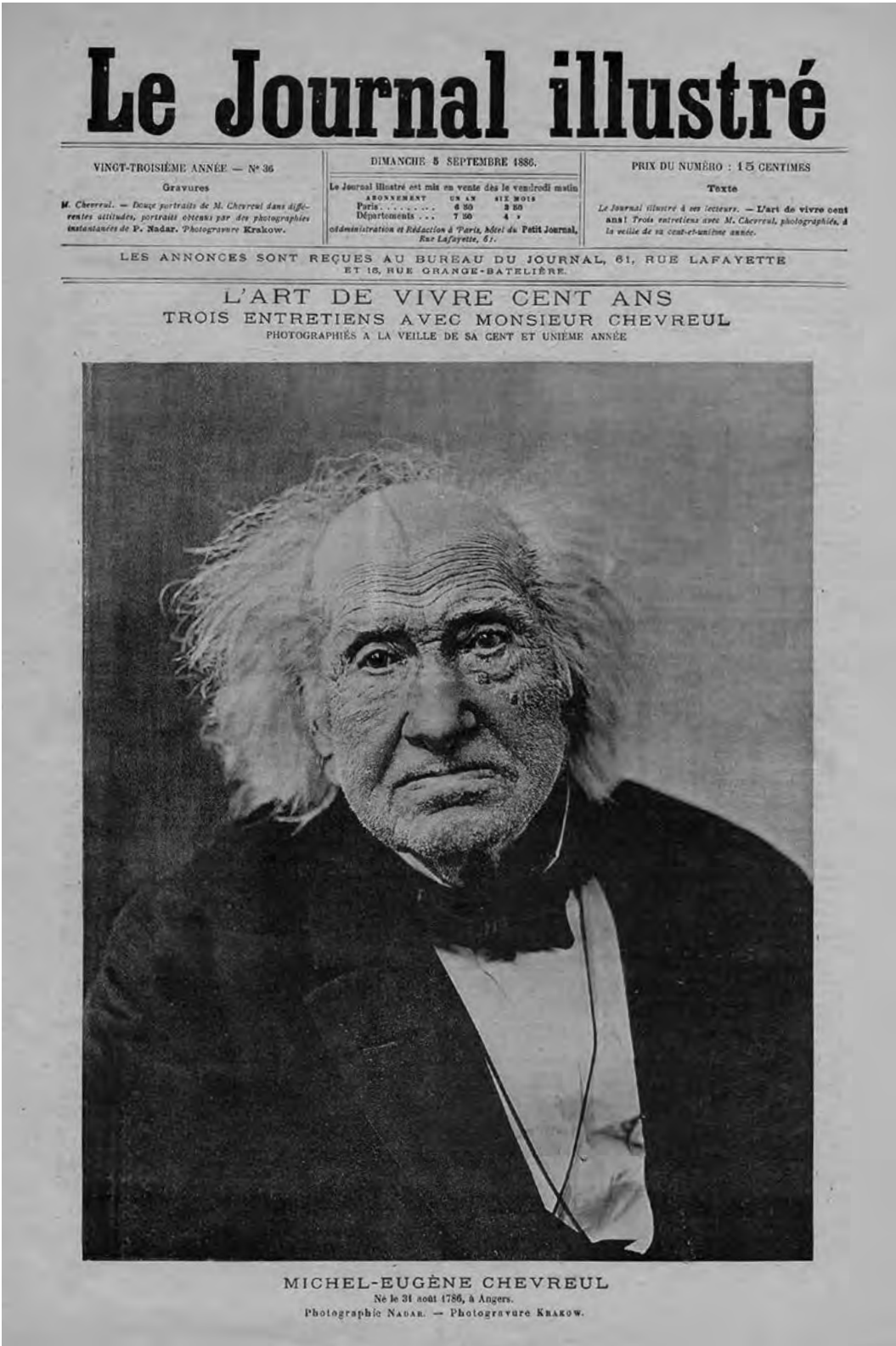
[4] Technique photographique qui consiste à prendre une succession de photographies, permettant de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement.

[5] L'art de se servir de signes conventionnels pour écrire d'une manière aussi rapide que la parole.

b/

La blanchisseuse, série de quatre cartes postales, Paris, Mucem, entre 1862 et 1905

c1/

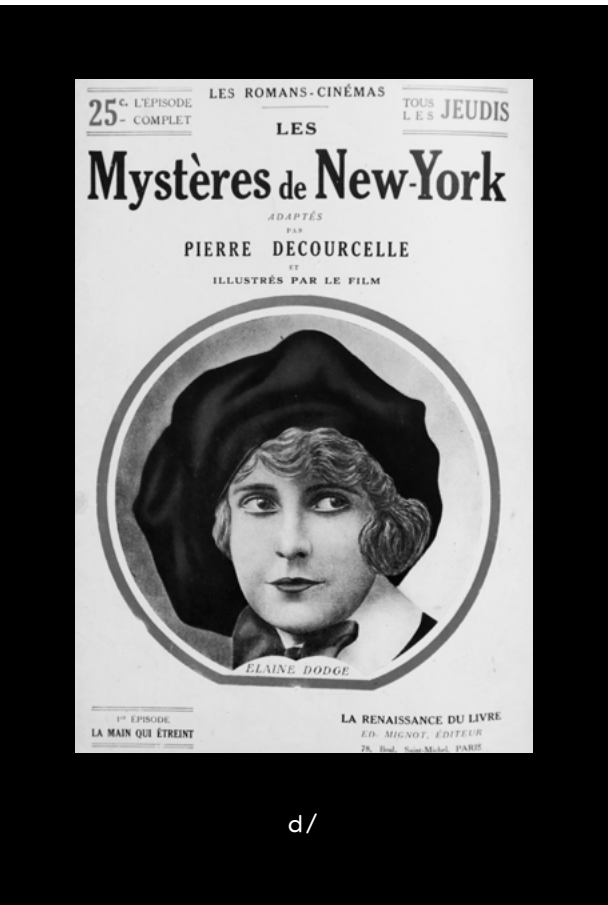


c2/



c1/ Couverture pour
le journal Le Figaro,
Nadar, 5 septembre
1886

c2/ Essai de mise en
page pour le journal
Le Figaro, Nadar,
5 septembre 1886



d/

le travail de mise en page de Nadar et son esprit novateur. Ce reportage, réelle innovation formelle, s'apparente à la recherche séquentielle proche du documentaire ou du cinéma parlant. Une autre forme qui provient véritablement du cinéma est le cinéroman. Apparu en 1915, il a connu son heure de gloire en même temps que le film en épisodes prenait son essor. À ses débuts, celui que l'on appelait cinéroman n'était alors que l'adaptation romancée d'un « serial » [6].

[6] Le serial (ou film à épisodes) est un type de film ayant un métrage étendu séquencé en plusieurs épisodes selon le principe du roman-feuilleton et ayant connu son heure de gloire dans la première moitié du XX^e siècle.

Le cinéroman

Apparu au début de l'industrie cinématographique en 1915, le cinéroman atteint son apogée dès la seconde moitié des années 1930, jusqu'au milieu des années 1940. Le premier cinéroman est une création de Pierre Decourcelle, qui publie en 1915 *Les Mystères de New York* [d], une collection d'une vingtaine de fascicule où les photographies du film illustrent le récit. Les éditeurs, prenant note de ce succès de publication, multiplient les collections dédiées au cinéroman. Le public raffole de ces films sur papier. Ces petites revues d'une dizaine de pages sont légèrement postérieures au film lui-même et apparaissent à la fois comme des objets publicitaires et des souvenirs du film. Leurs publications sont nécessaires à la promotion du film, surtout en province où les salles de cinéma sont rares. L'image de cinéma règne sur le texte qui relègue celui-ci à une simple narration. Par le soin apporté à l'élaboration de la couverture, qui s'apparente à de véritables mini affiches de film, le cinéroman est devenu un véritable objet de reconnaissance de l'œuvre cinématographique. Le récit est d'abord omniprésent dans le cinéroman puis progressivement la photographie prend plus de place. Après la Seconde Guerre mondiale, les cinéromans prennent une forme où la structure du récit s'organise à partir de l'image et non plus du texte. Ils côtoient alors souvent les romans-photo dans les mêmes publications.

Le roman-photo

Le roman-photo, aussi appelé photo-roman, est un terme qui provient de l'italien « *Fotoromanzo* ». Aussi connu sous le nom de « *Storia a fumetti* » (*histoire avec des petites fumées*). L'ouvrage emprunte à la bande dessinée ses phylactères et au cinéma ses photogrammes et cadrages. Magazine d'après-guerre, le photo-roman connaît un succès énorme et fulgurant en Europe et en Amérique Latine, à l'exception de l'Angleterre qui en fait un rejet systématique. À Milan, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les frères Del Duca, patrons de la maison d'édition Univers, éditent depuis les années 1930 des romans populaires et des bandes dessinées destinés à la jeunesse. Le succès des deux genres donne l'idée aux deux frères d'en faire un mix à travers un roman d'amour illustré de photographies. Le troisième frère, Cino Del Duca s'exila en France et commença à produire ce qui deviendra par la suite l'un des plus célèbres roman-photo : *Nous Deux*. Mais qu'est ce qui justifie un tel engouement pour le roman photo ? Le genre apparaît en effet comme un appauvrissement de son prédécesseur le roman dessiné, dont la mise en page était bien plus dynamique et expressive que celle du roman-photo qui peine par ailleurs à marier texte et image. Plusieurs problèmes se posent : le choix de conserver les légendes, comme dans le roman dessiné (et qui contrairement au cinéroman) entraîne des difficultés de narration et de mise en forme. L'esthétique du gros plan qui prédomine laisse peu de place aux dialogues et oblige à renouer avec une technique utilisée dans le cinéma muet : l'alternance de cases de texte où l'histoire se « dit » et de photos où elle se « montre ».

Néanmoins, la richesse des possibilités narratives du roman-photo se retrouve aussi bien dans le domaine de la fiction que du documentaire. En effet, si l'histoire fictionnelle du roman-photo fait rêver ses lectrices, c'est également un document exceptionnel sur l'évolution des mœurs. On peut y lire en filigrane l'aspiration des femmes à des rapports plus égalitaires avec les hommes. Les scénaristes, dont la plupart étaient des femmes (car on avait jugé que les femmes comprenaient mieux les émotions), ont intégré les préoccupations de leurs lectrices

dans le roman-photo : ainsi leurs héroïnes favorites réalisaient leurs désirs les plus intimes, désirs que l'ordre sexuel et familial de ce temps leur refusait. Les décennies qui séparent l'après-guerre des années 1970 ont été celle d'une remise en cause profonde du mariage bourgeois dont les règles rigides et inégalitaires instaurées au début du XIX^e siècle commencèrent à s'effacer progressivement avec l'acquisition de nouveaux droits (ouvertures des universités aux femmes, suppression de la notion de « salaire féminin », droit de vote...). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les revendications des femmes portent sur tous les domaines de la vie sociale, économique et politique et militent pour une réelle égalité. En ce sens on peut dire que le roman-photo a contribué à l'évolution des mentalités.

