

**Zeitschrift:** Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie  
= Swiss journal of sociology

**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Soziologie

**Band:** 7 (1981)

**Heft:** 1

  

**Artikel:** Une relation sans échange : rituels du couple dans un genre de littérature populaire

**Autor:** Gretillat, F. / Keller, J.P. / Kellerhals, J.

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-814480>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## UNE RELATION SANS ECHANGE

### Rituels du couple dans un genre de littérature populaire

F. Gretillat, J.P. Keller, J. Kellerhals, L. Vonèche

Département de Sociologie et CETEL, 5, rue Saint-Ours, 1205 Genève, Suisse.

#### RÉSUMÉ

Par rapport au mouvement de privatisation de la famille et de valorisation du couple, il devient primordial d'étudier mieux les modèles culturels qui régissent aujourd'hui cette relation. Sur la base d'un matériel constitué par un large échantillon de romans populaires illustrés (dont la proximité avec d'autres genres de littérature sentimentale est notable), cet article tente de définir les dimensions normatives constituant une "grammaire" idéologique de la relation de couple. Par le biais d'une méthode où l'on met en rapport des systèmes d'appellations et des systèmes d'attitudes ainsi que des "opérateurs" de l'évolution narrative, on insiste particulièrement sur des processus tels que l'abstraction, la privatisation du sens et sur les formes de la causalité. Ces processus relèvent de figures très générales des idéologies. Aussi peut-on esquisser des homologues frappantes – malgré une apparente distance – entre les formes de l'*homo oeconomicus* et celles régissant l'*homo amans*.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Im Zusammenhang mit dem Prozess der Rückbesinnung auf die Familie und der Aufwertung der ehelichen Beziehungen wird es äusserst wichtig, eingehender die kulturellen Masstäbe zu studieren, die heute diese Beziehung bestimmen. Auf der Grundlage einer umfassenden Auswahl von Populärromanen (die eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit anderen Gattungen mentaler Literatur aufweisen) versucht dieser Artikel, das Normensystem innerhalb der ehelichen Beziehungen zu definieren. Auf dem Umweg über eine Methode, die zwischen Systemen von Bezeichnungen, erzählerischen Mitteln und inneren Haltungen Beziehungen setzt, wird der Akzent besonders auf Vorgänge wie die Abstraktion, die Rückbesinnung auf die ehelichen Werte und die Formen der Kausalität gelegt. Diese Prozesse sind Teile ideologischer Systeme ganz allgemeiner Art. Darüberhinaus lassen sich, trotz scheinbarer Unterschiede, auffallende strukturelle Übereinstimmungen zwischen dem Wesen des *homo oeconomicus* und dem des *homo amans* feststellen.

#### 1. INTRODUCTION

Nombre d'études se sont attachées à montrer combien la relation de couple s'est, historiquement, constituée comme lieu décisif de sens et de sociabilité (Ariès, 1973; Donzelot, 1977; Flandrin, 1976; Métral, 1977; Pillorget, 1979; Shorter, 1977). On a de même souvent cherché à mettre en rapport cette espérance de conjugalité et divers traits de la société industrielle (cf. les courants sociologiques représentés par Burgess, Goode, Parsons, etc.) : transformation des fonctions de la famille, perte de substance des groupes primaires, modification des rôles masculin et féminin, etc.

Il est par contre nettement plus rare de voir les analyses sociologiques porter sur le *modèle culturel de la relation conjugale*. On a fréquemment critiqué la structure idéologique de l'*homo oeconomicus*; seules quelques analyses, brillantes mais partielles (p. ex. Rougemont, 1939, ou pour un point de vue différent, Veyne, 1978), nous disent ce que la culture occidentale qualifie d'*homo amans*, et comment peut-être envisagée la genèse de ses traits.

Certains textes récents (Kruithof, 1978) sur l'état amoureux laissent, malgré d'intéressantes analyses de processus, à peu près entière la question des dimensions culturelles du "devoir être" amoureux. Pourtant, chacun sait bien que l' "espérance d'autrui" se moule dans des codes culturels, que l'on apprend progressivement à reconnaître (ou nommer) le fait que l'on est amoureux, que l'on constitue un couple, que tels gestes ou attitudes "collent" ou non avec cette étiquette, etc.

Quelle définition — forcément normative — trouve-t-on de la relation de couple dans les codes culturels contemporains ? Plus précisément, comment la conjugalité est-elle définie dans ce lieu privilégié d'élaboration et/ou de transmission des schèmes culturels que constituent les magazines illustrés à diffusion massive : telle est la question que l'on aimerait aborder dans ces quelques pages. A travers l'analyse des récits d'un corpus de romans-photos (on en trouvera plus bas le mode de constitution), on aimerait caractériser l'espace idéologique de l'*homo amans*, c'est-à-dire voir quel sujet est défini, quelle finalité est attribuée à son action, de quels outils il dispose dans l'accomplissement de sa relation au monde et à autrui.

Sachant, comme on vient de le dire, l'importance de la relation de couple dans la vie quotidienne contemporaine, il est central de définir les dimensions (on précisera ce terme) que la culture assigne à cet échange. On peut se demander par contre s'il n'est pas étrange de porter l'attention sur des publications (les romans-photos) aussi "particulières". Plusieurs éléments légitiment pourtant cette entreprise. D'abord, c'est précisément la *stéréotypie* des situations, progressions et dénouements mis en scène par ces récits illustrés, qui nous pousse à les analyser, pour dégager plus aisément le type idéal de la relation amoureuse véhiculé par la culture contemporaine.

L'idée méthodologique est ainsi, tout simplement, que le banal, pour peu qu'on le traque ou le déränge, révèle l'univers normatif d'une relation. Ensuite, on soutiendra l'hypothèse que les récits ou chroniques plus savants, s'ils se démarquent de la configuration analysée ici par une moindre prévalence du *happy end* (Morin, 1975), se réfèrent à un schème très voisin de relation lorsqu'ils exposent ou décortiquent les difficultés, impasses et bruits de la relation amoureuse. Enfin — et même si la tâche ne devait être que partielle — l'importance quantitative du genre (Saint-Michel, 1979), le caractère assez typé de son ou ses publics, la proximité assez nette des récits analysés avec d'autres formes de romans populaires (Delly, G. des Cars, la *Trivialliteratur*, etc.), conduisent à penser que *l'analyse entreprise est bien celle des représentations populaires de la relation de couple plutôt que celle d'un genre iconographique très spécifique*.

Pourtant, avant d'évoquer plus avant ces questions de méthode, il convient d'envisager deux limites bien nettes de ce travail. La première est que nous savons peu de choses des conditions de production de ces produits culturels. Quelques rares travaux sur ce thème (Anelli et al; 1979; Saint-Michel, 1979), ne lèvent pas toutes les interrogations. La seconde est que nous connaissons encore moins — ampleur approximative des ventes mise à part — les modes de lecture de ces messages. Bien sûr, on ne prétendra pas ici que les romans-photos définissent réellement les

attentes et les espérances du lecteur, ni, à l'inverse, qu'ils ne soient qu'opium, moyen d'évasion à usage d'une population frustrée dans sa vie quotidienne. Mais cela dit, on sait fort peu de choses sur la réception de ce "message", ou sur l'interaction production-réception.

Notre objectif est donc étroitement circonscrit à l'analyse des dimensions représentationnelles présentes dans les récits. Une telle problématique s'insère bien sûr — et tire une grande partie de son intérêt — dans le champ d'études des idéologies, et elle en exige certains outils conceptuels.

En examinant les fonctions d'un système de représentations ainsi que les mécanismes sur lesquels il repose (Althusser, 1976; Ansart, 1974 et 1977; F. Dumont, 1974; L. Dumont, 1977; Gabel 1962; Roig, 1977; Ruyer, 1950), il apparaît que les idéologies (quel qu'en soit le mode d'expression, à dominante mythique, religieuse, sociale, etc.) constituent une "grammaire" de l'action humaine, fournissant un ensemble de repères, moyens d'orientation, définissant tant les buts à atteindre que la nature du sujet humain. Pour ce faire, un tel système doit proposer une reconstruction symbolique des choses et des événements, un principe d'intelligibilité en quelque sorte. Plus précisément, les grandes catégories de cette grammaire ont trait à :

- *la finalité* : désignation d'un ensemble de valeurs dignes d'être recherchées, donnant le sens de l'action et évitant la dispersion des "gestes" en une histoire éclatée;

- *le sujet* : corollaire logique de la finalité, l'interpellation — selon le mot d'Althusser — de l'individu en sujet est la fonction idéologique qui désigne les acteurs de l'histoire et précise les conditions auxquelles ils peuvent en somme exister;

- *la scène* : caractérise l'espace-temps dans lequel s'inscrivent les sujets et indique — fournissant par là un principe d'intelligibilité — les événements significatifs, à savoir ceux qui sont susceptibles d'orienter les comportements. Elle précise, en somme, leur mode d'insertion dans l'environnement.

