

**D'une pratique médiatique à un geste littéraire :
le livre d'entretien au XX^e siècle**

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut de littérature française
Université de Neuchâtel

Pour l'obtention du grade de docteur ès Lettres

Par

Odile Cornuz

Acceptée sur proposition du jury :
Prof. Claire Jaquier, directrice de thèse
Prof. David Martens, Université catholique de Louvain, rapporteur
Prof. Jérôme Meizoz, Université de Lausanne, rapporteur

Le 14 novembre 2014

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Claire Jaquier, directrice de thèse, professeure à l'Université de Neuchâtel ; M. David Martens, professeur, Faculteit Letteren, KULeuven, Belgique ; M. Jérôme Meizoz, professeur, Faculté des lettres, Université de Lausanne autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Odile Cornuz en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 14 novembre 2014

La doyenne
Geneviève de Weck



Remerciements

Au terme de cette aventure intellectuelle et humaine, je souhaite remercier toutes les personnes qui ont contribué tant à l'échafaudage qu'au développement de ce travail de thèse – et surtout à son achèvement. Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, la Prof. Claire Jaquier, qui a su orienter mes recherches avec amitié et sûreté, me permettant ainsi, avec justesse et exigence, de faire mûrir mes hypothèses et intuitions initiales. À ses côtés dans mon jury, je remercie également le Prof. David Martens, en qui j'ai trouvé un partenaire très stimulant puisqu'il mène de nombreuses recherches sur l'entretien littéraire, ainsi que le Prof. Jérôme Meizoz, qui a suivi mon travail avec intérêt et dont le soutien s'est avéré extrêmement précieux. Ma gratitude se dirige aussi vers tous mes collègues de l'Institut de littérature française à l'Université de Neuchâtel, qui ont accompagné ce travail à divers degrés, et vers le Prof. Jean-François Perret, pour ses précieux conseils de conceptualisation graphique. Enfin, mes derniers remerciements vont à mes proches, ascendants, égaux et descendants, qui ont joué un rôle indispensable dans l'équilibre de mon existence durant ces dernières années. Certains d'entre eux ont accepté de relire tout ou partie de ce tapuscrit et je souhaite ici les nommer : Matteo Capponi, Philippe Cornuz.

À celui qui est venu et se nomme

Romeo

Introduction

L'interview et l'entretien¹ constituent des pratiques aujourd'hui véritablement prises en compte dans les études littéraires. Auparavant, elles ont été utilisées largement dès la fin du XIX^e siècle dans le domaine du journalisme, côtoyant le littéraire², puis dès le milieu du XX^e siècle tant comme outil d'analyse dans les sciences sociales³ que comme élément de promotion d'artistes⁴ de tous horizons. Cette recherche se préoccupe plus spécifiquement des écrivains, intégrés dans l'économie de la chaîne du livre. Notre sujet, le livre d'entretien comme genre, touche ainsi à plusieurs pans de l'histoire culturelle⁵ du XX^e siècle – sans prétendre épuiser leurs questionnements communs mais plutôt contribuer, grâce à cette étude, au renouveau de l'histoire littéraire⁶. Dans ce travail nous considérons l'entretien plutôt que l'interview, en tant que dialogue dont la signature ressortit à deux interlocuteurs consentants,

¹ Voici pour mémoire la différenciation opérée par Genette dans *Seuils* entre interview et entretien, sur laquelle nous pouvons toujours nous appuyer : « En principe plus tardif, plus approfondi, mené par un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle, l'entretien a des lettres de noblesse plus prestigieuses que l'interview. » GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 365.

² Voir à ce sujet un numéro de revue intitulé « L'interview d'écrivain » : LAVAUD, Martine et THÉRENTY, Marie-Ève (dir.), *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006 ; et également THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007 ; KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

³ Voir notamment BLANCHET, Alain, *Dire et faire dire. L'entretien*, Paris, Armand Colin, 1991 et également MORIN, Edgar, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, 1966, p. 59-73.

⁴ Concernant les artistes plastiques, mais également quelques auteurs de théâtre (Wajdi Mouawad, Michel Vinaver) consulter : DUPEYRAT, Jérôme et HAREL VIVIER Mathieu (dir.), *Les Entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Arts Contemporains », 2013. Lire aussi un recueil tel que : BICKERS, Patricia and WILSON, Andrew, *Talking Art. Interviews with artists since 1976*, London, Art Monthly/Ridinghouse, 2007.

⁵ ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, [2004], Paris, PUF, 2011. Le livre d'entretien représente en effet une source particulière qui fournit une part de l'histoire sociale des représentations, selon certains fonctionnements technologiques. Les facteurs économiques et politiques, dans notre réflexion, sont également abordés mais pourraient être encore évalués de manière plus extensive. C'est ce que fait, par exemple : BESSARD-BANQUY, Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire. 1975-2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux/Éditions du Lérot, 2009. Sur le lien entre études littéraires et culturelles, lire également : BAETENS, Jan, « Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour », *Interférences littéraires/Littérature interférentes*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 185-195. Enfin, pour une mise au point sur les liens qu'entretiennent histoire culturelle et histoire littéraire, lire : THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain, « Histoire littéraire et histoire culturelle », in Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 271-290.

⁶ Pour une étude grand angle sur le sujet, consulter : VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010. Plus spécifiquement, notre recherche corrobore les conclusions des auteurs de *L'Histoire littéraire des écrivains*, paru en 2013. Dans une introduction signée collectivement, ils définissent ainsi leur objet de recherche : « C'est l'histoire littéraire telle qu'elle est racontée et construite par les auteurs eux-mêmes, le récit "indigène" et pluriel d'une aventure collective, pris en charge par certains de ses acteurs principaux. » DEBAENE, Vincent, JEANNELLE, Jean-Louis, MACÉ, Marielle et MURAT, Michel (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 17.

acteurs d'une même scène discursive, pris dans un processus conjoint de production de sens (alors que l'interview paraît le plus souvent sous l'autorité unilatérale de l'intervieweur). Plus particulièrement, l'objet traité dans cette recherche est le livre d'entretien d'écrivain, c'est-à-dire un entretien développé ou une série d'entretiens entre un écrivain et un ou plusieurs interlocuteurs, parus de son vivant et par conséquent cautionnés par ce même écrivain qui les publie sous son nom.

Le livre d'entretien d'écrivain résulte d'une pratique – l'interview dans la presse à la fin du XIX^e siècle, puis l'entretien à la radio au milieu du XX^e siècle et ensuite à la télévision, ou sur la Toile – dont l'histoire est retracée dans la première partie de cette thèse. Nous proposons de considérer le livre d'entretien, devenu un genre fréquemment pratiqué dans l'espace littéraire francophone dès les années 1950, à travers le prisme d'une typologie nouvelle qui puisse rendre compte des enjeux tant de son énonciation que de son énoncé, grâce à l'analyse d'un corpus étendu (quoique non exhaustif), dans la seconde partie de ce travail. Retracer la vitalité d'une pratique constituée en genre puis analyser les enjeux et les effets de ce genre, voici ce qu'ambitionne cette recherche, posant l'hypothèse que le genre du livre d'entretien participe à la redéfinition de l'histoire littéraire, en développant un pan qui serait l'histoire littéraire des écrivains – considérant qu'il concourt à dessiner également une partie de l'économie politique de cette histoire littéraire – et contribue ainsi à enrichir notre perception de l'histoire culturelle des cent cinquante ans parcourus.

L'attention critique pour le genre de l'interview, de l'entretien ou du livre d'entretien, émanant de chercheurs et non pas de praticiens des interviews ou entretiens (tels que Jules Huret en premier lieu, suivi de Frédéric Lefèvre, Jean Amrouche, et jusqu'à Bernard Pivot, successivement acteurs et témoins importants du développement du genre en question), se manifeste dès les années 1980. Philippe Lejeune s'avère pionnier dans l'histoire du genre de l'entretien radiophonique au milieu du XX^e siècle, dont il retrace l'histoire de la pratique, dans un chapitre intitulé « La Voix de son Maître »⁷, la liant à celles des précurseurs de Jean Amrouche et Robert Mallet ; il constitue une référence dans ce domaine, définissant la situation de communication ainsi que les jeux de représentation qu'implique le genre. Il souligne surtout, ce qui est capital pour notre recherche, comment le passage par la radio a changé le paradigme de composition des entretiens et créé un genre nouveau :

⁷ LEJEUNE, Philippe, « La Voix de son Maître. L'entretien radiophonique », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 103-160.

En même temps que la radio a fourni une nouvelle matière au livre imprimé, elle a contribué à en modifier la lecture. Et, par voie de conséquence, elle a entraîné une mutation dans le genre de l'interview écrite, et donné naissance à un nouveau genre littéraire, le livre-entretien. [...] Dans les années 1950, la technique traditionnelle de l'interview narrativisée a été peu à peu concurrencée, dans les journaux et les périodiques, par la technique de l'interview dialoguée, qui s'adresse à des lecteurs désormais formés par la radio.⁸

Que le théoricien de l'autobiographie ait une importance capitale dans la recherche sur les entretiens n'est pas étonnant, dans la mesure où le pacte autobiographique, défini par Lejeune comme applicable à « tous les autres genres de la littérature intime »⁹, l'est également aux livres d'entretien – bien que ces derniers présentent (le plus souvent) la différence majeure de comporter au moins deux voix énonciatives. Nous verrons toutefois que l'autobiographie n'est pas le seul genre dont se nourrit le livre d'entretien.

Dans le sillage de Lejeune, Olivier Nora évoque également l'entretien radiophonique en ce qu'il « redouble, inverse et reconduit la visite »¹⁰ au grand écrivain qu'il analyse : en effet, l'entretien présente les mêmes invariants (redoublement), mais il place l'auteur dans l'espace public (inversion) et, par suite de sa diffusion, pousse des admirateurs à lui rendre visite (reconduction). L'analyse du rapport entre écrivains et radio se poursuit grâce à Pierre-Marie Héron qui dirige plusieurs ouvrages collectifs explorant cette perspective dans les années 2000¹¹. Revenons aux années 1980, qui produisent deux autres types de discours principaux sur les entretiens. D'un côté, on trouve un discours classificatoire : Gérard Genette les range selon sa terminologie dans l'épitexte¹² (c'est-à-dire ce qui se trouve autour du texte, mais hors du volume) ; Jean-Benoît Puech¹³ les classe parmi la panoplie des oripeaux de tout écrivain.

⁸ *Ibid.*, p. 158-159.

⁹ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1994, p. 24. Rappelons ici la définition du pacte autobiographique : « L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là une règle très simple, qui définit en même temps que l'autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai). [...] Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans ce texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. » (p. 23-26, l'auteur souligne.)

¹⁰ NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. II, « La nation », Paris, Gallimard, 1986, p. 581. Olivier Nora ajoute plus loin (p. 584) que la visite « se tisse en même temps que la littérature et l'écrivain – dans leur conception moderne – et se défait en même temps que s'épuise la littérature et disparaît le grand écrivain comme conscience morale et mythe d'identification. »

¹¹ HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Les Écrivains à la radio : les entretiens de Jean Amrouche*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2000 ; (dir.), *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Centre d'étude du XX^e siècle/Université Paul Valéry, 2001 ; (dir.), *Les Écrivains et la radio, actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*, Montpellier, Centre d'étude du XX^e siècle/Université Paul Valéry, 2003 ; (dir.) *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

¹² GENETTE, Gérard, *op. cit.*, 1987.

¹³ PUECH, Jean-Benoît, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63, « Le biographique », Paris, Seuil, septembre 1985, p. 279-300.

D'un autre côté, on repère un discours identitaire avec Jean Royer qui thématise l'entretien, allant jusqu'à le qualifier de « paratonnerre de la littérature »¹⁴ pour illustrer la fonction de lien des entretiens entre un écrivain et son public. Royer s'est employé à réunir en volume des entretiens avec de nombreux écrivains de la Belle Province¹⁵ : ce discours identitaire sera une des marques des recueils d'entretiens d'écrivains (le plus souvent par coïncidence nationale, mais parfois aussi pour mettre en valeur l'identité de l'interlocuteur lui-même, de son émission, de sa parution mensuelle).

Dans les années 1990, ce sont les interviews parus dans la presse au XIX^e siècle qui retiennent l'attention des chercheurs, tels que Dorothy Speirs¹⁶ travaillant avec Dolorès A. Signori sur les interviews d'Émile Zola¹⁷ ; Didier Schwartz se penchant sur ceux de Stéphane Mallarmé¹⁸ ; Daniel Compère et Jean-Michel Margot traitant ceux de Jules Verne¹⁹. Ces travaux présentent un choix d'interviews des auteurs concernés et en valorisent l'importance pour l'histoire littéraire, sans toutefois problématiser l'interview en tant que tel. C'est à ce travail que s'attelle Jean-Marie Seillan²⁰ dans la longue préface d'un ouvrage qu'il consacre aux entretiens de Joris-Karl Huysmans. Seillan analyse la forme des interviews fin-de-siècle dans sa mixité (*mimesis* verbale et *diegesis*), comme un dialogue qui ne peut être extrait de son cadre narratif et descriptif, qui assume son équilibre bancal de quantité (questions brèves *versus* réponses développées) et de qualité (position de l'ignorant *versus* position du docte). Enfin il insiste sur la fonction médiatrice du genre : « L'interview constitue un discours de médiation entre l'oral et l'écrit, entre la rue où se crie le journal et le cabinet de travail où s'écrit le livre. »²¹ C'est aussi sur cette fonction intermédiaire, dévolue au genre mais également à ses instigateurs journalistes, que Daniel Grojnowski conclut son introduction à la réédition de *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret : « Voici qu'advint le temps des

¹⁴ ROYER, Jean, « De l'entretien », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, hiver 1986, p. 122.

¹⁵ ROYER, Jean, *Écrivains contemporains. Entretiens I-V, 1976-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1982-1989 ; *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1991 ; *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

¹⁶ SPEIRS, Dorothy, « Un genre résolument moderne, l'interview », *Romance Quarterly*, vol. 37, n° 3-4, août 1990, p. 301-307.

¹⁷ SPEIRS, Dorothy et SIGNORI, Dolorès A. (éd.), *Entretiens avec Zola*, Ottawa/Paris/Londres, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

¹⁸ SCHWARZ, Didier (éd.), *Les Interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1995.

¹⁹ COMPÈRE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel (éd.), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998.

²⁰ HUYSMANS, Joris-Karl, *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002 ; SEILLAN, Jean-Marie, « Identité générique et contraintes éditoriales : l'exemple de l'interview littéraire à la fin du XIX^e siècle », *Loxias*, n° 4, mis en ligne le 15 mars 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=31>.

²¹ Jean-Marie Seillan dans HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 82.

médiateurs. »²² La recherche sur les interviews au XIX^e siècle est marquée par l'importante publication de Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty, rassemblant des contributions qui soulèvent « les questions de la valeur de l'interview, de sa pertinence en tant que matériau de l'histoire littéraire »²³ (au sein desquelles curieusement Nabokov fait figure d'*outsider* parmi des auteurs fin-de-siècle).

Simultanément, au début du XXI^e siècle, certains chercheurs impriment à leurs études sur le genre de l'interview des perspectives nouvelles, notamment John Rodden²⁴ qui s'attache au mode performatif de l'entretien, établissant une typologie selon les rôles que s'attribuent puis jouent interviewers et interviewés. Galia Yanoshevsky²⁵, pour sa part, fixe un corpus, celui de deux auteurs du Nouveau Roman – Sarraute et Robbe-Grillet – et englobe l'analyse des entretiens avec celle d'autres formes de discours tenus par ces écrivains, dans une logique qui suit celle de l'épitéxte genettien combinée à l'analyse du discours²⁶. Par ailleurs, d'autres chercheurs écrivent des articles, isolés mais intéressants, sur des livres d'entretien publiés du vivant de l'auteur (touchant en ceci plus spécifiquement à notre délimitation du genre) : sont étudiés notamment Pinget²⁷, Gide²⁸, Müller²⁹, Cendrars³⁰, Céline³¹ et Michon³².

²² HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, Corti, 1999, p. 35.

²³ LAVAUD, Martine et THÉRENTY, Marie-Ève (dir.), *op. cit.*, p. 22. Voir aussi la partie consacrée à « L'interview » dans : THÉRENTY, Marie-Ève, *op. cit.*

²⁴ RODDEN, John, *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Their Public Selves*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2001. Dans le domaine anglo-saxon, mentionnons également l'article de WILBERS, Usha, « The Author Resurrected : The Paris Review's Answer to the Age of Criticism », *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, The Ohio State University Press, Vol. 18, No. 2, 2008, p. 192-212. Les entretiens de la *Paris Review* sont accessibles en libre accès : <http://www.theparisreview.org/literature/php>.

²⁵ YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des sciences humaines*, n° 273, janvier-mars 2004, p. 131-148 ; *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2006 ; « Sans prétexte : le paratexte. La dimension argumentative du discours dans l'entretien littéraire », in Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *La Critique au tournant du siècle. Mélanges offerts à Ruth Amossy*, Louvain/Paris/Walpole MA, Éditions Peeters, « La République des lettres », 2012, p. 33-51 ; « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1726>.

²⁶ De son côté, Dominique Viart, lecteur de la thèse de Yanoshevsky, s'attarde, dans un article, sur les qualités requises pour un dialogue afin qu'il soit réellement signifiant : VIART, Dominique, « Marges du dialogue », *Revue des sciences humaines*, n° 273, janvier-mars 2004, p. 7-18.

²⁷ AMOSSY, Ruth, « Auteur pas mort : réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget », in *L'Auteur*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 149-163. Ruth Amossy avait également publié auparavant : « Portraits d'auteurs : les femmes dans le miroir du livre-entretien », in Suzanne van Dijk et Christa Stevens (dir.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommages à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 225-237. Dernièrement, elle a également abordé la manière dont Salvador Dali se met en scène dans un livre-entretien : « Le "Divin Dali" du visuel au verbal: autoportrait et interaction dans le livre-entretien », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1624>.

²⁸ VAN TUYL, Jocelyne, « Les Messages tacites des Interviews imaginaires », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 113, janvier 1997, p. 25-41.

Pour conclure cet état de la recherche, mentionnons deux cas particuliers, diamétralement opposés. D'une part un ouvrage portant sur l'esthétique de l'entretien – ancré dans les arts plastiques – avec Louis Marin³³ ; d'autre part une analyse fort contestable, surtout dans son chapitre final, mêlant histoire de l'éducation, culture religieuse, sociologie et clichés, avec Claude Jaeglé³⁴. Gageons qu'il est possible d'emprunter à l'un son élégance de ton et sa finesse d'analyse – notamment quant à l'étroite relation de tout entretien avec le mode fictif – sans tomber dans les travers peu nuancés de l'autre³⁵. Dégageons, dans un registre plus réjouissant, des parutions attendues, suite à un colloque tenu en 2011 à Louvain, portant le titre « Les entretiens d'écrivains. Enjeux et mutations d'un genre dialogique », organisé par David Martens et Christophe Meurée³⁶, ainsi qu'un article important, signé à quatre mains, proposant une poétique de ce genre hybride³⁷. Notons encore que le dernier

²⁹ KUNTZ, Hélène, « Portrait d'un écrivain de théâtre: Heiner Müller entre entretiens et écriture », in *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis et présentés par Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 181-188. Intégrer Heiner Müller dans notre corpus constitue une entorse à notre principe francophone, mais se justifie dans la mesure où cet écrivain est emblématique d'un rapport complexe et investi au livre d'entretien.

³⁰ MARTENS, David, « Une écriture de soi à plusieurs voix. Les entretiens de Blaise Cendrars avec Michel Manoll », in Norbert Col (dir.), *Les Écritures de soi*, actes du colloque du Centre de recherche sur l'analyse des discours : constructions et réalités, Université de Bretagne-Sud (Lorient), 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan, p. 245-253. Lire également : MARTENS, David, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, 2010.

³¹ LACROIX, Michel, « Le "galérien du style" ou le "grand jeu de l'interview" ». Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline », *Études littéraires*, vol. 40, n° 2, 2009, p. 109-125.

³² CORNUZ, Odile, « Autoportrait majuscule. Le livre d'entretiens de Pierre Michon », *C.R.I.N.*, n° 55, 2011, p. 105-125.

³³ MARIN, Louis, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997.

³⁴ JAEGLÉ, Claude, *L'Interview. Artistes et intellectuels face aux journalistes*, Paris, PUF, 2007. Précisons que la première partie de cet ouvrage est intéressante, mais que la réflexion se disperse au fil de l'ouvrage dans des considérations très hétérogènes et trop peu fondées, ce qui mine sa crédibilité dans son ensemble.

³⁵ Les trois premiers chapitres du livre de Claude Jaeglé sont pourtant bien documentés sur l'histoire et les enjeux de l'interview, tout comme ses liens avec les médias – mais le dernier chapitre, abordant le jazz et l'improvisation, supposément salutaires à l'exercice de l'interview dans sa pratique, compromet l'ouvrage. Mentionnons encore un article à éviter de lire tant son argumentation et sa rédaction sont bancales, mais qui pourtant porte un titre prometteur : CHEMAIN, Arlette, « "L'interview" d'auteur, genèse d'un genre et défi francophone », *Loxias*, n° 4, mis en ligne le 15 mars 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=40>.

