

Baroni R. & B. Picado (2022) « Indexicalité de la souffrance et narrativité dans *Le Photographe* », in *L'art séquentiel et les catastrophes*, F. Lavocat & C. Krauss (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 47-72.

Indexicalité de la souffrance et narrativité dans *Le Photographe*

BENJAMIM PICADO et RAPHAËL BARONI

Résumé

Nous proposons dans ces lignes un examen des caractéristiques discursives, sémiotiques et esthétiques d'un récit graphique, *Le Photographe* (Guibert, Lefèvre et Lemercier 2004), relevant du genre du documentaire ou du reportage. Il s'agit d'un sous-genre des récits graphiques qui réunit généralement des ressources empruntées à différents médias afin d'aborder des sujets d'actualité touchant à l'histoire, à la politique ou à la société, ainsi que différents thèmes relevant de la sphère privée (autobiographie, biographie). Par leur combinaison originale de matériaux sémiotiques divers et de stratégies discursives spécifiques, ces récits graphiques soulèvent des questions importantes pour la narratologie aussi bien que pour la théorie des médias.

Mots-clefs : narrativité, indexicalité, multimodalité, bande dessinée, photographie.

Abstract

In these lines we propose an examination of the discursive, semiotic and aesthetic characteristics of a graphic narrative, *Le Photographe* (Guibert, Lefèvre and Lemercier 2004), pertaining to the genre of documentary or reportage. It is a sub-genre of graphic narratives that usually brings together resources borrowed from different media to deal with current topics in history, politics or society, as well as various topics in the private sphere (autobiography, biography). Through their original combination of diverse semiotic materials and specific discursive strategies, these graphic narratives raise important questions for narratology as well as media theory.

Keywords: narrativity, indexicality, multimodality, comics, photography.

DANS CETTE ANALYSE, nous garderons comme horizon les rapports entre bande dessinée, photographie et catastrophe, tout en précisant l'aspect de cette thématique qui nous intéressera en particulier, à savoir la portée documentaire du récit graphique. D'un point de vue narratologique, on verra que la catastrophe déplace l'attention de l'univers des actions vers celui des sujets de la souffrance : le lecteur est moins concerné par ce que font les personnages que par les circonstances qui s'imposent à eux contre leur volonté. Par conséquent, les événements catastrophiques sont, pour ainsi dire, dramatiquement intéressants, dans la mesure où ils sont considérés à partir d'une perspective qui met au premier plan la souffrance des victimes.

Dans les récits graphiques qui traitent ce genre d'épisodes, notamment dans un cadre documentaire dont la fonction est de rendre compte du monde, l'attention du lecteur est orientée vers ces sujets soumis à des contraintes tragiques, impuissants face à des forces lancées contre leurs corps. Même les actions et le ressenti de ceux qui sont censés les aider se trouvent placés au second plan, du moins provisoirement. Par conséquent, dans notre perspective, les épisodes relevant du registre de la catastrophe seront interrogés sous l'angle de leur construction narrative et sémiotique dans un cadre pragmatique spécifique déterminé par le type d'expérience de lecture promue par des récits factuels à fonction testimoniale.

Nous avons choisi d'analyser ici l'album *Le Photographe*, d'Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre et Frédéric Lemerrier. Il s'agit d'un récit graphique publié originellement en trois volumes, entre 2003 et 2006¹, présentant les aventures du photographe Didier Lefèvre au cours d'une mission de *Médecins sans frontières*. Le journaliste suit les efforts des missionnaires en vue d'installer un poste médical au cœur de l'Afghanistan, pendant la guerre contre les Soviétiques, dans les années 1980. Les trois volumes qui forment ce récit résultent d'un assemblage, entrepris par Emmanuel Guibert, entre une partie de la documentation photographique de cette mission (les planches de contact originales de Lefèvre), auxquels s'ajoutent ses propres dessins et ses textes, le tout étant combiné dans un montage

¹ Dans le cadre de ce chapitre, nous nous référons à la pagination de l'édition intégrale, publiée en 2010.

graphique opéré par l'artiste Frédéric Lemerrier. De manière à accomplir sa fonction documentaire, cet album présente donc une combinaison originale de ressources médiatiques hétérogènes.

Le motif de la catastrophe nous intéressera dans cette œuvre du fait de la manière dont il s'insère dans un récit tout en tirant parti d'une multiplicité de ressources sémiotiques dont la finalité esthétique est de nous plonger au cœur de ces événements poignants. Du point de vue d'une analyse médiatique, il faudra considérer la manière dont les ressources du dessin sont utilisées dans le but de produire un type de connexion quasi existentiel avec les événements dramatiques représentés. En général, dans les récits graphiques, la matérialité sémiotique (incarquée par le dessin, la caricature et l'art graphique en général) semble génériquement dissociée des effets documentaires ; dès lors, la reconnaissance d'un potentiel testimonial pour un récit dessiné tendra à problématiser certains présupposés de la médiologie, notamment lorsqu'elle présume qu'il y aurait une qualité documentaire intrinsèque à certains dispositifs de représentation visuelle – c'est le cas classique de la photographie. La qualité documentaire du récit graphique dans *Le Photographe* résulte de la façon dont les dispositifs inter-médiatiques sont engagés dans le contexte général de la construction narrative d'un monde factuel. Ainsi que l'affirme Kai Mikkonen dans son analyse de la même œuvre :

What interests me is not so much the remediation of the photograph as part of the graphic storytelling [...] but a more balanced dialogue between media, where photographs have an impact on graphic images, and vice versa. On the one hand, the various instant moments that are captured by the camera and included in *Le Photographe* are given narrative shape and meaning by the graphic images and the first-person verbal narration that accompany and surround them [...]. On the other hand, the integration of photographs has an obvious, many-sided impact on the graphic images and their sense of veracity. This is not so much that the photographs give an air of authenticity to the graphic panels, even if this might happen as well, but that they make the graphic images look more like photographs, like an instant shot. (Mikkonen 2012 : 82-83)²

² « Ce qui m'intéresse n'est pas tant la remédiation de la photographie en tant qu'élément d'une narration graphique [...], mais un dialogue plus équilibré entre les médias,

Ainsi, notre point de vue reposera principalement sur l'analyse de régimes discursifs, narratifs et esthétiques liés à l'adoption de formats médiatiques hétérogènes : photographie, dessin et composition graphique des pages. Nous nous focaliserons en particulier sur le deuxième volume de ce roman graphique en trois parties, en examinant la manière dont la spécificité de chaque média est exploitée tout en s'intégrant dans un ensemble cohérent déterminant une forme de discursivité visuelle dont la fonction est de constituer la représentation narrative d'un événement dramatique produisant un effet d'empathie sur le lectorat.