- *l'action* : désigne les moyens par lesquels le couple "sujet-finalité" peut fonctionner : il s'agit de la définition de processus de causalité, de relation des êtres et événements entre eux dans un déroulement historique.

Ces grandes catégories de l'analyse des idéologies constituent notre plan d'exposé de l'idéal type de la relation de couple.

Cela dit, précisons, en trois points, les grandes lignes de notre méthode.

*1.1* Autrement qu'une analyse de contenu *stricto sensu*, au-delà d'une analyse thématique recensant de manière descriptive l'importance comparée de différents faits isolés, nous utilisons une analyse de récit. En somme, les romans illustrés (comme bien d'autres "romans") articulent le déroulement dramatique autour d'un système d'appellations et d'un système d'attitudes. Le premier ensemble "qualifie" une relation : elle est présentée comme heureuse ou malheureuse, normale ou pathologique, amoureuse ou professionnelle, etc. A cet ensemble d'appellations sont associées des attitudes, si l'on prend ce terme non pas dans son sens



psychosociologique précis, mais si l'on comprend par là les postures émotionnelles, les comportements très concrets, les modes d'expression (gestuels, verbaux, etc.) des acteurs. Le récit — et là réside son caractère didactique — a pour but de dire quelles appellations doivent être normalement associées à des attitudes données. La grande richesse heuristique de ces romans, c'est qu'ils définissent, par l'intermédiaire de l'évolution narrative, les conditions auxquelles les protagonistes deviennent "sujets", acquièrent une consistance. Plus concrètement, le déroulement dramatique est souvent réductible au tryptique suivant :

(a) un "désordre" initial (désarroi intérieur d'une personne, conflit dans une relation, etc.) est associé à un ensemble de caractéristiques de la personne ou de la relation; lui succède :

(b) un événement dramatique ou extraordinaire, extérieur aux protagonistes, qui fonctionne comme *opérateur* de la situation (a), c'est-à-dire qui a pour vertu de la transformer en :

(c) une relation finale "ordonnée", harmonieuse, éternelle, en ce sens qu'aucun déséquilibre ne l'entache (figure classique du *happy end*).

C'est ainsi à travers la comparaison *intradiscursive* de types de situations appelées "vraies" ou "fausses" (il y a nombre d'équivalents) que nous pouvons dégager les caractéristiques de la relation amoureuse. Pour être complète, l'analyse devrait proposer :

- une qualification du système des appellations par rapport à des lexiques de référence (quelles appellations sont exclues, quelles ambivalences n'apparaissent pas, etc.);
- une qualification du système des attitudes et
- une compréhension structurelle des rapports entre l'événement dramatique, fonctionnant comme opérateur, et la nature des situations initiales.

Nous serons plus modestes dans ces pages : elles se veulent une première analyse de ce qui est appelé une "vraie" relation de couple et des moyens préconisés pour y parvenir. C'est donc essentiellement à une comparaison des associations entre appellations et attitudes que nous nous livrons, négligeant, très provisoirement, l'analyse plus détaillée des opérateurs.

1.2 Parlant de l'idéal type d'une relation, on entend par ce terme un ensemble de dimensions (ou axes) interdépendants qui précisent la forme de l'échange (Kellerhals, Perrin, Steinauer, Vonèche, Wirth, 1981). Tout échange s'organise autour des axes suivants : L'*extension* qui lui est assignée, à savoir le nombre de domaines de la vie qui sont (pour combien de temps, et avec quelle ampleur ou saturation) déferés au "nous" (cf. aussi Gurvitch, 1963); les *normes de répartition* — aux extrêmes communautaires ou sociétaires — qui définissent le rôle de l'échange particulier considéré dans l'ensemble des échanges que chacun des acteurs tisse avec son environnement (principe du "chacun pour soi" ou principe du "don"); les *normes de production*, définissant quel acteur doit produire quelles "valeurs" pertinentes

à l'échange; les *normes de transformation*, précisant quelles modalités doivent suivre les changements que l'on "veut" apporter aux règles qui précèdent (c'est ici, par le biais des pôles d'endo-déterminisme et d'exo-déterminisme, la catégorie de la causalité qui est en jeu); les *normes d'identité*, définissant si les partenaires de l'échange appartiennent ou non aux mêmes catégories sociales.

Définir l'idéal type de la relation amoureuse revient dès lors à appliquer au paradigme particulier de l'échange (dyadique) les catégories générales de l'analyse des idéologies (finalité, sujet, causalité, scène) envisagées plus haut. On pourrait, en principe, retenir dans le système des attitudes, une multitude indéfinie de traits. Le paradigme de l'échange, avec cet avantage qu'il nous relie à des analyses très classiques (Mauss, 1969; Levi-Strauss, 1947), nous permet d'opérer une sélection raisonnée en cette matière.

1.3. Quelques mots maintenant sur le roman-photo et le *corpus* analysé (cf. Anelli et al. 1977 et Saint-Michel, 1979). Même si l'idée remonte au 19<sup>e</sup> siècle et si des réalisations isolées voient le jour dans l'entre-deux-guerres, le roman-photo, en tant que phénomène culturel de grande envergure, prend son essor en Italie, en 1947, avec l'hebdomadaire *Grand Hôtel*, lancé par les frères del Duca et qui, dans ses premiers numéros, se contente de bandes dessinées à épisodes. Ce sont les revues *Sogno* et *Bolero* qui publient, les premières, des romans-photos, bientôt imitées par *Grand Hôtel*. Del Duca fait paraître en France, en 1947, un périodique d'abord bimensuel : *Nous Deux*, comprenant des bandes dessinées, dont les dessins sont faits au lavis. Il rachète ensuite tous les romans-photos et les passe en premier en France, dans *Festival*, *Secrets de femmes* enfin dans *Nous Deux*, où l'on abandonne le lavis pour la photo.

Bien sûr, le roman-photo, dont le succès a été foudroyant, ne s'est pas cantonné à ces deux pays. Il a conquis d'autres marchés : Espagne, Amérique de Sud, Afrique, Canada, Grèce, Turquie, et même la Scandinavie (Anelli et al. 1979).

En tant que genre spécifique, le roman-photo offre toutes sortes de virtualités (en Italie, *Famiglia Cristiana* a publié des romans-photos racontant des histoires religieuses; par ailleurs, le roman-photo pornographique a connu un certain essor, bien qu'éphémère) et il faudrait se demander pourquoi seules des histoires d'amour relativement stéréotypées, dont le canevas n'a pas beaucoup changé en 30 ans, ont assuré son succès, au point que le genre soit souvent confondu avec le contenu.

Une grande prudence s'impose si l'on désire tracer le profil du lecteur de romans-photos, et les chiffres doivent être considérés avec réserve. Toutefois il semble que les hebdomadaires français publiant des romans-photos ont une clientèle dont l'instruction en majorité ne dépasse pas le niveau primaire, et que 70 % environ des lecteurs sont des femmes.

Venons-en maintenant au choix du *corpus* analysé : il est composé de 30 romans-photos complets, détachables, de la revue *Intimité*, échantillonnés de manière systématique sur une série complète allant de I 1630 à I 1735 (1977-1978), et de 30 romans-photos de *Nous Deux*, tirés de 15 exemplaires de cette revue, prélevés dans un *corpus* s'étendant entre les N<sup>os</sup> 1578 et 1645 (1977-1978). Chaque exem-

plaire de *Nous Deux*, comprend deux romans-photos complets, dont un détachable. Afin d'éviter toute confusion, lorsque nous nous référerons à un roman-photo de *Nous Deux*, nous indiquerons le numéro de la revue et le titre du récit, tandis que pour *Intimité*, le numéro suffit à l'identification.<sup>1</sup>

Nous reprendrons maintenant les quatre grandes catégories qui nous paraissent fonder tout système idéologique (finalité, sujet, action, scène) pour les appliquer à l'analyse des récits du roman-photo. Nous verrons se dégager progressivement, bien que de manière encore peu systématisée, les grandes règles sous-tendant l'évolution narrative des récits, sorte de matrice générant la multiplicité des péripéties de surface.

Commençons par la finalité :

## 2. FINALITÉ : PRIVATISATION ET ISOLEMENT

L'évolution narrative a pour but de faire passer les protagonistes d'une situation problématique — où le héros se sent insatisfait, malheureux, insignifiant — à *l'ordre et à la plénitude identifiés à une relation amoureuse réussie*. C'est là le sens de la figure générique du *happy end* (55 cas).