³⁶ Les actes de ce colloque sont à paraître en 2014 : MARTENS, David, MEURÉE, Christophe et WILLEM, Guillaume (dir.), *Les Entretiens d'écrivains. Formes et mutations d'un genre hybride*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences ». Des deux mêmes premiers auteurs, consulter l'ouvrage et les articles suivants : MARTENS, David et MEURÉE, Christophe (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014 ; « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon » in Myriam Boucharenc (éd.), *Roman et reportage*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2014 ; « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », article proposé et transmis par les auteurs à la *Revue d'Histoire littéraire de la France*.

³⁷ MASSCHELEIN, Anneleen, MEURÉE, Christophe, MARTENS, David et VANASTEN, Stéphanie « The Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre », *Poetics today*, 2014, vol. 35, n° 1-2, Spring-Summer, p. 1-49. L'article s'adjoint une bibliographie extensive commentée, extrêmement précieuse pour les recherches futures sur ce sujet : MASSCHELEIN, Anneleen, MEURÉE, Christophe, MARTENS, David, VANASTEN, Stéphanie et WILLEM, Guillaume, « The Literary Interview: An Annotated Bibliography », *Poetics today*, 2014, vol. 35, n° 1-2, Spring-Summer, p. 51-116.

numéro de la revue *Argumentation et analyse du discours* est consacré à l'entretien littéraire³⁸. N'oublions pas de mentionner des recherches apparentées qui ont été menées par des chercheurs germanophones³⁹, fort actifs dans ce domaine. Ce qu'il convient de souligner à ce stade, avant de passer à notre propre outillage méthodologique, est le fait que, au-delà de ces études critiques, dans le péri-texte de pratiquement chaque livre d'entretien, une partie réflexive est donnée, mettant à distance l'échange entre les interlocuteurs ; chacun de ces commentaires, préfaces ou autres postfaces, contribue à nourrir la théorie du genre – une attention particulière y sera portée dans le chapitre intitulé « Et autour du dialogue ? ».

Notre méthodologie s'est constituée en réponse à trois questionnements majeurs, distingués puis entretenus tout au long de notre recherche. Ces questionnements, propres à la critique et à la théorie littéraires, sont celui du genre (qu'est-ce qu'un genre ? pourquoi et comment peut-on parler de genre pour le livre d'entretien ? à quels autres genres s'apparente-t-il ?) ; celui de la critique (comment les entretiens se placent-ils face aux différents types de critique ? dans quelles tensions et complémentarités le genre du livre d'entretien contribue-t-il à enrichir le geste critique ?) ; celui de l'auteur (quelle est sa fonction, son rôle, tant dans le genre qui nous occupe au XXI^e siècle, qu'auparavant dans l'histoire de la pratique de ce genre ?). Pour aborder ces questions, nous avons fait appel principalement à des théories émanant de l'histoire culturelle au sens large (Ory, Chartier, Debray, Wolton), de la pragmatique linguistique (Maingueneau, Kerbrat-Orecchioni, Ubersfeld) et de la sociologie du fait littéraire (Meizoz, Heinich), ajoutant à ceci une pratique de l'analyse poétique des textes, appliquée aux livres d'entretien – surtout dans la seconde partie de notre travail qui présente et développe nos propositions typologiques au sujet de ce genre.

Pour la question du genre nous nous appuyons notamment sur les analyses de Jean-Marie Schaeffer⁴⁰ qui aborde le genre avec des outils d'analyse discursive, comme de Gérard

³⁸ Le 12^e numéro de cette revue a été mis en ligne le 20 avril 2014 : <http://aad.revues.org/200>. Il comporte des articles importants pour notre propos, notamment de Pierre-Marie Héron, David Martens et Christophe Meurée, Guillaume Willem et Galia Yanoshevsky.

³⁹ GELSHORN, Julia (Hrsg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten des Gegenwartskunst*, Akten zur internationalen Tagung « Kunstgeschichte des Gegenwart schreiben » der Vereinigung des Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winthertur/Bern, Peter Lang, 2004 ; HEUBNER, Holger, *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin, Logos Verlag, 2002 ; HOFFMANN, Torsten, « Das Interview als Kunstwerk : Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebald », in *Weimarer Beiträge*, n° 55, 2009, p. 276-292 ; JÜRGENSEN, Christoph und KAISER, Gerhard (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2011.

⁴⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989 ; « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.

Genette⁴¹. Un genre littéraire est avant tout le produit d'un contexte (historique, linguistique, même moral) et de ses représentations, visant des effets pragmatiques et esthétiques. Par conséquent, c'est en retraçant le contexte de genèse du genre qui nous intéresse et en étudiant les effets de certaines de ses réalisations emblématiques que nous prétendons esquisser une cartographie du livre d'entretien comme genre. Nous souhaitons que notre démarche lui fournisse une légitimité comparable à celle que les travaux de Philippe Lejeune⁴² ont conféré au genre de l'autobiographie, ceux de Marielle Macé⁴³ à l'essai ou ceux de Jean-Louis Jeannelle⁴⁴ aux mémoires – toutes proportions critiques gardées. Évoquer ces trois genres, l'autobiographie, l'essai ou les mémoires, n'est par ailleurs pas anodin puisqu'il s'agit de genres dont l'importance au sein même de la littérature a été reconnue assez récemment ; de plus, ils peuvent entrer en partie dans la composition de livres d'entretien, dont une des caractéristiques est l'emprunt générique – voire l'hybridation – nous aurons l'occasion d'y revenir. Ainsi non seulement l'autobiographie mais l'autoportrait, les mémoires, les souvenirs, l'essai et également le récit de rêve sont-ils convoqués, entre autres, dans certains livres d'entretien. Pour faire face à ce foisonnement, c'est la distinction de Genette entre régime de littérarité constitutif (vers une poétique essentialiste, fermée) et conditionnel (vers une poétique conditionnaliste, ouverte) qui nous a soutenue dans l'intention de classer le livre d'entretien parmi les genres littéraires – sous le régime de littérarité conditionnelle. Le genre qui nous intéresse, tout comme celui de la critique, mérite une appréciation de type esthétique. Par ailleurs il s'apparente à la pratique et au genre de la critique avec lequel il entretient, dès son émergence, des liens étroits.

L'interview, puis l'entretien et *a fortiori* le livre d'entretien, dont le propos est plus longuement développé, mûri par la réflexion et souvent plus travaillé dans sa forme, se présentent en effet comme des espaces critiques variés, hérités de la critique des journalistes (selon la classification de Thibaudet⁴⁵) et en ceci opposés à la critique des professeurs –

⁴¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, [1979, 1991], Paris, Seuil, 2004.

⁴² Notamment avec : LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980 ; et plus tard : *op. cit.*, 1994.

⁴³ MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006. À propos du genre de l'essai, on peut lire aussi : OLIVERA, Philippe, « Histoire du genre, histoire par le genre. Réflexions sur l'émergence de l'essai en France au début du XX^e siècle », *Études de lettres*, n° 3, « Essais et essayistes en Suisse romande (1900-1945) », 2007, p. 7-27.

⁴⁴ JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

⁴⁵ Jean-Yves Tadié relève que Thibaudet dans sa *Physiologie de la critique* parue en 1930 distingue trois types de critique, la critique parlée (le journalisme), la critique professionnelle (scientifique, universitaire) et la critique des artistes (vers une histoire littéraire). Il poursuit : « Si nous réservons pour d'autres tentatives la critique des artistes et celle des moyens de communication, c'est pour nous consacrer à la critique scientifique, celle des "professeurs" selon Thibaudet. » TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1987, p. 13. Consulter aussi : THIBAUDET, Albert, « Les trois critiques », *Réflexions sur la littérature*, préface par

puisque plus populaires, moins savants. Toutefois, soulignons que les premiers médiateurs que sont les journalistes-critiques établissent l'interview comme pratique commune dans le champ littéraire en s'inscrivant dans certains courants de la critique des professeurs, certainement par souci de légitimité autant que de vulgarisation. Jules Huret, à la fin du XIX^e siècle, se réclame de Brunetière ; Frédéric Lefèvre, dans les années 1920, de Lanson et plus tard de Curtius. Pour les figures marquantes qui jalonnent la continuation du genre, cette inscription critique est moins affirmée – bien que nous pourrions lier la démarche d'Amrouche à celle de Poulet⁴⁶, et le rendez-vous donné par Pivot aux Causeries de Sainte-Beuve⁴⁷. Par ailleurs, tous ces médiateurs s'appuient sur une forme de critique biographique, parfois une critique des sources – et même, à la fin du XX^e siècle, une critique génétique. Mais le point le plus intéressant de son développement en genre, maîtrisé par les écrivains eux-mêmes, est que le livre d'entretien se mue en espace critique *des écrivains*. Ces derniers, possédant de moins en moins de place dans les médias au fur et à mesure que ceux-ci se développent et sont toujours plus dirigés selon une logique commerciale de rendement, trouvent dans le livre d'entretien un refuge critique. Les possibilités de la Toile dans ce domaine sont encore à éprouver. Gageons que le genre qui fait l'objet de cette recherche a permis aux écrivains d'ajouter à leur œuvre du discours critique, par eux maîtrisé, qu'ils n'auraient pas pu placer ailleurs dans le contexte littéraire qui leur est contemporain, compte tenu de sa place dans l'économie culturelle du dernier tiers du XX^e et du XXI^e siècles. Un des atouts majeurs de cette critique des écrivains par eux-mêmes est de porter sur la littérature en train de se faire. Une telle prise de risque est parfois éludée par le versant savant de la critique⁴⁸, tandis qu'elle se mue souvent en présentation d'actualité (et non en objet d'analyse) par son pendant journalistique. N'oublions pas toutefois que de nouvelles impulsions critiques se sont déployées en parallèle à la construction du genre du livre d'entretien, prenant pour objet le biographique⁴⁹ ou la génétique. Michel Jarrety estime que « d'un point de vue

Antoine Compagnon, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, [1922], Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 719-732.

⁴⁶ En quelques mots voici la méthode de Georges Poulet : « pour chaque écrivain, et quelques époques [...] présenter un portrait, non pas humain, trop humain à la manière des “portraits littéraires” de Sainte-Beuve, mais spirituel : il y a un *cogito* de chaque auteur, une pensée qui fait preuve de son existence comme écrivain, et c'est ce point de départ qu'il faut retrouver ». TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁷ C'est d'ailleurs ce que fait HEATH, Stephen, « Les causeries du vendredi », in Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 1014-1020.

⁴⁸ Les chercheurs en littérature contemporaine, et même en « extrême contemporain », sont toutefois de plus en plus nombreux. Un critique tel que Jean-Pierre Richard peut être considéré pionnier dans cette démarche.

⁴⁹ Voir : GERVASI, Laurene et JOHANSSON, Franz, *Le Biographique*, Paris, PUF, 2003 ; BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005 ; et également KAENEL, Philippe, MEIZOZ, Jérôme, ROSSET, François et VALSANGIACOMO, Nelly (éd.), « *La vie et l'œuvre ?* » *Recherches sur le biographique*, actes du colloque de relève organisé à l'Université de

théorique [...] la génétique traduit, en cette fin de siècle, un ultime renversement s'il est vrai qu'au rebours du structuralisme qui avait réévalué le texte et dévalué l'écrivain, elle dévalue le texte et réévalue l'écrivain »⁵⁰.

C'est bien la fonction et le rôle de l'auteur⁵¹ qui sont également mis en question dans la construction du genre qui nous intéresse. Deux moments critiques importants du xx^e siècle pour la perspective sur l'auteur, le *Contre Sainte-Beuve* de Proust⁵² et « La mort de l'auteur » de Barthes⁵³, représentent deux positions auxquelles s'adosent les écrivains qui élaborent leur livre d'entretien. En effet, il ne s'agit pas pour eux de démontrer la scission ou l'adéquation entre leur personne et leur œuvre, mais bien de faire savoir qu'ils ont quelque chose à en dire (de l'œuvre ou de la personne, ou encore de leur figure d'écrivain). L'auteur est une ressource de discours, il a droit à la parole (d'autant plus qu'il est sollicité par son interlocuteur) : en ceci il affirme son identité vivace – vivante – et atteste de l'importance de savoir « qui parle »⁵⁴. Dans le contexte du dernier quart du xx^e siècle où la mise en scène de soi (avec les variantes de l'écriture de soi) dans les textes ainsi que dans l'épître prend de l'ampleur, on peut considérer que le livre d'entretien constitue un outil de renforcement de la singularité créatrice. Visibilité et singularité, concepts développés par Nathalie Heinich⁵⁵,

Lausanne les 8-9 novembre 2007 par la Formation doctorale interdisciplinaire, avec la collaboration de Panayota Badinou, Lausanne, Université de Lausanne, 2008.

⁵⁰ JARRETY, Michel, *La Critique littéraire française au xx^e siècle*, Paris, PUF, 1988, p. 122. Plus généralement, Compagnon souligne que dans l'aventure théorique contemporaine « il s'agit de sortir de cette fausse alternative : le texte ou l'auteur. Et aucune méthode exclusive n'est suffisante ». COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 110.

⁵¹ Sur ce sujet, consulter : COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995 ; BRUNN, Alain, *L'Auteur. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2001 ; COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cours donné à la Sorbonne, 2002, disponible sur : www.fabula.org/compagnon/auteur.php ; LOUICHON, Brigitte et ROGER, Jérôme (dir.), « L'auteur entre biographie et mythographie », *Modernités*, n° 18, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002 (plus spécifiquement la contribution de Jérôme Roger, « L'équation de l'auteur », p. 15-27).

⁵² Dont la méthode « méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, [1908, 1954], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 221-222.

⁵³ Qui y déplore que « l'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de rejoindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ». BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », [*Manteia*, n° 5, 4^e trimestre 1968], *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994, p. 491. L'auteur souligne.

⁵⁴ Contrairement à Foucault, qui affirme : « "Qu'importe qui parle ?" En cette indifférence s'affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l'écriture contemporaine. L'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l'essentiel n'est pas de constater une fois de plus sa disparition ; il faut repérer, comme lieu vide – à la fois indifférent et contraignant –, les emplacements où s'exerce sa fonction. » FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789. Par ailleurs, mentionnons ici un entretien de Foucault publié à titre posthume : FOUCAULT, Michel, *Le Beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Paris, Éditions EHESS, « Audiographie », 2011.

⁵⁵ HEINICH, Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, 1997, p. 168 ; *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

seront utiles pour conceptualiser les enjeux et effets plus fins des livres d'entretien – tout comme les notions de posture d'auteur, développée par Jérôme Meizoz⁵⁶, et de situation, proposée par Marielle Macé⁵⁷. Enfin, s'il « apparaît aujourd'hui que l'auteur est produit à la fois par l'œuvre et les multiples discours qui accompagnent celle-ci »⁵⁸, ajoutons que le livre d'entretien fait partie de ces discours qui offrent une légitimité nouvelle à l'auteur. Constitué en genre au moment où la littérature et ses représentants perdent de leur pouvoir symbolique (dès la fin du XIX^e siècle⁵⁹ puis au cours du XX^e), il se révèle un outil d'affirmation de l'importance du littéraire à l'intérieur même d'un discours maîtrisé par ceux qui l'inventent : les auteurs. Assimilé parfois à une forme personnaliste⁶⁰ de critique – à laquelle il ne peut toutefois être confiné – le livre d'entretien se dessine comme une pratique intermédiaire, entre critique journalistique et critique savante, plaçant l'auteur au centre : une pratique et un geste littéraires ouverts à un public élargi. La publication d'un livre d'entretien, au-delà des démarches plus circonstanciées dans la presse (notamment) accompagnant la promotion d'un ouvrage, permet en effet à un écrivain de rencontrer autrement son public – tout en conservant le truchement de l'écrit. Du point de vue des éditeurs, la démarche peut clairement représenter une plus-value marchande, tout comme un enrichissement du catalogue⁶¹ – mais pour les écrivains l'enjeu majeur réside certainement en une lisibilité accrue du côté de ses lecteurs.

Notre travail consiste principalement à considérer la manière dont s'imbriquent les questions liées au genre, à la critique et à l'auteur, dans une perspective d'histoire d'une pratique qui ouvre à la poétique du genre même du livre d'entretien. Pour ce faire, nous

⁵⁶ MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011. Pour une discussion de cette notion, voir : SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*, n° 8, janvier 2011, « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », <http://contextes.revues.org/index4712.html> ; MARTENS, David, « La Fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.

⁵⁷ MACÉ, Marielle, « Situations, attitudes », in *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, p. 27-77. Elle définit ainsi la notion de situation : « un emplacement individuel de l'histoire de la littérature et dans l'espace-temps des œuvres. [...] Elle est moins rhétorique ou positionnelle (ce qu'implique la théorie du champ) que stylistique et herméneutique, s'intéressant moins au façonnement de masques sur le théâtre ou le tribunal des lettres, qu'au point de vue des acteurs sur le sens de leurs conduites à l'égard du temps. » (p. 27-28 : l'auteure souligne.)

⁵⁸ BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 1985, p. 260.

⁵⁹ Voir à ce sujet THÉRENTY, Marie-Ève et SEILLAN, Jean-Marie, *op.cit.*

⁶⁰ « On peut comprendre ainsi que les formes personnalistes de la célébration soient associées aux pratiques communes, tandis que les formes opéralistes le sont aux pratiques savantes. » HEINICH, Nathalie, art. cit., p. 168.

⁶¹ Les éditeurs sont en effet en mesure d'éditer des auteurs sous contrat dans d'autres maisons d'édition que la leur, s'il s'agit d'entretiens. Nous remercions David Martens de nous avoir fait part de cette spécificité contractuelle éditoriale.

prenons appui sur un vaste corpus : il illustre, dans sa diversité, le fait que l'appropriation ou la réappropriation de sa propre parole par un écrivain – encore une fois grâce à l'écrit – fait l'objet de réinventions diverses. Ainsi le livre d'entretien marque l'histoire de la littérature, tout au long du XX^e mais également dans notre contemporanéité.

Première partie : Histoire de la pratique

La première partie de cette étude analyse, au moyen d'exemples significatifs, la manière dont une pratique, celle de l'interview, problématise trois questions importantes pour la littérature au cours du ^{xx}^e siècle : la question critique, la question médiatique et la question auctoriale. La question de l'auctorialité se transforme en effet au fil de l'histoire de la pratique de l'interview, puisqu'elle commence avec une auctorialité partagée – l'interview signée par le journaliste, comportant des propos censément tenus par l'écrivain – pour se poursuivre vers une auctorialité sans partage : l'entretien, revu et souvent réécrit par l'écrivain, paraît sous son nom et en forme de livre⁶². Que l'entretien intègre le support du livre, plus durable, d'un statut symbolique plus élevé que celui du journal, n'est certainement pas anodin. Cela permet aux dialogues ainsi rapportés de s'inscrire dans une bibliographie d'écrivain, à distance variable du cœur de l'œuvre selon le degré de réécriture des propos, l'importance de la démarche critique, autobiographique ou autofictionnelle au sein du travail de l'auteur en question. Le passage dans l'objet livre permet à cet « à-côté » (au-dessus ou au-dessous ?) de l'œuvre d'acquérir une légitimité⁶³ nouvelle, placée sous l'autorité de la signature d'auteur, tout en reconsidérant la valeur des propos tenus par un écrivain sur son œuvre propre. Ces livres contribuent ainsi plus largement à l'inscription et à la prise en considération, dans l'espace-temps littéraire, de l'histoire littéraire des écrivains⁶⁴.

La pratique de l'interview, puis de l'entretien, ne peut être retracée qu'en lien constant avec l'évolution médiatique qui l'a faite surgir et se transformer. Quatre grandes étapes liées au développement des médias⁶⁵ sont exposées dans la première partie de ce travail, afin de

⁶² C'est à une notion juridique également que cette question de l'auctorialité fait référence, puisque le terme d'interview relève de la responsabilité du journaliste et celui d'entretien de celle de l'écrivain. Voir à ce sujet la communication d'Adeline Wrona à la Journée d'études du 15 mars 2012 à Paris « Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres : "Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature" ».

⁶³ Cette légitimité acquise via les processus éditoriaux mériterait d'être explorée plus extensivement que nous ne le faisons dans ce travail, dans la perspective proposée par Anna Boschetti. Elle estime qu'il est impossible de déterminer des stratégies purement symboliques ou purement commerciales dans les rapports qu'entretiennent les écrivains et les éditeurs. Lire à ce sujet : BOSCHETTI, Anna, « Légitimités littéraires et stratégies éditoriales », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrentiel : 1900-1950*, vol. IV, [Promodis, 1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 511-566.

⁶⁴ « Ni concurrente, ni complémentaire, l'histoire littéraire des écrivains est, dans ce cas, coextensive à l'histoire savante ; elle la précède, l'anticipe et l'alimente tout à la fois. En sorte que les auteurs peuvent être considérés comme les co-auteurs d'un long récit qui ne cesse de se tisser peu à peu jusqu'à former une ample mémoire du littéraire, un enchevêtrement d'anecdotes, de commentaires et de narrations dans lequel les spécialistes puisent les matériaux dont ils ont besoin. » JEANNELLE, Jean-Louis, « Pré-histoires littéraires. Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », in Bruno Curatolo (dir.), *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 24.