RELATIONS
ENTRE
TEXTE
ET
IMAGE

temps, d’action). Ainsi, la vie d’une photo-
graphie se déploie à l’intérieur de l’image
fixe, suspendue. C’est ainsi que l’image
fixe, suspendue, et que le cinéma commence à
traverser cette frontière entre image fixe et image
mouvante. Cette frontière est aujourd’hui exploitée par de nombreux
artistes, comme le vidéaste et photographe belge
Philippe Van Meirbeke, qui utilise la notion du mouvement à
l’intérieur de sa caméra. Dans son projet *KING (after
Marcel Odenbach’s 1956 picture of a young man
in a suit)* [1] il crée son propre espace et
son propre temps par le biais de la caméra. Il la fouille
pour en tirer tout le potentiel de narration. Cette
œuvre, basée sur une photographie réelle, est
composée de centaines de photographies du visage du
sujet, passant de la caméra de venir en gros plan sur
les traits les plus charismatiques du monde.

Esthétique et narration —
« fabrique de l’image »

La photographie post-moderne a emboité le pas à la
mode de la photographie de mode pour faire éclore une esthétique
nouvelle, mise en scène, parfois fortement fiction-
nalisée. Les facilités techniques du XXI^e siècle n’ont
pas seulement accéléré et intensifié ce mouvement,
comme le suggère Jeff Wall – et d’autres artistes comme
Gregory Crewdson [7] – dans les musées. Spécialisé
dans la mise en scène et devenu maître de la
photographie, Gregory Crewdson s’est appuyé sur le dispo-
sitif photographique (équipe, plateau, éclairage)
pour créer une image unique [12]. Il concentre la
lumière sur une sorte d’instant-clef qui ne contient

ses mises
en scène
vient de son
père, psy-
chiatre, exerçait dans
le milieu psy-
chiatre familial.
souvent d’avoir
des confidences de

certains de ses patients.
Ces récits névrotiques l’ont
amené à produire des photo-
graphies qui sont à mi-chemin
entre cinéma et fantastique
et qui évoquent la face
cachée du rêve américain.

Mouvement — écrire à partir
d’images séquentielles

Avec les débuts du proto-cinéma, la question du mouvement a commencé à apparaître. C’est à cette même problématique que se sont attachés Muybridge et Marey lorsqu’ils inventèrent la chronophotographie. Il ne suffit plus d’analyser le mouvement, il faut pouvoir le restituer [e]. Plus tard, les analogies entre roman-photo et séquences sont apparues avec éclat dans les travaux de Duane Michals, dont de nombreuses séquences sont des « études de décomposition » [f], [g], [h]. Il crée des séquences d’images de cinq ou six plans qui composent une narration photographique. Il en va de même avec le roman-photo. Au travers de l’utilisation de la « case », les photogrammes se succèdent et instaurent une temporalité tout comme le cinéma l’impose au spectateur. Plus les photos sont identiques et plus le lecteur ressent le besoin, puisque le livre lui permet de le faire, de les comparer, s’adonnant ainsi à un va-et-vient entre images. De plus, ne dit-on pas que c’est le mouvement à l’intérieur de la photo qui lui permettrait de prendre vie ? Une suite de photographies, situées dans un même décor, avec les mêmes personnages et les mêmes formes constitue l’unité dramatique de l’image (unité

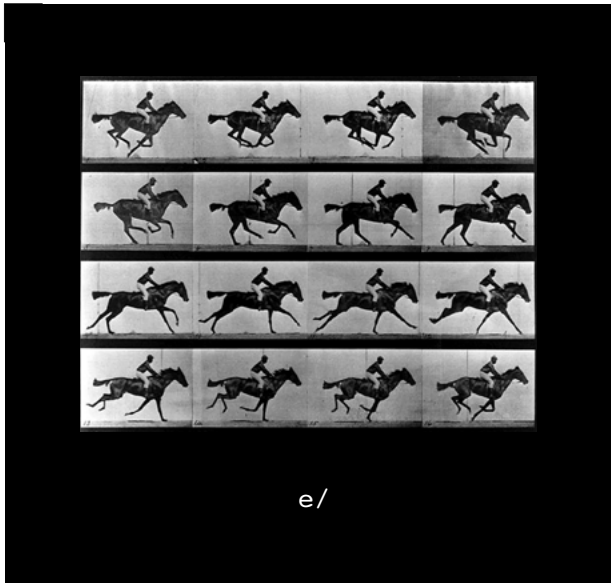
de lieu, de temps, d’action). Ainsi, la vie d’une photo se tient précisément à la vie qui se déploie à l’intérieur de l’image fixe, suspendue. C’est ainsi que l’image devient mouvement et que le cinéma commence à apparaître. Cette frontière entre image fixe et image animée est aujourd’hui exploitée par de nombreux artistes, comme le vidéaste et photographe belge David Claerbout qui utilise la notion du mouvement à travers l’œil de sa caméra. Dans son projet *KING (after Alfred Wertheimer’s 1956 picture of a young man named Elvis Presley)* [i] il crée son propre espace et rentre dans l’image par le biais de la caméra. Il la fouille pour en exprimer tout le potentiel de narration. Cette animation 3D, basée sur une photographie réelle, est constituée de centaines de photographies du visage du KING permettant à la caméra de venir en gros plan sur l’une des figures les plus charismatiques du monde.

Esthétique et narration —
la « fabrique de l’image »

La photographie post-moderne a emboité le pas à la photographie de mode pour faire éclore une esthétique de l’image mise en scène, parfois fortement fictionnalisée. Les facilités techniques du XXI^e siècle n’ont évidemment qu’accélééré et intensifié ce mouvement, ce qui a propulsé Jeff Wall – et d’autres artistes comme Gregory Crewdson [7] – dans les musées. Spécialisé dans l’art de la mise en scène et devenu maître de la narration, Gregory Crewdson s’est appuyé sur le dispositif cinématographique (équipe, plateau, éclairage [j1]) pour créer une image unique [j2]. Il concentre la narration en une sorte d’instant-clef qui ne contient

[7] L’idée de ses mises en scène provient de son enfance. Son père, psychanalyste, exerçait dans la cave du foyer familial. Crewdson se souvient d’avoir perçu les confidences de

certaines de ses patients. Ces récits névrotiques l’ont amené à produire des photographies qui sont à mi-chemin entre cinéma et fantastique et qui évoquent la face noire du rêve américain.

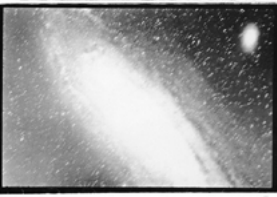


- P. 59 Mouvement — écrire à partir d’images séquentielles
- P. 59 Esthétique et narration — la « fabrique de l’image »
- P. 66 Scénario et fiction

f/



g/



h/



i/

f/ The Bodeyman,
tirage argentique,
Duane Michals,
12,8 x 17,8 cm,
1973

g/ The Human
Condition,
tirage argentique,
Duane Michals,
12,8 x 17,8 cm,
1968

h/ Grandpa Goes
to Heaven,
tirage argentique,
Duane Michals,
12,8 x 17,8 cm,
1989

i/ David Claerbout,
projection vidéo
noir et blanc, muet,
animation HD, 10min,
2015 – 2016



j1/



j2/

j2/
Untitled (Ophelia), Gregory
Crewdson, impression
numérique, 127 x 152,4 cm,
2000 – 2001

j1/
Plateau de Untitled (Ophelia),
États Unis, 2000 – 2001

pas un seul sens, mais ouvre sur des histoires que le spectateur peut créer librement. On pourrait très bien dire qu'après tout n'importe quelle photo offre cette liberté, mais les photos de Crewdson se présentent directement comme des fictions, à travers leurs lumières, leurs atmosphères et leurs situations. On les croirait extraites d'un film, certes, mais d'un film qui n'existe pas. Comme l'intersection de milliers de films possibles. Ses suggestions narratives ambiguës brouillent les frontières entre fiction et réalité, et ce, grâce à une préparation minutieuse des décors, de l'éclairage et des personnages. Tout est donc histoire de narration. N'est ce pas là où s'entremêlent photo et cinéma ? Le but de tout film n'est-il pas d'agir sur la pensée et les émotions ? Habituellement la qualité d'un film se mesure à sa capacité à attirer le spectateur dans le film. Il en va de même pour la photographie. Les meilleures photos sont-elles celles qui racontent une histoire, à la manière des « historiettes un peu gag de Doisneau [8] » ? Les plus lisibles en tout cas. Celles qui conduisent le visuel vers une forme de lecture au message bien concis. L'image photo-romanesque est néanmoins soumise à la loi de la « case ». La planche en « gaufrier » modifie radicalement le statut du cadrage photographique, qui se voit soumis à une logique de montage, voire collage. Toute image nécessite d'être recadrée. En photographie, la photo est entourée de blancs; dans un roman-photo, elle est entourée d'images; tandis que dans le cinéroman, elle est entourée de textes. Ces caractéristiques sont à prendre en compte lors du « montage des images ». Même s'il est vrai qu'une image vaut mille mots, cette maxime ne peut être appliquée au roman-photo. L'image unique dans le roman-photo ne peut exister. En effet, c'est la proximité entre deux images photos-romanesques qui crée la narration. Certains pourraient en venir à penser que l'image pourrait s'autosuffire pour créer une structure narrative; mais un tel roman-photo ne peut s'arracher au poids de la langue. Créée en principe à partir d'un scénario, la narration visuelle dépend toujours d'un récit antérieur qui vient parfois altérer la pureté de l'image. Le roman-photo

[8] Terme employé par Bruno Dubreuil dans son article « Est-ce la guerre entre la photo et le cinéma ? » écrit en 2015 sur le site www.oai13.com