L'insertion du photoreportage d'une catastrophe humanitaire dans un récit de voyage dessiné

La catastrophe, en tant que structuration possible de l'intrigue d'un récit, n'a pas fait l'objet d'une attention soutenue de la part des narratologues, qui se sont plutôt focalisés sur les conflits, les quêtes ou le développement d'actions planifiées³. Pourtant, il est facile de décrire un « processus catastrophique » dans les termes de la logique narrative articulée par Claude Bremond (1973), avec ses trois étapes caractéristiques que sont le déclencheur d'une virtualité, sa réalisation éventuelle et son résultat final :

1. Déclencheur : une catastrophe menace un personnage ou une communauté
2. Réalisation : certains personnages luttent pour tenter de contrer les effets de la catastrophe
3. Résultat : les personnages sont affectés à des degrés divers par la catastrophe

où des photographies ont un impact sur les images dessinées, et vice versa. D'une part, les images dessinées, et la narration verbale à la première personne qui les accompagne et les entoure, confèrent une forme et un sens narratifs aux différents moments instantanés qui sont capturés par la caméra et inclus dans *Le Photographe* [...]. D'autre part, l'intégration de photographies a un impact évident et complexe sur les images dessinées et sur leur véracité. Ce n'est pas tant que les photographies donnent un air d'authenticité aux cases dessinées, même si cela pourrait également se produire, mais elles font que ces images ressemblent davantage à des photographies, comme un cliché instantané.» (Notre traduction)

³ Sur cette question, nous renvoyons à Baroni 2007 : 198-212.

L'histoire du cinéma et celle de la bande dessinée démontrent que de tels récits sont relativement fréquents, à tel point que le film catastrophe constitue l'un des genres majeurs des productions hollywoodiennes à partir des années 1970⁴. En dépit de cette bonne fortune graphique ou audiovisuelle, le désintérêt des narratologues pour ce motif s'explique certainement par le genre de corpus sur lequel se sont fondées les premières études empiriques : les contes merveilleux. Dans ce type de narration, le récit est centré sur un protagoniste accomplissant une quête ou luttant contre des rivaux, ses actions planifiées occupant généralement le premier plan. À l'inverse, ce qui caractérise les récits de catastrophes, ce sont les effets dévastateurs d'un événement qui affecte une communauté, l'histoire se développant autour de la représentation, souvent spectaculaire, d'une destruction ou de souffrances collectives.

On peut ici distinguer la catastrophe naturelle, dont l'origine repose sur une causalité non intentionnelle, de la catastrophe non naturelle, dont l'origine humaine rapproche l'événement déclencheur de la sphère des actions, dans la mesure où elle implique des agents humains comme cause, plus ou moins intentionnelle, de la destruction. Néanmoins, la spécificité du récit catastrophe repose moins sur la nature de l'événement que sur la perspective selon laquelle on l'appréhende. Aborder un récit sous l'angle de la catastrophe consiste à focaliser la narration sur les conséquences des événements plutôt que sur leur origine. Dès lors, même si ces événements impliquent une certaine forme d'agentivité, celle-ci demeure marginale. Par ailleurs, l'histoire souligne la dimension collective des souffrances endurées, bien que, pour des raisons de dramatisation évidente, le récit se focalise alternativement sur quelques victimes exemplaires et sur les efforts de certains personnages pour lutter contre l'adversité, que ce soit en tentant de se sauver eux-mêmes ou en cherchant à porter secours aux autres. Alors que les efforts de ces personnages relèvent du champ de l'action intentionnelle, voire de l'action polémique (la lutte contre l'adversité), la dramatisation de l'intrigue ne repose donc pas de manière fondamentale sur les agissements

⁴ Le site *Ciné Trafic*, qui recense près de 300 films catastrophe, définit le genre de la manière suivante : « Le film catastrophe est un genre particulièrement développé au sein du système de production hollywoodien qui conjugue, le plus souvent, catastrophe naturelle et effets spectaculaires. » (www.cinetrafic.fr/liste-film/1364/1/le-film-catastrophe)

d'un protagoniste isolé, mais sur les souffrances (actuelles ou potentielles) des victimes affectées par l'événement catastrophique.

Une guerre peut donc être racontée sous l'angle de la catastrophe si les raisons qui président à son déclenchement, ses enjeux, ses justifications, les choix stratégiques des antagonistes, les combats ou les actions plus ou moins héroïques qui s'y déroulent sont relégués à l'arrière-plan, alors que sont mis en avant ses effets dévastateurs sur une population. C'est ainsi que *La Guerre des mondes*, dont les protagonistes extraterrestres demeurent pratiquement invisibles, incompréhensibles et invulnérables (avant leur échec soudain dû à un agent microbien complètement étranger aux efforts désespérés des populations humaines), apparaît davantage comme un récit de catastrophe que comme un récit de guerre. Le caractère à la fois absurde et immobile de la Première Guerre mondiale, qui s'est figée dans ses tranchées et était soumise à la répétition inlassable de massacres inutiles, explique que cette dernière ait été si souvent représentée sous l'angle de la catastrophe, alors que l'hyper-mobilité de la Seconde s'est avérée beaucoup plus adaptable au registre épique ou héroïque.