⁶⁵ Pour une histoire des médias, notamment politique et économique, voir : BARBIER, Frédéric et BERTHO LAVENIR, Catherine, *Histoire des médias. De Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 2009.

déterminer leur influence sur l'interview, puis l'entretien et le livre⁶⁶ d'entretien : la presse écrite, la radiodiffusion, la télévision, et enfin, plus brièvement, l'ère numérique. Un chevauchement certain entre ces étapes médiatiques doit être pris en compte. Il faut également garder à l'esprit qu'une nouvelle donne n'annule pas la précédente, mais introduit des variantes. Ainsi, par exemple, la presse écrite et les interviews qu'elle publie ne disparaissent pas au moment de l'apogée des entretiens radiophoniques et de leur publication. Nous orientons cette histoire de la pratique de l'interview vers celle du livre d'entretien, dont on voit les prémisses dès la fin des années 1920 et qui témoigne d'un réel engouement dès les années 1950. Les ouvrages analysés dans cette partie plus historique problématisent déjà les enjeux du genre qui feront l'objet, dans la seconde partie de ce travail, d'une analyse pragmatique et poétique. En effet, le type de relation nouée dans le dialogue (fictif ou non), la visée de l'épitexte du livre, la mise en avant de l'œuvre plutôt que de la biographie de l'auteur ou le bénéfice de lisibilité ou de visibilité que l'écrivain et son complice (à nouveau, éventuellement fictif) souhaitent obtenir via le livre d'entretien, représentent des enjeux déjà présents dans des ouvrages signés notamment par Gide, Paulhan, Léautaud, Claudel, Cendrars, Breton, Ponge, Duras, Sagan et Gary.

L'invention de l'interview, narrativisée et publiée dans les journaux de la fin du XIX^e siècle, se double d'une pratique d'enquête (littéraire ou non) dont les quotidiens sont également friands. Cette nouvelle prise de parole des écrivains, relayée par la plume de journalistes plus ou moins scrupuleux, participe à une forme de désacralisation⁶⁷ du statut d'homme de lettres et favorise l'émergence d'un nouveau type d'influence, celle de l'intellectuel. Ainsi, si la littérature se démocratise d'un côté notamment par la large diffusion du discours des écrivains ou sur les écrivains, elle perd également une part de son prestige symbolique. Certains journalistes comme Jules Huret vers 1890, puis Frédéric Lefèvre dès 1922, usent de l'interview afin de mieux comprendre le champ littéraire de leur temps ; Lefèvre le conçoit même comme un outil critique indispensable. À la fin des années 1920,

⁶⁶ Ces étapes médiatiques sont partiellement retracées dans l'ouvrage suivant : CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *op. cit.*, plus spécifiquement dans la partie rédigée par Catherine Bertho intitulée « Les concurrences » (p. 13-27).

⁶⁷ Le terme est assez fort et mérite qu'on s'y arrête un instant. Nous entendons par désacralisation une normalisation du statut de l'écrivain, qui joue certes un rôle important au sein de la société mais qui n'est pas plus valorisé que d'autres intellectuels ou artistes par exemple. Soulignons que cette « désacralisation » de l'écrivain se double d'un processus de laïcisation – notamment scolaire – en France. Toutefois ce mouvement pourrait être contesté, si l'on s'accorde un petit écart temporel, en avançant que le statut de l'écrivain reste traversé par son « génie » présumé, à travers le prisme des *Mythologies* de Barthes et plus particulièrement avec le texte « L'écrivain en vacances » : « les techniques du journalisme contemporain s'emploient de plus en plus à donner de l'écrivain un spectacle prosaïque. Mais on aurait bien tort de prendre cela pour un effort de démystification. C'est tout le contraire. » BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 31.

l'interview s'abstrait du cadre de la presse et s'affirme en tant que livre-entretien, comme la réécriture d'un dialogue développé. Cette modification de support, essentielle à la définition de notre corpus, représente un jalon important de cette étude, dans la mesure où elle modifie la conception et le soin porté à la rédaction de ce nouveau type de livre, mais également la façon de le recevoir par le lectorat. Avec sa parution en volume, l'entretien s'enorgueillit du statut des publications littéraires – et ainsi gagne en valeur symbolique, tant pour les écrivains que pour leurs lecteurs. Le développement des interviews en des réflexions plus élaborées (dans le temps et l'espace) permet à l'entretien de toucher également à une dimension critique mieux assumée. Pour certains, l'interview va jusqu'à menacer le geste critique même – mais nous verrons qu'il ouvre également, pour des auteurs tels que Gide, Paulhan ou Céline, des possibilités esthétiques et parfois didactiques, touchant à la critique justement, aux mémoires, à la philosophie, ou au manifeste stylistique.

La place réservée aux écrivains à la radio avant la Seconde Guerre mondiale l'est surtout pour des causeries, des conférences, des hommages et quelques interviews traitant de leur actualité littéraire – en plus de la part créative que les auteurs peuvent prendre dans les fictions radiophoniques. La mission culturelle et didactique du média, disposant alors du plus grand pouvoir de diffusion après-guerre sur ce qui se constitue comme un marché, se définit également dans le domaine littéraire. Les responsables de la radiodiffusion sont à l'affût de nouvelles formules qui puissent remplir les deux termes de cette mission. Jean Amrouche, qui développe la formule des entretiens radiophoniques en 1949 comme un acte de critique parlée, lance ainsi une mode qui fléchit dès 1953 – cette formule en feuilleton suscitant une impression de déjà-vu chez les auditeurs et les journalistes qui en rendent compte dans la presse. Mais cette pratique radiophonique se poursuit tout de même – sans plus susciter l'attrait de la nouveauté. Les écrivains, nombreux à s'être prêtés à l'exercice, en découvrent le potentiel. S'ils sont identifiables non plus seulement par leurs écrits mais par leur voix, cette nouvelle dimension d'incarnation peut les intimider ou les servir, selon leur personnalité ou leur posture. Le choix de l'improvisation ou de la pré-écriture de ces interventions constitue une des interrogations importantes de l'utilisation du média par les écrivains. Les entretiens radiophoniques ne se limitent pas à de la redite autobiographique : entre causerie, mémoires, exercice critique ou leçon d'histoire littéraire, nous verrons que le genre s'offre une palette modale intéressante, tant à l'oral qu'à l'écrit. Ainsi les entretiens de Léautaud ou Cendrars sont-ils opposés à ceux de Claudel ou Breton, tant pour leur forme – familière d'un côté, guindée de l'autre – que pour leur fond. Ce qui est capital pour notre étude, c'est que la publication de ces séries d'entretiens radiophoniques influe sur le genre même du livre

d'entretien, en ce qu'il devient l'écho réel d'une conversation (s'affiliant ainsi au discours direct) le plus souvent sténographiée, et dépasse de cette manière le mode antérieur de réécriture plus ou moins narrativisée, selon des notes, de diverses rencontres. Aussi la radio offre-t-elle aux écrivains qui se prêtent au jeu de ce type d'entretiens de se réapproprier leur voix, au moment de la publication, et parfois même celle de leur interlocuteur. L'entretien radiophonique ouvre un espace pour la voix des écrivains, qui l'investissent à l'oral et le signent – enfin – à l'écrit.

La télévision, elle, propose à l'écrivain d'apparaître comme un corps représentant une œuvre, de manière si possible télégénique. Malgré les efforts cathodiques pour faire une place à la littérature sur l'écran, celle-ci est – dans l'histoire du nouveau média – de plus en plus mal servie par une télévision qui évolue vers des réalisations aux exigences toujours plus spectaculaires. Si l'influence commerciale du média n'est plus à démontrer depuis les années « Apostrophes », elle tend à faire vendre ce qui se vend déjà, ou a été calibré – écrit – pour se vendre. Aussi en général la télévision sert-elle les *best-sellers* (comme produits) plutôt que les auteurs (comme créateurs). Marguerite Duras fait figure d'exception dans ce domaine, puisqu'elle est un des seuls écrivains à avoir joué tant le jeu de l'image que celui de l'écrit. Les livres d'entretiens qu'elle publie, issus de réalisations télévisuelles, posent des questions importantes sur le passage de l'oral imagé à l'écrit seul. Quant aux livres d'entretiens qui paraissent dans la mouvance de cette omniprésence audiovisuelle, on peut constater qu'ils comportent une part autobiographique grandissante. Le penchant télévisuel pour le dévoilement de soi se développe parallèlement à l'écriture de soi ou à l'autofiction, dont le livre d'entretien constitue une variante dialoguée.

L'avènement du numérique, s'il représente une révolution dans l'histoire du livre⁶⁸ et propose de nouveaux paradigmes pour la littérature, ne renouvelle pas de manière spectaculaire le genre du livre d'entretien. Toutefois, il modifie le mode d'élaboration des ouvrages en offrant aux écrivains un support – le courriel⁶⁹ – qui leur permet de maîtriser la

⁶⁸ Roger Chartier le formule ainsi dans sa leçon inaugurale au Collège de France : « contrairement à ses prédécesseurs, rouleau ou codex, le livre électronique ne se différencie plus par l'évidence de sa forme matérielle des autres produits de l'écriture ». CHARTIER, Roger, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008, p. 21. Chartier précise encore dans une parution récente : « Là réside sans doute une leçon essentielle tant pour les politiques du livre, de l'édition ou des bibliothèques que pour l'histoire du livre, des œuvres et des écrits : à savoir, la nécessité de refuser l'illusion dangereuse qui fait oublier qu'un "même" texte n'est plus le même lorsque changent le support de son inscription, donc, également, les manières de le lire et les processus qui construisent sa signification. » CHARTIER, Roger, « Épilogue. De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », in Dominique Varry (dir.), *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Lyon, Presses de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques/Université de Lyon, 2014, p. 222.

⁶⁹ Quant au blog, il remplit à notre avis une autre fonction qui s'éloigne de celle du dialogue, peut-être à cause de l'indifférenciation des destinataires.

rédaction de l'échange présidant à l'entretien, publié ensuite par voie traditionnelle. Ainsi les auteurs, pour lesquels Internet ouvre un nouvel espace de présentation de soi, peuvent conjuguer grâce à ce nouveau média un lieu d'écriture et une scène de composition posturale (comprenant non seulement du texte, mais aussi du son et de l'image), en lien direct avec leurs lecteurs.

Issu du journalisme, l'entretien a fini par devenir un genre littéraire à part entière, mineur sans doute, mais qui compte quelques chefs-d'œuvres et qui a joué un rôle particulier dans la vie littéraire de ces dernières décennies.⁷⁰

David Martens et Christophe Meurée

1. La presse écrite

Le développement des interviews d'écrivains dans les journaux à la fin du XIX^e siècle résulte de plusieurs facteurs, principalement littéraires et sociaux. Ce nouveau phénomène participe à la désacralisation que subissent les littérateurs et leurs œuvres à cette époque, afin de faire place à une nouvelle figure, celle de l'intellectuel. Il met également en avant le journaliste comme médiateur culturel. Une forme neuve telle que l'interview est décrite d'un côté, mais provoque l'enthousiasme de l'autre : elle fait réagir les hommes de lettres, qui la commentent, se l'approprient, la détournent – munis d'outils forcément littéraires. Avec le changement du paysage médiatique en général et l'interview en particulier, les écrivains sont confrontés à une donnée inédite de la modernité, avec laquelle composer. Ils doivent pareillement prendre en compte cette nouvelle figure de médiateur, qui oscille entre journaliste et critique et propose aux auteurs un autre mode de relation à leur public, via un média tout d'abord écrit. Si Jules Huret fait figure de premier médiateur usant de l'interview, Frédéric Lefèvre en sera le digne successeur, fléchissant son rôle vers une vocation critique assumée – et vers la publication du premier « livre-entretien » dans le domaine francophone. Avec la conduite d'interviews intitulées « Une heure avec... » publiées dans *Les Nouvelles littéraires* et remaniées pour la publication en volumes successifs – et même une première incursion dans le domaine radiophonique – Lefèvre exploite les possibilités du genre. L'évolution est aussi sensible du côté des écrivains : ils se réapproprient leur parole et maîtrisent, dans certains textes, tant la part de leur interviewer (fictif) que leur propre espace d'expression plus ou moins fictionnel, critique ou didactique.

1.1. L'interview comme forme nouvelle

« Interview. s.f. (ain-ter-viou – mot anglais). Entrevue ; conversation d'un reporter de journal avec un homme politique ou une notoriété quelconque, dans le but d'en tirer une information ou un sujet d'article : *Une mode nouvelle s'est introduite depuis quelques années dans le journalisme français, elle s'appelle l'INTERVIEW!* (Ch. Bigot). »⁷¹

⁷⁰ MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « Les écrivains en questions », *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, op.cit., p. 10.

⁷¹ Définition du *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse (Deuxième supplément de 1890).

Posons dans un premier temps que « l'interview et son essor participent de la démocratie du quotidien »⁷² – et que réciproquement le support médiatique du journal est essentiel à la popularisation de l'interview. La presse écrite a vécu une sorte d'âge d'or « du début des années 1870 jusqu'à la Première Guerre mondiale durant laquelle les journaux élargissent puissamment leurs bases, sans être encore concurrencés par les autres médias à venir »⁷³. La presse constitue le média unique, et par conséquent de grande influence. L'impact de la publication de ce nouveau genre d'article qu'est l'interview avec les écrivains est important. Dans cet environnement journalistique, l'écrivain n'est pas seulement sollicité pour traiter de sujets littéraires, mais pour commenter des sujets de société, ce qui n'est pas sans effets. C'est ce que relève Jean-Marie Seillan dans son introduction aux *Interviews* de Huysmans :

La pratique nouvelle de l'interview ébranle le mythe de l'auteur et érode l'élitisme littéraire. [...] En mêlant la voix sacrée de l'Art aux discours utilitaires quotidiens, en court-circuitant les lents rituels académiques qui hiérarchisent la République des lettres, en entraînant l'artiste dans des domaines étrangers à son champ de compétence, l'interview contribue au nivellement discursif et à la désacralisation de la littérature. Elle forme un des signes de la naissance de l'Intellectuel et de la rivalité qui oppose celui-ci aux élites.⁷⁴

L'élaboration du statut social et symbolique des auteurs, le culte des grands hommes et la visite au grand écrivain peuvent être considérés comme la pente ascendante du prestige littéraire⁷⁵ : les auteurs se trouvent placés sur un piédestal, dans un surplomb symbolique par rapport à leurs contemporains. À la fin du XIX^e siècle, une nouvelle dynamique s'instaure, dans laquelle les écrivains sont sollicités différemment et plus fréquemment à interagir avec une société dont le lectorat se diversifie. De plus, ils sont touchés par la formation d'un nouveau statut, celui d'intellectuel⁷⁶.

⁷² THÉRENTY, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 333. Notons que la cinquième partie du chapitre II de cet ouvrage est consacrée à « L'interview ».

⁷³ JEANNENEY, Jean-Noël, *Une histoire des médias*, [1996], Paris, Seuil, 2001, p. 99. L'auteur précise que cette période d'âge d'or concerne le monde occidental.

⁷⁴ HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 22. Voir également de SEILLAN, Jean-Marie, art. cit. L'auteur revient dans cet article sur son projet pour les interviews de Huysmans : « analyser dans la durée les rapports entretenus par un écrivain fin de siècle avec le genre naissant de l'interview » (p. 1).

⁷⁵ À ce sujet, la lecture des ouvrages suivants est d'un grand profit : BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973 ; BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998 ; VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

⁷⁶ Sur la formation du statut d'intellectuel, voir : CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

En tant que pratique, l'interview peut être considérée comme une héritière de la vogue des portraits littéraires⁷⁷ puis comme une continuation de la visite au grand écrivain, fondée sur le prestige acquis durant le XVIII^e siècle par les hommes de lettres, comme l'avance Olivier Nora, dans son important article sur cette notion⁷⁸. En effet, les différents aspects relevés par le critique peuvent s'appliquer aux deux pratiques⁷⁹. Tout d'abord, Nora note que la visite et son récit se constituent en deux temps, un premier temps de pratique sociale et un second temps de recreation esthétique. Il ajoute que la visite en elle-même constitue un rite de passage (au sens où un jeune littéraire rend visite à un grand écrivain) et assure une transmission dans le relais des générations littéraires. Ces deux éléments sont aussi pertinents pour l'interview. Nora souligne encore le fait que la visite repose sur une sorte de séduction, mais qu'elle peut aussi prendre un ton sarcastique – dans l'ambivalence du rapport entre idolâtre et idole. De même, les interviews peuvent se teinter de critique. Précisons encore que le récit de visite à l'écrivain⁸⁰ est narratif, et comporte parfois quelques dialogues, mais que l'auteur en est le visiteur et non le visité. Par conséquent, c'est sa perspective sur le grand homme qui prime, dans l'expression qu'il a choisie. Jules Huret ne procède pas autrement en rédigeant ses interviews avec les écrivains de son choix – la part dévolue au dialogue étant proportionnellement tout de même plus importante. Voyons précisément quelle est la forme des interviews fin-de-siècle, avec la description qu'en propose Seillan :

L'interview [est] un énoncé mixte (*mimesis* verbale et *diegesis*) [...]. En règle générale, l'échange verbal proprement dit est précédé, voire encadré par un reportage qui l'enchâsse si intimement qu'il s'avère impossible d'extraire le dialogue de son cadre narratif et descriptif, du fait que la parole de l'écrivain s'y trouve confondue, voire dissoute sous la forme de discours indirect ou narrativisé, ou encore de gestuelle et de mimique.⁸¹

⁷⁷ C'est Marie-Ève Thérenty qui le précise, situant le début de cette vogue vers 1830, qui aurait perduré tout au long du siècle sous diverses formes, dont celle de la visite au grand écrivain, « avant de s'affaiblir dans la presse au moment où elle est relayée par l'interview ». THÉRENTY, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 331.

⁷⁸ NORA, Olivier, art. cit., p. 563-587. Mentionnons également, sur le même sujet : GUBELMANN, Marielle, *La Visite à l'écrivain (1870-1940) : variations autour de la figure d'auteur sous la Troisième République*, mémoire de Master sous la direction de Jérôme Meizoz, Lausanne, Université de Lausanne, 2007.

⁷⁹ Sur ce point, Jean-Marie Seillan estime pour sa part que « l'interview fin-de-siècle diffère sensiblement, en dépit de leurs affinités morphologiques, de la "visite au grand écrivain" analysée par Olivier Nora », en ceci que le journaliste ne se présente ni comme un héritier, ni comme un pèlerin, mais plutôt comme un curieux voire un intrus. Nous estimons que la filiation se justifie tout de même, selon le développement qui suit. HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰ Des exemples significatifs de ces récits de visites à l'écrivain sont *Huit jours chez Monsieur Renan* de Maurice Barrès (bien qu'imaginaire), *Visites à Maurice Barrès* de Jean Cocteau, ou encore *Première visite de Marcel Proust* de Paul Morand, évoqués par Olivier Nora dans l'article cité précédemment.

⁸¹ HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 24. Nous verrons par la suite que la narrativisation, qui est le fait du journaliste, est peu à peu évacuée, ou cantonnée à quelques lignes introductives ou contextualisantes, pour laisser la place à l'écriture d'un échange verbal, de questions et de réponses, revues par l'écrivain lui-même, maître de

Le dialogue et sa représentation – sa mise en scène narrative – sont tous deux essentiels à l'interview : l'enjeu des propos tenus, la formulation des questions et la rédaction ou déformation des réponses fait partie de ces échanges – et la construction de cette scène discursive se poursuit comme un jeu d'influences et de pouvoir au sein même du domaine littéraire. À cette époque c'est bien le journaliste qui maîtrise la rédaction de l'interview, et s'attribue le rôle tant d'un portraitiste que d'un dramaturge, pour lequel l'auteur deviendrait personnage. La pratique de l'entretien instaure une tension symbolique et réelle entre écrivain et journaliste⁸², puisque dans le contexte d'une interview, le journaliste s'arroge un pouvoir certain face à l'écrivain, également dans la mixité des sujets abordés. Martine Lavaud et Marie-Ève Thérénty synthétisent ainsi les problèmes pragmatiques et poétiques posés par ce nouveau genre à la fin du XIX^e siècle :

Pour un ensemble de raisons complexes (compétence du sujet-écrivain, rivalité entre écrivain et journaliste, collusion entre le modèle du reportage et l'héritage du portrait littéraire, rivalité entre le sacre de l'écrivain et l'importance grandissante de l'opinion publique), l'interview d'écrivain définit une poétique spécifique sous l'influence de son sujet, de ses modèles intertextuels et discursifs, de ses jeux de rôles et ses protocoles.⁸³

L'écrivain et journaliste Maurice Barrès est un enthousiaste de l'interview dès la première heure. Il en traite dans « Les beautés de l'interview », article paru dans *Le Figaro* le 22 août 1890 :

L'interviewer ne doit pas fatiguer sa mémoire à retenir mot pour mot la conversation ; mais qu'il se pénètre profondément de la passion ou du sentiment de son interlocuteur, et les mots pour restituer l'entrevue naîtront spontanément dans son cerveau – inexacts peut-être, mais vrais d'une vérité supérieure. [...] Je l'avoue, l'esthétique de l'interview me passionne. Oui, nous sentons tous qu'il y aurait à améliorer ce genre littéraire, et surtout il ne faut pas l'humilier. C'est une des formes les plus goûtées à notre époque, ne serait-il pas tout à fait désirable qu'on pût l'élever à l'art ?⁸⁴

La popularité du genre, selon l'auteur, incite à s'y attacher et à l'extraire de sa basse condition. Barrès insiste sur la distance de la parole « réelle » à la parole réécrite – qui mènerait à une plus grande vérité, dans l'inexactitude – tournant l'interview du côté d'un art

la *mimesis*. Le passage à la radio – avec la voix des écrivains mise en valeur sans narration – influe évidemment en ce sens dès le milieu du XX^e siècle.