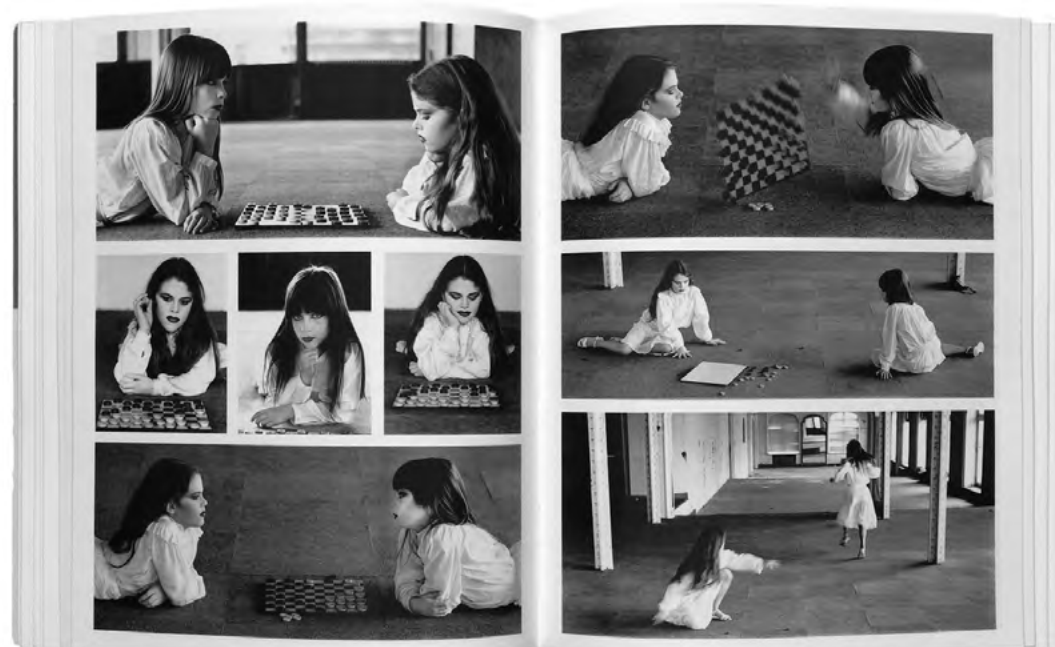
Droits de regards [k1] de Marie Françoise Plissart joue avec beaucoup d'humour sur la seule



k1/

présence de l'image qui lui donne par moments des airs de rébus [k2] (deux enfants sur-maquillées sont penchées sur un damier, que font-elle ? Elle jouent aux dames). Le roman-photo est donc soumis à une corrélation texte/image. Implicite ou explicite. On retrouve parfois un jeu textuel dans l'image même de manière sous-jacente comme le fait Marie Françoise Plissart mais aussi physiquement par la présence de signes typographiques dans la photographie (message publicitaire, texte sur les paquets de cigarettes, titre de journaux, enseignes, vitrines...). L'ensemble de ces signes constitue le décor dans lesquels les personnages évoluent mais aussi des repères géographiques pour le lecteur. L'image était savamment construite pour être simple, avec l'aide d'un minimum d'éléments qui suffisent à illustrer un contexte. Ainsi, plutôt que de l'absence ou non du langage, c'est de leur rapport avec les photographies que l'analyse se doit de rendre compte. La critique l'a, elle, bien compris. Si le roman-photo n'a pas bonne réputation (qualifié de « lectures pour adolescentes », « pour vieilles filles de province »)

k2/



k2/
Extrait du roman-photo
Droits de regards, Marie
Françoise Plissart, 2010



c'est avant tout parce que la qualité romanesque est bien plus pauvre. On reproche au roman-photo d'être bête et de mépriser le bon usage de la langue. La question principale n'est plus de chercher comment le langage peut cesser de dominer, de masquer l'image et vice-versa. Ce que recherchent les romans-photos qui diminuent la part de texte au profit de celle de l'image, c'est construire une forme narrative propre à l'œuvre photo romanesque et qui ne soit pas la simple illustration d'une histoire déjà existante. Que l'écrit et l'image se suppléent pour construire ensemble le récit, créant ainsi une synergie entre tous les éléments de l'œuvre. Le but n'étant pas de scinder en deux mots et images mais de faire en sorte que l'écrit se fasse image et que l'image se transforme en récit. Le livre est-il un support indispensable pour retranscrire un roman-photo ? [9]

Effectivement le roman-photo est principalement connu sous forme papier mais d'autres ont su le faire évoluer sous une autre forme, comme le réalisateur, chorégraphe et scénographe Denis Plassard qui a réalisé une pièce de théâtre (*Les cadavres se regardent dans le miroir* [1]) dans laquelle il offre un spectacle composé d'une reprise de 600 clichés d'un roman-photo, animé par quatre danseurs-acteurs et accompagné d'un quatuor à cordes. Les acteurs prennent la pose à l'instar des acteurs photo-romanesques et les jeux de lumière (scène/noir/scène/etc) permettent de passer d'une image à l'autre. Grâce à une chorégraphie de précision, les acteurs nous font ressentir entre deux noirs le mouvement. Né du feuilleton, le roman-photo moderne est resté, jusque dans ses formes les plus novatrices, un genre à épisodes. Dans le roman-photo, l'essentiel est de lier. Les unités se disposent en séquence, les images s'organisent sur la page et d'une photo à l'autre la lecture invite à repérer des correspondances. Ce désir de liaison est sans doute lié à la mutation de l'image en image-sé-

[9] « L'idée de faire des romans-photos ailleurs que dans un livre paraît fausse. Cela n'a aucun sens d'exposer un roman-photo, parce qu'un roman-photo est destiné à avoir un rapport intime, privé avec le lecteur. Le lieu d'accueil d'un roman-photo ne peut pas

être la galerie ou le musée. C'est prioritairement le livre, même si d'autres solutions ne sont pas à exclure. Les cartes postales, par exemple, pourraient un jour fournir un support alternatif, mais je n'ai jamais cherché de ce côté-là » Marie Françoise Plissart, 2010.

quence. L'utilisation de ces vues successives facilite la mise en scène de l'espace et du temps externes de chacune de ses images.

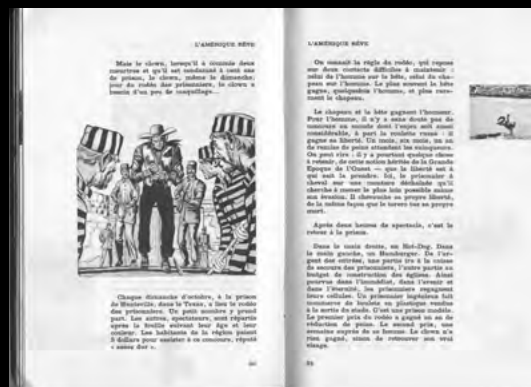
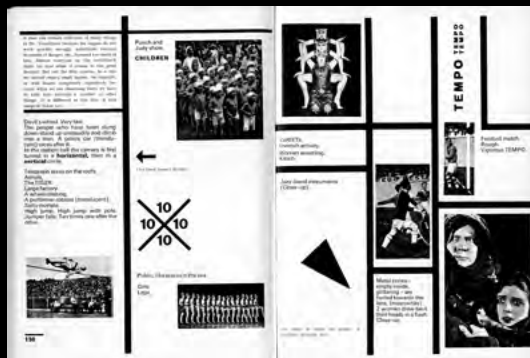
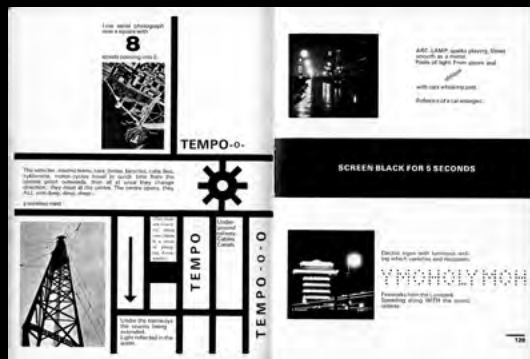
Scénario et fiction

Avant d'être tourné, un film existe souvent, de manière classique, sous la forme d'un scénario. Le scénario est une étape essentielle pour concevoir un cinéroman ou un roman-photo. Il n'existe que de très rares exemples de scénarios qui se présenteraient sous forme d'images « montrées » pour expliquer ce que seront celles du film. Un des paradoxes du scénario réside dans le fait que c'est à travers des mots écrits que le film va prendre forme. Il peut cependant représenter, pour beaucoup de cinéastes qui manquent de vision, un outil précieux permettant d'anticiper sur les images avec des mots. Certains scénarios non destinés à la réalisation revendiquent parfois un simple statut poétique; d'autres, en revanche, y trouvent un statut plus graphique : c'est notamment le cas avec le scénario *Dynamic of the Metropolis* de Moholy Nagy [m] qui structure son récit par des collages d'inspiration filmique, à mi-chemin entre le scénario et le tableau. Le scénario est avant tout une ébauche d'un film imaginaire. En 1961, Chris Marker publie « un film imaginaire », scénario d'un film non réalisé, *l'Amérique Rêve* [n]. Au milieu des années 2000, Bertrand Bonello, réalisateur et scénariste français réunit une trilogie de film non abouti dans son livre *Films Fantômes* à travers lequel le cinéaste voudrait proposer une rêverie plus large sur la figure du film perdu, avorté ou infaisable. Des photographies prises expressément par lui complètent ainsi l'ouvrage, de même que plusieurs de ses textes et qu'un essai critique portant sur son travail.

[10] En 2011, 817 longs métrage de fiction ont été produit aux États Unis pour plus de 30 000 scénarios de fiction enregistrés auprès de la Writers Guild of America.

De nombreux films ont ainsi été écrits, construits, mis en forme mais rares sont ceux qui ont finalement été tournés [10]. Cette fiction que l'on transcrit sur papier est en quelque sorte limitée par un imaginaire solitaire, mais c'est également celui-ci qui permet d'unir des savoirs et métiers différents pour le rendre possible. Avec un goût pour les nouvelles expériences de cinéma, Lars von Trier a imaginé une étonnante méthode d'écriture pour son film *Europa* : il a écrit deux scénarios. Le premier est uniquement consacré à l'intrigue, le second est dédié aux éléments visuels du film. Le scénario n'est pas qu'une étape dédiée aux réalisateurs. Le poète français Jacques Prévert a également produit des planches scénaristiques dessinées [o]. Formidables brouillons préalables à l'écriture du scénario et des dialogues (sorte de « rébus initials » de sa création), ces planches font l'objet de zooms et de commentaires qui permettent de décrypter le geste de Jacques Prévert.