On peut par ailleurs rapprocher les caractéristiques narratives du genre catastrophe de l'*affordance* de certains médias (au sens de Jenkins⁵) ou de ce que Philippe Marion appelle leur *médiagenie* (1997). Ce qui constitue souvent le cœur de ce type de récit, c'est le déploiement spectaculaire de la souffrance collective, qui trouve un prolongement naturel dans les représentations visuelles, seules capables d'embrasser d'un seul regard un vaste espace de destructions. La représentation de la catastrophe est *haptique*, dans la mesure où elle retient le regard, à la fois attiré par les détails qui composent l'ensemble du paysage et par leur charge dramatique. Dans le genre du film catastrophe, la représentation de destructions humaines ou matérielles, qui transforment radicalement l'espace physique dans lequel évoluent les personnages, s'appuie sur l'utilisation de trucages ou d'effets numériques qui, bien souvent, constituent l'intérêt premier du récit⁶.

⁵ Voir Jenkins 2014.

⁶ Dans le contexte cinématographique, l'engouement pour le genre catastrophe dans les années 1970 semble indissociable du développement de techniques de trucage de plus en plus sophistiquées permettant de mettre en scène des catastrophes spectaculaires. Le récent regain d'intérêt pour ce type de séquences (notamment depuis *The Day After*

Avant l'émergence de ce média audio-visuel, la gravure, la peinture, la bande dessinée, la photographie, voire la lanterne magique, ont offert des relais efficaces pour la représentation des catastrophes collectives, ainsi qu'en témoigne par exemple la séquence de l'incendie de Chicago dans le roman graphique de Chris Ware : *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth* (2000).

Conformément à cette logique, nous voyons que *Le Photographe* se caractérise par une absence de développements concernant le bien-fondé de la lutte des Moudjahidines, les objectifs stratégiques poursuivis par les Soviétiques ou les événements qui ont marqué l'évolution du conflit : la guerre elle-même n'est d'ailleurs jamais directement représentée. Pour les auteurs, la question est moins de savoir qui devrait gagner, ou de quelle manière, que d'appeler simplement à l'arrêt d'un conflit aux effets dévastateurs. La représentation narrative déplace donc clairement son centre de gravité sur le terrain du récit de catastrophe, dans la mesure où ne sont interrogées que les conséquences de la guerre sur une population, représentée sous l'angle quasi exclusif des victimes et de l'aide qui leur est apportée par une mission humanitaire. Bien que le photographe Didier Lefèvre occupe occasionnellement la position du protagoniste lorsque le récit se focalise sur son voyage (notamment durant son retour, raconté dans le troisième tome, où il manque de perdre la vie), son rôle dans l'intrigue est fortement marginalisé dans le deuxième tome, lorsque la narration de la catastrophe humanitaire occupe le premier plan, puisqu'il n'est ni victime, ni soigneur, mais simple témoin du drame.

On peut cependant remarquer que le livre s'écarte du prototype du récit de catastrophe sur deux points essentiels. Premièrement, la tragédie collective est abordée par la représentation intimiste de la souffrance de quelques victimes et du travail d'un groupe de médecins, ce qui réduit sa dimension spectaculaire. Deuxièmement, le récit remplit une fonction documentaire, ce qui le place aux antipodes d'une représentation visant à tirer plaisir du

Tomorrow de Roland Emmerich, en 2004) semble directement lié au développement des effets numériques. La plupart des blockbusters tirés de franchises Marvel ou DC Comics se concentrent de plus en plus sur des scènes d'action qui fonctionnent sur le mode d'un jeu de destruction massive d'univers urbains. L'ouverture du récit *Batman versus Superman* (2016) est de ce point de vue éloquent.

spectacle de la souffrance d'autrui. Ainsi, ni la photographie, ni le dessin ne servent en premier lieu à offrir le spectacle grandiose d'une destruction massive, mais ces supports visuels ont plutôt pour fonction de transmettre un témoignage émouvant. Le récit graphique vise notamment, sur le plan des valeurs axiologiques, à souligner le courage des membres de la mission et l'intensité des souffrances endurées par les populations afghanes. Si l'on se place de ce point de vue, qui tient compte de la fonction discursive du message, la réussite du dispositif multimédiatique très particulier mis en place dans *Le Photographe* mérite un examen approfondi. Ainsi que le souligne Jan Baetens :

Loin de s'inspirer de l'image photographique, comme tant d'autres dessinateurs l'avaient fait avant lui, Emmanuel Guibert fait le choix radical d'un travail en collaboration, où l'apport du dessinateur et du maquettiste ne se pense plus sur le mode du substitut, mais sur celui du relais et du complément. [...] Le résultat est une forme de récit très neuf, dont on commence à trouver d'autres exemples depuis. [...] Les auteurs montrent avec brio les possibilités narratives de cette forme mixte particulière. (Baetens 2010 : 121)

Le Photographe apparaît comme un double discours, non seulement du point de vue de sa matérialité sémiotique, mais également du point de vue de son statut générique et de sa dimension narrative. D'une part, nous avons un récit de voyage, c'est-à-dire un sous-genre de l'autobiographie appartenant à une riche et longue tradition littéraire⁷. Dans ce récit, la focalisation sur l'expérience du protagoniste (Didier Lefèvre) apparaît essentielle et la narration met au premier plan l'art séquentiel de la bande dessinée, qui se montre le média plus apte à rendre compte de son histoire. D'autre part, nous sommes confrontés au genre du reportage – plus précisément du photoreportage – dont le but est de rendre compte d'un événement dramatique à travers une documentation qui a valeur d'attestation, et pour ce genre, la dimension narrative apparaît naturellement beaucoup moins centrale.

⁷ Sur le genre du récit viatique, nous renvoyons notamment aux travaux de Claude Reichler.