⁸² Seillan le souligne dans son analyse : « L'interview est donc composée de deux discours solidaires, du fait que l'un modalise et encadre l'autre, mais également rivaux puisque chacun entend tirer parti de l'autre : le journaliste instrumentalise la voix du romancier comme le romancier utilise celle du journaliste, au point qu'il est difficile de dire lequel des deux fait la courte échelle à l'autre. ». *Ibid.*, p. 29.

⁸³ LAVAUD, Martine et THÉRENTY, Marie-Ève, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 13. Un important dossier consacré à « L'interview d'écrivain » est proposé dans cette revue.

⁸⁴ BARRÈS, Maurice, « Les beautés de l'interview », *Le Figaro*, 22 août 1890, repris dans *Journal de ma vie extérieure*, édition établie et préfacée par François Broche et Éric Roussel, Paris, Julliard, 1994, p. 203-204.

fictionnel. Il insiste en avouant avoir commencé dans son métier de journaliste en inventant les interviews qui lui étaient commandées, plutôt que de prendre la peine de rendre visite aux personnes concernées. Démasqué à la publication d'une interview inventée⁸⁵ de Renan, qui fait scandale, Barrès développe son « coup »⁸⁶ en une plaquette (tout aussi fictive), intitulée *Huit jours chez M. Renan*, parue en 1888⁸⁷. Notons que l'interview, ou du moins la reproduction de la parole supposée d'un interlocuteur, le plus souvent prestigieux, peut déjà faire l'objet d'une lutte de pouvoir – symbolique.

Pour Stéphane Mallarmé, l'écriture d'une interview fictive prend un tour plus critique qu'enthousiaste. Dans « Solitude »⁸⁸, le poète propose une saynète entre un écrivain et un journaliste, non dénuée d'ironie :

À moins, échappât-on à l'embûche d'école, que ne reste, pour amplifier toute joie, la presse, entre tel krach et des scandales d'ordre privé, ivre de curiosité qui – elle ne saurait attendre jusqu'à demain – Quoi ? – Ce que vous pensez... – dépêche un messenger tirer d'ici un oracle. – Justement je ne pense à rien, jamais, et si j'y cède, unis cette méditation à ma fumée au point de les suivre, satisfait, diminuer ensemble avant que m'asseoir à un poème, où cela reparaitra, peut-être, sous le voile – et tendant au visiteur le cigare, exclusif, qui défraiera tous interviews. « ... Ce que vous pensez de la Ponctuation. » – « Monsieur » avec gravité « aucun sujet certainement n'est plus imposant. »⁸⁹

Ce que révèle la saynète de Mallarmé, c'est, au-delà de l'universel reportage, la nullité des sujets abordés par la presse, friande déjà de scandale, peu formée à la déontologie professionnelle, et capable de monter en épingle des propos insignifiants : le banal cigare devient « exclusif », la parole quotidienne d'un écrivain se mue en « oracle ». Les enquêtes et interviews, dans cette première ère médiatique, inaugurent le règne de l'opinion (nous y reviendrons plus loin avec Julien Gracq), opinion qui tend à remplacer la critique ou même la réflexion. Lorsque Mallarmé écrit « je ne pense à rien, jamais », c'est bien pour éviter de sacrifier à cette nouvelle mode qui fait de l'écrivain un penseur de référence, sommé de

⁸⁵ À propos des interviews fictives, lire : THÉRENTY, Marie-Ève, « Frontières de l'interview imaginaire », in *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque romantique*, Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet et Alain Vaillant (éd.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 97-110.

⁸⁶ La première version paraît dans le *Voltaire* au mois de mai 1886.

⁸⁷ Ce texte dans sa troisième édition a été retranscrit par la Bibliothèque Municipale de Lisieux. Il est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/renan.htm>. Dans l'avertissement de la deuxième édition, en 1890, Maurice Barrès précise : « J'essaie un dialogue dans la manière qu'a imaginée Platon pour peindre mieux chez son maître Socrate, l'attache des idées et de l'homme. » Dans la note des éditeurs de 1904, Barrès fait amende honorable : « En mûrissant, en vieillissant, j'ai perdu de mon idéalisme. Je n'excuse plus aujourd'hui cette sorte d'ivresse que me donnait la pensée rénaniennne et qui me poussait, explique qui pourra, à bâtonner lyriquement mon maître. »

⁸⁸ MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, vol. II, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 256-260. Le poème est intégré dans *Divagations*, publié en 1897.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 258.

donner son avis sur la hauteur des chapeaux ou les affaires politiques⁹⁰. À travers la réappropriation fictive d'une scène d'interview, Mallarmé procède à une critique précoce du genre⁹¹ et de son principal protagoniste, l'interviewer. Pascal Durand rappelle que cette saynète témoigne

à sa manière oblique de l'état des rapports à la fin du XIX^e siècle entre littérature et journalisme et, d'autre part, [mime] non pas tellement telle scène d'interview que la scène même de l'interview littéraire, en tant que scène discursive soumise à des codes génériques et à des horizons de réception particuliers.⁹²

Ainsi, qu'un écrivain soit enthousiaste ou critique, l'interview ne peut que l'interpeller quant à la nouveauté ou aux potentialités de sa forme, aux virtualités complexes de rencontres, contraintes et jeux de pouvoir qu'elle suppose au sein du champ littéraire, ainsi qu'à l'éventuel modelage de la posture d'auteur⁹³ à laquelle elle peut contribuer.

1.2. Première figure de médiateur : Jules Huret

La pratique de l'interview était donc courante, bien que neuve, dès les années 1880 ; mais c'est en 1890 qu'elle prend un tour plus systématique, et s'assigne un objectif de connaissance générale du monde littéraire, avec l'*Enquête sur l'évolution littéraire*⁹⁴ de Jules Huret⁹⁵, journaliste à *L'Écho de Paris*. Huret s'entretient avec soixante-quatre auteurs contemporains ; le choix de ces auteurs est mené par le journaliste dans un esprit de mise en

⁹⁰ Dans *Les Interviews de Mallarmé*, Dieter Schwarz réunit et commente quatorze interviews accordées par le poète, dont celle menée par Jules Huret, auquel Mallarmé a témoigné par une lettre son approbation quant à la manière dont il a restitué ses propos (cf. SCHWARZ, Dieter, *Les Interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et calendes, 1995, p. 24). Par ailleurs, notons que Dieter Schwarz emploie l'expression d'« œuvre parlée » pour qualifier toute parole du poète rapportée par un tiers – catégorie dans laquelle entrent les interviews de cette époque.

⁹¹ Pour une étude approfondie du rapport de Mallarmé au journal, consulter : SUTER, Patrick, *Le Journal et les lettres*, « De la presse à l'œuvre. Mallarmé – futurisme, dada, surréalisme », vol. 1, Genève, MétisPresse, 2010.

⁹² DURAND, Pascal, « L'oracle et le messager : fiction de l'interview chez Mallarmé », *Lieux littéraires/La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 107-117.

⁹³ Sur la notion de posture d'auteur, consulter MEIZOZ, Jérôme, *op. cit.*, 2007 et *op. cit.*, 2011.

⁹⁴ HURET, Jules, *op. cit.* Cette édition critique, mise au point par Daniel Grojnowski, constitue la dernière réédition de cette enquête, publiée en volume dès 1891, soit un an après sa publication dans *L'Écho de Paris*. Sur les enjeux de l'enquête à cette époque, on consultera avec profit l'article suivant : CARBONNEL, Marie, « Les écrivains en leur miroir : jeux et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres », in *Mil Neuf Cent : Revue d'Histoire Intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 29-58. Plus largement, on peut replacer l'enquête littéraire, à cette époque, au croisement des enquêtes sociales et policières, telles qu'elles sont explorées dans l'ouvrage suivant : BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

⁹⁵ Jules Huret (1864-1915) est un journaliste, enquêteur et reporter marquant de son époque. Les enquêtes et reportages qu'il a publiés en volume, en sus de l'enquête sur l'évolution littéraire, concernent des domaines variés : *Le Dossier de l'affaire Borrás-Pradès* (Kolb, 1890), du côté policier ; *Enquête sur la question sociale en Europe* (1897, avec des préfaces de P. Deschanel et J. Jaurès), à propos des inégalités sociales ; enfin de grands reportages sur les États-Unis, l'Allemagne ou l'Argentine (1903-1911). Ses *Interviews de littérature et d'art* ont également été rassemblées en volume chez Thot en 1984, ainsi qu'une réédition de *L'Enquête sur l'évolution littéraire*. Dans celles-là sont rassemblées des interviews parues dans *Le Figaro* entre 1889 et 1905, dont Huret avait lui-même fait paraître un choix dans deux volumes en 1901 : *Tout yeux tout oreilles* et *Loges et coulisses*.

tension – toutes écoles confondues –, les écrivains confirmés côtoyant de jeunes auteurs méconnus⁹⁶. Son ambition vise à mieux comprendre le milieu littéraire de son temps et à faire partager aux lecteurs les opinions et positions prises par les écrivains, en présentant les mouvements, allégeances et inimitiés dans lesquelles s'inscrit leur démarche créatrice – les questions portant généralement sur la fin du naturalisme et l'avènement du symbolisme ; se préoccupant en somme de l'avenir de la littérature française. La réflexion de Jules Huret s'inscrit dans une école de pensée positiviste, et même dans un souci de classification darwinien, avec un classement en huit catégories : Les Psychologues ; Les Mages ; Symbolistes et Décadents ; Les Naturalistes ; Les Néo-Réalistes ; Les Parnassiens ; Les Indépendants ; Théoriciens et Philosophes. Daniel Grojnowski considère que

l'intérêt de son enquête sur la littérature au présent vient pour une part de sa méconnaissance du terrain. Il se comporte en ethnologue qui découvre une tribu aux fratries innombrables. Peu familiarisé avec les affrontements des gens de Lettres, il cherche à établir les positions, à comprendre les propositions, à clarifier un débat dont les termes et les enjeux lui apparaissent passablement obscurs.⁹⁷

Huret s'emploie, de manière très vivante, à décrire son interlocuteur et à planter le décor de l'entrevue – il insiste par exemple sur la présence de reliques d'un saint et de pâte à exorcisme découverts au domicile de Huysmans. S'il relaie bien les propos de l'écrivain rencontré, il n'adopte aucunement une position de retrait dans le récit des faits et restitue ces rencontres sous forme de nouvelles dialoguées dont il est toujours narrateur et personnage. Philippe Lejeune décrit le travail de Huret en ces termes :

Il arriva à combiner les trois genres de l'enquête, du portrait, et de la polémique (interrogés successivement, certains écrivains répondaient aux allégations des précédents). Surtout il fut l'un des premiers à créer l'événement par l'interview, et non à interviewer autour d'un événement.⁹⁸

Les fleurs et flèches que se décochent les écrivains par interviews interposées présentent une saveur certaine pour les lecteurs de *L'Écho de Paris* – et ceux, comme Maupassant, qui ne jouent pas ce jeu, les en privent : « Oh ! littérature ! monsieur, je ne parle jamais. J'écris quand ça me fait plaisir, mais en parler, non. Je ne connais plus, d'ailleurs, aucun homme de lettres. »⁹⁹ L'interview menée par un enquêteur répond désormais à certaines attentes des

⁹⁶ Par exemple, Huret s'entretient avec Mallarmé mais également avec Charles Vignier. Rappelons ici les noms de quelques « grands » écrivains qui se prêtent au jeu de l'interview : Anatole France, Maurice Barrès, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Rémy de Gourmont, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant, Octave Mirbeau, Charles Marie René Leconte de Lisle, Ernest Renan.

⁹⁷ HURET, Jules, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁸ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980, p. 107.

⁹⁹ HURET, Jules, *op. cit.*, p. 203.

lecteurs, qui souhaitent pénétrer dans l'intimité des grands hommes en général – et des grands écrivains en particulier¹⁰⁰. Du côté des écrivains, la pratique de l'interview suppose certes une visibilité accrue, par la diffusion assurée par les journaux, qui peut être considérée de manière positive pour celle de leur œuvre, mais dont le pendant représente un nouvel enjeu postural complexe à maîtriser :

C'est à ce jeu d'images que les écrivains collaborent de plein gré, en sacrifiant leurs œuvres à des propos de circonstance où s'entrecroisent formules et propositions, pétitions de principe et jugements à l'emporte-pièce, où se constituent, pour qu'elles se diffusent, des poses et des postures par lesquelles ils escomptent acquérir une stature d'auteur. On n'a pas nettement discerné en quoi la médiation du journaliste qui interroge, prévaut depuis longtemps sur celle du professeur : par sa prise sur l'actualité, assurément, mais surtout par l'intrusion d'un commentaire direct que l'écrivain compose lui-même, pour lui-même, sur lui-même.¹⁰¹

Si Huret semble inspiré par un critique tel que Ferdinand Brunetière¹⁰², il est en passe de se constituer, lui et ses pairs journalistes, grâce au nouveau média dont ils disposent et qu'ils mettent au service du fait littéraire, en concurrent de cette critique des professeurs.

Précisons toutefois que si l'on se rapporte à son avant-propos au volume publié, Jules Huret ne cache pas sa déception après la clôture de son *Enquête*. Il voulait rencontrer l'Art en personnes ; il a trouvé des hommes, le plus souvent à l'ego surdimensionné. Ses interlocuteurs, plus enclins à l'injure par voie de presse interposée qu'à un jugement critique équilibré, ont déstabilisé le reporter qui s'interroge : « Peut-être avais-je trop voulu croire jusqu'ici qu'à défaut des dons du génie, le moindre des écrivains possédait l'enthousiasme et l'amour désintéressé de l'art ? »¹⁰³ Huret prend la précaution de retracer les étapes de son travail pour la publication en volume de son *Enquête* dans la mesure où il estime qu'il touche ainsi une autre catégorie de lecteurs, moins friands du scandale qu'on peut trouver dans la

¹⁰⁰ De nombreuses enquêtes littéraires ont été menées, après celle de Jules Huret, dont voici les principales, consacrées à la littérature : « Enquête sur le roman romanesque », réalisée par Fly, *Le Gaulois*, mai 1891 ; « Enquête sur l'évolution poétique », Austin de Croze, *Le Figaro*, 1895 ; « Enquête sur le mouvement littéraire », *L'Écho de Paris*, 1904 ; « Enquête sur la littérature contemporaine », par Georges Le Cardonnell et Charles Vellay, *Gil Blas*, 1904 ; « Tendances présentes de la littérature française », par Jean Muller et Gaston Picard, *Comoedia*, 1913. Lire à ce sujet : « Enquête sur l'enquête », *Mil neuf cent, revue d'histoire intellectuelle*, n° 22, 2004 ; « Enquêtes sur l'enquête », troisième partie du dossier consacré à « L'interview d'écrivain » dans *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006.

¹⁰¹ Grojnowski dans HURET, Jules, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰² Grojnowski précise dans son introduction : « S'attachant à expliquer selon quelle logique se succèdent les « mouvements littéraires », Ferdinand Brunetière s'approprie le principe de l'« évolution ». Il se fonde sur une conception naturaliste et historique pour raisonner les « genres » de la littérature en termes de classes et de transformations. Il divulgue cette découverte par des cours magistraux, prononcés à l'École Normale Supérieure à partir du 5 novembre 1889, auxquels aurait dû faire suite une série d'ouvrages sur L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature. » Il ajoute en note : « Sans aucun doute, les considérations et les présupposés de Jules Huret portent l'empreinte d'un critique considéré alors comme de premier ordre. » *Ibid.*, p. 19.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 50.

presse et plus tournés vers une réflexion à laquelle incite la lecture des livres. Il rappelle à ces nouveaux lecteurs que ses intentions étaient fort honnêtes, inscrites dans un journalisme scientifique, mais que la tâche s'est avérée « lassante »¹⁰⁴, dans la mesure où les réactions des écrivains l'ont transfiguré en une sorte de Monsieur Loyal présentant le cirque littéraire de son temps, dans lequel les fauves sont entre eux féroces. Il s'écrie : voici « le spectacle, pour la première fois, Mesdames et Messieurs, d'artistes présentés en liberté et mal embou...lés, qu'on se le dise ! »¹⁰⁵

Huret rapporte à ses nouveaux lecteurs les questions initiales qui animaient son désir journalistique mais auxquelles il estime qu'il n'a pas été répondu :

En dirai-je la raison ? Tout d'abord, la plupart se révélèrent inaptes aux abstractions, aux développements ou même au simple langage des idées. Ensuite, les idées ne semblaient les préoccuper que secondairement ; ils n'en usaient que comme des armes de combat, des épées ou des cuirasses, mais d'un usage utile seulement pour parer leur gloriole et pourfendre les vanités rivales.¹⁰⁶

On constate ici que l'écrivain est fort concrètement descendu de son piédestal – mais ce n'est pas non plus pour endosser le statut d'Intellectuel, que Huret refuse à la plupart de ses interlocuteurs. L'image de l'écrivain qui se dégage de l'*Enquête* est celle d'un homme qui défend son commerce et attaque celui de son concurrent – sans passer par de grands états d'âme. L'écrivain n'est plus un grand homme, c'est un homme qui peut prendre la parole si on lui en offre la possibilité – et de ce fait qui peut potentiellement décevoir ses lecteurs. Huret poursuit :

De là ce résultat inattendu, mais dont je me félicite pour les lecteurs (car il faut bien me féliciter de quelque chose), que si mon enquête n'offre pas à l'histoire littéraire de théorisations suffisantes, elle révèle à l'histoire générale les passions foncières, les dessous d'esprit, les mœurs combatives d'un grand nombre d'artistes de ce temps. La besogne accomplie, de la sorte, malgré moi, si les esthéticiens la peuvent à bon droit dédaigner, sera je n'en doute pas, précieuse aux psychologues autant qu'aux moralistes.¹⁰⁷

Et du classement « sérieux » qu'il a établi pour son ouvrage, il propose une variante – tout aussi darwinienne mais plus drôle – dans laquelle la classe des « Boxeurs et Savatiers » comporte le plus d'adeptes, suivie de près par les « Théoriciens » (tout de même) et complétée par les « Bénins et Bénisseurs », « Acides et Pointus », « Vagues et Morfondus » et enfin « Ironiques et Bagueurs ». Si le premier des grands médiateurs qui use de l'interview pour

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

approcher les écrivains de son temps s'est bien acquitté de sa tâche, il sait aussi tourner sa déception à son avantage. Le matériau vivant des écrivains s'est montré rétif à entrer dans ses vues critiques mais le journaliste s'attire la compassion – la gratitude même – de ses lecteurs pour avoir risqué l'expérience et dénudé ainsi quelques idoles¹⁰⁸.

Un siècle plus tard, on constate que ce n'est plus la déception mais l'enthousiasme critique qui prévaut, non plus à des fins d'enquête, mais d'étude monographique. Nous avons déjà cité le travail de Jean-Marie Seillan, qui réunit les entretiens de Huysmans et y joint une préface importante pour la définition du genre. Une démarche similaire a été entreprise pour des auteurs tels que Verne ou Zola, très exposés médiatiquement à l'époque.

La première interview conservée de Jules Verne a été réalisée par Adrien Marx, « introducteur en France du reportage “à l'américaine” »¹⁰⁹, publiée sous le titre « Indiscrétion parisienne. Jules Verne » par *Le Figaro* du 26 février 1873. L'engouement anglo-saxon pour l'œuvre de cet écrivain (et le fait que son succès et par conséquent ses visiteurs proviennent largement de ce même monde anglo-saxon) explique en partie l'empressement à faire de Verne un écrivain interviewé.

Pour Jules Verne, l'interview est l'occasion d'un regard critique sur son œuvre, non pas un discours théorique, mais un échange personnel sur une pratique littéraire. Trois points importants reviennent à ce sujet dans ses interviews : la genèse de l'œuvre (genèse d'ensemble et origine particulière de certains romans), le lien de l'œuvre avec la vie de son auteur, et la place qu'il occupe dans la littérature.¹¹⁰

Aussi Jules Verne est-il interviewé à chaque record de tour du monde battu¹¹¹ ou présenté dans son environnement privé à Amiens, dans sa routine d'écriture. Émaillant ce tableau plutôt idyllique, la seule amertume qui émane de quelque interview est celle de manquer de reconnaissance dans sa dimension artistique : « Ce que je voudrais c'est qu'on remarque ce que j'ai fait ou essayé de faire, et qu'on ne néglige pas l'artiste chez le conteur.