ANALYSE

GRAPH
— IQUE

DES

FORMES

p/



- P. 73** Analyse d'un cinéroman :
Le film complet
- P. 81** Analyse d'un roman-photo :
Les derniers jours de Pompéi
- P. 85** Analyse d'un hebdomadaire
de cinéma : Festival

p/
Le film complet,
N°1514, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages,
28 juillet 1934



1/



2/



3/



4/



5/



6/



7/



8/



9/

1/
Le film complet, N°1222, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 15 septembre 1932

2/
Le film complet, N°1301, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 18 mars 1933

3/
Le film complet, N°1305, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 28 mars 1933

4/
Le film complet, N°1514, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 28 juillet 1934

5/
Le film complet, N°1662, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 9 juillet 1935

6/
Le film complet, N°1700, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 5 octobre 1935

7/
Le film complet, N°1740, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 7 janvier 1936

8/
Le film complet, N°1916, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 23 février 1937

9/
Le film complet, N°2237, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 14 mars 1939

10/
Le film complet, N°208, Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm, 16 pages, 1er juin 1950



10/

Analyse d'un cinéroman : Le film complet

Magazine illustré de 16 pages [p], il condense le scénario et les dialogues d'un film. D'abord simple supplément à la revue *Mon ciné*, il fut absorbé en 1958 par le magazine *Mon film* [q].



q/

Créé en 1922, la ciné-revue, bi-journalière, traite pour chaque numéro d'un film dont l'histoire est relatée par une tierce personne, sous forme de dialogue « elle/lui ». Ce ciné-roman est édité par le groupe de presse Offenstadt-SPE, une maison d'édition qui fut très active dans la production de bande dessinée (comme *Bécassine* ou *Les Pieds Nickelés*). Souvent considéré comme un genre mineur voire désuet, ce moyen d'expression unique qui mêle cinéma, bande dessinée et littérature, est de plus en plus souvent

utilisée par la publicité, les agences de communication et même la presse branchée. Le faible coût de ce journal populaire en fait un objet de seconde main assez médiocre, mais il permet néanmoins un rythme de fabrication intensif. Il reste le moins cher et le plus populaire des hebdomadaires du cinéma muet, et une source inépuisable d'informations sur cette époque. La revue est composée de quatre pages qui sont pliées en leur centre et encartées les unes dans les autres. Son épaisseur (1mm), son petit format (17,5 cm x 26,5 cm), et la souplesse du papier utilisé en font un objet qui peut être aisément transportable. Publication de grand public, la revue est destinée à une grande manipulation. Le choix du papier journal est aussi un choix connoté : il indique entre autres un caractère informatif. La main légère du papier aide à l'ouverture de l'hebdomadaire qui peut facilement être mise à plat. L'encartement des pages, volantes, prouvent également une certaine économie de fabrication (papier fin et jetable) propre à la presse de grand public. Son prix au départ de 30 centimes (1922) puis plus tard de 50 centimes (1939) montre un certain engouement du public pour ce genre de revue. Le papier journal est surtout utilisé dans des grammages légers compris entre 30g et 50g, il absorbe l'encre, a une porosité élevée et permet un séchage rapide. La finesse de ce papier permet également une certaine transparence et donc un jeu, souvent involontaire entre le texte et l'image. La totalité de la revue est en noire et blanc, et seuls certains numéros spéciaux comprennent un titre de couleur rouge. Ainsi l'ouvrage reste très sobre avec une légère touche de couleur. Ce système est repris plus tard par d'autres hebdomadaires de cinéma comme la revue *Ciné-Miroir*. L'insertion de la couleur n'influe pas sur le prix de la revue qui reste le même pour les autres numéros. Le livre est composé d'une première de couverture, du cinéroman (douze à treize pages), de jeux et publicités (une à deux pages) et d'une page illustrée faisant office de quatrième de couverture. La première de couverture est toujours composée de la même façon. Elle présente dans le haut de la page et dans cet ordre : le nombre d'années d'ancienneté de la revue, le numéro de série, le nombre de pages, le prix de la revue, la date du jour. De même, le placement du titre du cinéroman est similaire à celui d'un journal. Le titre, condensé, est agencé de sorte qu'il ne rentre

que sur une seule ligne et qu'il puisse accueillir sur cette même ligne (grâce à un blanc tournant et à un jeu de compression typographique) le jour de la semaine durant lequel le magazine est publié (mardi, jeudi ou samedi). Sur les deux tiers restants de la couverture, on retrouve une image tirée du film, le titre du film, le nom du réalisateur, la maison de production, et l'intervenant qui raconte l'histoire. Le titre du film est automatiquement placé en surimpression sur le haut de la photographie. La police de caractère utilisée à cet effet varie pour chaque numéro. Elle passe de grandes capitales épaisses et grasses pour des films policiers, à de petites capitales manuscrites pour des films plus romancés. Ce jeu de contrastes se retrouve également dans les contours épais de la lettre qui ramènent le titre au premier plan. Le nom de la maison de production et de l'écrivain se retrouvent dans la partie inférieure droite ou gauche de l'image, le plus souvent dans une pastille décorative [r]. Au bas de la page, on retrouve sur chaque numéro une phrase renvoyant le lecteur en page seize afin de découvrir une photo de la star du jour. Le cinéroman s'ouvre sur une double page, essentiellement textuelle, rassemblant les éléments suivants :
– Le nom du film (dans une police de caractères différente à chaque numéro), l'auteur du texte et la maison de production, situé sur le haut de la page et centré.

– Le texte qui débute avec la distribution des acteurs puis continue sur le premier chapitre en deux



r/

colonnes et dans un corps de texte assez petit (6 pt). Les colonnes rythment le texte et permettent à l'éditeur de compenser la fatigue oculaire de son lectorat en réduisant le nombre de mots par ligne mais aussi de rentrer plus de mots sur la page et donc de faire des économies de papier. L'ensemble du texte courant est justifié.
– Les tarifs abonnement, les jours de publication, et l'adresse de l'éditeur sont toujours situés en bas de page dans cet ordre, avec une graisse plus importante. Le gris de texte est harmonieux et fait écho aux images. La double page est entièrement utilisée, rythmée par le texte et l'image.

Les marges de grands fonds sont assez restreintes (1,5 cm) et laissent seulement au lecteur la place pour poser un doigt de chaque côté de l'ouvrage. Les images quant à elles s'insèrent dans la narration par des jeux de superpositions, de collage, d'insert de formes, de décalages, d'encadrement... [s] Ces formes réfèrent à l'univers du cinéma et de la bande dessinée. Certes pour des soucis d'économie de papier, le magazine ne s'autorisait pas un énorme jeu textuel, mais l'insert de ces formes photographiques a permis de rythmer l'ouvrage. En effet, l'agencement suit une logique puisque l'enchaînement d'image redonne une temporalité à l'histoire et donc au film auquel il fait référence. De plus, une légende est annotée pour chaque image comportant description et dialogue de celle-ci. Elle permet de reproduire la scène le plus fidèlement possible et laisse le lecteur lire et interpréter l'image à la manière d'une bande dessinée. L'insertion d'image extraite de film est le propre du cinéroman. Les images sont tramées pour les rendre plus lisibles sur le papier journal. Les images du film sont également découpées, recadrées, en sommes sorties de leur décor tout comme la revue extrait l'image cinématographique à sa salle de cinéma. Il est aussi intéressant de constater l'évolution de la mise en page en fonction des années de production (collages, encadrement des photos, insert de photos dans des formes, superposition...) qui rappellent à la fois les codes de la bande dessinée, mais aussi des collages naissant dadaïste. Le texte placé sous l'image mêle les didascalies d'un narrateur extérieur et les répliques des protagonistes. De plus, les poses des acteurs sont théâtralisées afin de créer une dynamique dans la succession des photographies. Les pages 8 et 9

nous présentent les péripéties de l'héroïne en quelques cases. On peut constater l'usage graphique d'une chaîne de photographies qui mènent aux bobines de film. Si ici l'image encadre le texte, dans d'autres cinéromans c'est le texte qui entoure l'image [t], rappelant un système de mise en page datant Moyen-Âge : la glose [u] [11]. Ce petit insert de texte est normalement utilisé pour traduire ou définir des termes complexes. Ici le texte est remplacé par l'image qui illustre le texte.

Les publicités, le plus souvent relayées en dernières page, sont organisées sur deux ou trois colonnes. [v] Chaque publicité possède un cadre qui la délimite de sa précédente. Pour attirer l'attention du lecteur, elles peuvent être illustrées avec des dessins, ou plus rarement une photographie. Le texte lui est identique pour la majorité des publicités : faible hauteur de x, chasse étroite...Seule deux à trois publicités par numéro possèdent un espace d'affichage plus grand avec un jeu de caractères plus varié et plus espacé. Cela apporte une respiration dans la page et met également ces dernières plus en valeur par rapport à leurs voisines. La publication du magazine est toujours accompagnée d'innombrables rubriques « mode de vie », censée faire écho au quotidien des lectrices : « cuisine comme à la maison », « mode près de chez vous », « beauté cool », « santé facile », « psy sympas », animaux de bonne compagnie et horoscope encourageant. Le contenu de ces publicités cible clairement la gente féminine, qui est le plus à même d'acheter ce genre de magazine. La présence de cette page de publicité présente sur tous les numéros témoigne sans doute d'une autonomie financière alimentée par les seules ventes au numéro. Si les gros annonceurs (automobile, parfum, cosmétique...) ne jettent jamais un regard sur ce genre de publication, c'est qu'ils n'ont aucun intérêt à le faire, car le lectorat de ces magazines est composé de ménages à petit revenu.

[11] La glose, placée tout autour du texte principal, écrite dans un caractère différent, souvent plus petit, constitue le commentaire du texte, à la base de l'enseignement médiéval.

s/
Le film complet, N°2237,
Offenstadt-SPE,
17,5 x 26,5 cm,
16 pages, 14 mars 1939



v/

Analyse d'un roman-photo : Les derniers jours de Pompéi

Les derniers jours de Pompéi [w] est un roman-photo publié par la maison d'édition S.A.G.E. (sigle pour *Société anonyme générale d'édition*). La Sagédition, anciennement La Librairie moderne, puis S.A.G.E, est une ancienne maison d'édition française, spécialisée dans les revues petit format de bande dessinée. Elle fut longtemps l'éditeur exclusif en France des aventures de Superman et de Batman. La maison d'édition collabora avec l'italien Cino Del Duca pour la création de la revue.