Il est important de souligner que le photoreportage ne relève pas nécessairement d'un compte rendu narratif, puisque, ainsi que le signale le dossier que l'on trouve à la fin de la version intégrale du *Photographe*, Didier Lefèvre n'a publié dans *Libération*, en 1986, que six clichés sélectionnés parmi les 4000 images ramenées de son voyage. Par ailleurs, il est évident que ces clichés ont été sélectionnés pour leurs qualités individuelles, et non pour leur capacité à construire une séquence narrative cohérente. Même si un nombre beaucoup plus important de photographies ont fini par être intégrées dans la bande dessinée de Guibert et Lemercier, il faut donc tenir compte du fait que, lors de leur production, Lefèvre n'avait nullement l'intention de produire un roman-photo, ni même une documentation pour un éventuel récit de voyage. D'ailleurs, au cours du récit, Guibert met plusieurs fois en scène le discours de Lefèvre sur la manière dont il conçoit son travail, que ce soit pour définir ce qu'est, à ses yeux, un bon photographe (p. 64-65) ou pour décrire les circonstances dans lesquelles ont été pris ses meilleurs clichés (certains étant reproduits en grand format dans le livre) (p. 62-63 ; 77-78). Or tous ces passages révèlent que sa conception de la photographie est très proche de la *doxa* de l'instant décisif tel que formulé par Henri Cartier-Bresson. Ainsi que le résume Jan Baetens :

Pour Henri Cartier-Bresson, dont les idées et les images se sont instituées en *doxa*, la photographie est la rencontre d'un état particulièrement intense et fugace du monde et de la patiente intuition d'un témoin sensible à la magie de l'instant. (Baetens 2012 : 131)

À l'inverse, l'esthétique du roman-photo relève d'une logique séquentielle qui rejoint, en cela, les horizons esthétiques de la bande dessinée :

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. La forme la plus spécifique de ce désir de liaison est sans doute la mutation de l'image en *image-séquence*. [...] Pareille recherche semble [...] éloigner le roman-photo de la fixation d'un instant et d'un espace, de l'enregistrement bidimensionnel d'un morceau de réel dans une fraction de temps qui caractérise pour beaucoup la photographie selon le modèle bressonien. (Baetens 2010 : 191)

Cela ne signifie pas que certains des clichés de Didier Lefèvre ne possèdent pas ce que l'on pourrait définir comme une narrativité inchoative, c'est-à-

dire des qualités intrinsèques encourageant chez le spectateur une forme de scénarisation d'un événement à partir d'un instant figé. Mais il faut reconnaître que ces images n'ont pas été produites intentionnellement dans le but d'entrer en relation avec d'autres images (photographiées ou dessinées), au sein d'une séquence explicitement narrative. En revanche, et c'est le point principal que nous développerons plus loin, la manière particulière dont ces images, et notamment les planches de contact, ont été exploitées par Guibert et Lemercier, confère à celles-ci une narrativité qui contredit, en quelque sorte, l'intentionnalité originale des clichés et certains stéréotypes sur la nature intrinsèquement indicielle de la photographie.

Avant de passer à cette analyse, il faut ajouter que les séquences dessinées n'ont pas pour simple fonction de remplir les interstices laissés vides entre les photographies, mais elles comblent également ce que ces clichés ne peuvent montrer, à savoir le corps du photographe. Ainsi que l'explique Ann Miller, la bande dessinée, dans sa fonction testimoniale, est un média qui permet de contourner une limitation inhérente au dispositif photographique.

In bande dessinée, a nonmechanical (and so nonsimultaneous) means of reproduction, the artist's view of events, remembered and re-created, can include the artist him- or herself without giving rise to the logical inconsistency [...] when the person thought to be behind the camera suddenly appears in the frame. (Miller 2011 : 245)⁸

Certes, il arrive que Didier Lefèvre dévoile une partie de son corps, par exemple ses pieds (p. 42, *figure 1*), qu'il prenne un autoportrait en se photographiant devant un miroir (p. 8), ou qu'il se fasse photographier par quelqu'un d'autre (p. 205, p. 239). Mais son rôle principal dans la représentation photographique sera de constituer le point d'origine du cliché, un ancrage invisible mais néanmoins continuellement signifié par l'angle de la caméra et par l'encadrement du récit en bande dessinée, rejoignant ainsi

⁸ « Dans la bande dessinée, un moyen de reproduction non mécanique (et par conséquent, non simultané), la vision des événements par l'artiste, telle qu'il en garde le souvenir et qu'il l'a recréée, peut inclure l'artiste lui-même, sans que cela ne donne naissance à une contradiction logique, [...] quand la personne qui était censée être derrière la caméra apparaît soudain dans le cadre. » (Notre traduction)

par défaut ce que François Jost (1989) appelle, dans le langage cinématographique, une forme d'*ocularisation interne*.

Les approches récentes sur la narrativité et sur l'immersion (Fludernik 1996 ; Keen 2007) soulignent que la pure subjectivité s'accorde mal, dans l'expérience esthétique, avec une immersion dans le monde raconté et avec les phénomènes d'empathie qui en découlent. En effet, l'immersion et l'empathie dérivent essentiellement de la capacité du public à se représenter l'expérience d'un personnage, de manière à pouvoir se projeter imaginativement dans son monde, comme s'il s'agissait d'une simulation mentale. Or, dans le cas des médias visuels, cette *expérientialité montrée* repose généralement sur la représentation « behavioriste » de l'interaction entre le corps du personnage et son environnement, bien davantage que sur l'adoption de son point de vue visuel. Les rares films entièrement réalisés en vision subjective se révèlent ainsi particulièrement anti-immersifs, car il est pratiquement impossible de comprendre ce que fait ou ressent le personnage central supposé constituer le support central de la simulation mentale.

Dès lors, même si le corps du photographe semble s'effacer provisoirement lorsque le photoreportage de la catastrophe humanitaire occupe le premier plan, l'insertion de cette séquence dans le flux d'un récit de voyage permet d'accentuer l'impact émotionnel du témoignage, parce qu'il devient alors possible de se projeter dans le monde raconté en s'appuyant sur l'expérience vécue par Didier Lefèvre et dessinée par Emmanuel Guibert, la mise en page de Frédéric Lemercier assurant la continuité formelle entre les deux perspectives. Le récit devient alors multimodal et la perspective narrative se met à osciller entre les points de vue du journaliste et celui des victimes qui finissent par occuper le centre de la scène.

Indexicalité photographique, narrativité et immersion

Une caractéristique de la combinaison du dessin et de la photographie dans ce récit graphique est sa *qualité esthétique* (une sorte d'engagement sensoriel et émotionnel propre à cette œuvre) qui met en évidence l'expérience de lecture découlant de cette forme mixte de représentation visuelle : elle implique une *programmation poétique* des effets d'identification empathique du lecteur avec les victimes assistées par l'équipe médicale

sur le terrain – sans parler de la sympathie que l'on peut éprouver pour les médecins eux-mêmes.