De ce point de vue, les romans analysés proposent deux stratégies complémentaires :

- l'élimination, grâce à la relation amoureuse, des difficultés et des problèmes individuels.
- le rejet de tout élément "perturbant" cette relation, à savoir l'annulation progressive de tout échange entre le couple final et le champ qui l'environne. Convergence des sujets vers un état autarcique et privatisé (où tout le sens de l'existence se ramène à la relation amoureuse elle-même).

Examinons plus en détail ces deux types d'évolution narrative (qui le plus souvent s'imbriquent, dans les récits concrets, pour donner naissance à des structures "de surface" compliquées, souvent longues à résumer).

2.1. Dans la moitié des récits, les protagonistes centraux sont aux prises avec des problèmes individuels. 19 histoires nous présentent au moins un des partenaires comme orphelin (et en souffrant). Les infirmités ou handicaps physiques ne sont pas absents (5 cas), ni les problèmes dits "sociaux", chômage et passage de la campagne en ville avec les difficultés d'adaptation que cela comporte (5 cas); réinsertion sociale et professionnelle au sortir de prison (4 cas). Or ces problèmes et difficultés, lot d'individus *isolés*, sont présentés comme compensés par la relation. Une fois que chacun a trouvé le partenaire amoureux convenable, ils s'estompent

<sup>1</sup> Les exemplaires échantillonnés sont :

I. 1632, 1635, 1639, 1642, 1646, 1649, 1653, 1656, 1659, 1663, 1666, 1670, 1673, 1677, 1680, 1683, 1687, 1690, 1694, 1697, 1701, 1704, 1708, 1711, 1714, 1718, 1721, 1725, 1728, 1732.  
N.D. 1578, 1583, 1587, 1592, 1596, 1601, 1606, 1610, 1615, 1619, 1624, 1629, 1633, 1636, 1638, 1642.

et disparaissent. La relation amoureuse permet ainsi de combler le “manque”, et ce dans la mesure où les partenaires tournent sur elle toute leur attention, mobilisent à son profit toute leur énergie.

Dans le cas de protagonistes infirmes, la relation amoureuse leur fait oublier leur état et leur redonne la joie de vivre (désémantisation du problème) ou alors leur offre la force et le courage d'affronter une opération médicale délicate, qui toujours réussit (disparition du problème).

Le récit entend ainsi montrer l'inconsistance des difficultés individuelles, leur abolition par la relation amoureuse. Ce premier processus de repli autarcique sur le couple permet au roman-photo de nous présenter le bonheur comme un droit, droit d'individus qui ont beaucoup souffert, à une sorte de *justice* réparatrice.

2.2. Toutefois les déroulements sont rarement aussi simples que le seul passage d'une situation où les protagonistes souffrent de problèmes personnels à un état où ils se rencontrent en une relation amoureuse compensatrice. Souvent, les relations elles-mêmes sont présentées comme momentanément problématiques, sources de tension pour les partenaires. Ici, l'évolution narrative consiste à transformer ces relations déséquilibrées pour les amener (soit par le remplacement d'un des partenaires, soit par la modification des “termes” de la relation) à une situation de stabilité et d'harmonie. Examinons alors les différentes “figures” du déséquilibre et par opposition, les caractéristiques nécessaires à l'état final qualifié d'harmonieux.

### 2.2.1. Relations utilitaristes.

Il s'agit de récits où l'un des partenaires manifeste la volonté d'utiliser la relation “amoureuse” à des fins professionnelles (par exemple parce que l'autre, venant d'une famille riche, apporte de l'argent; dans certains cas, il s'agit d'une jeune actrice qui, rêvant d'une brillante carrière, épouse un producteur ou un metteur en scène). *Dans l'évolution narrative, ces relations utilitaristes se terminent toujours par un échec.* Soit les protagonistes se transforment et abandonnent leurs ambitions professionnelles ou leurs rêves de gloire, soit ils sont éliminés de la relation amoureuse finale présentée comme “vraie” et pour laquelle ils constituent un obstacle.

Voici deux exemples :

I 1677 : Une jeune fille est catapultée presque par hasard dans le monde du cinéma. Ses ambitions lui font épouser un producteur qui rêve de gagner, grâce à elle, beaucoup d'argent. Cette situation toutefois constitue un obstacle pour la relation amoureuse *véritable* avec un jeune agent de publicité, qu'elle redécouvre en fin de récit lorsque l'héroïne apprend fortuitement que des actrices jalouses menacent de la tuer...

I 1697 : Un homme d'affaires épouse une riche héritière américaine. Mais la jeune femme se sent délaissée par un mari qui se préoccupe beaucoup de son travail. Elle se rend donc chez son beau-frère. Ils tombent secrètement amoureux l'un de l'autre. Plus tard, le mari est assassiné par sa maîtresse; la jeune

femme apprend alors qu'il ne l'avait épousée que pour son argent et peut donner libre cours à son amour pour son beau-frère.

L'idée centrale est ainsi que la relation ne doit avoir qu'elle-même pour finalité. *Elle ne peut pas être simple médiation dans un rapport de l'individu à ses "autres" objectifs.* Plus fondamentalement encore, ces récits nous disent que la sphère de l'intimité, de la vie privée, de l'amour, doit échapper à tout rapport marchand, qu'on ne peut la monnayer en vue d'un profit ou d'une gratification quelconque.

### 2.2.2. Relations amoureuses non fusionnelles

Par ailleurs, la divergence dans les projets des partenaires d'une relation amoureuse, ou l'intérêt absorbant que l'un d'eux accorde à sa profession, sont également présentés comme des facteurs de déséquilibre et de désordre. Ici encore, l'évolution narrative consiste soit à éliminer le protagoniste dont les pôles d'intérêts sont autres que la seule relation amoureuse, soit à recentrer cette relation, pour en faire l'unique lieu d'investissement des partenaires.

I 1635 : Un couple est partagé entre le désir de la femme de vivre en ville et celui de l'homme, ingénieur agronome et propriétaire terrien, qui veut rester en campagne pour faire fructifier ses terres. La jeune femme réussit à convaincre son ami; ils se marient, mais leur vie de couple est un échec; ils décident alors de se séparer; la femme pourtant attend un enfant qu'il ne veut pas reconnaître. Elle et lui se retrouvent à l'occasion d'une maladie grave de l'enfant, qui provoque chez eux une "*catharsis*". La femme, notamment, comprend qu'elle a eu tort de rêver à la ville. Ils repartent à zéro.

Ainsi, une relation n'est considérée comme réussie, harmonieuse, stable, que si les partenaires renoncent à tout "objectif" personnel. *La norme d'extension assignée à l'échange est donc maximale.* Toute la vie des protagonistes doit transiter par le couple; rien ne peut être laissé à l'appréciation individuelle de chacun des partenaires. A cet égard, la finalité du roman-photo se présente comme une véritable ascèse : un renoncement au monde au profit d'une relation amoureuse qui s'alimente de sa seule existence. Dans ce type de discours, le rapport à autrui n'est pas fonction du dialogue ou des échanges qu'il permet, il ne s'enrichit guère de l'apport spécifique de chacun des partenaires, puisque le récit en vient à annuler, *et non à gérer*, tout élément extérieur. Dans l'optique du roman-photo, la relation amoureuse est extrêmement statique et fragile. Elle ne tolère aucun conflit, aucune négociation, aucune structuration progressive. Elle se donne dans l'absolu, en elle-même et pour elle-même.

Soulignons à ce propos que lorsque s'opère la recentration d'une relation, la modification des modalités de l'échange, comme dans l'exemple cité plus haut (I 1635), le moteur de l'évolution est toujours un événement ponctuel brusque (dans ce cas, la maladie de l'enfant) qui fait irruption dans la conscience des protagonistes et provoque des conversions de nature cathartique. *En aucun cas, nous n'avons affaire à un travail des partenaires sur eux-mêmes et sur la relation, à un effort progressif ou à une négociation.*



Ce processus de repli autarcique va très loin, puisque les protagonistes doivent se débarrasser de leur propres *souvenirs*, susceptibles de venir hanter leur amour au moment du récit. 6 récits du *corpus* sont construits de cette manière. En voici un exemple significatif :

N.D. 1587 : (Un caprice de Bettina)

Bettina doit épouser Pierre, un notaire. Mais elle apprend que son amie Véronique est sur le point de divorcer d'avec son mari Fabien, que Bettina avait secrètement aimé avant de connaître Pierre. Elle pense que, puisqu'il sera libre, elle pourra le conquérir. Elle annule donc son mariage avec Pierre, rencontre Fabien, mais constate que celui-ci est un homme très ennuyeux, qu'il ne parle que de Véronique et l'aime toujours. Bettina et Pierre se retrouvent et découvrent alors qu'ils s'aiment vraiment. On lit dans la dernière image :

*Pierre* : "Ne pouvais-tu pas le comprendre avant et ne pas retarder notre mariage ?