Le roman-photo est imprimé sur du papier journal. La première de couverture affiche une photographie colorisée. Le titre « Les derniers jours de Pompéi » se positionne en tête de couverture sur quatre lignes avec trois graisses différentes qui se succèdent par ordre croissant, annonçant déjà la chute de l'histoire. Une pastille sur le bas de la page, nous donne le prix du numéro (100 francs) [x]. La périodicité du document n'est mentionnée nulle part : seul le mot « prochainement » en page 4 [y] laisse à penser que la cadence de production se fait à un rythme proche de la semaine ou la quinzaine car la création d'un roman-photo demande une production conséquente de photographies. En moyenne un roman-photo est composé de 100 à 500 photos mais le nombre de

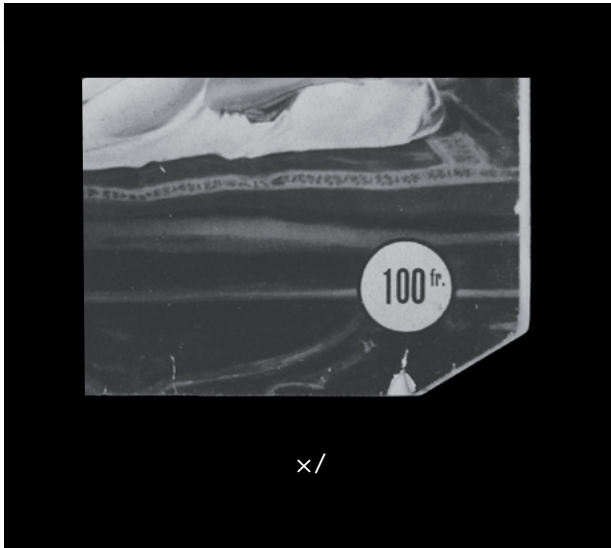
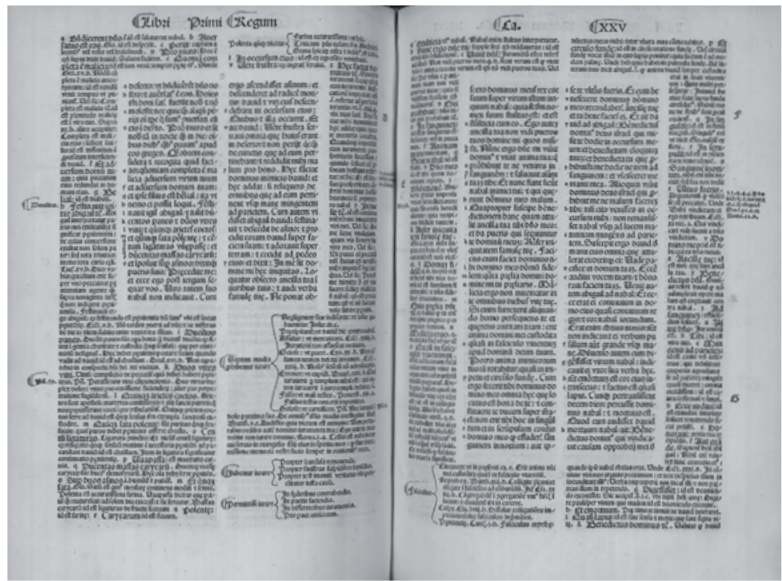
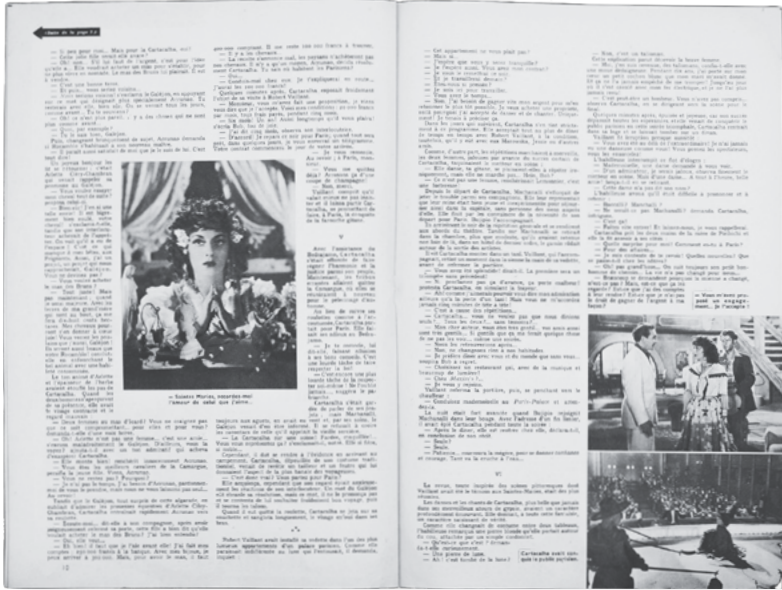


clichés initiaux est bien plus conséquent (environ 1000 à 2000). De pareilles productions, impliquent un temps de tournage allant de deux jours pour les petites productions à quinze jours pour les plus grosses. Ici, ce périodique de 68 pages rassemble un roman-photo de 62 pages, comportant 206 photos. Les auteurs des images photos-romanesques sont issus du milieu du cinéma, ce sont des « photographes de plateau ». Le photographe de plateau est un métier qui aujourd'hui encore reste bien méconnu [12]. Mandaté par la production, le photographe de plateau est chargé de faire des photographies du film et de son tournage qui serviront à la promotion de l'œuvre comme les affiches et les images du dossier de presse. Pour réussir à capter l'essence du film, le photographe de plateau, à mi-chemin entre photographie documentaire et photographie de mise en scène, saisit ainsi les prises dans l'axe de la caméra, les répétitions, le tournage et les moments d'entre-deux tout en respectant le regard du réalisateur. Il offre un regard parallèle à celui de la caméra qui permet de saisir l'essence du film à travers une image fixe et c'est exactement ici que se situe tout l'art de la photographie de plateau : mettre son regard artistique à disposition de celui d'un autre. Il se doit de rendre compte et en quelque sorte de synthétiser l'esprit de l'œuvre pour la promouvoir auprès de son futur public. La plupart des photographes de plateau œuvre donc également pour la création de

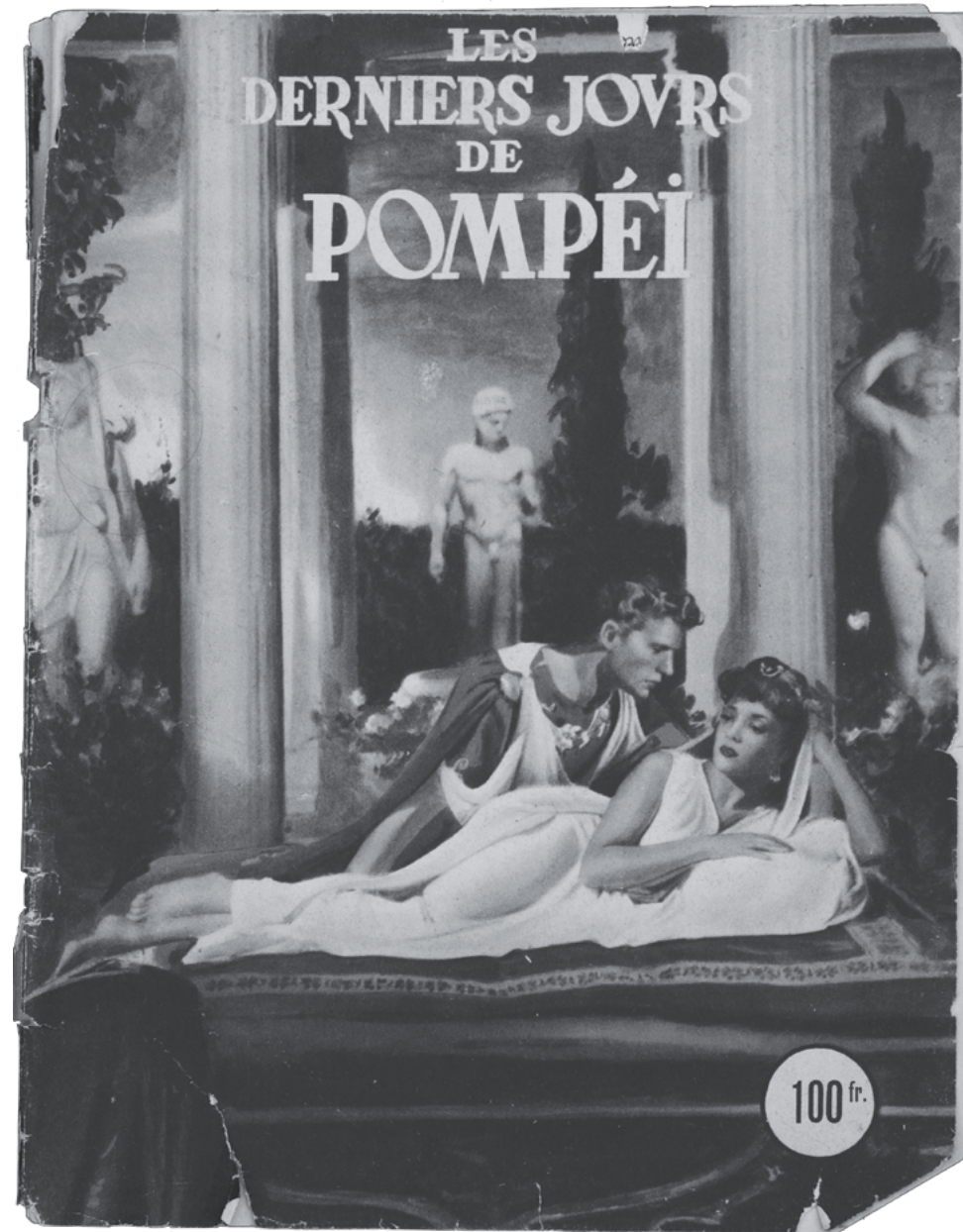
[12] Il y a environ une vingtaine de photographes de plateau vivant de leur métier en France et il existe aujourd'hui une association

des Photographes de Films Associés pour assurer la reconnaissance et la pérennité de cette profession.

t/
u/
Extrait des pages 10 et 11,
Mon film, N°13, Offenstadt-
SPE, 21 x 31 cm, 16 pages,
23 octobre 1946



w/



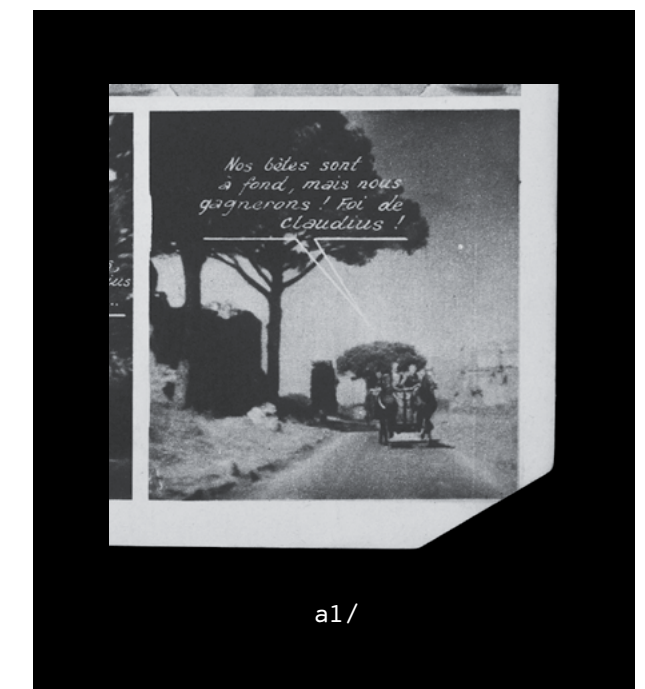
w/
Les derniers jours de Pompéi, éditions S.A.G.E.,
Cino Del Duca, 23 x 30 cm,
68 pages, 1949