Un élément particulier de ces effets immersifs liés à la narration iconique nous amènera à critiquer l'une des qualifications usuelles de la photographie, en tant que medium considéré comme intrinsèquement producteur d'indices (Dubois 1990, Schaeffer 1987), ou encore en tant qu'images transparentes (Walton 1984). En effet, l'introduction des planches de contact tirées du travail photographique de Didier Lefèvre (présentées dans leur forme brute dans certaines pages d'album) confère un sens très différent à la référence visuelle suscitée par ces images – du moins si on compare ce sens avec la manière dont les théories canoniques de la photographie conçoivent l'expérience visuelle en l'identifiant exclusivement comme une saisie instantanée des événements.

As the diverse verbal-visual strategies adopted in *Le Photographe* suggest, photographic images do not stand as singular records, final in their revelatory function. When included in a work of literature, they are not meant to stand as neat or transparent renderings of reality. On the contrary, because what they show is full of narrative potential and thus always reporting in the making, they encourage readers to share in the authorship of the telling. Far from illustrating or providing documentary evidence for the story, photographs autonomously contribute to the overall semantic (as well as aesthetic and emotional) effect of *Le Photographe* by working alongside the words and cartoon drawings to draw readers into the meaning-making process. (Pedri 2011 : 12)⁹

⁹ « Comme les diverses stratégies verbales et visuelles adoptées dans *Le Photographe* le suggèrent, les images photographiques n'apparaissent pas comme des enregistrements singuliers, définitifs dans leur fonction révélatrice. Lorsqu'ils sont inclus dans une œuvre littéraire, ils ne sont pas censés constituer un rendu clair et transparent de la réalité. Au contraire, étant donné que ce qu'ils montrent est rempli de potentiel narratif et se réfère donc toujours à leur engendrement, ils encouragent les lecteurs à tenir compte de la dimension auctoriale de la narration. Loin d'illustrer l'histoire ou d'en fournir des preuves documentaires, ces photographies contribuent de manière autonome à l'effet sémantique global (aussi bien esthétique qu'émotionnel) du *Photographe* en fonctionnant aux côtés des mots et des dessins pour attirer les lecteurs dans le processus de production de sens. » (Notre traduction)

Dans *Le Photographe*, les planches de contact mettent en lumière d'autres qualités indexicales de la photographie qui sont dérivées du caractère suggestif des situations dynamiques dans lesquelles sont engagés les personnages, leurs actions s'inscrivant dans le cadre de séquences événementielles canoniques. Un tel style de présentation des segments photographiques du récit (par exemple, lorsqu'il s'agit de rendre compte du travail de l'équipe chirurgicale) rejoint jusqu'à un certain point les canons narratologiques de l'ordre séquentiel des événements. Ces images se rapprochent notamment de certaines techniques narratives inhérentes à la bande dessinée, qui impliquent par exemple l'existence d'une forme de « solidarité iconique » (Groensteen 1999) ou de linéarité au sein des *strips* (Fresnault-Deruelle 1976). Par ailleurs, la dimension narrative de ces planches de contact renvoie aussi à d'autres formes de configuration de l'action, qui ne relèvent pas spécifiquement des canons du récit graphique : à ce titre, on peut mentionner par exemple des matrices interactionnelles qui jouent un rôle de vecteur d'identification aux personnages. Dans notre approche, ce point implique l'articulation entre des schémas organisant des suites d'actions inhérentes à une pratique professionnelle¹⁰ et la question de l'orientation discursive des voix narratives dans la trame de l'album. Ainsi, la suggestion d'un ordre séquentiel dans ces planches de contact fera également sens au niveau des instances de la narration graphique, en particulier dans son rapport avec le processus d'identification que l'on est susceptible d'éprouver à la lecture de l'album.

Cette séquentialité liée à la matérialité des planches de contact met l'accent sur des scripts cognitifs qui suggèrent – à la façon d'un index – l'existence d'une suite épisodique caractéristique de plusieurs segments du récit graphique. Dans le cas des processus d'identification du lecteur, nous évaluons les « vecteurs et postures d'immersion » (Schaeffer 1999) impliqués dans la construction graphique du *Photographe*, dans sa corrélation avec les contraintes poétiques des formats documentaires, avec ses différents régimes de focalisation narrative supposés (Herman 2009). Dans les deux cas, nous suggérons l'existence d'une dimension aspectuelle (Lopes

¹⁰ Sur la notion de « script » dans le cadre des modèles issus de l'intelligence artificielle appliqués à l'interprétation des récits, voir Schank et Abelson 1977 et Baroni 2002. Sur la notion de « matrices interactives », voir Baroni 2007 : 179-198.

1996) liée à la mise en scène de feuilles de contact dans cet album, dans la mesure où cela constitue un défi par rapport à l'hypothèse d'une stricte indicialité de la photographie¹¹.

Les événements qui constituent la séquence que nous allons analyser se situent après l'installation de la mission humanitaire dans le poste médical du village de Zaragandara, où différents événements typiques de la vie quotidienne en zone de guerre surviennent épisodiquement¹². Ce sont les segments les plus chargés émotionnellement de la trame narrative : nous sommes confrontés aux routines des médecins, qui sont amenés à répondre à toutes sortes de défis dans cet environnement tragique, et c'est dans ce contexte particulier que le régime visuel propre aux formats documentaires est mis en place. Dans ces passages, l'interaction entre la matérialité des ressources photographiques et la systématisme des contraintes discursives de l'album apparaît dans toute sa complexité. L'un des aspects les plus intéressants de la construction narrative est le rôle joué par les planches contacts photographiques et la fonction qu'elles remplissent en tant qu'éléments graphiques de l'album. Ces matériaux photographiques occupent près des trois quarts de l'album, ce qui suggère que la présentation des photographies (dans l'ordre séquentiel des événements) se rapproche de manière évidente des canons reconnus de la linéarité du discours de la bande dessinée – aspect souligné par de nombreux commentaires critiques :