*Bettina* : "Il y avait un obstacle entre nous ! Je devais m'en libérer. Maintenant il n'existe plus. Il y a toi, moi et notre amour !"

Ici, le récit a pour but de rendre maximale la fusion dans le temps. Non seulement, la relation doit être durable, mais encore elle doit gommer tout ce qui la précède. En ce sens, elle se veut bien renaissance, rupture avec le passé, avec le temps historique.

### 2.2.3. Contingences extérieures perturbatrices

Alors que les deux figures précédentes attribuent la perturbation à la personne même des héros, un troisième procédé localise le désordre dans l'environnement de la relation. C'est pourquoi une relation dite "vraie" doit évoluer hors des contingences perturbatrices du monde extérieur, annuler tout échange avec le champ environnant. C'est assurément une des raisons pour lesquelles, comme nous le verrons dans la suite, l'espace social et quotidien est aseptisé et présenté de façon non contraignante. Toute la scène est symboliquement construite de manière à permettre à une relation privilégiée, exclusive, de se soustraire à tout échange avec l'extérieur, à toute contingence problématique.

N.D. 1592 : (*Le taxiphone était en dérangement*)

Le récit met en scène un jeune couple hétérogame : une fille de bonne famille et un étudiant pauvre, orphelin, travaillant comme mécanicien dans un garage. Ils se marient malgré l'interdit des parents de la jeune fille, qui considèrent son mari comme un "coureur de dots". La fille rompt avec sa famille. Le couple doit vivre dans la misère, d'autant plus que le jeune homme perd son emploi, son patron (un ancien ami de ses parents maintenant décédés) désapprouvant lui aussi ce mariage. Dans une obscure affaire de chantage contre la famille de sa femme, le mari aura l'occasion de prouver à ses beaux-parents qu'il est vraiment honnête et vertueux. Dès lors, l'interdit est levé et les difficultés du couple disparaissent.



Dans cet exemple, la perturbation vient du milieu familial de l'un des partenaires. Le refus parental se fonde non sur le fait structural de la mésalliance, mais sur un quiproquo, en l'occurrence sur l'idée fausse qu'ils se font de l'ami de leur fille. Il suffit dès lors que cette idée soit infirmée pour qu'ils lèvent l'interdit. On gardera cet exemple en mémoire lorsqu'on examinera le traitement des problèmes sociaux dans le roman-photo (ici la pauvreté et le chômage) et des relations de travail (un employeur licencie son ouvrier car il n'approuve pas le mariage que celui-ci contracte !)

En résumé, les récits tendent vers un état final harmonieux, où les partenaires se consacrent entièrement à la relation, au détriment de tout projet extérieur ou de tout domaine d'intérêt personnel. Le rapport à autrui se donne en soi et pour soi, indépendamment de tout objectif autre, sinon celui de vivre ensemble et souvent, bien qu'implicitement, de se marier (38 cas). Par ailleurs, il faut noter que les enfants sont singulièrement absents des objectifs des protagonistes. Une rapide analyse des commentaires accompagnant la dernière image montre que cet état amoureux final apparaît comme une transcendance des vicissitudes de la vie quotidienne : abolition du temps, ouverture sur un avenir mythique effaçant le passé. Une fois atteint le stade de la plénitude, il ne saurait y avoir de retour en arrière, de dégradation ultérieure. Le *happy end* met fin aux tribulations des héros. Par ce biais, le drame (au point extrême, la mort) est finalement nié. Un décrochage s'opère par rapport au temps de la narration.

Notons bien qu'un tel mécanisme d'abolition du temps dans un état "final" supposé éternel n'est évidemment pas propre au roman-photo. R. Ruyer y voit même un trait caractéristique de toutes les grandes utopies occidentales : l'arrêt, chez Hegel, du mouvement dialectique dans l'Etat prussien; l'état de communisme après la révolution prolétarienne chez Marx (Ruyer, 1950) sont des exemples du fait que l'utopie ne croit pas au temps. Et que dire du libéralisme économique où les processus d'échange, d'après la théorie classique, convergent vers un état optimal stable? Mais, par différence, il faut noter que l'état idéal présenté par le roman-photo est un *idéal situé, n'impliquant aucune transcendance des formes et des normes de la société existante* (le mythe se fait projet, espoir concret d'une réalisation dans l'immédiat du quotidien) et privatisé (où tout élément extérieur à la relation amoureuse est évacué). Voyons maintenant comment ces deux traits, apparemment contradictoires (privatisation et conformisme) s'articulent dans le roman-photo, essentiellement à travers un processus de désémantisation du quotidien et des normes sociales, ainsi que par un mécanisme d'universalisation des individus.

### 3. LE SUJET : PROCESSUS D'ABSTRACTION ET D'UNIVERSALISATION

Une des corrélations structurelles de la norme de privatisation et de repli autarcique du couple consiste dans le *phénomène d'abstraction*. L'absence de référence au monde extérieur dans la finalité proposée par le roman-photo s'accompagne d'une absence parallèle de déterminations sociales des protagonistes. L'idée est en sorte que la relation ne peut fonctionner en vase clos que si rien, dans les com-

portements, les attitudes, les désirs des partenaires n'évoque le monde extérieur, par le biais de marques ou d'empreintes sociales susceptibles d'exercer une influence sur le champ amoureux.

Nous appelons ici abstraction une représentation de l'individu fondée sur l'absence de déterminations socio-culturelles des attitudes et comportements. A l'abstraction correspond un processus d'universalisation : il existe une *orthodoxie relationnelle* qui ne dépend pas des groupes d'appartenance; tous les individus réagissent à la condition amoureuse de la même manière, selon la même dynamique. Comment, alors, cette abstraction se manifeste-elle dans les récits analysés ?

3.1. Un premier indicateur d'abstraction réside dans le *genre d'insertion socio-professionnelle des protagonistes*. Indiquons brièvement la liste des professions des membres de 67 couples centraux de notre corpus. Pour les hommes, 48 ont une profession indiquée; 8 sont étudiants; dans 11 cas, la profession n'est pas mentionnée. Les catégories les plus représentées sont les directeurs d'entreprises (6), les artistes (5), les médecins (4), les ingénieurs agronomes (3) et les architectes (3). Les autres se répartissent de manière diverse. Il faut noter que les professions occupant une place inférieure dans l'échelle sociale sont très minoritaires et ceux qui les occupent ne le font parfois que temporairement; ainsi cet ouvrier manoeuvre travaillant dans l'entreprise de son frère, usine dont il deviendra en fin de récit le directeur associé ! (ND 1636 *Pour toujours*).

PDG, médecin, propriétaire foncier cultivant sa terre (tel se présente l'ingénieur agronome), châtelain, architecte, artiste : voilà le portrait masculin du héros du roman-photo. Professionnellement sûr de soi, détenant un pouvoir, libre de ses mouvements, toujours disponible.

Pour les hommes, l'abstraction réside non pas tellement dans l'absence d'indication sur la profession, mais dans le fait que celle-ci ne peut être lue comme caractérisée par des contraintes (salaires, horaires, tâches, cadences, niveaux de pouvoir ou de prestige) précises. La "plasticité" est maximale — chaque lecteur peut imaginer ce qu'il veut des conditions professionnelles des protagonistes masculins.

Pour les femmes, cette abstraction prend des formes différentes. D'abord, dans 32 cas, aucune profession n'est indiquée; de plus, 5 sont héritières, 9 étudiantes. Se proposent ensuite des qualifications professionnelles vagues (comme pour les hommes) : architecte, journaliste.

Reste un dernier lot où l'hypothèse d'abstraction semble à première vue infirmée : deux vendeuses, 2 institutrices, 8 secrétaires. Mais ce qui caractérise ces dernières, comme dans les deux exemples qui suivent, c'est que leurs relations professionnelles ne sont pas bureaucratiques (rapports de fonction à fonction dans de grands pools de secrétariat) mais "personnalisées" :

I 1694 : Ce récit met en scène une jeune secrétaire qui, le dimanche, s'occupe des enfants de son patron, veuf, lorsque celui-ci s'absente pour un congrès ou une conférence.

I 1701 : Quatre amis décident de monter une petite agence de presse, financée par le beau-père de l'un d'eux, directeur d'un groupe de presse influent.

Alors que les garçons sont journaliste et photographe les deux filles fonctionnent comme secrétaires.

Ainsi, les contraintes de la vie professionnelle sont-elles, par l'un ou l'autre de ces biais, gommées. La profession n'imprègne que peu la vie des protagonistes : elles n'est source ni de contraintes, ni de déterminations, ni de gratifications précises. 7 récits seulement présentent la profession comme source de plaisir ou de contraintes. Dans les 7 cas, cette "prégnance" du domaine professionnel s'avère néfaste pour le couple (cf par exemple ND 1636 et ND 1615). Elle exerce un effet dissolvant sur la vie amoureuse des partenaires. La fragilité de la relation s'y voit confirmée. En effet, seuls des événements fortuits et extraordinaires permettent de la sauver de la rupture et de la restituer dans sa plénitude initiale.