¹⁰⁸ De son côté, Christophe Charle estime qu'un des intérêts de l'*Enquête* de Huret est de témoigner de la faible politisation des écrivains dans leurs réponses : « L'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, en 1891, met en évidence, à travers les réponses des uns et des autres, cette opposition majeure et ce refus persistant de la politique ou de l'engagement dans la jeune génération littéraire. Certains signes avant-coureurs d'une certaine politisation y sont cependant perceptibles. ». CHARLE, Christophe, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁹ COMPÈRE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel (éd.), *op. cit.*, p. 17. Ce livre se compose d'un choix d'entretiens, réunis de façon thématique et pourvus d'introductions. De plus, deux entretiens avec le fils de l'écrivain, Michel Verne, réalisés en 1905 à la mort de celui-là, sont proposés en fin de volume.

¹¹⁰ COMPÈRE, Daniel, « Interrogations de Jules Verne », *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 84.

¹¹¹ Les records sont alors détenus par Nelly Bly qui le boucle en 72 jours en 1889 et Gaston Stiegler en 61 jours, en 1901.

Je suis un artiste. »¹¹² Ce souci de la forme qu'il revendique avoir inscrit dans son œuvre, Verne ne le théorise en aucun cas en ce qui concerne la forme de l'interview, qui ne fait pas l'objet de contestation ou même de commentaire. Lui importe donc le contenu des interviews, et l'élaboration commune d'un discours sur son œuvre et sur lui-même, auquel il se prête.

Émile Zola, pour sa part, connaît les mécanismes induits par la presse de son temps – qu'il critique mais dont il sait jouer. Par exemple, il déplore en 1888 :

Nous n'avons plus de critique, proprement dite ; elle a fait place au compte-rendu banal qui écrase l'artiste sous l'amoncellement de détails donnés pour satisfaire la curiosité du public ; mais une analyse consciencieuse, mais une étude de l'œuvre, il ne faut pas y compter. Le journal a chassé la critique comme il a chassé la littérature.¹¹³

Zola n'utilise pas moins pour autant son droit de réponse, par voie de presse, à un article critique concernant *La Débâcle*, rédigé par Eugène-Melchior de Vogüé dans *La Revue des deux mondes*, le 15 juillet 1892 : « je vais faire à mon tour la critique de la critique de M. de Vogüé »¹¹⁴. Ainsi la presse, attaquée pour son manque de profondeur, demeure un espace de débat dans lequel Zola se meut à son aise – et dans lequel il est souvent sollicité (tant à propos de la chasteté avant le mariage que du mouvement symboliste). Colette Becker affirme que vers 1895 Zola était l'écrivain le plus interviewé en France et souligne que « l'interview permet à Zola d'instaurer avec le lecteur, par-delà l'interviewer, mais aussi les critiques et certains de ceux qui se disaient ses amis, un dialogue »¹¹⁵.

Dans un ouvrage qui présente une sélection de ces entretiens¹¹⁶ et démontre la pertinence tant historique qu'esthétique de tels documents, le lecteur découvre également que Zola fait preuve de lucidité face à un genre maîtrisé par les journalistes : « je déclare que tout ce qu'un interviewer peut me prêter est comme non avenu. Oui, je l'ai déjà dit, je ne reconnais pour mon opinion que celle que j'ai moi-même exprimée par ma plume. Par conséquent, je déclare refuser tout caractère d'authenticité à toute interview de moi, quelle qu'elle soit. »¹¹⁷ Zola se positionne très clairement par rapport à l'interview :

¹¹² SHERARD, Robert, « Jules Verne, sa vie et son travail racontés par lui-même », [*McClure's Magazine*, vol. II, n° 2, janvier 1894, trad. par Sylvie Malbrancq] in Daniel Compère et Jean-Michel Margot (éd.), *op. cit.*, p. 97.

¹¹³ FENOUIL, Mario, « M. Zola et le journalisme » paru dans *Le Gaulois* du 22 août 1888 : SPEIRS, Dorothy et SIGNORI, Dolorès A., *op. cit.*, p. 32-33.

¹¹⁴ FLY, « La critique de la critique. *La Débâcle* racontée par M. Zola » paru dans *Le Gaulois* du 20 juillet 1892 : *Ibid.*, p. 92. Évidemment, Zola connaît encore plus intimement le pouvoir de la presse lors de la publication de « J'accuse », dans *L'Aurore* du 13 janvier 1898.

¹¹⁵ BECKER, Colette, « Zola et l'interview : entre rejet et attirance », *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 105.

¹¹⁶ SPEIRS, Dorothy et SIGNORI, Dolorès A., *op. cit.* Parmi 350 entretiens répertoriés, l'ouvrage en propose 74, publiés entre 1886 et 1902. Celui que Zola a accordé à Jules Huret figure au sommaire.

¹¹⁷ LEYRET, Henry, « M. Émile Zola interviewé sur l'interview » paru dans *Le Figaro* du 12 janvier 1893 : *Ibid.*, p. 112.

C'est une chose excessivement grave qui, pour être bien faite, exige d'énormes connaissances. Il faut avoir l'usage de la vie, savoir où l'on va, connaître – au moins par ses œuvres – l'homme chez qui l'on se rend, approfondir la question qu'on doit lui soumettre, savoir écouter, prendre tout ce qu'on vous dit, mais dans le sens où on le dit, interpréter avec sagacité et ne pas se contenter de reproduire textuellement. Que sert de répéter des paroles, si l'on ne sait les mettre en leur place et leur donner le sens exact dans lequel elles ont été prononcées ? Non, l'interviewer ne doit pas être un vulgaire perroquet, il lui faut tout rétablir, le milieu, les circonstances, la physionomie de son interlocuteur, enfin faire œuvre d'homme de talent, tout en respectant la pensée d'autrui.¹¹⁸

Ainsi Zola, s'il critique leur authenticité, ne conteste pas la forme – narrativisée – qui prévaut dans les interviews de son temps et ne cherche pas à la détourner ou l'utiliser pour produire un autre type de fiction (comme Mallarmé, Gide – nous le verrons plus loin – et plus tard Bloy¹¹⁹, par exemple). Il insiste toutefois – comme Barrès – sur le talent et la véritable connaissance de l'écrivain concerné qu'exige un tel exercice – et déplore ensuite que ces conditions idéales ne soient en réalité assurément pas toujours réunies. Le grand maître se plie à l'interview et en joue, par exemple avec Huret : « Ah ! ah ! vous venez voir si je suis mort ! Eh bien ! vous voyez, au contraire ! »¹²⁰

À la fin du XIX^e siècle, l'interview, fixée dans ses codes narratifs, en plus de susciter une réaction directe parmi les lecteurs de journaux d'alors, remet en question la hiérarchie au sein de l'écrit : le journaliste se hisse à la hauteur de l'écrivain, ou tire ce dernier vers son public, sans forcément pour autant lui accorder une autorité intellectuelle majeure. Pour certains critiques d'aujourd'hui, les interviews constituent des documents importants qui permettent de reconstituer une histoire littéraire et sociale, voire une histoire des idées :

En constituant le dossier des témoignages parfois « secondaires » et périssables, l'interview forme un matériau, insuffisant mais nécessaire, d'une nouvelle conception de l'histoire littéraire : une histoire littéraire certes impure, mais « rajeunie » par le bruissement divers des voix contemporaines, par ce qui aussi, depuis *Les Grotesques* (1844) de Gautier, et depuis Baudelaire, s'appelle la mode, c'est-à-dire, la modernité.¹²¹

¹¹⁸ LEYRET, Henry, art. cit. : *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁹ « À l'interview sans interviewé que privilégient certains journaux comme *La Vie parisienne* répond de ce fait l'interview sans interviewer imaginée par quelques écrivains. C'est le cas par exemple de Léon Bloy rédigeant le 3 mai 1911 ce qu'il appelle une "interview drôlatique", ensuite confiée à *L'Intransigeant* où elle fut publiée sous le nom de Maurice Toussaint. » MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, « Du feuilleton à l'interview : une littérature en décadence ? », *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 46-47. (Voir BLOY, Léon, *Le Pèlerin de l'absolu*, le 3 mai 1911 dans *Journal*, vol. II, édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes, Paris, Laffont, « Bouquins », 1999, p. 222-223.)

¹²⁰ HURET, Jules, « Enquête sur l'évolution littéraire. Les naturalistes », paru dans *L'Écho de Paris* du 31 mars 1891 : SPEIRS, Dorothy et SIGNORI, Dolorès A., *op. cit.*, p. 68.

¹²¹ LAVAUD, Martine, « Enquête sur un genre vivant : l'interview nécrologique », *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 142.

Jules Huret, déçu par le manque de théorisation critique des écrivains qu'il rencontre, a contribué à instaurer cette mode de l'interview. Par sa pratique, c'est la visibilité personnaliste des auteurs qui est mise en avant. L'opinion que le public se fait des écrivains ne passe donc plus par l'œuvre seule – et même plus forcément par le compte-rendu dénoncé par Zola – mais par le récit d'une rencontre entre deux hommes (le plus souvent) écrit par un journaliste qui n'est pas soumis aux codes déontologiques que nous connaissons aujourd'hui. Il y a bien médiation – mais cette médiation porte plus sur la personne que sur l'œuvre produite. Le handicap majeur des interviews fin-de-siècle reste de ne pas être signées (ou même validées, autrement que par quelque correspondance) par les auteurs dont on rapporte les propos.

1.3. Continuations et développements avec Frédéric Lefèvre

Le genre de l'interview se développe en France, après la grande enquête de Huret et la pratique plus régulière des interviews, principalement grâce à Frédéric Lefèvre¹²², critique littéraire, essayiste et romancier qui prend part à la création de l'hebdomadaire *Les Nouvelles littéraires* en 1922 :

À partir de 1922, il passa en revue pour *Les Nouvelles littéraires* tout le monde littéraire et intellectuel parisien. L'entretien prend de l'ampleur (une quinzaine de pages en moyenne). Il se dégage de l'enquête d'opinion ou d'actualité, et tend à devenir une enquête d'identité, vivante et pleine d'intuitions, fondée sur une connaissance étendue de l'œuvre et sur une écoute longue et attentive. L'interviewer ne vient plus recueillir quelques propos, quelques opinions, à la sauvette : il se transforme en connaisseur d'hommes et pratique les vertus que devrait avoir un critique selon Sainte-Beuve. Par sa plasticité, ses compétences, son art de l'écoute, Frédéric Lefèvre a ouvert un nouveau champ (c'est-à-dire de nouvelles fonctions) à la technique de l'interview.¹²³

Ces entretiens, dont certains sont rassemblés sous le titre *Une heure avec...*, sont publiés en six volumes entre 1924 et 1933¹²⁴. On trouve au sommaire des volumes en question des auteurs tels que Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Pierre Mac Orlan, François Mauriac, Max Jacob, Charles Ferdinand Ramuz, etc. Durant presque onze ans, soit la moitié de la période de

¹²² Une journée d'études autour de Frédéric Lefèvre a été organisée par Fanny Jaffray en mars 2012 à Paris (Paris IV-Sorbonne), dont les actes sont à paraître : *Le Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres* : « Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature » ; par ailleurs une biographie lui est consacrée par VILLEROUX, Nicole, *Frédéric Lefèvre (1889-1949). « Le sorcier » des Nouvelles littéraires*, Le Mans, Éditions de la Reinette, 2004. On consultera également avec profit l'article suivant : BOUCHARENC, Myriam, « Une vague d'interviews », in *L'Année 1925. L'esprit d'une époque*, sous la direction de Myriam Boucharenc et Claude Leroy, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 149-162.

¹²³ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980, p. 109.

¹²⁴ Les cinq premiers volumes paraissent chez Gallimard (deux en 1924, puis 1925, 1927, 1929) et le dernier chez Flammarion.

l'entre-deux-guerres, Lefèvre rencontre pas moins de cent onze personnalités du monde littéraire et intellectuel français et étranger¹²⁵. Seul le premier volume de ces entretiens, publié en 1924, comporte une note de Frédéric Lefèvre qui précise ses intentions :

Notre époque apparaît généralement comme une époque de transition où, dans les œuvres en apparence les plus gratuites, se poursuit une révision des valeurs établies et un établissement des valeurs réelles. Sans aucun dessein préconçu, des *enquêtes* comme celle que nous ouvrons avec ce premier livre, enregistrent ces *variations de l'admiration des écrivains*. La particularité de celle-ci est, croyons-nous, assez heureuse : au lieu de la cerner étroitement, de la délimiter d'une façon didactique et en fonction de tels ou tels problèmes, nous avons pu l'ouvrir largement sur la vie littéraire dont elle reflète ainsi les préoccupations, les tendances et les caractères que les hommes et les œuvres font successivement paraître.¹²⁶

Lefèvre présente le premier volume de ses entretiens rassemblés comme une « enquête », ce qui lie sa démarche à celle de Jules Huret mais sans énoncer de « dessein préconçu » comme c'était le cas pour le journaliste de *L'Écho de Paris*, qui souhaitait comprendre et rendre apparents à un large public les groupes et courants littéraires de son temps. Toutefois la volonté d'offrir une représentation de la « vie littéraire », dans ses variations et selon une méthode personnelle, est bien présente. Pierre-Marie Héron nous fait connaître des fragments du texte de Frédéric Lefèvre intitulé « L'esthétique et la vie. Vers une critique scientifique », dans lequel ce dernier présente sa méthode d'interview :

Lefèvre y décrit son rôle à chacune des trois étapes de l'interview. Avant : lire toute l'œuvre, relire les ouvrages essentiels, dominer la critique qui s'y rapporte et ruminer le tout en attendant que les traits saillants, « les vraies caractéristiques du talent étudié » se dégagent de manière à pouvoir ensuite poser des questions pertinentes. Pendant : « éclairer l'œuvre par le dedans », en demandant à un auteur les renseignements de genèse qu'il est seul à pouvoir donner, en le poussant à se situer par rapport à ses prédécesseurs et contemporains, en l'interrogeant sur sa vision du monde, son « attitude fondamentale en face des grandes questions de l'existence ». Après : mettre en forme, en ne gardant des conversations que les lignes de force, les quelques

¹²⁵ Ceci pour les entretiens repris en volume. Sa biographe Nicole Villeroux note que les entretiens parus dans *Les Nouvelles littéraires* sont au nombre de 387. Le premier des entretiens publiés en volume est daté du 18 novembre 1922 : « Une heure avec Camille Mauclair » ; le dernier est daté du 22 juillet 1933 : « Une heure avec Joseph Caillaux ». La plupart des interlocuteurs de Lefèvre sont des écrivains, mais il approche également des intellectuels (Joseph Bédier, Eugenio d'Ors), des politiciens (Raymond Poincaré, Georges Clemenceau) et des auteurs non francophones (Gilbert-Keith Chesterton, Rainer-Maria Rilke, Thomas Mann, Aldous Huxley). Certaines de ces personnalités sont interviewées à deux reprises : Jean Giraudoux (vol. 1 et 4), Alain (vol. 2 et 5), Henry de Montherlant (vol. 1 et 5), Francis Carco (vol. 1 et 5), Paul Claudel (vol. 3 et 5).

¹²⁶ LEFÈVRE, Frédéric, *Une heure avec...*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1924, p. 9. Nous soulignons. Le premier volume de ces *Une heure avec...* contient vingt-huit entretiens, proposés par ordre alphabétique des interlocuteurs de Lefèvre – tandis que les volumes suivants proposeront entre quinze et dix-huit entretiens (un peu plus longs), organisés chronologiquement selon la parution première des entretiens. Tous les volumes, à l'exception du dernier, comportent un index des noms cités, ce qui renforce leur fonction souhaitée d'outil de référence d'une certaine histoire littéraire. Dès le cinquième volume, les entretiens sont précédés par quelques lignes de résumé télégraphique de leur contenu, ce qui constitue, en plus de l'index des noms cités, une aide à la lecture orientée de ces ouvrages.

« préoccupations dominantes » de l'écrivain, qu'il s'agit de faire « se rencontrer avec les caractéristiques essentielles de l'œuvre. »¹²⁷

L'exposition de sa méthode suit de peu une période (1926-1928) durant laquelle Lefèvre est attaqué dans sa pratique même de journaliste et de critique¹²⁸, puisqu'on lui reproche d'attribuer des propos indus à ses interlocuteurs, ou inversement de les laisser écrire leurs entretiens – ceci sur fond de querelle néo-thomiste¹²⁹ et d'inimitiés dues aux origines sociales modestes de Lefèvre. Ce que révèlent ces tensions, c'est l'enjeu déjà important des entretiens publiés dans la presse, puis en volume, puisqu'ils procurent à l'auteur dont il est question une visibilité certaine et une publicité acquise pour son œuvre en cours et à venir. Le rôle de médiateur est délicat et si Lefèvre poursuit son travail dans une veine narrative, où le style du journaliste prime sur celui de l'auteur, il prouve avec son désir de « critique scientifique » qu'il tente de servir – en critique – les écrivains qu'il aborde durant ses entretiens.

La vocation critique de Lefèvre trouve déjà son expression dans son premier ouvrage, paru en 1917, *La Jeune Poésie française. Hommes et tendances*¹³⁰, et peut se définir comme une vocation tant passionnelle que didactique. L'ouvrage s'ouvre en affirmant que « *le critique est un être d'amour* »¹³¹ et si Lefèvre y annonce avec une certaine morgue – et peu de clairvoyance – la gloire immortelle des poètes Vincent Muselli et Adolphe Lacuzon, il s'adresse également à « La dame aux violettes », correspondante cultivée qui souhaite apprendre ce qu'est la poésie de son temps. Aussi le texte critique prend-il des allures d'anthologie commentée d'une poésie aimée de Lefèvre – dans un temps où la poésie devient nourriture spirituelle puisque l'auteur précise à sa destinataire : « je vous écris des coulisses du théâtre de Pont-Audemer, où nous sommes cantonnés, attendant le prochain départ pour le front ; des camarades qui n'ont pas d'opinions très précises sur le poème en prose ronflent à côté de moi. »¹³² Sur le front de la grande guerre, Frédéric Lefèvre disserte sur la poésie en prose après avoir lu des bonnes feuilles du *Cornet à dés* de Max Jacob – ce qui témoigne au besoin de sa passion précoce et constante pour son travail de critique littéraire.

¹²⁷ HÉRON, Pierre-Marie, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 151. Le texte de Lefèvre, cité ici entre guillemets par Pierre-Marie Héron, est un manuscrit de 7 folios recto conservé au Fonds Lefèvre de la B.N.F, datant certainement de 1930.

¹²⁸ Pour reprendre les éléments de cette polémique, voir : HELBERT, Catherine, « Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires* », issu du colloque « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », www.fabula.org/colloques.

¹²⁹ Voir la contribution d'Hervé Serry à la Journée d'études du 15 mars 2012 « Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres : "Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature" » ; ainsi que du même auteur : *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004.

¹³⁰ LEFÈVRE, Frédéric, *La Jeune Poésie française. Hommes et tendances*, Paris/Fribourg, Rouart et C^{ie}, 1917.

¹³¹ *Ibid.*, p. 10. L'auteur souligne.

¹³² *Ibid.*, p. 258.

Cette passion trouve sa forme dans les centaines d'entretiens qu'il rédige pour *Les Nouvelles littéraires*, mais également dans des ouvrages critiques qu'il publie, élaborés le plus souvent à partir de certains entretiens les plus marquants. Dans *Les Matinées du hêtre rouge*¹³³, un ouvrage consacré à la question esthétique et qui constitue une étape importante dans la synthèse de ses idées sur la littérature, Frédéric Lefèvre place explicitement sa démarche critique dans la lignée de celle de Gustave Lanson :

La critique analyse une œuvre et la juge. Elle nous dit pourquoi elle est belle. La biographie de l'œuvre littéraire s'applique à nous apprendre comment elle est née. La biographie de l'œuvre procède directement de la critique littéraire dont elle fut d'abord une des formes. [...] M. Gustave Lanson en a établi la méthode, qui n'est autre que la méthode de la psychologie et de l'histoire conjuguées. [...] Fi des boudeurs qui croient que l'œuvre se suffit à elle-même, et de l'attitude matérialiste qui les pousse à la considérer comme un objet indépendant, n'ayant aucun rapport avec son créateur ! [...] L'esprit critique [...] ne perd jamais ses droits, mais quand nous cherchons à discerner l'impression que nous avons éprouvée à telle lecture, croyez-vous que nos recherches ne soient pas singulièrement facilitées, si nous découvrons du même coup et par la grâce du principal intéressé, de quelle émotion l'œuvre est née ?¹³⁴

Ainsi Lefèvre s'intéresse à l'homme, dans un mouvement simplement humaniste, pour essayer de comprendre quelle est la source du génie d'un auteur, dans la mesure où « le génie, c'est une force qui s'extériorise dans une œuvre où se trouvent merveilleusement appliquées les trois vertus d'unité, d'identité et de poésie »¹³⁵, qui sont selon lui les trois grandes lois esthétiques qui régissent les arts. S'adresser aux écrivains et les interroger sur leur inspiration, leur mode de composition, leurs influences, leur conception de la langue ou leurs idées, c'est tenter de mieux comprendre leur œuvre. Les entretiens qu'il a menés durant toute sa carrière sont à lire dans cette perspective : ils émanent d'une démarche critique, tendue vers la découverte, la compréhension – voire l'élucidation – du « génie », que Lefèvre a voulu construire de manière systématique.

¹³³ LEFÈVRE, Frédéric, *Les Matinées du hêtre rouge*, Paris, Flammarion, 1929.