cinéromans, puisque ce sont leurs photogrammes qui permettent de sortir le matériel publicitaire du film. C'est cette double casquette photographie de plateau/réalisateur qui explique fortement les ressemblances entre roman-photo et cinéroman. Les poses théâtralisées, souvent exagérées, se répètent dans l'un comme dans l'autre. De plus, le talent des photographes de plateau, nourri d'iconographie chrétienne, tient aussi à cela : capter les gestes de main et leur sens, aligner leurs discours muet sur le mutisme de la photographie. L'historien d'art Michael Baxandall dans son livre *L'oeil du Quattrocento* rappelle pour l'interprétation des peintures, l'importance trop négligée des répertoires religieux. Les positions de mains, de tête et de direction des yeux sont exagérées pour mieux faire passer les messages et convaincre l'auditoire. La combinaison des trois éléments corporels (mains, yeux et port de tête) permet un autre niveau de langage. Il en va de même pour le roman-photo : le visage de l'héroïne en gros plan, affichant tous

les signes de la contrariété (sourcils froncés, regard abattu), montre des héros tourmentés comme si la vie n'était qu'un gigantesque tracasserie [z], et embarque le lecteur dans leur quotidien. L'ouvrage présente également une découpe des angles inférieurs, permettant sûrement une facilité d'ouverture. Généralement, une page cornée symbolise un passage intéressant dans un livre, qui émeu, ou dont on veut retrouver rapidement la trace. Les éléments textuels sont très peu présents dans le roman-photo, ils existent que pour délivrer des informations que souvent la photographie ne peut dévoiler. Les répliques sont écrites en blanc et à la main sur les photos [a1]. Là encore l'image s'impose puisque la case s'adapte à la photographie. Quand le recadrage d'une photographie est impossible c'est sa voisine que l'on rogne. On alterne plan rapproché et plan d'ensemble qui rythme le récit et sa mise en page [b]. L'avantage avec le roman-photo c'est que l'histoire n'est jamais totalement définie par avance par son scénario, elle continue de s'écrire au fil du tournage et du montage.



z/

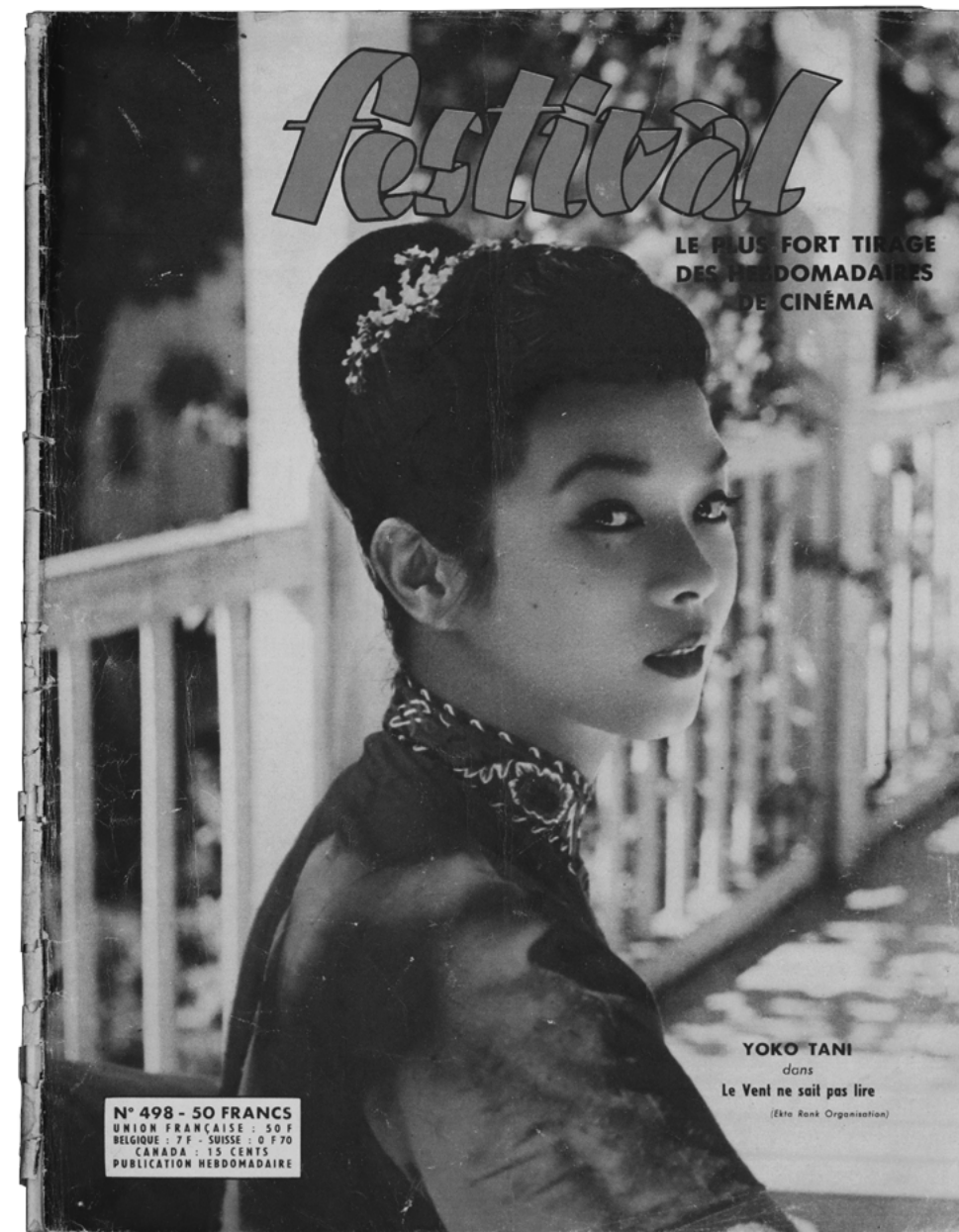


a1/



b1/
*Les derniers jours
de Pompéi*, éditions
S.A.G.E., Cino Del Duca,
23 x 30 cm, 1949

c1/



c1/
Festival, N°498, éditions
Mondiale, Imprimerie
Cino Del Duca, 1959

Analyse d'un hebdomadaire de cinéma : *Festival*

Avant la guerre, les romans-photo et cinéroman étaient vendus en kiosque séparément en petites brochures. Après la guerre ils se fréquentent souvent dans les mêmes publications comme dans les revues de cinéma ou la presse généraliste. L'hebdomadaire de cinéma français *Festival* [c1] est une production de l'éditeur Cino del Duca, publié aux Éditions Mondiale. Supplément du roman-photo *Nous Deux*, il finira par disparaître des kiosques en 1963. Le magazine, composé de 44 pages et vendu à 50 francs, présente les vedettes montantes du cinéma. Sur la couverture, on retrouve une star le plus souvent féminine et en gros plan. Le nom du magazine est imprimé en tête de couverture, il est pour chaque numéro, d'une couleur différente. Les premières et dernières pages sont toujours imprimées en couleur. En pied de couverture on retrouve deux encadrés, l'un renseigne sur la star en première page et l'autre tient compte du numéro de série ainsi que du prix pour la France, la Belgique, la Suisse et le Canada. Ceci induit donc un lectorat exclusivement francophone.

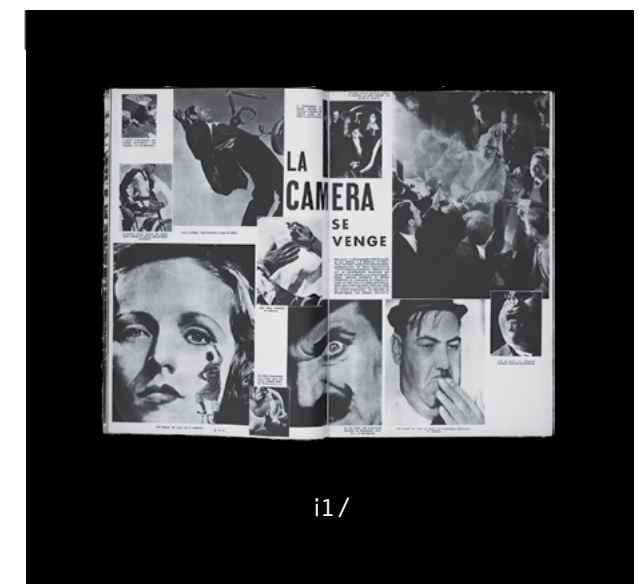
Au sein du magazine on retrouve deux pages de roman-photo couleur (pages 2 et 43), cinq cinéromans et interviews entrecoupés de cinq roman-photo en noir et blanc (de 3 à 10 pages) ainsi qu'une page de pub (page 42). Le roman-photo couleur est de qualité bien médiocre. En effet, la restitution de la couleur se fait par chromolithographie [13]. Ce procédé repose sur l'impression successive de couleurs différentes. Cela nécessite un repérage précis pour éviter que l'image ne soit brouillée. Mais les contraintes de rendement et de production ne permettent pas un repérage net. L'image

semble donc floue et de mauvaise qualité. Le passage du noir et blanc à la couleur par les moyens techniques de l'époque n'a fait que donner raison aux critiques et entacher le genre. En effet, les photos ne sont pas plus lisibles, et l'utilisation de la couleur aplatit le relief créé normalement par le contraste du noir et blanc. Les cinéromans présentés dans le magazine sont illustrés non pas de photogrammes mais de dessin illustrés, rappelant le style de dessin du roman dessiné. Ils sont mêlés à des articles et interviews de star hollywoodienne. La mise en page, très simple se cantonne à un texte en quatre colonne par page [d1]. Aucun collage, aucune variante de graisses ne sont envisagés, seuls quelques photographies et encarts de texte sont insérés bousculant ainsi la sérénité de la page. C'est à croire que l'hebdomadaire se concentrait plus sur le fond que sur la forme. Seul le titre était mis en valeur par un lettrage différent à chaque cinéroman. Le roman-photo, quant à lui, suit la forme simple du gaufrier avec deux à trois cases par ligne. Le texte chevauche la photo. La première case présente le titre et précise s'il y a lieu d'une revisite d'une œuvre le plus souvent littéraire. La case intègre également un petit résumé des planches du numéro précédent. Quelques cases se distinguent parfois avec l'ajout de texte sans photo, mais elles restent très brèves et dépendent des choix du réalisateur. La dernière page de l'hebdomadaire reprend souvent soit une photo de la vedette soit une publicité. Les deux sont placées au même rang d'information, rappelant le caractère consommable et éphémère de la célébrité. Serait-ce la publication des cinéroman et roman-photo dans la presse généraliste qui a annoncé leur déclin ? À en croire la qualité du magazine *Festival* il semblerait. Mais ne faisons pas d'un cas une généralité. D'autres hebdomadaires comme *Cinémonde* [e1], *Ciné revue* [f1] ou encore *Ciné-révélation* [g1] nous prouve le contraire. Le genre se multiplie et avec lui les formats et les mises