Il apparaît donc bien qu'une des conditions assignées à la réussite de la relation amoureuse est l'absence d'empreintes liées à l'insertion socio-professionnelle des protagonistes. Cette abstraction des réalités du travail se traduit presque nécessairement par une mise entre parenthèses de l'impact possible des clivages de classe sur les comportements et désirs des protagonistes.

3.2. Le mode de traitement de l'hétérogamie – deuxième indicateur d'abstraction – le montre bien. A propos des 9 couples hétérogames représentés dans le corpus, nulle mention n'est faite des difficultés possibles, présentes ou futures, liées aux héritages socio-culturels différents des conjoints. Mais plus encore ces héritages divers sont présentés comme purement superficiels : les héros, comme dans les deux exemples qui suivent, peuvent s'en détacher aisément :

I 1639 : Un directeur craint de révéler son statut à son amie, vendeuse dans un magasin de jouet, car il a peur que la jeune fille se détourne alors de lui. Comme il roule dans une voiture luxueuse, il se fait passer pour chauffeur.

Le cas est intéressant d'une part, la différence de classe est marquée, l'hétérogamie mise en évidence; pourtant cette inscription sociale différentielle n'imprègne guère les comportements individuels, sinon on ne pourrait masquer aussi facilement son statut (simplement en changeant de chemise et en ôtant sa cravate, comme le montre explicitement le récit). Différenciation statutaire marquée, mais absence d'impact sur les comportements individuels, négation de ses conséquences.

I 1663 : Une jeune fille, d'un milieu très modeste d'ouvriers agricoles, venue en ville chercher du travail, tient compagnie à un étudiant infirme : ils jouent ensemble aux échecs, la fille l'aide à préparer ses examens. La mère de l'étudiant constate avec plaisir que les deux jeunes gens éprouvent les mêmes goûts littéraires.

3.3. Un troisième indicateur d'abstraction tient au langage utilisé dans les photos-romans. Ce qui frappe, c'est qu'il est le même pour tous les protagonistes, quel que soit leur milieu d'origine ou d'appartenance. C'est un langage parfaitement *fic-tif* en ce sens qu'il ne saurait, dans aucun milieu social, caractériser une conversa-

tion courante : il est marqué par une hypercorrection manifeste, par l'absence de fantaisie ; il est figé, hiératique. En voici des formes typiques :

Les étudiants s'expriment ainsi : "Il y a dans l'air un avant-goût de l'été. Sens-tu ces délicieux effluves parfumés?" (I 1680). "Florence, si je connais bien "Roméo et Juliette" et Marivaux également, je ne veux pas me prêter au jeu du flirt qui amuse tant les jeunes filles" (ND 1592 (*le taxiphone* ...)). Voici comment parle une fillette de 10 ans : "Puis-je savoir ce que tu trouves inepte"? Les protagonistes appartenant à des milieux inférieurs utilisent le même langage : une fille dont les parents sont métayers, pense en ces termes, quand elle arrive devant la villa où elle vient chercher du travail : "Un joli jardin...Une propriété somptueuse... Cela doit être un rêve de vivre dans cette atmosphère paisible"(I 1663).

Incontestablement, un tel langage universalise les individus et, partant, le champ des relations amoureuses.

3.4. Un quatrième indicateur d'abstraction-universalisation tient aux gestes, aux poses, des protagonistes. Quelques rythmes gestuels très simples reviennent systématiquement. Il existe — mais on peut mal le montrer sans images — une *stéréotypie* du geste (le Baiser, le Désarroi, le besoin de Protection, la Jalousie, la Confiance) que l'on retrouve dans tous les romans-photos, chez tous les genres de protagonistes, et qui répond parfaitement à la fiction — hypercorrection du langage. Les protagonistes n'inventent pas leurs mouvements : ils obéissent, pour la haine ou l'amour, à des poses prescrites, "orthodoxes", qui ne laissent dans leur emphase ou leur dépouillement, aucune place aux déterminations personnelles — psychologiques ou sociales — des personnages.

3.5. De même qu'est notée/niée la relation professionnelle, il y a abstraction des contraintes de la vie quotidienne hors travail. Faire le ménage, préparer un repas, chauffer du café : autant d'activités de production qui ne sont pas montrées. L'espace de la production domestique (la cuisine par exemple) est caché. La quotidienneté ne fait qu'apparaître "entre" les images, temps mort, sans problème.

Cela double ce que l'on note pour le monde professionnel : les protagonistes sont certes dans leurs bureaux, mais les moments privilégiés, les temps forts du récit ne sont que rarement ceux du travail lui-même.

La question des *normes de production* ne se pose pas. Les biens de la quotidienneté ne sont pas réellement produits. On les a, on ne les a pas ; ils sont donnés. Dès lors, on comprend que la manière dont ils doivent être échangés (sous une forme communautaire ou individualiste) n'apparaisse jamais comme un problème, c'est-à-dire comme un moment significatif du récit.

En résumé, l'abstraction-universalisation tient en ceci que les goûts, modes d'expression et sentiments ne varient pas (sauf occasionnellement ou superficiellement) en fonction des coordonnées socio-culturelles des protagonistes. Mais cette abstraction n'est pas anarchie. L'absence de détermination sociale n'ouvre pas sur l'invention ou la liberté. Elle se caractérise et se traduit tout à la fois dans l'identification du sujet à un *rituel* (verbal, gestuel et sentimental) unique qui le transcen-

de et le fonde. L'amour n'est pas invention d'une relation; il n'est pas poésie. Il est obéissance scrupuleuse à un *code*.

Parallèlement, pour que ce code puisse s'inscrire sans heurts dans la réalité quotidienne, le roman-photo élude la question des conséquences et des contraintes de ce quotidien sur les partenaires de la relation, à travers un processus général d'abstraction (du travail, de la production domestique, de la gestion familiale).

Nous allons retrouver un tel mécanisme à propos du traitement par les récits du cadre macro-social.

#### 4. LA SCÈNE : PROCESSUS D'ABSTRACTION DES CADRES MACRO-SOCIAUX.

Nous n'avons pas rencontré dans notre corpus de romans-photos historiques. Tous les récits se passent dans la société contemporaine, mais en des lieux non précisés. Généralement urbain, le contexte géo-politique n'est jamais indiqué. A l'exception d'un seul cas, il n'est nullement fait mention de situations historiques ou politiques par rapport auxquelles les protagonistes se définiraient ou qui infléchiraient le cours du récit de manière décisive.

*Les personnages évoluent dans un vide sociétal, vide encore accentué par le type de photographies que le roman-photo présente.* Nous avons en effet affaire presque exclusivement à des gros plans et à des plans américains. Pas de plans d'ensemble susceptibles de localiser une région, une ville, une atmosphère, un climat géo-social.

A travers ce mécanisme, le lieu du sens se concentre sur la proximité immédiate, en faisant abstraction de toute détermination globale extérieure.

Le roman-photo ne met pas en scène d'espaces qui pourraient être familiers au lecteur. Les intérieurs sont ceux des couches sociales supérieures ou alors de catégories "*marginales*" : artistes, étudiants vivant dans de petits studios.

Un autre indicateur d'abstraction réside dans la manière par laquelle les récits traitent les problèmes sociaux des protagonistes. Nous avons vu plus haut que deux types de difficultés apparaissaient de manière récurrente : ceux de la réinsertion sociale à la sortie de prison et le spectre du chômage, lié à la migration vers la ville. De tels problèmes se dissolvent soit dans des quiproquos soit dans les méandres de relations interindividuelles :

ND 1583 : (*La menace des ténèbres*)

Un médecin a été condamné à deux ans de prison pour erreur professionnelle. A sa sortie, il est abandonné par tous. Il rencontre une jeune fille que ses proches et elle-même croient atteinte d'une folie incurable; ils tombent amoureux l'un de l'autre. Non seulement le médecin aura l'occasion de prouver qu'il est vraiment un bon médecin en faisant un diagnostic juste à propos de la jeune fille mais encore il sera pleinement réhabilité lorsque la justice apprendra que la faute pour laquelle on l'avait condamné incombait en fait à un médicament imparfait. *Par ce biais, la stigmatisation sociale est donc finalement niée.*



I 1690 : Une jeune fille pauvre, sans travail, vole dans un super-marché pour se nourrir. Par bonheur, un architecte faisant ses achats la voit, lui paie sa marchandise, l'amène chez lui, lui fournit un travail de gouvernante chez la soeur d'une amie et tombera amoureux d'elle...