¹³⁴ LEFÈVRE, Frédéric, *ibid.*, p. 57-60. En plus de se référer à Lanson, l'ouvrage met en scène une discussion autour du critique allemand Ernst Curtius dont Jean-Yves Tadié résume ainsi la pensée : « Structure, unité, secret, voici les trois mots clés de la critique selon Curtius ». On conçoit que les deux premiers termes de cette pensée, surtout, plaisent à Frédéric Lefèvre. TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁵ LEFÈVRE, Frédéric, *op. cit.*, 1929, p. 200. L'auteur souligne. Il précise plus tôt dans son ouvrage ce qu'il entend par ces trois termes : « Quand on réfléchit sur l'idée génératrice, sur l'invention, sur l'imagination créatrice, on découvre la première des lois – je ne dis pas règle, – dont l'étude est la matière même de l'esthétique : la loi d'identité. Identité (de l'homme à l'écrivain, de l'écrivain à l'œuvre et de l'œuvre à l'objet) qui donne à l'œuvre d'art son cachet d'authenticité. On peut donner à cette identité un autre nom, c'est l'ordre spirituel. Que si l'on considère l'aspect formel de cette identité, de cet ordre, on découvre une autre loi, la loi de l'unité [...] L'ordre véritable est à la fois concept et intuition. Seul, il fait l'unité. [...] Il y a trois grandes lois esthétiques qui valent pour tous les arts : l'identité, l'unité, la poésie. [...] La poésie est ce qui nous appelle dans l'œuvre d'art. [...] Le beau qui doit être poésie, c'est l'unité dans la variété. [...] C'est le style qui sacre une œuvre, œuvre d'art. » (p. 61-63, l'auteur souligne).

Poursuivant sa démarche au-delà des *Une heure avec...* publiés en volume, Lefèvre fait paraître sous forme monographique certains de ses entretiens, avec Paul Valéry et Paul Claudel notamment, mais aussi avec Julien Benda ou Georges Bernanos¹³⁶. Il avoue même opérer sans l'accord de ce dernier en publiant une version de leur entretien (qui ne connaît pas de version précédente dans *Les Nouvelles littéraires*) : « Le doux géant se fût dérobé et je n'aurais obtenu aucune confiance. Je le trahis donc aujourd'hui en m'efforçant de reconstituer pour vous l'entretien que j'ai eu l'honneur d'avoir avec lui. »¹³⁷ La démarche peut être mise en doute – et versée au compte de l'enthousiasme du critique pour *Sous le soleil de Satan*, premier roman de l'auteur. Nous verrons que Lefèvre ne prend pas de telles libertés avec des auteurs plus canoniques, tels que Valéry ou Claudel. Par la suite il trouve un bel équilibre mêlant discours rapporté et présentation d'une pensée dans les entretiens tenus avec le philosophe Maurice Blondel¹³⁸. Dans ces derniers, Lefèvre intègre « la démarche de l'entretien et celle de l'essai. *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel* (1928) est le premier livre-entretien digne de ce nom. [...] C'est un grand livre, solide et original, sorti indirectement d'une technique journalistique. »¹³⁹ Avant d'analyser plus en détail *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*, observons ce que fait Lefèvre de ses *Entretiens avec Paul Valéry*¹⁴⁰, publiés en 1926, ainsi que de son ouvrage *Les Sources de Paul Claudel*¹⁴¹, publié en 1927.

Notons d'emblée que le premier opus est préfacé par un académicien, Henri Bremond, ce qui offre une caution symbolique à sa publication. Pourtant cette préface verbeuse alourdit

¹³⁶ Pour *Georges Bernanos* (Paris, La Tour d'Ivoire, 1926), il s'agit d'un essai assorti d'une lettre de l'auteur et d'un entretien ; pour *l'Entretien avec Julien Benda* (avec un frontispice et des vignettes gravés sur bois par Fernand Siméon, Paris, Le Livre, 1925), il s'agit de la publication de la version parue dans *Les Nouvelles littéraires* – et qui annonce le livre sur lequel Benda travaille : *La Trahison des clercs*, qui paraîtra en 1927.

¹³⁷ LEFÈVRE, Frédéric, *Georges Bernanos, op. cit.*, p. 11.

¹³⁸ À propos du lien entretenu par Frédéric Lefèvre avec Maurice Blondel, par l'intermédiaire d'un ami commun qui est l'abbé Bremond, voir la communication de Nicolas Delhopital à la Journée d'études du 15 mars 2012 « Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres : "Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature" ».

¹³⁹ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980, p. 110. Lejeune présente très justement cet ouvrage comme le premier « livre-entretien ». Dans notre perspective, qui est de traiter des livres d'entretien d'écrivains, cela pose toutefois un problème : l'interlocuteur de Lefèvre est un philosophe et non un écrivain. On pourrait arguer que cet état de fait n'est pas étonnant, dans la mesure où Blondel, homme de la pensée avant d'être homme de l'écrit, se montrerait moins réticent qu'un homme de l'écrit « pur » à ce que ses paroles et ses pensées soient mises en forme par un autre, quel qu'il soit. Toutefois, il faut rester prudent lorsqu'on aborde cette question de degrés de légitimité d'une forme d'auctorialité entre écrivains et philosophes – qui vont à l'encontre de la position de Genette sur la littérarité. Nous nous saisissons du « cas » Blondel dans la mesure où il est utilisé comme un jalon du « livre-entretien » selon Lejeune et que nous ne pourrions faire l'impasse sur cet ouvrage dans une histoire de la pratique de l'entretien qui vise à la définition du livre d'entretien comme genre et geste littéraire.

¹⁴⁰ LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, précédés d'une préface d'Henri Bremond de l'Académie française, Paris, Le Livre, 1926.

¹⁴¹ LEFÈVRE, Frédéric, *Les Sources de Paul Claudel*, Paris, Librairie Le Mercier, 1927.

le propos plutôt qu'elle ne le soutient et ne fait allusion qu'en ouverture aux entretiens qui suivent : « Heureux Valéry dont le nom reste associé à la notion de Poésie pure ! Il ose s'en plaindre, l'ingrat ! comme on le verra plus loin dans un de ses entretiens avec Frédéric Lefèvre. »¹⁴² L'ouvrage se compose, outre la préface, de deux parties : la première est celle à proprement parler des entretiens entre Paul Valéry et Frédéric Lefèvre ; la seconde, intitulée « Commentaire des œuvres de Paul Valéry », constitue une somme d'essais critiques et interprétatifs de la plume de Lefèvre seul. Les entretiens ne représentent qu'une petite moitié de l'ouvrage. La note liminaire de Lefèvre nous apprend qu'il faut, de surcroît, faire preuve de prudence en les qualifiant d'entretiens :

Ayant demandé à M. Paul Valéry un entretien qui devait figurer dans la série de nos « Une heure avec... », il est arrivé que nous avons eu avec l'auteur d'*Eupalinos* un assez grand nombre de conversations, d'ailleurs sans plan préconçu. J'ai noté quelques-unes des idées qu'il a émises devant moi et quelques-uns des souvenirs qu'il eut ainsi l'occasion d'évoquer. J'ai essayé de reproduire dans ce livre l'allure de ces dialogues – ou plutôt de ces *monologues*. Ce ne sont que des instantanés, et l'on ne doit rien y chercher qui ressemble à un exposé de doctrine. Les questions effleurées ici, les idées qui sont exposées ont un caractère d'improvisation auquel M. Paul Valéry demande qu'on ne se trompe pas. L'ordre même que nous avons mis dans ces notes n'est destiné qu'à en rendre la lecture plus facile. D'ailleurs, ce livre d'*Entretiens avec Paul Valéry* doit être considéré comme une sorte de première approximation. Valéry lui-même a dit quelque part qu'une œuvre n'était jamais achevée et que ce ne sont que les circonstances extérieures qui lui donnent l'air arrêté. Entre tous, un livre comme celui-ci, livre né de conversations qui se complètent et s'éclairent par leurs suites et leurs reprises, livre fait d'autre part de nos propres réflexions sur les ouvrages de Paul Valéry, ne peut être jamais que l'amorce de quelque autre livre, plus riche, plus précis, plus substantiel.¹⁴³

C'est en effet une suite de monologues que le lecteur découvre – Lefèvre n'intervient comme interlocuteur qu'à partir de la fin du troisième entretien. La note de Lefèvre précise également la réserve de Valéry face aux entretiens qui développent des idées au « caractère d'improvisation » auquel l'auteur « demande qu'on ne se trompe pas ». Valéry ne veut pas que son travail littéraire soit associé à cet autre mode d'expression que représente ce livre d'entretien. De plus, Lefèvre souligne que cet ouvrage n'est qu'une « amorce de quelque autre livre », qui s'orienterait plutôt vers un ouvrage critique approfondi de l'œuvre valéryenne. L'humilité est de mise et on constate que les précautions de Lefèvre sont multiples au moment de reproduire la parole de Valéry. Cette voix porte pourtant juste lorsqu'elle annonce :

J'ai eu le malheur d'écrire [...] les mots de poésie pure qui ont fait une sorte de fortune. Il est curieux de voir une expression assez négligemment jetée prendre une

¹⁴² LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, op. cit., p. VII.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 11-12. Nous soulignons.

étonnante valeur en allant de bouche en bouche. Ce que l'on avait écrit comme expression conventionnelle semble désigner une réalité en soi que les uns et les autres s'ingénient à définir.¹⁴⁴

On trouve ici une variante de la méfiance de l'opinion manifestée plus tôt par Mallarmé, exprimée ici en un colportage d'expression qui finit par dégrader cette dernière et la vider de son sens. Ainsi Valéry se tient en retrait non seulement de la valeur des conversations tenues avec Lefèvre, et que le journaliste seul transcrit, mais également de la valeur de ses propres mots, choisis et publiés sous son sceau – de la « fortune » desquels l'écrivain estime ne plus être solidaire. Ce n'est pas avec Valéry que Lefèvre peut construire le « grand livre, solide et original » dont parle Lejeune. La déférence face à l'écrivain et à son œuvre produit un discours quelque peu panoramique, une « approximation » comme le dit Lefèvre, qui rappelle que le genre de l'entretien lui-même, à cette époque, ne jouit que d'un statut mineur dans le monde des lettres, et peine à se définir face au genre de la critique littéraire.

Lefèvre procède de manière différente dans son ouvrage consacré à Paul Claudel¹⁴⁵. Si les éléments qui le composent sont divers, la part de l'entretien est encore plus réduite : « L'entretien du 18 avril 1925 », tel qu'il est intitulé, est repris des publications des *Une heure avec...* et placé cette fois-ci en fin d'ouvrage, occupant une trentaine de pages ; en ouverture le lecteur trouve une préface de longueur équivalente ; enfin le corps du livre se constitue de trois études critiques signées par Lefèvre¹⁴⁶. Ici, plus besoin de caution extérieure pour asseoir le discours critique de Lefèvre. Dans sa préface, l'auteur ne prend pas les mêmes précautions que pour traiter l'œuvre de Valéry (imperfection des moyens et esquisse de discours sur le grand œuvre). Dans la première partie de ses propos liminaires, Lefèvre souligne la grande influence que l'œuvre de Claudel a exercée sur d'autres auteurs¹⁴⁷. Cette question d'influence est ici capitale dans la mesure où elle constitue une justification pour la réalisation d'enquêtes ou d'entretiens. Selon la formulation de Lefèvre :

L'influence d'un écrivain ne s'exerce pas toujours en ligne directe ni sur le plan strictement littéraire. Ce qui rend particulièrement difficile l'histoire des lettres contemporaines, c'est que les « correspondances », « journaux intimes » ou tous autres

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 65. Valéry parle de la préface à *Connaissance de la déesse* de Lucien Fabre, paru en 1924.

¹⁴⁵ Lors de son introduction à la Journée d'études du 15 mars 2012 « Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres : "Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature" », Didier Alexandre a souligné que Frédéric Lefèvre est le premier critique à construire, avec cet ouvrage, une véritable histoire de l'œuvre de Claudel. Nous verrons que Jean Amrouche se fixe un objectif similaire pour la réalisation et la diffusion des *Mémoires improvisés* de Claudel en 1951 et 1952.

¹⁴⁶ Ces études s'étendent sur une centaine de pages et sont intitulées respectivement « Claudel et le symbolisme », « Arthur Rimbaud et Paul Claudel », « Paul Claudel et le catholicisme ».

¹⁴⁷ Frédéric Lefèvre cite Alain-Fournier et Jacques Rivière, qui révèlent dans leurs correspondances respectives l'influence qu'a eue la lecture de *L'Arbre* sur eux.

écrits relevant à un titre quelconque de l'autobiographie ne voient souvent le jour que longtemps après l'époque où ils furent « tenus ». Or ce sont eux qui nous apportent, sur le problème des influences, les solutions les plus justes. Dans ces pages, confidentielles ou secrètes, – destinées du moins à le demeurer du vivant de l'auteur – la prudence, ni aucun autre souci, ne fausse les aveux.¹⁴⁸

Frédéric Lefèvre souhaite, par la pratique de l'entretien et de la critique, conjugués dans le même volume, se faire le témoin d'une action ou d'une influence littéraire qu'il est en mesure d'observer chez ses contemporains, et plus particulièrement au moyen de l'œuvre de Paul Claudel, puisque « Claudel, c'est avant tout un homme qui agit sur d'autres hommes »¹⁴⁹. On constate que Lefèvre, par sa démarche et les justifications qui l'étaient, souhaite perpétuer et renouveler la critique biographique, et s'inscrire ainsi de manière originale dans l'arsenal critique de son époque.

Soulignons-le, ce n'est certainement pas un hasard si Lefèvre parvient à élaborer un « vrai » livre d'entretien en compagnie d'un philosophe plutôt qu'avec un écrivain – au-delà de la parenté de l'exercice maïeutique du dialogue philosophique avec l'exercice de l'entretien. Il y va d'une part de l'attrait de notre médiateur pour les questions philosophiques ; d'autre part, l'écrit, s'il constitue un moyen d'expression pour le philosophe, est chargé d'un supplément d'âme pour l'écrivain qui se montre plus réticent à ce qu'un tiers puisse participer à la formulation et à la fixation de ce qu'il élabore, patiemment, dans le retrait de son travail sur la langue et ses signes. Si notre objet d'étude se constitue bien de livres d'entretien d'écrivains, il nous semble important de prendre la pleine mesure du premier « livre-entretien » publié (selon la formule de Lejeune), bien qu'il émane d'un philosophe plutôt que d'un écrivain – afin de comprendre comment il marque la naissance du genre auquel nous sommes attachée.

Comme la plupart des livres d'entretien qui verront le jour par la suite, celui de Blondel se dote d'un péri-texte qui explique et justifie la démarche qui a abouti à la publication d'un tel ouvrage. En l'occurrence, c'est une longue lettre de Blondel adressée à Lefèvre qui endosse cette fonction propitiatoire. Blondel y fait l'éloge de son interlocuteur, en lui prêtant de nombreuses qualités et plus particulièrement celle de témoin de l'aventure intellectuelle de son temps, en pratiquant de manière irréprochable son métier de journaliste – métier face auquel Blondel avoue avoir des réticences. Blondel souligne que Lefèvre œuvre pour le bien national en transmettant, grâce aux « Une heure avec... », les connaissances les plus variées à

¹⁴⁸ LEFÈVRE, Frédéric, *Les Sources de Paul Claudel*, op. cit., p. 13-14. Notons ici que le lien entre entretien et autobiographie, établi par Lefèvre, se manifestera par la suite comme une des composantes majeures du genre.

¹⁴⁹ LEFÈVRE, Frédéric, *Les Sources de Paul Claudel*, op. cit., p. 15.

travers les voix les plus autorisées. Blondel insiste également sur le naturel avec lequel leurs échanges ont été menés, et avoue que la confiance placée en son interlocuteur lui a fait commettre certains aveux : « vous m’avez fait oublier, par votre intime sympathie, l’invisible présence de lecteurs futurs ; en sorte que mes confidences, parfois involontaires, ont été prises comme au piège ! »¹⁵⁰ La situation de parole s’inscrit dans un espace d’intimité, mais elle est tout de même mise en scène pour les lecteurs. La lettre de Maurice Blondel à Frédéric Lefèvre revient sur le processus de leurs échanges (et leur longueur : « Notre Heure à nous en a compté quatre cents ou davantage. »¹⁵¹) plutôt que sur leur contenu. Dans sa missive, le philosophe n’aborde aucunement la question de l’écriture même de ces rencontres (y a-t-il participé ? procède-t-elle en partie de sténographie, y a-t-il eu concertation préalable dans le choix des questions, leur succession ?, etc.). Le lecteur peut en déduire que la part d’écriture – le travail de journalisme, de composition – revient à Frédéric Lefèvre seul, et que les éloges de Blondel sont en partie motivés par ce talent d’écriture et de rendu fidèle et vivant que représente l’ouvrage.

La fiction¹⁵² de ce dialogue continu est minutieusement construite. Les trois chapitres sont intitulés selon les lieux où se déroulent les entretiens, lieux qui entrent en écho avec les propos tenus. Pour le premier chapitre, « Dans le recueillement d’Aix-en-Provence », les interlocuteurs se trouvent dans le bureau de Blondel, avec livres et meubles de style. Lefèvre souhaite, dans ce lieu stable et saturé de références, que Blondel fasse le point sur sa doctrine philosophique, prenne le temps de rendre hommage à ses maîtres, complices intellectuels et disciples, et retrace les incompréhensions et heurts qu’a pu soulever sa thèse sur l’Action¹⁵³. Blondel répond de bonne grâce et formule ce qui va contribuer à structurer la suite de l’ouvrage, c’est-à-dire son désir de grand œuvre inachevé :

Mon rêve, c’eût été de faire paraître à la fois quatre ouvrages solidaires, une trilogie : *la Pensée, l’Être, l’Action*, complétée par un livre, très différent et pourtant connexe, sur *l’Esprit chrétien*, sans préjudice de quatre ou cinq volumes d’échantillons et de justifications psychologiques, esthétiques, exégétiques, épistémologiques, sociologiques...¹⁵⁴

¹⁵⁰ LEFÈVRE, Frédéric, *L’Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*, propos recueillis par Frédéric Lefèvre, Paris, Spes, 1928, p. 32.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵² On peut qualifier de fiction un travail de recomposition de quatre cents heures de rencontres en une rencontre développée en trois temps et trois lieux, comme le fait ici Frédéric Lefèvre.

¹⁵³ Blondel soutient sa thèse *L’Action : essai d’une critique de la vie et d’une science de la pratique* en 1893 à la Sorbonne. Dans sa thèse il considère que la philosophie ne peut faire l’impasse sur le « problème religieux ». Par là-même, Blondel sera impliqué dans les controverses théologiques et philosophiques de son temps.

¹⁵⁴ LEFÈVRE, Frédéric, *L’Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*, *op. cit.*, p. 107.

Ainsi le premier chapitre sert d'assise à la philosophie de Blondel, ancrée dans une philosophie de l'Action. D'un lieu d'étude clos, le philosophe mène son interlocuteur à un lieu de détente, le bastidon baptisé « La Nacelle », qui donne son titre au second chapitre : « Nous y serons mieux qu'en ce vieil hôtel de Gallifet pour deviser de l'art, de la pensée et de l'être ! »¹⁵⁵ Dans ce second chapitre, Lefèvre pousse Blondel sur le terrain de l'esthétique – qui le préoccupe tout particulièrement – mais il répond par une exploration de la question de la Pensée, annoncée comme un de ses thèmes de prédilection, en proposant maintes allégories. Dans le cours de l'entretien, un renversement des rôles intervient au moment d'aborder l'œuvre de Marcel Jousse : Blondel se fait journaliste (« à mon tour de vous interroger »¹⁵⁶) et Lefèvre répond par un développement de cinq pages¹⁵⁷. La relation d'intimité et le partage de connaissances sont mis en valeur. Lefèvre, en guise de conclusion au chapitre annonce :

J'aimerais à regarder encore un peu vos rosiers, avant de me piquer à l'austère problème de « l'Être », par où sans doute vous voulez me conduire à l'Esprit Chrétien et même au vrai « chemin de paradis » ; car je m'aperçois que c'est sur les pentes de « Sainte Victoire » que peu à peu, en poursuivant « la Pensée », vous avez engagé nos pas.¹⁵⁸

Cette scénographie naturelle mène au troisième chapitre, intitulé « Sur les Pentes de Sainte Victoire », dans lequel Blondel oriente la discussion vers l'Être puis la question chrétienne. L'entretien se fait plus âpre, dans la mesure où le journaliste pousse le philosophe dans ses retranchements. Blondel souligne que « le bois escarpé de Saint-Antonin [...] convient à merveille pour l'escalade des obstacles philosophiques. »¹⁵⁹ Ainsi les deux hommes devisent jusqu'au sommet et Lefèvre concède : « Il me semble à présent que, selon votre vœu initial et malgré mes ironies du début, vous avez bouclé votre itinéraire en rejoignant la spéculation et l'action, sans jamais lâcher le concret. »¹⁶⁰ Et c'est ainsi près de la croix du sommet de Sainte Victoire que le philosophe Blondel peut conclure son trajet, ou plutôt l'itinéraire philosophique promis par le titre de ce livre d'entretien. Mené par un Frédéric Lefèvre au sommet de son art, l'ouvrage propose un dialogue au service d'une pensée, mimétique de cette pensée dans sa scénographie. C'est bien grâce à la mise en scène

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁷ Précisons que Lefèvre est habilité à répondre puisqu'il est l'auteur d'un *Marcel Jousse : une nouvelle psychologie du langage*, avec un portrait de l'auteur par Jean Texcier, Paris, Librairie de France, 1927.