en page varient. On édite dès lors en grand format (27 x 36cm, 27 x 41 cm, 26,5 x 35cm), permettant un jeu texte/image plus important, puisque la hauteur de la page apporte une respiration supplémentaire avec une meilleure circulation des blancs tournants. Les marges de pied et de tête sont quasi nulles, la page est entièrement utilisée et les caractères se veulent aussi plus lisibles (on passe de 6 à 10pt). Les paragraphes varient sur deux à quatre colonnes et l'image s'y insert en plein milieu. Elle est détournée, insérée dans des formes, fondue avec le gris de texte, superposée, tournée à 20° [h1], encadrée... Bref, l'image prime. Et avec elle le texte s'articule formant des mises en page pour le moins déroutantes aux allures géométriques [i1]. La couleur s'implante progressivement dans les revues notamment avec l'arrivée de la trichromie et les photos en plein format sont les premières à l'essayer. La page pour être rentable doit exploiter tous les moindres recoins, poussant les images dans les fonds perdus. Le texte lui se positionne dans tout espace pour le combler. On invente des systèmes pour utiliser le peu d'espace restant pour établir une dynamique. Les jeux entre les différentes graisses et polices cadencent la lecture et s'amuse des formes de la lettre pour les répéter. Les années phares du roman-photo ont également donné lieu à des almanachs [j1], dont les éditeurs se sont emparés pour accroître leur gain. Y sont restitués, dans une cinquantaine de pages, les articles et cinéromans des publications antérieures de la même année. Ainsi, que ce soit dans les magazines spécialisés ou dans la presse populaire, le cinéroman fréquente le roman-photo tout comme la fiction se mêle à la réalité.



h1/



i1/

[13] La chromo-lithographie est le terme choisi par le lithographe Godefroy Engelmann pour désigner son procédé d'impression lithographique en couleurs (1837), fondé sur l'impression couleur par couleur, jusqu'à seize différentes.

Chaque couleur était posée sur une pierre lithographique et le même document passait d'une pierre à l'autre avec des repérages précis. Ce procédé long, et donc coûteux, a par la suite été remplacé par l'impression offset, en quadrichromie.







j1/
Almanach Cinéroman,
Cinéroman, Paris :
Cinéroman, 17 x 24,5 cm,
162 pages, 1956

HIER,
AU
JOUR
D'AUJOURD'HUI,
DEMAIN ?

aujourd'hui, maintenant
-photo sentimental
res dans la presse
ns ses formes tradi-
obsole? Est-ce
d'autres types de
veaux roman-photo
outes ces questions
tions variables.
raître de façon
e roman-photo
ages est assez
on ont été préservés :
able et lecture
u roman-photo
mans-photos et
t à des collectionneurs
n à Marseille qui leur
2017 [k1] [k2].
ard'hui, le roman-photo
[l1] qui faisait
a production essaye
ouveaux supports
ransporte donc
e. Pensé pour les



Qu'en est-il du roman-photo aujourd'hui, maintenant que sa forme traditionnelle, le roman-photo sentimental est redevenue un genre permis d'autres dans la presse du cœur ? Est-ce qu'il se maintient dans ses formes traditionnelles, depuis longtemps jugées obsolète ? Est-ce qu'il se déplace du récit sentimental à d'autres types de narration ? Voit-on apparaître de nouveaux roman-photo à l'ère du numérique ? La réponse à toutes ces questions est affirmative, mais dans des proportions variables. Ces dernières années, on a vu réapparaître de façon exponentielle de nombreux extraits de roman-photo oubliés. Il faut dire le retour de ces images est assez exceptionnel car bien peu de collection ont été préservés : parfait produit de consommation jetable et lecture honteuse, une part très importante du roman-photo a été perdue. Aujourd'hui, les rares romans-photos et cinéromans conservés appartiennent à des collectionneurs ou bien des musées comme le Mucem à Marseille qui leur a dédié une exposition en décembre 2017 **[k1]** **[k2]**.

Dans le Nous Deux d'aujourd'hui, le roman-photo fortement perdu sa qualité plastique **[l1]** qui faisait autrefois sa renommée. Néanmoins la production essaye de le renouveler et de l'adapter aux nouveaux supports technologiques. Le roman-photo se transporte donc sur ordi, tablette et téléphone mobile. Pensé pour les

k1/

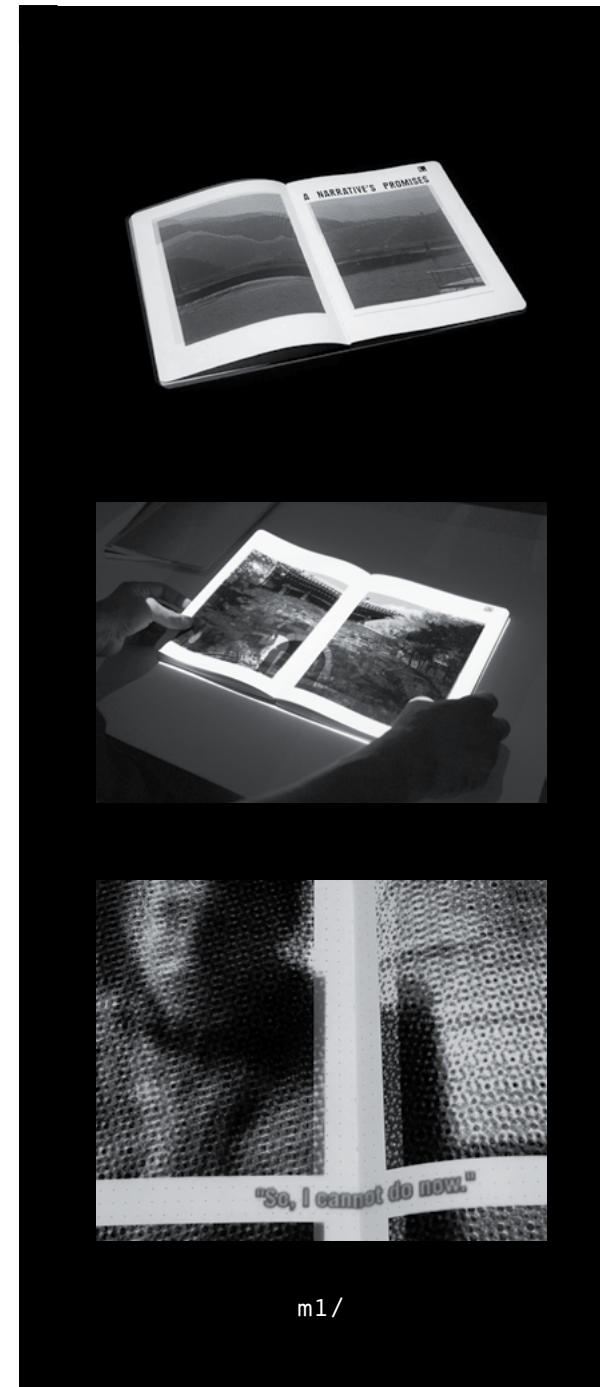


k2/



passionnés et fidèles lecteurs, l'équipe de Nous Deux qui a décidé de lancer une application iOS pour les mobiles et les tablettes de leur roman-photo pour y avoir accès plus rapidement. Il est intéressant de confronter un magazine désuet comme Nous Deux avec une version 2.0, car le texte doit s'intégrer simultanément dans l'image et cette conception colle parfaitement avec notre rapport aux écrans. Aujourd'hui des maisons d'édition, comme les Impressions Nouvelles et Flbflb, publient et aident à l'évolution du genre. Des séquences narratives de Duane Michals, aux photos scénarisées de Marie Françoise Plissart, en passant par la réinterprétation de Bruce Mau du film La jetée de Chris Marker, de nombreux artistes se sont tournés vers des formes graphiques plus indépendantes, moins liée à un projet narratif.

Malgré un bilan plutôt mitigé, force est de constater pourtant que le genre est loin d'avoir épuisé l'intérêt qu'il suscite parmi un grand nombre d'artistes. Non seulement il subsiste toujours comme référence, mais ses qualités esthétiques intriguent tout autant qu'elles attirent. Il s'agit donc pour le roman-photo de se diversifier en conservant l'harmonie des images et de leur narration. Si le moyen d'expression évolue, c'est peut-être aussi au tour du support (papier) de s'augmenter. C'est une question qui touche plus largement l'objet plus que le genre



et qui suscite de nouvelles formes vers lesquelles romans-photos et cinéroman peuvent à l'avenir regarder. L'artiste Yohan Robin a étudié la question avec intérêt. En 2017, il a présenté son projet *Les promesses d'un Récit [m1]*, un dispositif interactif qui mêle livre, photo et vidéo comme média et comme porteur de contenu, avec leurs codes propres. L'installation consiste en une d'une série de livres posés sur une table et consultable sous la lumière d'un projecteur. Lorsqu'on tourne les pages du livre, une vidéo associée est projetée sur la double page et entre en dialogue avec le contenu imprimé. Le passage d'un médium à l'autre avec

des questions de lecture du texte et de l'image — quand ils sont imprimés ou projetés — a amené l'artiste à vouloir

confronter les deux physiquement, dans un dispositif concret, tangible et manipulable. Cette relation étroite entre l'imprimé (support fixe) et les nouveaux médias (animés) est une promesse d'avenir pour le renouvellement du genre. En somme, nous pouvons dire que le roman-photo et le cinéroman, qui fut au cœur de la culture des années trente à cinquante, peuvent nous apprendre encore bien des choses sur notre rapport à l'image moderne.