Dans tous les cas, la prégnance de la réalité sociale est niée. Le roman-photo nous présente la société sous un angle rassurant : absence de conflits, absence de froideur dans les rapports hiérarchiques. Les protagonistes qui recherchent sciemment le profit sont éliminés, mais ceux qui, pauvres et vertueux, acceptent leur condition, sont en général récompensés, socialement et financièrement : ils font un héritage miraculeux (intervention d'une causalité magique, cf ND 1538 *Calomnie* ou ND 1596 *Il y a presque vingt ans*) ou alors ils tombent vraiment amoureux d'un protagoniste riche ; toutefois, ils doivent préalablement fournir la preuve de leur vertu. Plusieurs récits obéissent à un tel principe et nous pouvons aisément voir là une des grandes figures du roman-photo, une des règles idéologiques en constituant la matrice (cf par exemple ND 1592 *le taxiphone*...)

La société mise en scène par nos récits est une collection d'individus atomisés, où toute médiation institutionnelle et organisationnelle est absente, rappelant donc par certains côtés la vision sociale du libéralisme économique classique. Pourtant, dans le monde du roman-photo, contrairement à celui du discours économique, les rapports sociaux et professionnels ne sont pas des relations marchandes concurrentielles, mais des relations paternalistes, de personne à personne.

Par ailleurs, dans le roman-photo, nous sommes en présence de la petite entreprise, du petit atelier où le patron connaît personnellement ses employés, les aide au besoin et réciproquement.

Encore une fois, les réalités structurelles de la vie économique sont ramenées à des questions interindividuelles.

En fait, ce discours nous met en présence d'un monde mou, sans consistance. La naïveté du réalisme de la photographie nous fournit toutes les apparences de la réalité, bien que celle-ci n'en soit que l'ombre fantomatique, un peu comme des objets réels qui évolueraient dans un univers sans pesanteur.

A l'abstraction micro-sociale correspond donc un processus global d'abstraction du monde dans lequel vivent les protagonistes, processus répondant aux mêmes fonctions que le précédent : le roman-photo entend dans un même mouvement ancrer son utopie amoureuse dans le réel et désincarner ce réel de toutes les contraintes structurelles qu'il pourrait imposer.

## 5. ACTION ET CAUSALITÉ : SURSATURATION ET CAUSALITE MAGIQUE

Ayant défini la finalité, le sujet et la scène, il nous faut examiner maintenant les règles de causalité à l'oeuvre dans le récit. La question précise est de savoir quels genres d'*opérateurs* font évoluer les sujets d'une situation initiale — entropique — à l'harmonie finale. C'est donc la question des normes de transformation. On sait déjà que le récit identifie la plénitude du bonheur à la relation (à condition que les sujets s'y dédient entièrement). Reste alors à définir les voies de cette plé-



nitude. Quel est le processus de transition de la souffrance (ou de manque) au bonheur? L'analyse systématique des récits fait émerger une double règle de causalité :

- c'est dans la mesure où les sujets ne cherchent pas, *volontairement*, à transformer leur destin que celui-ci leur sera finalement favorable; les individus n'ont pas (ne doivent pas avoir) de prise sur la nature et l'évolution d'une relation;
- le monde des hommes est guidé par une Volonté qui veille au sort de chacun.

A la centration du sens sur la seule relation (exclusion de toute finalité externe) et à la définition du sujet en termes d'abstraction correspond (ou s'applique) un principe de causalité de type *magico-phénoméniste* (Piaget, 1966). On entend par là que les événements sont vus comme essentiellement réversibles : *toute action peut s'annuler dans une autre, qui lui est pourtant radicalement hétérogène*. N'importe quoi peut produire n'importe quoi.

Ce principe général peut être appliqué à quatre cas de figure fondamentaux.

### 5.1. *Le coup de foudre*

Le premier de ces cas de figure tient à ce que l'amour vient — ou s'en va — sans que les sujets soient pour rien dans cette expérience cathartique. Seuls deux "états" sont jugés stables : celui d'amour et de non-amour (absence de transition) et l'appartenance à l'un de ceux-ci ne dépend pas de l'action du sujet.

Les phrases du type suivant abondent dans les récits : "Pour Marina, ce baiser n'est pas plus une feinte qu'un mouvement de pitié, mais un élan instinctif qui lui révèle une vérité fulgurante" (I 1663), ou encore "Tout son amour réprimé semble vouloir exploser. Elle a un geste de désarroi et les papiers s'échappent de ses mains. Tous deux se penchent au même instant pour les ramasser et leurs visages se trouvent près l'un de l'autre... Comme par magie jaillit l'étincelle du destin. Et... naturellement, ils se serrent l'un contre l'autre dans un élan désespéré" (I 1670)

Dans plus de la moitié des récits, la relation amoureuse concrétisant le *happy end* est présentée comme le fruit d'un tel coup de foudre, tandis que dans 14 cas on trouve exprimée explicitement l'idée d'un destin, d'un bonheur inscrit de toute éternité comme fatalité nécessaire.

On peut noter par ailleurs que chaque fois que le roman-photo prend la peine d'expliciter la genèse d'une relation amoureuse, il le fait dans ces termes de fatalité plus ou moins brusque et jamais comme un processus "progressif" de maturation. *La volonté des protagonistes n'intervient pas ou, plutôt, chaque fois qu'elle intervient, c'est en tant qu'instance perturbatrice, instigatrice de bruits dans le rapport amoureux*. Un protagoniste pauvre désire-t-il "exploiter" une relation amoureuse pour améliorer sa position sociale ou professionnelle? La relation nous est présentée comme un échec, se terminant soit par une rupture, soit par une transformation radicale. Pourtant, curieusement, les forces aveugles de la passion exercent toujours des effets bénéfiques. On y revient .

### 5.2. *La sursaturation causale*

Le roman-photo enserme souvent ses héros dans une trame de rencontres et d'événements dont la conjonction n'a qu'une faible probabilité d'occurrence. Dans la mesure où les configurations tendent finalement au *happy end*, il présuppose un destin, un *deus ex machina* organisateur des relations humaines. 33 récits mettent en scène de telles conjonctions d'événements rares (qui définissent pour nous la sursaturation causale). En voici quelques exemples : Une étudiante de bonne famille est kidnappée par trois hommes, à la sortie de l'université. Or il se trouve que l'un des ravisseurs, entraîné par hasard dans cette affaire (un mécanicien pauvre venant de rompre avec sa fiancée), avait déjà rencontré la jeune fille et qu'ils étaient secrètement amoureux l'un de l'autre ! (ND 1619 *Le dernier échec*). Un chirurgien de renom, rentrant chez lui après la mort de sa femme, renverse un jeune garçon sur la route, mais ne s'arrête pas. Or, neuf ans plus tard, sa fille tombe amoureuse d'un étudiant infirme; celui-ci s'avère être le même garçon, Orphelin pauvre, il n'avait pu être soigné et était resté estropié. Ainsi, neuf ans après l'événement, le chirurgien l'opère pour que sa fille puisse épouser un homme "normal" (I 1721). Ici, et cela est fréquent, le phénomène de sursaturation causale permet de gommer une situation d'injustice. La passion, moteur de la rencontre entre les deux jeunes gens, tout en frappant en apparence au hasard, aveuglement, fait bien les choses : elle contribue au triomphe de la justice réparatrice.

Deux principes régissent cette sursaturation causale, deux règles idéologiques qui recouvrent ce que le roman attribue en surface au destin.

#### 5.2.1. Le principe du monde juste

Entendons par là le fait que les protagonistes "positifs" sont toujours récompensés et les personnages dépeints négativement, les contre-héros, éliminés de l'état final. Malhonnêteté, mensonge, hypocrisie, cupidité suffisent à écarter purement et simplement un protagoniste, entre deux images, sans commentaire. Dès que ces "vices" sont démasqués chez un des personnages du récit, plus personne ne s'intéresse à lui.

Supposons que A aime B, et que ce dernier se révèle brusquement sous des traits négatifs. A cesse immédiatement d'en être amoureux. Que la logique de la passion puisse induire le contraire, le roman-photo ne l'envisage jamais. Certes, il présente, de temps à autre, des petits délinquants, mais aussi longtemps qu'il nous les montre comme entraînés par des camarades malveillants, il ne les décrit pas de manière négative.

On pourrait renvoyer le lecteur à de nombreux récits illustrant cette élimination des personnages négatifs; citons particulièrement ND 1601 (*Une mise à l'épreuve*) I 1642, ND 1610 (*Le salaire du courage*).

#### 5.2.2. Le conformisme

Le caractère "aveugle" de l'amour pourrait se traduire — en principe — par la constitution de couples "scandaleux" si l'on entend par là des relations qui ne respectent pas les normes sociales "élémentaires". Le deuxième principe régissant la

sursaturation causale est celui de l'identification entre *conformisme et bonheur*. Cela signifie que :

- (a) Il n'y a pas de bonheur hors du conformisme; réciproquement,
- (b) Le conformisme entraîne, tôt ou tard, le bonheur.