¹⁵⁸ LEFÈVRE, Frédéric, *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 267.

de ce dialogue intime entre deux hommes, rendu par écrit, que le lecteur peut atteindre un niveau de connaissance approfondi d'une œuvre ardue.

Lefèvre remplit avec cet ouvrage une des missions qu'il assigne au critique, abordant des œuvres de l'esprit – littéraires ou non – qu'il formule ainsi à l'infinitif dans son livre sur Jousse : « initier le public cultivé à des recherches scientifiques qui sont en train de révolutionner nos conceptions sur la Pensée, sur l'Art et sur leurs différents moyens d'expression. »¹⁶¹

Dès 1929, Lefèvre double son activité d'interviewer en pratiquant l'entretien radiophonique pour une série d'émissions intitulées *Radio-dialogues*¹⁶², diffusée sur Radio-Paris. Pierre-Marie Héron note que dans ce format radiophonique « Lefèvre retrouve par nécessité la place de faire-valoir de l'écrivain qu'il rechigne à garder dans ses interviews écrites »¹⁶³. Implicitement, voici le reproche formulé à Lefèvre qui s'investit un peu trop dans la composition de ses entretiens – écoutant, plutôt que le journaliste ou le critique, le romancier qu'il devient à partir des années 1930. L'exercice radiophonique ne lui permet pas cette réécriture et nous verrons au chapitre suivant que cette nouvelle donne dans l'exercice de l'interview tourne à l'avantage des écrivains – préservant fidèlement leur parole – et marque une étape importante pour le genre.

Frédéric Lefèvre s'écriait dans *Les Matinées du hêtre rouge* : « Ma pauvre cervelle, éprise de synthèse, bat la chamade. Comment écrire la véritable histoire, philosophique et vivante, des idées ? »¹⁶⁴ On peut concevoir l'affolement du critique face à l'immensité de la tâche qu'il s'assigne. Toutefois de manière plus pragmatique, opiniâtre et progressive, c'est au moins une histoire vivante des lettres que Lefèvre a contribué à écrire avec ses entretiens et essais critiques.

1.4. Déclin critique ou (en)jeu littéraire ?

Le genre de l'interview, qui a pris son essor dans la presse à la fin du XIX^e siècle et qui était clairement le fait des journalistes, a rapidement été repris par les écrivains comme une nouvelle dimension du littéraire, à manier et dévoyer selon ses codes et attentes. Ainsi l'interview se dote clairement d'un enjeu littéraire – pour les écrivains qui s'en emparent – et conserve également un enjeu polémique, comme marque du déclin de la « pureté » du

¹⁶¹ LEFÈVRE, Frédéric, *Marcel Jousse : une nouvelle psychologie du langage*, op. cit., 1927, p. 9.

¹⁶² À ce sujet, voir HÉRON, Pierre-Marie, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », *Lieux littéraires/La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 149-172 ; VILLEROUX, Nicole, op. cit., p. 133-135.

¹⁶³ HÉRON, Pierre-Marie, art. cit, p. 162.

¹⁶⁴ LEFÈVRE, Frédéric, *Les Matinées du hêtre rouge*, op. cit., p. 236.

domaine des Lettres. Nous proposons d'observer à présent comment un détracteur de l'interview, Yves Gandon, et des écrivains tels qu'André Gide, Jean Paulhan et Louis-Ferdinand Céline, traitent et maltraitent l'interview.

En 1930, l'interview, de plus en plus pratiquée on l'a vu – et qui commence à donner lieu à des publications –, ne compte pas que des partisans. Yves Gandon dans ses *Mascarades littéraires* consigne une critique acerbe tant de l'enquête que de l'interview :

Les deux filles les plus perfides à mon sens, de cette information à la fois misérable et sacro-sainte : je veux dire ces sœurs jumelles, si chéries des journalistes : l'« interview », l'« enquête », voilà peut-être en effet, du moins en partie, de quoi la critique littéraire est morte, ou de quoi elle se meurt. Il est plus facile d'interroger que de juger. On s'inquiète donc de l'opinion des autres, on la couche sur le papier, et cela dispense d'opinions personnelles.¹⁶⁵

Et Gandon de poursuivre en insistant sur le fait que seule l'œuvre importe, que toute donnée biographique à propos de l'auteur est vaine et non avenue, enfin que combler la prétendue curiosité du public à ce propos ne constitue qu'un pas de plus vers la fragilisation de ce qu'est une véritable critique littéraire. Mais Gandon concède tout de même que « certains spécialistes de l'« interview » – limitée à la littérature – ont rendu des services et ont pu faire tâche d'utiles mémorialistes »¹⁶⁶, faisant certainement allusion au travail de Frédéric Lefèvre. Si la première partie de sa préface pourfend donc un genre, c'est bien une tendance que Gandon déplore : celle d'un discours superficiel sur le monde littéraire, traité sur un mode journalistique et uniquement informatif, qui prendrait le pas sur la pratique d'un discours critique fondé sur les textes, écrit par des spécialistes. L'antidote qu'il propose à cette fâcheuse déviance, c'est avec ses *Mascarades littéraires* qu'il souhaite l'administrer :

On a donc cherché ici, exactement, à battre par leurs propres armes l'« interview » et l'enquête. L'attrait de ces genres, et leur succès auprès du public, tiennent en effet à la part de vie toute chaude, ou de vérité apparemment immédiate, qu'ils renferment. Mais une fiction peut n'être pas moins riche de sens et la critique y garder tous ses droits. Telle a donc été, en fin de compte, l'ambition de cet ouvrage : sous le voile transparent d'une fiction, donner quelque aperçu critique des œuvres, dans l'atmosphère même de celles-ci.¹⁶⁷

Gandon suggère par conséquent que la critique se nourrit avantageusement du mode fictionnel tandis qu'elle souffre de l'interview. La proposition est séduisante, mais elle n'est fondée que sur le goût fantaisiste de l'auteur – et nous avons vu et verrons plus loin que

¹⁶⁵ GANDON, Yves, *Mascarades littéraires*, Paris, Éditions M.-P. Trémois, 1930, p. 12-13. Nous remercions Jérôme Meizoz pour la référence de cet ouvrage.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

l'interview se prête tant au mode fictionnel qu'à la critique, et en tire certaines de ses ressources narratives. Gandon donne principalement dans le pastiche, l'humour – ou les deux – et présente sans modestie ses « fantaisies sur quelques écrivains et leurs travaux » comme « la suprême ressource d'une critique aux abois »¹⁶⁸. Ses textes, plutôt que d'élaborer la critique d'une œuvre, en proposent la présentation ou le résumé, variant les perspectives narratives (lettre, entretien, prise de parole de certains personnages). Par exemple dans son « Blaise Cendrars vu par Dan Yack. Appendice aux *Confessions de Dan Yack* »¹⁶⁹, il donne la parole au personnage pour lui faire commenter les choix de l'auteur dans le récit de leur rencontre et de sa propre vie. Gandon ironise sur la passion cendrarsienne pour la technologie (et son utilisation dans *Dan Yack*) en annonçant que « les lignes qu'on va lire n'ont pas été écrites, mais directement enregistrées à l'idéographe »¹⁷⁰ et à la fin du texte fait dire à Dan Yack qu'il a déménagé et s'adonne à l'élevage d'araignées dans une grande maison vide. L'entreprise de Gandon est certes ludique, mais son objectif de rénovation de la critique nous paraît manqué : ce n'est pas en récrivant la fin des œuvres qu'on leur tend le meilleur miroir critique. Si la préface d'Yves Gandon est intéressante pour notre perspective dans la mesure où elle cristallise une réelle animosité contre le genre de l'interview, son auteur ne se hisse pas à la hauteur de ses ambitions et pratique ses fictions à son aise, sans que le souci critique semble, finalement, primordial. Il en va tout autrement, nous allons le voir, pour un écrivain tel qu'André Gide.

André Gide

La pratique de l'interview pour André Gide rejoint la pratique de la critique littéraire, ou l'exposition des enjeux de cette critique. En 1905 déjà, il invente un interviewer qui lui sert de faire-valoir pour sa première « Chronique générale » dans *L'Ermitage*. Gide a pour objectif de redonner de l'élan à une revue à laquelle il avait cessé de collaborer durant plusieurs années¹⁷¹. En 1905, Gide réintègre *L'Ermitage* en tant que co-directeur et, pour sa première chronique, mêle l'adresse épistolaire à la restitution d'une interview fictive. En effet, il débute

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 18. Les auteurs abordés, dans l'ordre de la table des matières, sont : Jean Giraudoux, Georges Duhamel, Colette, Paul Léautaud, François Mauriac, André Suarès, Pierre Benoit, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, André Thérive, Jean-Jacques Brousson, Pierre Mac Orlan, André Gide, René Béhaine, Paul Morand, Francis Carco et André Salmon. Yves Gandon, en sus de sa préface, propose une note bibliographique en fin d'ouvrage qui offre une liste des livres ayant fourni ou inspiré le thème de ses « critiques romancées ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 117-128.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷¹ Gide a tenu, de juillet 1898 à novembre 1900 un autre type de chronique pour *L'Ermitage*, qu'il a intitulée « Lettres à Angèle ». Dans ces lettres, il s'adresse à une destinataire non initiée pour traiter de littérature. Ce procédé n'est pas neuf, mais il permet à Gide de tenir plus d'une année une chronique de critique littéraire et de produire treize « Lettres à Angèle ».

sa chronique en s'adressant à « [s]on cher Ducoté », directeur de *L'Ermitage*, mais fait prendre au texte une autre direction en proposant à ce même Ducoté de lui relater la visite d'un interviewer – pour finalement ne pas conclure ses quelques pages sur le mode épistolaire, mais bien plutôt celui du manifeste dialogué : « – Mais qu'est-ce donc, selon vous, que la morale ? – *Une dépendance de l'Esthétique*. Au plaisir de vous revoir, monsieur. »¹⁷² Les propos tenus dans la chronique jugent le mode même de l'interview – rigide ou mécanique –, dans la mesure où Gide interdit à son interlocuteur de s'appuyer sur ses notes, afin de privilégier une pensée libre, sans logique préétablie ; ils critiquent également la personne même de l'interviewer, qui apparaît comme un quidam aux idées courtes et conservatrices – ce qui permet à Gide d'expliquer par le menu le projet renouvelé de la revue : il s'agit de traiter sérieusement de littérature avec une équipe de rédacteurs qualifiés.

Dès la « Seconde visite de l'interviewer », publiée un mois plus tard, Gide se lasse pourtant du procédé dialogique. Il revendique l'intérêt que la revue porte à la littérature contemporaine, mais ne laisse à son interlocuteur que fort peu d'espace de parole :

Oui, monsieur, une importante époque, répondis-je à l'interviewer aussitôt ; une admirable époque... et comment ne trouverais-je pas admirable l'époque précisément où je vis ; intéressante entre toutes, aussi bien parce que c'est la plus récente, la dernière, mais pour cela même moins admirable pourtant et moins intéressante que celle qui va suivre... que j'entrevois. Ne m'interrompez pas ; je sais ce que vous allez demander ; votre sourire n'y fait rien. Oui, je demande qu'il me soit permis d'aimer mon époque.¹⁷³

La troisième chronique ne comporte pas de titre. Gide annonce d'emblée « mon interviewer est grippé »¹⁷⁴ : l'écrivain a choisi d'évincer le gêneur pour mieux critiquer à lui seul les *Promenades littéraires* de Rémy de Gourmont et composer ainsi la dernière « Chronique générale »¹⁷⁵. Dans son introduction au volume des *Essais critiques* de Gide, Pierre Masson souligne que « de fait, [Gide] ne va presque plus rien donner à la critique pendant trois ans mais, avec la fondation de *La N.R.F.*, se sent tenu d'y revenir »¹⁷⁶. Les rapports d'André Gide à la critique évoluent par la suite, notamment dans l'entre-deux guerres :

¹⁷² GIDE, André, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 132.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁷⁵ Ces trois textes seront repris dans les *Nouveaux prétextes* sous le titre des « Chroniques de L'Ermitage », puis à nouveau dans *Morceaux choisis*.

¹⁷⁶ GIDE, André, *op. cit.*, 1999, p. LII.

En réalité, c'est le rapport au temps qui conditionne le rapport de Gide à la critique ; n'ayant plus à construire son image, il se retourne vers elle comme faisait Sainte-Beuve dans ses portraits, cherchant en amont ce qui avait pu contribuer à la façonner. Il attend moins de la littérature qu'elle lui dise qui il est, mais davantage pourquoi il l'est devenu.¹⁷⁷

La figure de l'interviewer, assez neuve en 1905 comme support critique, qui avait néanmoins lassé son créateur, réintègre l'univers critique gidien en 1941. Rappelons qu'à ce moment, la posture des interviewers est mieux intégrée au paysage littéraire, surtout après le travail de Lefèvre. Gide rédige ses « Interviews imaginaires » en 1941 et pense les confier au *Figaro*¹⁷⁸, installé à Lyon, en zone libre : « Ce faisant, il renouait avec une forme ancienne, celle du dialogue imaginaire qui, des “Lettres à Angèle” de 1898 aux “Visites de l'interviewer” de 1905, s'affirmait ainsi comme une constante de son fonctionnement intellectuel. »¹⁷⁹ Parmi les sujets abordés par les « Interviews imaginaires », qui sont surtout culturels, littéraires et stylistiques, Gide intègre des allusions à la situation politique de la France occupée – et réussit la plupart du temps à éviter la censure¹⁸⁰.

Dans l'édition suisse des *Interviews imaginaires*, les chroniques réunies sont mises en contexte par un extrait de quelques pages d'un carnet de Gide qui précise : « J'abandonne donc aux sujets profanes mes *interviews imaginaires* ; et verserai dans ce carnet les ratiocinations dont les lecteurs du *Figaro* n'ont que faire, et que le souci de leur regard suffirait à incliner fâcheusement. »¹⁸¹ Les lecteurs sont avertis : Gide a pris soin d'orienter le sujet de ces chroniques par souci des lecteurs, et se garde de réflexions trop intimes ou transcendantes pour s'en tenir au profane. Il élabore un discours public et surveillé¹⁸². Des seize textes qui suivent, seul le premier n'est pas dialogué. Il s'agit d'un article intitulé « Sur Chardonne » que Gide fait paraître dans *Le Figaro* également, et qui « accompagné de

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. XLVII.

¹⁷⁸ Ces dix-huit chroniques paraissent entre le 11 novembre 1941 et le 2 juin 1942 dans les pages du *Figaro*, puis connaissent plusieurs parutions simultanées en volume : *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1943 ; *Interviews imaginaires*, Yverdon, Éditions du Haut Pays, 1943 ; *Interviews imaginaires. La Délivrance de Tunis (Pages de Journal, mai 1943)*, New York, Pantheon Books/Jacques Schiffrin, 1943 ; *Attendu que...*, Alger, Charlot, 1943.

¹⁷⁹ GIDE, André, *op. cit.*, 1999, p. 1076.

¹⁸⁰ Voir à ce sujet le bel article de VAN TUYL, Jocelyne, « Les Messages tacites des *Interviews imaginaires* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 113, janvier 1997, p. 25-41.

¹⁸¹ GIDE, André, *Interviews imaginaires*, Yverdon, Éditions du Haut-Pays, 1943, p. 9. Ce texte n'est pas reproduit dans l'édition de la Pléiade. Les références aux « Interviews imaginaires » suivantes se feront dans l'édition de la Pléiade.

¹⁸² Jocelyne Van Tuyl conclut ainsi son article : « Palinodie, morceau de bravoure, réhabilitation de la littérature, les “Interviews imaginaires” se situent au centre d'un très riche réseau intertextuel. Ce réseau fonctionne à plusieurs niveaux. Derrière la critique littéraire, les citations et allusions constituent une critique politique. Derrière les références explicites aux grands auteurs, une révision implicite des écrits gidiens se lit en filigrane. Par conséquent, le décryptage du code littéraire et politique des “Interviews” s'avère révélateur pour l'étude des écrits de guerre d'André Gide. » VAN TUYL, Jocelyne, art. cit., p. 40-41.

l'annonce de son retrait de la *N.R.F.*, lui avait valu une avalanche de lettres de félicitations, ce qui put l'inciter à préciser et cultiver sa nouvelle position. Il le fit avec élan, composant d'un coup les deux premières "Interviews" »¹⁸³. Dès le second texte du volume (la première des interviews), apparaît l'interviewer et Gide précise en note – la seule du volume – que cet interviewer est déjà connu des lecteurs de *Nouveaux prétextes*¹⁸⁴. Ce n'est qu'à partir du septième texte que Gide adopte une distribution « théâtrale » de la parole en optant pour les indications « LUI/MOI » annonçant qui parle. Cette précision n'est pas malvenue dans la mesure où le style de l'interviewer est sensiblement (et de plus en plus) le même que celui de Gide. L'écrivain part d'un constat de défiance :

Je n'aime pas les interviewers. Bon pour ceux, de quelque profession que ce soit, qui peuvent avoir de grandes et fécondes idées, mais dont le métier n'est pas précisément de les dire. Nous, littérateurs, nous n'avons nul besoin, pour atteindre le public, d'un truchement qui, le plus souvent, travestit fâcheusement notre pensée, fût-ce avec la meilleure volonté du monde. Pourtant, celui-ci, je ne sais trop pourquoi, avait trouvé grâce à mes yeux. Je l'avais accueilli deux fois. Il y avait de cela fort longtemps ; mais cela créait un précédent dont il s'autorisa pour s'introduire, tant il savait qu'une première concession nous oblige.¹⁸⁵

Cette défiance initiale contre l'interviewer imaginaire s'estompe de texte en texte, puisque ce dernier se révèle intelligent¹⁸⁶, s'opposant parfois à Gide mais plutôt pour rehausser les arguments de l'écrivain que pour les faire ployer. Si l'auteur choisit ce truchement de l'interviewer, c'est bien pour mettre en valeur ses propres idées, dans la mesure où il arraisonne la plupart du temps le jeune journaliste. Gide affirme d'ailleurs que le manque de personnalité ou de résistance de son vis-à-vis l'étonnent :

Vos réflexions, lors de vos dernières visites, lui dis-je, m'ont parfois surpris. LUI : Je crois pourtant n'avoir rien dit de ce que vous alliez penser vous-même. MOI : Peut-être ; mais vous le disiez avant moi. LUI : J'ai pris plus d'assurance à mesure que j'apprenais mon métier. L'interview c'est une sorte de maïeutique. Pour accoucher votre pensée, j'acquiesce ou contredis suivant les cas. MOI : Ces derniers temps, vous acquiesciez surtout. LUI : Devant vous, je m'efface de mon mieux et je me fais reflet. Je vais jusqu'à imiter votre façon de parler, vos tournures ; oh ! malgré moi. C'est la déformation professionnelle.¹⁸⁷

¹⁸³ GIDE, André, *op. cit.*, 1999, p. 1078. Rappelons au besoin que la critique de Gide sur l'œuvre de Chardonne équivaut à la critique d'un partisan de Vichy.

¹⁸⁴ GIDE, André. *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de morale et de littérature*, Paris, Mercure de France, 1918. Les « Chroniques de l'Ermitage » occupent les pages 45-70 ; une note ajoute qu'elles ont été publiées dans *L'Ermitage* en janvier, février et mars 1905.

¹⁸⁵ GIDE, André, *op. cit.*, 1999, p. 316-317.

¹⁸⁶ Par exemple : « il me fit part alors d'une remarque assez ingénieuse et qui, je l'avoue, m'étonna de lui. » *Ibid.*, p. 336.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 356-357. Masson ajoute dans la note consacrée à cette chronique intitulée « L'interviewer interviewé » : « C'est peut-être cette attente de l'être à venir, qui passionne Gide depuis *Les Nourritures*

La théorisation du rôle de l'interviewer face à l'écrivain est soigneusement donnée – et ce dévoilement ludique renforce la chronique. Dès le début de ce « feuilleton », Gide prend plaisir à jouer de son procédé, par exemple en rapportant une critique de l'interviewer concernant leur premier échange :

Les lecteurs ne sont pas contents, me dit-il. C'est de ma faute ; j'aurais dû vous interroger mieux. Votre pensée, comme vous le disiez, on peut la trouver dans vos livres. Le rôle d'un interviewer, c'est de forcer l'intimité ; c'est de vous amener à parler de ce dont vous ne parleriez pas de vous-même. Apprendre comment vous vous portez et comportez ; comment vous êtes vêtu ; comment vous trouvez le moyen de vous nourrir et si vous supportez allégrement les restrictions, voilà ce que le public attend que je lui dise et vous fasse dire.¹⁸⁸

Évidemment, Gide ne se soumettra pas à ce désir de dévoilement intime et quotidien – même en temps d'occupation – par l'interview. Il poursuit en jouant également sur les attentes que pourraient avoir les lecteurs du *Figaro*, quant au contenu de ces interviews imaginaires :

N'insistez pas, lui dis-je comme il me pressait de questions sur des sujets actuels, c'est-à-dire intempestifs. Il est quantité de choses dont il vaut mieux aujourd'hui, ne point parler. J'y suis bien résolu : les sujets littéraires sont les seuls qui m'occuperont avec vous. Je n'en sortirai pas, dussé-je décevoir vos lecteurs ; vous pouvez les avertir.¹⁸⁹

L'insistance à traiter uniquement de sujets littéraires dans ces chroniques, dans les circonstances historiques de leur production, pousse à l'interprétation inverse¹⁹⁰. Mais au-delà des circonstances, c'est une forme de critique littéraire dialoguée que Gide crée grâce à son personnage d'interviewer imaginaire. Cette critique, fort consciente de ses effets, peut-être plus accessible de par sa forme dialogique – on a vu le souci du lecteur qui est évoqué, même par jeu –, les lecteurs du *Figaro*, puis les connaisseurs de l'œuvre d'André Gide, la découvrent grâce à ces chroniques. Notons que Gide annonçait, lors de sa première rencontre avec l'interviewer dans la « Lettre à M. Édouard Ducoté » de 1905 : « L'important, pour moi, c'est de laisser à mes pensées libre jeu. »¹⁹¹ Par-delà les engagements littéraires et politiques que Gide a pu contracter dans cette première moitié du XX^e siècle, on peut estimer qu'il est

terrestres, qui le poussa ici à donner corps et épaisseur à cet Interviewer qui ne lui était jusque là qu'un prétexte à soliloquer. Ce faisant, il lui prêta plus d'un trait qui lui appartenait, comme le mimétisme en présence d'un interlocuteur ; et l'Interviewer finit par parler comme Édouard, cet avatar ironique de Gide dans *Les Faux-monnayeurs*. », p. 1090.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 320.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 345.