¹¹ Même si cette notion d'« aspectualité » comporte des connotations narratologiques (Palmer 2004), nous la prenons ici dans la perspective philosophique de Dominic Lopes : en partant de la sélectivité fondatrice du contenu pictural, Lopes considère les conditions à partir desquelles les images peuvent devenir des « représentations » à part entière ; dans notre cas, la fonction narratrice du dessin de la bande dessinée est en quelque sorte liée à cette « sélection aspectuelle » des propriétés perceptives, dans la mesure où l'appréciation de ces propriétés est guidée par les systèmes symboliques de la représentation picturale. « Cela fait partie de ce qui distingue la figuration picturale des autres formes de représentation. Les images ne sont pas seulement sélectives parce qu'elles négligent certaines propriétés. Les images sont sélectives parce que, pour représenter les propriétés spatiales de leurs objets, elles sont empêchées de représenter d'autres propriétés. » (Lopes 1996 : 125)

¹² Ces événements sont situés dans le deuxième tome de la série, publié en 2004. Dans l'édition intégrale, ils correspondent à la seconde partie, située entre les pages 86 et 164.

Pour étoffer leurs strips au maximum, les cartoonists ont recours à ce que nous pourrions appeler « la technique du décrochage ». Cette dernière consiste à offrir au lecteur, à partir d'un moment donné, des vignettes formellement différentes des précédentes mais entretenant avec elles des rapports d'équivalence sémantique (le contenu des ballons sauve en général les vignettes de la pure redondance). Le récit se fige, pour se boursouffler dans l'aspectuel [...]. Fort de la caution selon laquelle la variété est gage de nouveauté, le dessinateur peut ainsi « débrayer » en toute quiétude. Le syntagme « striptologique » maquille de fait une suite iconique de type paradigmatique, laissant l'auteur libre de s'adonner à la variation des points de vue et de créer une atmosphère. (Fresnault-Deruelle 1976 : 14)

Comment interpréter les fonctions discursives des ressources photographiques présentées dans *Le Photographe*? Provisoirement, nous avons déjà défini l'aspectualité visuelle comme un moyen privilégié déterminant la construction narrative de ces planches de contact : ce principe s'exprime par exemple dans les rapports entre fixité et animation – car les images sont à la fois figées dans leur présence matérielle, et animées par l'expérience de lecture. Ce que nous appelons ici une *dialectique aspectuelle* définit toute une série de représentations picturales narratives, depuis les tableaux d'histoire jusqu'à la caricature (Baroni 2011, Picado 2016). On retrouve la force évocatrice de cette aspectualisation, qui se rattache à une longue tradition culturelle, dans l'actualisation séquentielle de formats plus contemporains, comme ceux des *daily strips* :

En ce lieu de détermination du « contrat de lecture », le rapport à la question de « l'animation » de l'image photographique est posé de sorte à annoncer le mode qui dominera dans l'ensemble de la trilogie [...]. Cette logique de succession nous signale qu'il importe avant tout aux auteurs de figurer la naissance de l'image ; non pas la temporalité du représenté, mais celle qui est engendrée par la fabrication même de la représentation [...]. *Le Photographe* représente l'un des lieux de croisement entre les médias dont l'étude s'avère productive pour saisir, dans une optique comparatiste, quelles sont les manières de figurer le mouvement, dans un spectre qui s'étend, pour la bande dessinée, de la fixité « sursignée » à la suggestion de différentes vitesses internes à la même image. (Boillat 2010 : 433-434)

Cependant, un autre aspect des représentations photographiques et picturales présente un intérêt en ce qu'il oriente l'expérience visuelle du

témoignage, ce qui se manifeste en particulier au niveau des vecteurs et des postures immersives construits par l'album. Ainsi que l'explique Jean-Marie Schaeffer :

Les vecteurs d'immersion sont les feintises ludiques, les amorces mimétiques, que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers. Un vecteur d'immersion est en quelque sorte la clef d'accès grâce à laquelle nous pouvons entrer dans cet univers. Les postures d'immersion sont les perspectives, les scènes d'immersion que nous assignent les vecteurs. Elles déterminent l'aspectualité, ou la modalité particulière, sous laquelle l'univers se manifeste à nous du fait que nous y entrons grâce à une clef d'accès, un vecteur d'immersion, spécifique. (Schaeffer 1999 : 244)

Une telle construction du positionnement perceptuel du lecteur confronté à un univers narratif détermine un point « d'observation », comme instance à la fois narratrice et expérientielle – caractère typique de l'imagerie documentaire contemporaine, comme nous l'avons déjà mentionné. Schaeffer aborde ces vecteurs et ces postures comme dérivées d'une dynamique ludique inhérente à l'expérience fictionnelle. Pour notre part, cette proposition nous paraît aussi pertinente dans le cadre des fonctions documentaires de l'image, dans la mesure où ces vecteurs et postures sont aussi constitutifs des modalisations perceptives et cognitives des mondes narratifs, que ces mondes soient fictifs ou factuels.

En outre, ainsi que nous l'avons déjà affirmé, il ne s'agit pas de supposer que l'immersion produite par les photographies insérées dans l'album relève d'un phénomène purement optique : la qualité immersive des ressources photographiques dérive tout autant de la présence multimodale des différents dispositifs visuels (dessins, photographies et composition graphique) dont l'ensemble est toujours au service de la narration. Dans les approches narratologiques d'orientation cognitiviste, cette dimension de « l'aspectualité » détermine des régimes de focalisation propres aux discours narratifs qui emploient des moyens iconiques :

This inclusive conception of focalization, where both the perceptual as well as cognitive processing of focalizers are considered, is closely related to what Herman has described as the *qualia* [...] and Palmer as the *aspec-*

tuality of a character's subjective experience. Our misgivings about the privileging of an optical perspective model notwithstanding, we concur with Herman that "the study of narrative perspective concerns how vantage-points on situations and events in the storyworld are encoded in narrative discourse and interpreted as such during narrative processing". (Horstokke et Pedri 2011 : 334-335)¹³

Lorsque nous considérons le potentiel des ressources iconiques pour construire un point de vue sur le monde raconté, il s'agit de prendre en compte la spécificité aspectuelle de l'actualisation du récit dans sa globalité. Néanmoins, dans les discussions théoriques sur le phénomène de la remédiatisation (Bolter et Grusin 1998), nous trouvons souvent des présupposés implicites concernant la présence de tel dispositif multi-médiatique sur tel autre dans la production de certains effets, comme si cela résultait de la nature même de chacun des médias envisagés. C'est le cas en particulier lorsqu'il s'agit de discuter du potentiel immersif ou du réalisme du langage verbal ou des images fixes, animées, dessinées ou photographiées. La croyance que les ressources photographiques constituent une modalité plus transparente de restitution du réel, ou qu'elles offrent une signification plus « naturelle », se révèle à nos yeux comme théoriquement discutable.