On privilégiera pour montrer ce genre d'opération, le cas particulièrement révélateur des relations "adultères".

Qu'arrive-t-il donc lorsque l'amour frappe des protagonistes par ailleurs déjà mariés?

Dans 13 cas, on rencontre des relations amoureuses impliquant un partenaire déjà marié avec un tiers ou sur le point de se marier. Dans 9 cas, ces relations échouent et, à l'exception de deux situations, ne nous sont pas présentées comme un "vrai amour". Dès lors, en fin de récit, les protagonistes déjà mariés retrouvent leur époux ou leur épouse avec bonheur, sans regret.

Dans 4 cas, néanmoins, de telles relations réussissent. Toutefois, ici, systématiquement, le conjoint du partenaire marié est dépeint sous des traits extrêmement négatifs : arrivisme, malhonnêteté, arrogance, intransigeance, et est finalement écarté du récit soit à la suite d'un divorce (2 cas) soit qu'il est purement et simplement assassiné par un personnage marginal de l'histoire. Cette élimination permet alors la réussite de la relation amoureuse "adultère".

Tout se passe en quelque sorte comme si le roman-photo, lorsqu'il présente une relation impliquant un protagoniste déjà marié, instituait, avant de dire s'il s'agit d'un "vrai amour", une sorte de tribunal où le conjoint du partenaire marié est jugé :

- Si le verdict acquitte celui-ci, la relation "adultère" cesse et les conjoints se retrouvent.
- Si la culpabilité est démontrée, le conjoint du partenaire marié est éliminé (rupture de la relation institutionnelle préexistante) et la relation adultère nous est présentée comme un vrai amour.

Par rapport à cette règle, il resterait à expliquer deux cas déviants, ne se terminant pas par un *happy end*, et qui se rapprochent du modèle culturel de la tradition amoureuse occidentale : une relation venant se briser contre les normes sociales, en l'occurrence celles du mariage.

Cas déviants ou explicables par d'autres règles du roman-photo ? Les histoires qui ne se terminent pas par un *happy end* classique sont trop rares pour que nous puissions encore le dire de façon sûre.

A travers ces deux règles idéologiques (qui ne sont évidemment pas propres au roman-photo), le principe du monde juste et la conformité aux normes matrimoniales, la sursaturation causale organise en quelque sorte les relations humaines : elle aménage une fin heureuse pour les protagonistes positifs, élimine les protagonistes négatifs, respecte les normes du mariage (à moins précisément qu'un des conjoints ne soit présenté de manière négative) et corrige les injustices dont sont victimes les héros.

On peut noter dans le roman-photo d'autres formes de conformisme (mais il s'agit ici moins de conformisme social au sens strict que d'une conformité à un modèle vu comme abstrait et universel de l'amour) : la passion ne frappe que des personnes jeunes et du même âge (les différences d'âge, présentes dans une dizaine de récits, sont liées à des situations entropiques); les relations amoureuses, toujours hétérosexuelles, sont épurées de toutes formes de perversions et, plus généralement, de toute expression idiosyncratique.

### 5.3. *La causalité magique*

On peut définir le troisième genre d'opérateurs par l'intervention de *demi-dieux*, héros intéressés au destin des hommes du vulgaire, et dotés de forces tout-à-fait exceptionnelles.

Plusieurs cas typiques :

- Le chirurgien (cf. plus haut) apte à opérer (!) un cas jugé unanimement perdu et qui transforme brusquement la condition d'un jeune homme qui se croyait infirme à vie;
- Le vieil homme richissime léguant secrètement sa fortune à une jeune fille qui ne sait même pas son nom (ND 1538, *Calomnie*)
- La vieille aristocrate anglaise découvrant qu'une jeune employée d'un salon de coiffure londonien est en fait sa petite fille illégitime, alors que celle-ci se croyait fille d'émigrés italiens. La vieille dame la fait changer de condition d'un jour à l'autre (ND. 1596, *Il y a presque vingt ans*).

### 5.4. *Le quiproquo*

Les trois genres d'opérateurs précédents sont en somme des forces extérieures s' "appliquant" sur la relation ou l'un de ses termes. Il existe dans les récits un quatrième genre de causalité (encore que ce terme convienne mal ici). Le passage d'un état de désordre à l'harmonie finale consiste quelquefois dans le simple dévoilement de l'identité véritable d'un des protagonistes. Voici quelques exemples :

- Lors d'un hold-up, l'accusé, contre qui s'acharnent mille preuves de culpabilité, se révèle innocent, (I 1718 p. ex.)
- Voulant se camoufler, les protagonistes se "déguisent" en personnages opposés à leur vraie nature : riches ou miséreux, directeurs ou serveurs de café (ND 1578, *Marivaudages*). Le moteur de l'évolution narrative consiste alors dans la révélation de leur vraie identité.

L'idée (ou la morale, si l'on veut) est en somme que l'identité n'a pas de consistance. Comme les choses, les sujets sont réversibles. Il n'existe pas d'inertie. Chacun peut devenir — si les circonstances s'y accordent — radicalement autre. Notons bien toutefois que la découverte, en soi-même, d'un autre n'est pas le fait d'un travail psychologique des personnages sur eux-mêmes, d'une lente prise de conscience, mais d'événements extérieurs, de nature cathartique, dont ils sont en quelque sorte les jouets. Ainsi, dans le roman-photo, les individus sont-ils entièrement soumis aux

aléas de la fatalité. C'est par la soumission à leur destin (une providence insondable dont ils ne connaissent pas par avance les tenants et les aboutissants) qu'ils parviendront au bonheur final.

Cette intuition d'un destin, réglant au mieux les relations humaines, appelle évidemment une analogie avec l'idéologie libérale et la main invisible d'Adam Smith, analogie renforcée par le fait que les deux discours mettent en scène un individu foncièrement abstrait et universel.

Le libéralisme se fondait sur le concept d'intérêt, qui se voulait un paradigme universel, valable pour tous les hommes et assurant la prévisibilité du comportement, au contraire des passions obscures (cf. Hirschman, 1980). A ce concept d'intérêt répondaient l'idée d'un échange rationnel, fondé sur des principes abstraits et, au niveau juridique, la notion de contrat, conclu entre des hommes formellement libres et égaux entre eux. C'est exactement le même processus d'universalisation que présente l'*homo amans* du roman-photo. La fatalité y remplace l'intérêt, le "pacte amoureux" (expression faisant elle-même partie du langage du roman-photo) ne peut engendrer une relation harmonieuse et stable que si n'intervient aucune considération extérieure à la destinée de l'amour. Dans la théorie du libéralisme économique, il est dit que lorsque des facteurs autres que les intérêts particuliers des échangistes structurent les activités économiques, l'échange n'optimise pas ses potentialités.

Une des caractéristiques paradoxales les plus marquantes du roman-photo consiste en fait à aligner la passion sur un paradigme de l'abstrait, de l'universel, du prévisible. Un tel alignement permet de comprendre pourquoi, dans la logique du roman-photo, l'amour ne frappe pas aveuglément et pourquoi la fatalité se trouve elle-même régie par des règles universelles (paradigme du monde juste et conformisme institutionnel).

## 6. CONCLUSIONS : UNE RELATION SANS ÉCHANGE

Risquons une synthèse des dimensions que nous avons dégagées.

L'élément essentiel du système d'action défini par le roman-photo reste incontestablement l'idéal privatisé et autarcique, l'*exclusion du tiers*, la valorisation d'une relation amoureuse transparente à elle-même, non conflictuelle et dépourvue d'ambivalence; l'ambivalence et le conflit étant justement le fruit de l'intervention de l'élément tiers.

Jusqu'ici, rien de bien spécifique au roman-photo : le thème de l'amour-passion scande la culture occidentale depuis au moins le XII<sup>ème</sup> siècle; le mythe d'un âge d'or hante probablement toutes les sociétés. On rappellera ici la belle conclusion de Levi-Strauss à ses *Structures élémentaires de la parenté* : "Jusqu'à nos jours, l'humanité a rêvé de saisir et de fixer cet instant fugitif où il fut permis de croire qu'on pouvait ruser avec la loi d'échange, gagner sans perdre, jouir sans partager." Quête toujours recommencée d'une "douceur, éternellement déniée à l'homme social, d'un monde où l'on pourrait vivre entre soi" (Levi-Strauss, 1967, 569-570)

"Ruser avec la loi d'échange", tel est bien l'objectif du roman-photo : en ef-



fet, l'*extension maximale* assignée au couple a pour propriété de transformer toutes les ressources des sujets en capitaux "spécifiques" à la relation (cf. Becker, 1973), à savoir que ces atouts n'ont pas de sens en dehors d'elle. Dès lors, les enjeux normatifs de la *production* et de la *répartition* des biens se confondent : les capitaux n'ayant de valeur que dans la relation, le problème, toujours lancinant dans la pratique de leur attribution aux "je" ou au "nous" perd toute son actualité.