FILMO — GRAPHIE

SITO — GRAPHIE

BIBLIO — GRAPHIE

www.artefields.net/photo-graphie/jeff-wall-la-photo-graphie-mise-en-scene/
www.oai13.com/non-classe-quel-est-le-role-dun-photo-graphie-de-plateau/
www.oai13.com/la-questi-on-photo/question-est-ce-la-guerre-entre-la-photo-et-le-cinema/
www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/gardent-dans-le-miroir-quot-le-roman-photo-par-denis-plassard

www.image-imatge.org/expositions/twilight-zone
www.sites.estvideo.net/roman-photos/cadresensa-bourges.fr/images/stories/pdf
www.imagesociale.fr/5771
www.slate.com/human-interest/2013/01/antics-of-arabella-1920s-comic-strip-encouraged-fitness-showed-off-chorus-girls
www.lecinephileanonyme.com/cheval-origine-cinema/

www.galeriepolaris.fr/artistes/antonio-caballero/
www.muhlemann.ch/os_comm/catalog/
www.cineressources.net/archives/recherche_s/index.php
www.bibliotheques-specialisees.paris.fr
www.traverse-video.org/yoan-robin_les-promesses-dun-recit_02
www.asso-articho.blogspot.com/2017/05/grphsm-04-design-graphique-dans-lentre.html

www.erudit.org/fr/revues/sequences/1961-n27-sequences1154955.pdf
www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite
www.bmania.pagesperso-so-orange.fr/editorial.htm
www.fisheyemagazine.fr/decouvertes/actu/plongee-dans-locean/
www.cinematheque.fr/article/612.html
www.cinematheque.fr/article/801.html

Le petit monde du roman-photo, Société Suisse De Radio diffusion Et Télévision 1964
Gregory Crewdson master photographer, Close Up: photographers at work Ovation T.V 2008
Gregory Crewdson: Brief Encounters Ben Shapiro 2012

Sitographie

www.artefields.net/photo-graphie/jeff-wall-la-photo-graphie-mise-en-scene/
www.oai13.com/non-classe/quel-est-le-role-dun-photo-graphie-de-plateau/
www.oai13.com/la-quest-ion-photo/question-est-ce-la-guerre-entre-la-photo-et-le-cinema/
www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/gardent-dans-le-miroir-quot-le-roman-photo-par-denis-plassard

www.galeriepolaris.fr/artistes/antonio-caballero/
www.muhlemann.ch/os_comm/catalog/
www.cinresources.net/archives/recherche_s/index.php
www.bibliotheques-specialisees.paris.fr
www.traverse-video.org/yoan-robin_les-promesses-dun-recit_02
www.asso-articho.blogspot.com/2017/05/grphsm-04-design-graphique-dans-lentre.html

www.erudit.org/fr/revues/sequences/1961-n27-se-quences1154955.pdf
www.actuabd.com/Le-roman-photo-enfin-rehabilite
www.bmania.pagesperso-orange.fr/editorial.htm
www.fishemagazine.fr/decouvertes/actu/plongee-dans-locean/
www.cinematheque.fr/article/612.html
www.cinematheque.fr/article/801.html

Filmographie

[Le petit monde du roman-photo, Société Suisse De Radio diffusion Et Télévision 1964](#)
[Gregory Crewdson master photographer, Close Up: photographers at work Ovation T.V 2008](#)
[Gregory Crewdson: Brief Encounters Ben Shapiro 2012](#)

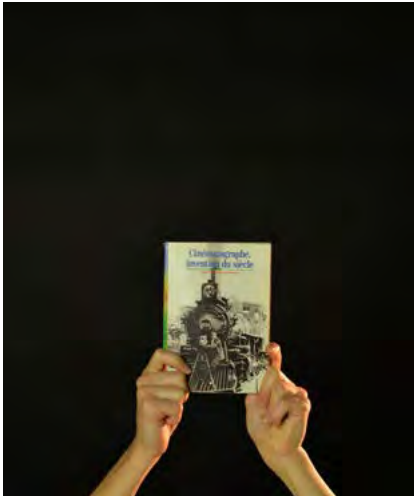
1971

Communication et langages, n°10, Gérard Blanchard, Presses Universitaires de France, 15,5 x 23,5 cm, 128 pages, 1971



1988

Cinématographe, invention du siècle, Emmanuelle Toulet, Découvertes Gallimard, 12,5 x 17,8 cm, 196 pages, 1988



2001

L'image révélée, L'invention de la photographie, Quentin Bajac, Découvertes Gallimard, 12,5 x 17,8 cm, 160 pages, 2001



2007

Photos de cinéma, autour de la nouvelle vague 1958 – 1968, Raymond Cauchetier, Marc Vernet, Image France Éditions, 25,5 x 25,5 cm, 145 pages, 2007



2012

Le Cinéma dessiné de Jacques Prévert, Carole Aurouet, Édition Textuel, 25 x 38 cm, 192 pages, 2012



2012

Nous Deux présente la saga du roman-photo, Dominique Faber, Marion Minuit et Bruno Takodjerad, J.C Gawsewitch Éditeur, 25 x 30,5 cm, 240 pages, 2012



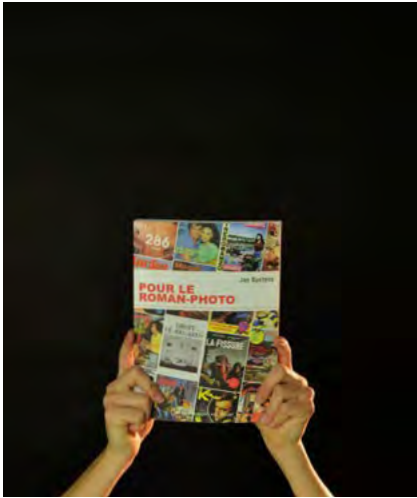
2017

Roman-Photo,
Mucem,
Éditions Textuel,
24 x 31,7 cm,
256 pages,
2017



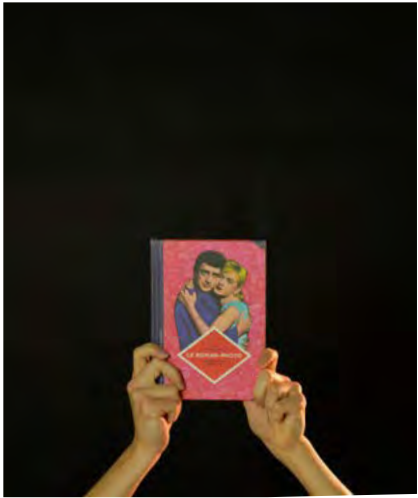
2017

Pour le roman photo,
Jan Baetens,
Les Impressions Nouvelles,
17 x 24 cm,
256 pages,
2017



2018

Le roman-photo un genre
entre hier et demain,
Clémentine Melois et Jan
Baetens, Le Lombard,
Collection la petite
bédéthèque des savoirs,
14 x 19,5 cm,
88 pages,
2018



2018

Contrebandes
de Godard 1960 – 1968,
Pierre Pinchon,
Éditions Matières,
collection séquence,
2018



2019

Bande d’annonce,
cinéma et bande dessinée,
Finzo et Olivier Deloignon,
Éditions –Zeug,
17 x 24 cm,
160 pages,
2019



2019

Une essentielle fragilité,
le roman à l’ère de l’image,
Clément Bénech,
Éditions Plein Jour,
10,5 x 17 cm,
176 pages,
2019



communication et langages

φ

numéro 10 - juin 1971 - trimestriel - 12,00 F

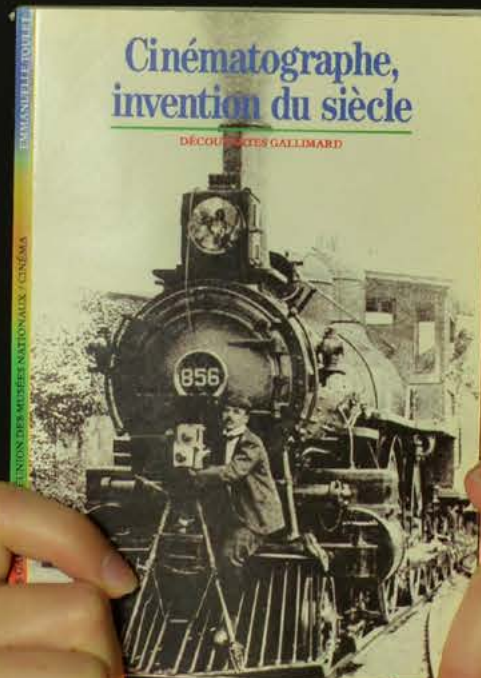
aaaaa
aaaaa
aaa

AtypI

3^e annual
exhibition
of Members of
the Association
Typographique
Internationale

Cinématographe,
invention du siècle

DÉCOUVERTES GALLIMARD





Raymond CAUCHETIER et Marc VERNET

PHOTOS DE CINÉMA

AUTOUR DE LA NOUVELLE VAGUE
1958 - 1968

AVEC
FRANÇOIS TRUFFAUT
JEAN-LUC GODARD
CLAUDE CHABROL
JEAN-PIERRE MELVILLE
JEANNE MOREAU
ANOUK AIMÉE
FRANÇOISE DORLÉAC
JEAN-PAUL BELMONDO

IMAGE FRANCE EDITIONS



LE CINÉMA
DESSINÉ
DE JACQUES
PRÉVERT



Nous Deux

présente

La saga du roman-photo

Dominique Faber

Marion Minuit

Bruno Takodjerad



Jean-Claude Gawsewitch



ROMAN-PHOTO



textuel Muc







LA JEUNE
ET SOURIT



i, là-bas ?

T QUELQUES

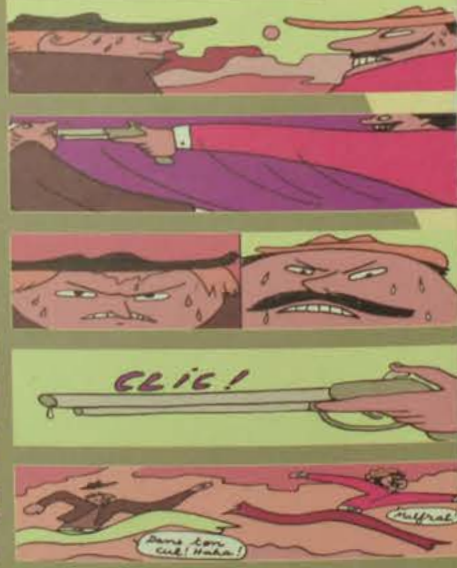


Vous êtes fâché parce que j
dire au revoir ?

Non. Mais j'étais furieux pa
triste.

BANDE
CINÉMA
ANNONCE

ET
BANDE
DESSINÉE





CLÉMENT BÉNECH

UNE ESSENTIELLE FRAGILITÉ

le roman à l'ère de l'image

PLEIN JOUR

C'est après avoir réalisé un projet photographique en partenariat avec l'artiste Alexis Guiller en 2018, que m'est venue l'envie de me rapprocher du domaine du cinéma et plus précisément de l'image cinématographique. La production d'une série d'images à partir du film imposé par Alexy, a été pour moi l'occasion de m'essayer à la mise en scène, ainsi que de réfléchir et comprendre la composition d'une image de cinéma. Mon intérêt pour le cinéma et la photographie m'a tout naturellement rapproché du roman-photo. Après plusieurs recherches, j'ai pris connaissance d'un genre plus ancien encore et bien moins connu : le cinéroman. Cet objet, tombé dans une sorte d'oubli collectif, ne m'a pas laissé indifférente face à son contenu photographique mais aussi textuel, avec notamment des typographies pour le moins atypiques. De plus, le cinéroman est un véritable témoignage historique sur le cinéma des années 1930 qui aujourd'hui peut-être mériterait d'être revisité. C'est pour l'ensemble de ces raisons que j'ai décidé de consacrer cet écrit au cinéroman et au roman-photo.