Quelques extraits du *Photographe* permettront d'examiner le potentiel narratif des photographies d'une manière plus directement associée à la représentation d'un événement mettant en scène la souffrance d'un patient. Les pages 110 et 111 de l'album racontent l'étrange arrivée de deux habitants au poste médical. Tous les deux ont été blessés par une balle provenant d'une même Kalachnikov – l'un a été frappé à la tempe droite et à l'épaule, l'autre, au tronc droit. Ce segment visuel est presque entièrement

¹³ « Cette conception inclusive de la focalisation, où la perception ainsi que le traitement cognitif des focalisateurs sont considérés ensemble, est étroitement liée à ce que Herman a décrit comme une *qualia* [...] et Palmer comme l'*aspectualité* de l'expérience subjective d'un personnage. Nonobstant nos doutes concernant le privilège d'un modèle de perspective optique, nous sommes d'accord avec Herman quand il affirme que "l'étude des problèmes de perspective narrative concerne la manière dont les points de vue sur des situations et des événements qui se déroulent dans le monde raconté (*storyworld*) sont codés dans le discours narratif et interprétés comme tels au cours du traitement du récit". » (Notre traduction)

construit sur la base des matériaux photographiques réalisés par Didier Lefèvre, qui sont déployés sur une double page, avec le support de récitatifs qui décrivent les personnages, les circonstances presque comiques de cet événement, et les procédures chirurgicales engagées sur les victimes.

Si l'on considère que cet épisode est présenté selon un ordre séquentiel (ce qui est suggéré par son insertion dans une bande dessinée), la mise en page des planches de contact présente (en particulier à la page 111, voir *figure 2*) une sorte de narration visuelle d'un script actionnel lié à une procédure médicale : à cet égard, la présentation linéaire des activités des médecins suggère une immersion possible dans cette scène, en particulier si l'on considère la palette des points de vue offerts par le reportage photographique de Lefèvre.

On trouve un autre exemple de ce phénomène de mise en séquence des éléments photographiques à la page 132, lorsque nous sommes mis au courant des circonstances dans lesquelles un homme a été victime d'un accident avec un fusil de chasse. Les récitatifs entourant sa photographie nous informent qu'il s'agit d'une « victime légèrement blessée », alors que nous assistons aux premières procédures médicales. Lorsque nous tournons la page, nous nous trouvons confrontés à un régime du témoignage photographique plus intense, avec une séquence complète présentant l'intervention du docteur Robert pour extraire une balle dans les parties inférieures du corps de ce villageois (*figure 3*). De façon encore plus évidente que dans le premier exemple, l'introduction des planches de contact met ici en jeu la nature presque cinématographique de la procédure médicale, avec de légères variations de points de vue – principalement en ce qui concerne la distance du cadrage, qui passe de plans plus larges à des plans plus serrés.

Les ressources narratives employées dans ces séquences mettent en avant la qualité immersive des clichés, impliquant ainsi des aspects de la représentation plus dynamiques que référentiels. L'éclairage de la scène est déjà un indice d'une approche esthétique plutôt que documentaire, car il met en avant le caractère sensoriel et l'atmosphère intime de l'événement. Par ailleurs, la physionomie de ce patient qui souffre et l'engagement du lecteur dans cet épisode (suggéré par la manière dont les planches de contact occupent presque entièrement la page) sont des éléments qui soulignent également la force narrative de la séquence visuelle.

Une telle exigence d'un engagement émotionnel du lecteur – qui est également un engagement éthique – est un aspect constamment exploré à travers les pages du *Photographe*, en particulier lorsque l'équipe médicale est confrontée aux effets douloureux de la guerre. Par exemple, aux pages 133, 134 et 135 de l'album, la composition graphique des éléments photographiques raconte l'arrivée au poste médical d'une petite fille accompagnée de ses parents et présentant de graves brûlures à la main. Dans son reportage, Lefèvre concentre son attention sur cette enfant : il la prend en photo plusieurs fois, avec sa main enfoncée dans une théière remplie d'antiseptique. Sur certains clichés, la fillette regarde le photographe (*figure 4*), ce qui crée une curieuse interaction qui contribue à nous rappeler le point d'origine de cette vision subjective.

D'un point de vue cognitif, dans cette narration visuelle, le lecteur devrait adopter le point de vue du photographe, mais à travers le flux continu d'images qui nous est proposé, une construction narrative émerge qui nous conduit à adopter progressivement le point de vue actanciel de la petite fille, qui occupe le centre de l'image et qui nous est montrée souffrante et agissante, alors que Didier est naturellement absent des clichés qu'il a pris. Par conséquent, en vertu de cette stratégie discursive liée au support photographique et à la composition graphique de la page, nous sommes transportés imaginairement dans le monde raconté et nous sommes amenés à partager la position praxique et morale de cette victime, qui devient l'objet du regard et de la sympathie de Didier Lefèvre.

Dans la double page suivante, une planche de contact entière, sans autres ressources sémiotiques pour nous guider que sa propre organisation tabulaire et séquentielle, présente un médecin en train de soigner la même petite fille, alors qu'elle pleure et demande l'aide de ses parents. D'une manière plus intense que dans les autres séquences photographiques de l'album, nous assistons ici à l'ensemble dynamique des diverses réactions de la petite fille au cours de l'intervention médicale : elle regarde les médecins, ensuite son père, qui la tient avec douceur, tout un arc itératif d'expressivité enfantine se lit sur son visage marqué par la douleur, comme autant de micro-récits qui nous impliquent en tant que témoins oculaires de la scène.