Toutefois, ce que le mythe ou l'utopie "adresse à un passé ou à un futur également hors d'atteinte", le roman-photo, dans le sillage de la culture de masse et de l'hédonisme du présent qu'elle véhicule, l'indique comme programme de vie, *hic et nunc*, éliminant ainsi toute transcendance.

La photographie, ici, prend sa pleine valeur : elle constitue bien cet "avoir-été-là" (Barthes) attestant à la fois la véracité et l'absence, l'abstraction.

Nous avons dit comment le roman-photo inscrivait son utopie dans les cadres du quotidien :

- en conjurant l'aléatoire de la passion pour en faire une force uniforme et universalisante, tendant non à l'anarchie, mais au conformisme social,
- en désémantisant les déterminants quotidiens de la relation amoureuse.

L'inscription dans l'historique d'un idéal d'où le tiers perturbateur est absent, a pour corollaire une exclusion similaire du tiers dans la description du sujet (absence de déterminations) et de la scène (histoires et géographies sans contraintes). C'est ici bien sûr que le roman-photo se démarque radicalement de la tradition amoureuse occidentale où se dessine, à l'instar du *Roman de Tristan*, l'incompatibilité entre la destinée des amants et l'ordre social (Rougemont, 1939).

De l'exclusion du tiers à tous les niveaux du modèle présenté par le roman-photo se dégage une leçon : l'inutilité, pour les protagonistes, d'un langage, c'est-à-dire d'une monnaie d'échange qui agence les relations interindividuelles et médialise les rapports au monde. Le paradoxe des récits analysés est que la négociation de la relation est assimilée purement et simplement à l'assujettissement à un code postural. Le "narcissisme" implicitement présent dans l'extension maximale assignée à l'échange se confond (ou se fond) dans l'oblissance des sujets à quelques "bonnes formes" préétablies.

Mais il convient ici de faire le départ entre un conformisme restreint et un conformisme généralisé. Le conformisme restreint tient à la prédominance de certains moules sociaux (le mariage, le respect des liens matrimoniaux, l'absence d'obscénités, de perversions). Mais tout cela reste superficiel et l'on trouverait certainement des changements en étudiant l'évolution du genre depuis la guerre. Plus profondément, le conformisme généralisé tient à ce que l'amour est présenté comme la copie la plus fidèle possible d'un modèle — qu'importe son contenu — qui préexiste aux protagonistes et sur lequel ils n'ont pas prise<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Il faudrait pousser plus loin l'analogie formelle avec les notions de mythe et de rite.



Absence de voies particulières, idiosyncratiques, de modalités individuelles dans l'expression de l'amour (ou de tout autre sentiment figurant au lexique du roman-photo).

Dès lors, si "être amoureux" revient à se conformer à un code, cette conformité attestera en retour, tant pour le partenaire que pour le lecteur, que l'on est bien amoureux. Le fait de se mouler dans un rituel fonctionne donc comme preuve ou vérification de telle ou telle appellation. Comme on l'a dit plus haut, il resterait à faire une sémiotique des deux systèmes et de leurs rapports.

Mais, objectera-t-on, n'est-ce pas le propre de l'amour de ne s'intéresser qu'à la vérification de son existence, par des gestes et des paroles plus ou moins stéréotypés? N'existe-t-il pas toute une rhétorique amoureuse, débordant de loin le roman-photo,<sup>3</sup> dont les partenaires usent et abusent, à travers une répétition incantatoire de formules types, afin de se prouver mutuellement qu'ils sont bien amoureux?

En d'autres termes, le roman-photo ne se contente-t-il pas de pousser à l'extrême un phénomène somme toute banal et universel?

Pour répondre brièvement à ce point, on pourrait faire référence aux *Fumetti di Mao* (Chesnaux, Eco, Nabilolo, 1971), bandes dessinées chinoises où on voit le couple acquérir une consistance non pas tant dans l'observance d'un code abstrait et universel, mais par son ancrage historique et géographique.

Là où nos récits éliminent tout ce qui est étranger à la relation, on voit au contraire ici "l'extérieur" prendre une importance primordiale et donner au drame de l'amour une tout autre dimension que celle qu'il reçoit dans la culture occidentale. Si le désir amoureux plonge ses racines dans l'indicible, il est probable que les diverses sociétés lui apportent des "réponses" multiples, dans la manière de le canaliser et de lui assigner une place, ou, tout simplement, de le désigner.

Au terme de cette investigation, pouvons-nous dire que le roman-photo offre une vision naïve de l'amour? Il nous paraît plutôt que la réussite de la relation amoureuse est soumise à des conditions très contraignantes. Il existe bien une "ascèse" de la poursuite amoureuse et les conditions auxquelles est soumis le *happy end* en indiquent toute la fragilité potentielle. Imaginons un instant que, à la différence des solutions magiques entrevues ci-dessus, l'*altérité/perturbation* demeure. Le roman-photo se différencierait-il alors beaucoup des discours où l'on évoque les difficultés et impasses du couple contemporain? L'attente d'autrui, dans les deux cas, n'est-elle pas fondamentalement la même?

<sup>3</sup> cf une remarque de S. Saint-Michel (1979, p. 160) où l'auteur montre que les annonces matrimoniales du *Nouvel Observateur* utilisent le même langage que le roman-photo.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALTHUSSER, L. (1976), "Positions" (Ed. sociales, Paris).  
ANELLI, M.T.; GABBRIELLI, P.; MORGAVI, M. & PIPERNO, R. (1979), "Fotoromanzo : Fascino e Pregiudizio" (Savelli Editori, Perugia).  
ANSART, P. (1974), "Les idéologies politiques" (PUF, Paris).  
ANSART, P. (1977), "Idéologies, conflits et pouvoir" (PUF, Paris).

- ARIÈS, P. (1973), "L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime" (Seuil, Paris).
- BALINT, M. (1977) "Le défaut fondamental" (Payot, Paris).
- BECKER, G. (1973), A theory of marriage, *J. Polit. Econ.* 81 (1973) 813-846.
- DARDIGNA, A.M. (1978), "La presse féminine, fonction idéologique" (Maspéro, Paris).
- DONZELOT, J. (1977), "La police des familles" (Minuit, Paris).
- DUMONT, F. (1974), "Les idéologies" (PUF, Paris).
- DUMONT, L. (1977), "Homo aequalis" (Gallimard, Paris).
- FLANDRIN, J.L. (1976), "Familles: parenté, sexualité, maison dans l'ancienne société" (Hachette, Paris).
- GABEL, J. (1962), "La fausse conscience" (Minuit, Paris).
- GRUNBERGER, B. (1975), "Le narcissisme" (Payot, Paris).
- GURVITCH, G. (1963), "La vocation actuelle de la sociologie" (PUF, Paris).
- HIRSCHMAN, A.O. (1980), "Les passions et les intérêts" (PUF, Paris).
- KELLERHALS, J.; PERRIN, J.F.; STEINAUER, G.; VONECHE L. & WIRTH, G. (1981), "Classes sociales et styles matrimoniaux" (à paraître).
- KRUITHOF (1978), L'amour, phénomène social, *Rev. Inst. Sociol. ULB*, 1-2 (1978) 7-73.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1947), "Les structures élémentaires de la parenté" 2ème éd. (Mouton, Paris, 1967).
- MAUSS, M. (1969), "Oeuvres complètes" (Minuit, Paris).
- MÉTRAL, M.O. (1977), "Le mariage; les hésitations de l'Occident" (Aubier, Paris).
- MORIN, E. (1975), "L'esprit du temps", tome I: "Névrose" (Grasset, Paris).
- PIAGET, J. & INHELDER, B. (1966), "La psychologie de l'enfant" (PUF, Paris).
- PILLORGET, R. (1979), "La tige et le rameau" (Calmann-Levy, Paris).
- ROIG, C. (1977), "Symboles et société" (Lang, Berne).
- DE ROUGEMONT, D. (1939), "L'amour et l'Occident" (Plon, Paris).
- RUYSER, R. (1950), "L'utopie et les utopies" (PUF, Paris).
- SAINT-MICHEL, S. (1979), "Le roman-photo" (Larousse, Paris).
- SHORTER, E. (1977), "Naissance de la famille moderne" (Seuil, Paris).
- TRISTAN, A. (1979), "Histoires d'amour" (Calmann-Levy, Paris).
- VEYNE, P. (1978), L'amour et la famille à Rome (Annales ESC).