Arrivé à ce point, il est difficile de ne pas sympathiser avec la souffrance de cette petite victime, les images de la planche de contact étant entièrement concentrées sur la séquence de son calvaire, le magnétisme de sa

présence et l'étendue de sa souffrance conférant un sens à la fois physique et moral aux images. Le travail combiné de Lefèvre, Guibert et Lemercier finit ainsi par construire un positionnement face à la douleur de l'autre, à la fois dispositif aspectuel et vecteur engendrant une posture immersive singulière.

Conclusion

Nous avons essayé de montrer que l'originalité du travail graphique de Guibert et Lemercier n'a pas été pas de combler, avec des textes et des dessins, les incomplétudes d'une sorte de roman-photo lacunaire dont l'intrigue centrale serait le récit de voyage de Didier Lefèvre. Il s'agissait au contraire d'utiliser le langage de la bande dessinée pour adapter un récit raconté oralement par le photographe, et d'insérer au sein de ce récit un photoreportage centré sur une catastrophe humanitaire, ce dernier possédant son propre langage et sa propre finalité esthétique.

Néanmoins, l'enchâssement d'un photoreportage au sein d'un récit de voyage dessiné ne s'opère pas sur le mode de la discontinuité formelle ou de l'autonomie entre des genres ou des registres hétérogènes. Par leur imbrication l'un dans l'autre, les deux médias, leurs spécificités sémiotiques et leurs références préférentielles se fécondent mutuellement. Premièrement, le dessin de Guibert et la mise en page de Lemercier insistent sur la continuité visuelle entre les séquences, notamment en jouant sur la similitude formelle entre le multicadre de la page dessinée et le gaufrier de la planche contact. C'est aussi la raison pour laquelle Guibert privilégie une mise en page régulière, qui adopte le format indéformable du cliché photographique, ce qui facilite les opérations de tressage iconique entre des espaces visuels hétérogènes. Par ailleurs, et nous avons particulièrement insisté sur ce point, la contextualisation narrative offerte par le récit dessiné et par la mise en séquence des photographies permet de conférer à l'indexicalité des clichés une valeur narrative supplémentaire, accentuant l'immersion aspectuelle dans le monde raconté, ce qui contribue à renforcer la fonction testimoniale du photoreportage.

Bibliographie

- BAETENS, Jan, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010.
- BARONI, Raphaël, « Le rôle des scripts dans le récit », *Poétique*, n° 129, 2002, p. 105-126.
- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.
- BARONI, Raphaël, « Le récit dans l'image », *Image & Narrative*, n° 12/1, 2011, p. 272-294.
- BOILLAT, Alain, « Le statut paradoxal du référent de la fixité dans la bande dessinée », dans Guido LAURENT et Olivier LUGON (éds), *Fixe/Animé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle*, Paris et Lausanne, L'Âge d'Homme, 2010, p. 413-434.
- BOILLAT, Alain, *Cinéma, machine à mondes*, Genève, Georg, 2014.
- BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.
- BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRUSS, Elizabeth, « Eye for I: making and unmaking autobiography in film », dans James OLNEY (éd.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 296-320.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte Photographique et autres essais*, Paris, Nathan, 1990.
- FLUDERNIK, Monica, *Towards a 'Natural' Narratology*, Londres, Routledge, 1996.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, n° 24, 1976, p. 7-23.
- GUIBERT, Emmanuel, Didier LEFÈVRE et Frédéric LEMERCIER, *Le Photographe* [2003, 2004, 2006], Paris, Dupuis, 2010, édition intégrale.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
- HERMAN, David, « Beyond Voice and Vision: cognitive grammar and focalization theory », dans Peter HUHN, Wolf SCHMID et Jörg SCHÖNERT (éds), *Point of View, Perspective and Focalization*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, p. 119-142.

- HORSTKOTTE, Silke et Nancy PEDRI, « Focalization in graphic narrative », *Narrative* n° 19/3, 2011, p. 330-357.
- KEEN, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- JENKINS, Henry, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2014.
- JOST, François, *L'Œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1989.
- LOPES, Dominic, *Understanding Pictures*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88.
- MEAUX, Danièle, « Bandes dessinées et planches-contacts. Croisements pour un récit à la première personne », dans Viviane ALARY, Danielle CORRADO et Benoît MITAINE (éds), *Autobio-graphismes*, Genève, Georg, 2015, p. 225-240.
- MIKKONEN, Kai, « Focalization in Comics. From the Specificities of the Medium to Conceptual Reformulation », *Scandinavian Journal of Comic Art*, n° 1/1, 2012, p. 71-95.
- MILLER, Ann, « Autobiography in bande dessinée », dans Natalie EDWARD, Amy L. HUBBELL et Ann MILLER (éds), *Textual and Visual Selves*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2011, p. 235-262.
- PALMER, Jonathan, *Fictional Minds*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
- PEDRI, Nancy, « When photographs aren't quite enough: reflections on photography and cartooning in *Le Photographe* », *ImageText*, n° 6/1, 2011, www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v6_1/pedri/ (vérifié le 23 avril 2022).
- PICADO, Benjamim, « Aspects of visual discursivity in graphic journalism: narrative enunciation and visual witness in *Le Photographe* », *Brazilian Journalism Research*, n° 11/1, 2015, p. 174-197, <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/812/650> (vérifié le 23 avril 2022).
- PICADO, Benjamim, « Beyond the fixity of drawing: aspectuality and narrative virtualities of depiction in caricature », *Journal of Comics and Graphic Narratives*, n° 7/4, 2016, p. 334-347, www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21504857.2016.1152988 (consulté le 23 septembre 2016).

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*. Paris, Seuil, 1987.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.
- SCHANCK, Roger C., et Robert P. ABELSON, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: an Inquiry into Human Knowledge Structure*, Hillsdale (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- WALTON, Kendall, « Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism », *Critical Inquiry*, n° 11, 1984, p. 246-277.

Figure 1 – *Le Photographe*, p. 42 (détail).Figure 2 – *Le Photographe*, p. 111 (détail).



Figure 4 – *Le Photographe*, p. 124 (détail).