¹⁹⁰ C'est à la finesse des allusions gidiennes qu'Émile Henriot se réfère lorsqu'il écrit : « Quand nous [...] lisions les chapitres [des *Interviews imaginaires*], l'un après l'autre, dans *Le Figaro*, ils nous faisaient un vif plaisir, nous les trouvions audacieux. » HENRIOT, Émile, « Le dernier Gide », *Le Monde*, 27 décembre 1944, p. 1. Notons qu'Henriot prend ainsi fortement parti pour Gide au moment délicat de l'épuration dans l'immédiat après-guerre.

¹⁹¹ GIDE, André, *op. cit.*, p. 130.

resté fidèle à cette parole adressée à son interviewer, personnage revivifié pour des leçons de littérature et de résistance sous l'Occupation¹⁹².

Jean Paulhan

Nous avons vu avec Gide que l'interview peut servir de support à la critique littéraire – dans ce cas de l'autocritique – surtout si l'interlocuteur imaginaire sert de faire-valoir aux idées de l'écrivain. La maîtrise entière de l'interlocution et du propos évite ce que Georges Duhamel présente comme le piège de l'exercice : « Le reporter [...] tire de nos entretiens des monstres extravagants que nous ne reconnaissons jamais »¹⁹³. Ne pas se reconnaître, ou plutôt ne pas reconnaître ses propres propos, c'est le risque encouru par les écrivains qui acceptent d'entrer en interview. Pour éviter cet écueil, Jean Paulhan préfère également adopter dans un premier temps la variante fictionnelle – mais tout autrement qu'André Gide : nous allons le voir dans son *Entretien sur des faits divers*¹⁹⁴. Cet ouvrage consiste en une exploration philosophique dialoguée en quatre chapitres¹⁹⁵ qui se divisent chacun en sept cas mis en discussion. Jean Paulhan lui-même se met en scène face à son ami René Martin¹⁹⁶ et fournit quelques précisions à propos de ces échanges dans un texte liminaire :

J'ai tenu avec René Martin, il y a quelque vingt-cinq ans, plus d'une conversation dont la gravité ne m'est apparue qu'à la longue. Je tenterai de rappeler nos propos sans trop les déformer. Comme René Martin était un peu plus âgé que moi, et beaucoup plus sage, c'est lui qui donnait à ces entretiens parfois leur sujet, le plus souvent leur tour et leur méthode. Cette méthode me semble précieuse. Je me demande cependant s'il n'arrivait pas à mon ami d'en négliger certain aspect, ou mieux certain effet. Je sais trop qu'un lecteur désire avant tout apprendre si la personne qu'on lui présente est brune ou blonde, célibataire ou mariée. Par malheur, ayant perdu de vue Martin depuis quelque temps, j'ai oublié ces détails. Je me rappelle pourtant qu'il était plus grand que moi ; et plus osseux, si je ne me trompe.¹⁹⁷

Paulhan joue avec l'attente présumée des lecteurs d'un entretien – c'est-à-dire celle de dévoilement biographique ici inclus dans la description physique qu'il prétend ne pas pouvoir

¹⁹² Nous verrons au chapitre suivant que ce « libre jeu » est également celui que Gide choisit dans les premiers entretiens radiophoniques qu'il accepte d'enregistrer avec Jean Amrouche.

¹⁹³ DUHAMEL, Georges, *Remarques sur les Mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1933, p. 38.

¹⁹⁴ PAULHAN, Jean, *Entretien sur des faits divers*. Illustré par André Lhote, Paris, Gallimard, NRF, 1945. Paulhan accorde quelques années plus tard des entretiens radiophoniques à Robert Mallet. Ces entretiens seront diffusés en 1952, puis publiés en volume chez Gallimard sous le titre *Les Incertitudes du langage*, en 1970. Nous y reviendrons plus loin.

¹⁹⁵ Notons ici, à titre indicatif, les intitulés des quatre chapitres : « L'illusion de totalité ou les paradoxes de l'esprit », « La prévision du passé ou la quête du naturel », « La compensation et la perspective mentale », « L'usage des arguments ou les palais de la raison ».

¹⁹⁶ Un certain René-Martin Guelliot fut l'interlocuteur de Jean Paulhan au temps de la revue *Le Spectateur*. Il sert probablement de modèle au René Martin de l'ouvrage.

¹⁹⁷ PAULHAN, Jean, *op. cit.*, 1945, p. 9-10.

offrir à ses lecteurs. S'il expose également la genèse de l'ouvrage, c'est pour mieux rendre visible la mise en fiction de son dialogue (retracé de mémoire vingt-cinq ans plus tard – l'écart temporel est saugrenu), et poursuivre sur le mode ironique l'exploration de son rapport au supposé René Martin. En tête de chaque chapitre, un bref texte qui s'inscrit dans la continuité du premier rappelle le lecteur à cette fiction, et le mène à compléter le portrait du personnage :

Je dois avouer qu'en commençant à rappeler ces entretiens, je pensais décider René Martin à tenir avec moi quelques conversations nouvelles, ou tout au moins à compléter et ranimer celles qu'il me souvient d'avoir eues avec lui. Je n'y suis pas encore parvenu. [...] Mais je continue à nous faire parler.¹⁹⁸

L'auteur ici s'octroie toute licence et le flou descriptif qui précède fait place à un flou narratif : le lecteur doit accepter, dans la suite de sa lecture, d'être le témoin d'un entretien de plus en plus fictif. Et Paulhan de poursuivre sa description biaisée de René Martin en affirmant de lui : « De vrai ne se proposait-il pas tant de plaire à quelque lecteur, ni même d'accroître les connaissances humaines que d'apprendre à ses amis, à ses parents, à penser justement. Il n'y parvenait guère. »¹⁹⁹ L'interlocuteur ne tendrait-il pas à l'écrivain un miroir ? Et l'entretien ne serait-il qu'un jeu de double, la mise en fiction d'une pensée dialectique ? Quelle serait la gageure de « penser justement » ? Paulhan déclare dans sa dernière note :

À défaut de mener avec lui de nouveaux entretiens, je pensais du moins intéresser René Martin à ce petit livre. Avouons franchement qu'il le trouve mauvais. Même pas : il se refuse à y entrer. « Il s'agissait simplement pour moi, dit-il, de tracer quelques règles de perspective. » Ou : « Je ne suis qu'un professeur de dessin. » Voilà le lecteur bien prévenu ; mais moi, trop libre de pousser plus loin, et trahir à ma guise. Un mot encore. René Martin ne se trouvait par rien tant déconcerté que par certain refus, que lui opposaient ses interlocuteurs. C'était à l'ordinaire un argument, tel que : « Alors, je ne comprends rien à rien ? » Ou encore : « Dites tout de suite que je suis un imbécile. » J'ai beaucoup songé à cette sorte de réplique. Il m'arrive de me demander si elle n'enferme pas, pour être si commune, une âme au moins de raison.²⁰⁰

Au-delà des anecdotes, problèmes et questions philosophiques²⁰¹ abordés dans les dialogues, dont nous faisons abstraction ici²⁰², les quatre temps narratifs orchestrés par

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 77-78.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 119-120.

²⁰¹ L'entretien pratiqué par Paulhan reprend justement le genre du dialogue philosophique. À ce sujet consulter : COSSUTTA, Frédéric (dir.), *Le Dialogue : introduction à un genre philosophique*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2004.

²⁰² Parmi les problèmes abordés, l'éloquence dont il est parfois question dans cet *Entretien sur des faits divers* est une question à laquelle Paulhan revient dans ses entretiens radiophoniques avec Robert Mallet. Il affirme dans ces entretiens – peut-être par boutade – ne posséder de l'éloquence qu'en malgache, langue qui selon lui

Paulhan mettent en question la situation d'interlocution et la nature même de la compréhension mutuelle requise en cas de dialogue – qui ici semble impossible à atteindre, l'écrivain étant condamné au soliloque fictionnel. L'entretien se meut entre fiction et aventure de la pensée et en ceci rappelle l'atmosphère de certaines nouvelles de Jorge Luis Borges.

Avant d'examiner un habile détournement de l'interview par Louis-Ferdinand Céline, qui en use par la bande pour faire l'apologie de son style, voyons comment l'entretien peut également être pris, dans cette même veine fictionnelle, en tant que prétexte à pastiches : on peut l'observer avec les *Entretiens exemplaires* de Marcel Castay²⁰³. Dans ce bref recueil, Castay met en scène des rencontres plus ou moins directes avec l'écrivain dont il imite le style, successivement : Claudel, Gide, Proust. Dans « La cathédrale au soleil levant » son narrateur décrit un lever de soleil parisien avec toute la pompe requise, et suit un personnage étrange qui contemple Notre-Dame puis s'y engouffre pour se confesser, non sans laisser choir quelques feuillets manuscrits derrière lui. Le narrateur cherche à les rendre à leur auteur dès que ce dernier sort du confessionnal, mais l'homme répond : « Oui, ceci m'appartenait, en effet ; mais Dieu l'a remis entre vos mains. Ce n'est d'ailleurs que l'ébauche d'un drame. Gardez-le en souvenir de moi. Je suis Monsieur... »²⁰⁴ et le nom dudit Monsieur est emporté par les grandes orgues. Le narrateur se plonge immédiatement dans la lecture des feuillets – et le lecteur avec lui. Au final, il nous fait voir Claudel psalmodiant avec ferveur en Notre-Dame, oublieux de son texte. Le second pastiche s'intitule « Le colloque imaginaire » et le narrateur, résidant en Avignon chez un ami de Gide, chérit la perspective de pouvoir l'y rencontrer. Comme l'entrevue est reportée, son hôte lui propose en guise de consolation de passer la nuit dans la chambre qui avait été prévue pour Gide. Le narrateur y rêve alors qu'il échange avec Gide des propos courtois et littéraires – et déplore au réveil : « tout cet entretien construit dans les moindres détails, je venais, hélas ! de ne le vivre qu'en rêve »²⁰⁵. Quant au dernier pastiche « Sous le regard en fleur d'un portrait », il relate une visite du narrateur à Mme de Senlis, parente de Proust. Avant d'être admis par Madame, le narrateur contemple longuement le fameux « portrait qu'avait peint du Maître, Jacques-Émile Blanche [...] les cheveux lissés, le gardénia à la boutonnière, le plastron de sa cravate de surah étalé sous le

s'appuie largement sur des allégories. Notons que c'est précisément par allégories et en appui sur des faits divers que progresse la pensée du présent ouvrage.

²⁰³ CASTAY, Marcel, *Entretiens exemplaires. Paul Claudel – André Gide – Marcel Proust*, Paris, Librairie Les Lettres, 1950. L'auteur a fait paraître chez le même éditeur, en 1949, *Trois voix perdues* (Jean Giraudoux – Paul Valéry – Léon-Paul Fargue), dont on peut supposer également qu'il s'agit de pastiches. Nous verrons plus loin qu'il n'est pas vain de souligner qu'il s'agit de voix perdues, c'est-à-dire d'auteurs décédés que Castay se propose de revivifier en quelque sorte par le truchement de son écriture, ou de sa voix.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 51.

faux-col à bouts cassés »²⁰⁶ et lorsque Mme de Senlis survient et lui demande s'il a médité à son aise, il conclut :

Je ne savais quelle réponse lui faire, tant la pensée me bouleversait que Madame de Senlis, ainsi toute proche, interrogeante et souriante, fût la petite-fille de Celle dont mon jeune ami du portrait se demandait, enfant, chaque soir avec angoisse, s'il recevrait ou non, avant de s'endormir, le baiser maternel.²⁰⁷

Avec ces pastiches de Castay, on retrouve tout d'abord la fascination pour une œuvre et l'homme qui l'a produite, qui a été à l'origine de la tradition de la visite au grand écrivain, évoquée plus haut – puis de l'interview. Les rencontres ici ne sont que fantasmées et elles se doublent d'une approche de l'œuvre ou du corps même de l'œuvre puisque Castay en pastiche le style pour mieux intégrer leur auteur (ce qui rappelle la démarche d'Yves Gandon). Toutefois le terme d'« entretien » dont use Marcel Castay s'approche plutôt de l'entretien avec les morts que pouvait pratiquer Victor Hugo en interrogeant ses tables tournantes²⁰⁸, que de l'interview ou de l'entretien radiophonique qui se trouve en plein essor précisément au début des années 1950, lorsque paraissent ces *Entretiens exemplaires*. Cet ouvrage n'en témoigne pas moins de l'usage d'un terme qui appartient pleinement au rapport qu'entretiennent les écrivains et leurs admirateurs ou critiques. De plus, il rassemble trois auteurs qui sont, à des titres divers, précieux pour l'histoire de la pratique du genre qui nous intéresse : Proust pour son opposition à Sainte-Beuve, dont la critique biographique constitue un des outils de l'interviewer ; Gide pour son rôle novateur tant dans la création fictionnelle d'interviews que pour la réalisation concrète d'entretiens radiophoniques ; Claudel pour la veine mémorialiste qu'il creuse avec ses *Mémoires improvisés* au micro d'Amrouche²⁰⁹. Soulignons que la figure de Proust et celles de Gide et Claudel s'opposent en ceci que seuls les deux derniers ont joué des possibles médiatiques de leur temps, afin d'asseoir leur position de classiques de leur vivant – et Castay marque bien cet écart de génération dans ses pastiches puisqu'il ne rencontre qu'une parente de Proust, tandis que sa rencontre avec Claudel puis Gide concerne ces écrivains, si l'on peut dire, en chair et en os.

Louis-Ferdinand Céline

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 74.

²⁰⁸ Pierre Michon évoque le cas de Victor Hugo dans sa préface au *Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

²⁰⁹ Nous abordons ces deux cas d'entretiens radiophoniques au chapitre suivant.

S'il est un récit dans lequel le corps et ses fonctions diverses sont mises en avant – le plus souvent de façon burlesque – c'est bien les *Entretiens avec le Professeur Y* de Céline²¹⁰. Observons comment la situation même de l'interview est utilisée à des fins didactiques et artistiques, dans ce texte, pour composer un véritable manifeste esthétique²¹¹. Comme le relève Michel Lacroix : « Le long commentaire sur son écriture que Céline développe dans les *Entretiens* a depuis longtemps attiré les céliniens, qui en ont fait la quintessence de son art poétique. »²¹² L'importance de ce texte pour les spécialistes de l'auteur n'est plus à démontrer²¹³. Rappelons que ce bref récit, parfois dialogué, présente Céline en son personnage, critiquant tout ce qu'un auteur doit faire pour se vendre – notamment dans ses relations avec les médias²¹⁴. Dans la construction du récit, Céline choisit son interviewer, le Professeur Y, et le rencontre dans un parc. Leur entretien houleux fait perdre tous ses moyens à son interlocuteur, qui va jusqu'à se compisser, et que Céline calme en lui promettant de lui faire rencontrer Gaston Gallimard. Suite à quoi le Professeur se saoule, achète des fleurs – et finit par ronfler sur le pavé de la cour de la NRF. Dans l'histoire du genre de l'entretien, ces *Entretiens avec le Professeur Y* sont intéressants dans la mesure où la veine parodique et grotesque avec laquelle l'interview est dépeinte fait état de son ancrage établi dans le monde littéraire des années 1950. Il est en effet avéré qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'entretien est fort bien ancré dans les pratiques journalistiques – nous verrons ses développements radiophoniques au chapitre suivant – et éditoriales. Dans ce récit, Céline

²¹⁰ Pour une présentation de la genèse de ce texte, on lira avec profit tant la préface d'Henri Godard au volume 4 de la Pléiade consacrée à Louis-Ferdinand Céline, que sa notice dédiée plus spécifiquement aux *Entretiens avec le Professeur Y*. Dans cette notice, Godard précise : « La “note sur le style”, devenue série d'entretiens, puis entretien unique, s'est, pour finir, à moitié transformée en roman. » CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Romans*, vol. IV, *Entretiens avec le Professeur Y*, [1955], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1360.

²¹¹ Pour prendre du recul sur cette volonté de Céline de valoriser son style avant tout, lire Jérôme Meizoz et son chapitre « Un “style franc grossier” : Parole et posture chez Louis-Ferdinand Céline » dans MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001. Le chercheur y précise : « L'argument du “J'écris comme je parle” dénie tout effet de style conformément aux impératifs prolétariens d'“authenticité”. Après la Deuxième Guerre mondiale, cet argument disparaît au profit d'une autre version : celle du styliste revendiqué, orfèvre des mots, conformément aux exigences de qualité formelle, critère de valeur devenu dominant dans la critique. Cette version émerge après le rejet de *Mort à crédit* par la critique et culmine dans les *Entretiens avec le Professeur Y* (1955). » (p. 388).

²¹² LACROIX, Michel, art. cit., p. 119.

²¹³ Pour une contextualisation des enjeux éditoriaux liés à la parution de l'œuvre de Céline en général, et afin de mieux comprendre la charge contre Gallimard que comportent les *Entretiens avec le Professeur Y* en particulier, on peut se reporter à : BOSCHETTI, Anna, art. cit., p. 539-544.

²¹⁴ Le contexte de réception des textes de Céline est particulier dans cet après-guerre, et l'écrivain en est parfaitement conscient : « Inutile de faire comme si de rien n'était, il sait ce qui à ce moment le sépare du public. [...] L'expérience littéraire très forte de ce mélange d'hostilité et de connivence sera désormais la marque de la seconde moitié de l'œuvre romanesque. » GODARD, Henri, préface de CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Romans*, op. cit., p. XIX-XXI. Ce n'est donc pas seulement la nouvelle donne médiatique qui est en jeu ici mais plus largement l'accueil fait aux textes de Céline par un lectorat échaudé notamment par ses écrits antisémites. Par ailleurs, les *Entretiens* gardent une trace potentielle de ce travers, avec l'initiale dudit Professeur, le Y pouvant valoir notamment pour « youpin ».

choisit de mettre en scène Gaston Gallimard et insiste ainsi sur la valeur commerciale de l'interview dans la chaîne du livre : « ça serait pas mal, un “interviewue” ? ça arrangerait peut-être Gaston ? il veut que je “joue le jeu” !... c'est pas le “grand jeu” l'interviewue ? non ? »²¹⁵ Céline critique par là même le passage quasi forcé que constitue l'exercice (exercice affublé d'un terme d'origine étrangère, désigné comme tel). Le récit tourne en dérision son questionneur et offre à l'auteur un espace de projection dans lequel il expose en partie son projet esthétique : « retenez qu'une chose : les rails émotifs !... impondérables !... le style émotif !... à trois points !... trois points !... la trouvaille du siècle !... ma trouvaille !... »²¹⁶ Et il critique l'interviewer fictif qui aurait dû restituer le contenu de leur conversation : « moi c'est parler qui me fatigue... j'aime pas parler... je hais la parole... rien ne m'exténue plus... pour ce sale con que j'avais parlé... et pas qu'un peu !... une bavette d'heures ! lui, qu'aurait dû tenir le crachoir !... foutu intervieweur mes nouilles !... »²¹⁷ Le personnage Céline décide finalement de s'approprier l'exercice, plutôt que de laisser sa parole entre les mains d'un inconnu qu'il méprise : « Oui ! je vais le figoler moi, l'interviewue ! chez moi ! putain d'interviewue !... moi-même ! »²¹⁸ Ainsi Céline rédige le texte que le lecteur vient d'achever de lire, dans un exercice tonique et périlleux. Soulignons qu'il importe pour l'écrivain d'insister sur son statut de styliste et de hausser son style à la hauteur du génie, dans cet après-guerre qui l'a malmené non sans raisons. Michel Lacroix estime que

mettre en scène un faux travail paratextuel accompli dans l'hostilité sert de prétexte au déploiement d'une autolégitimation agressive et mégalomane, et conduit ultimement à l'exhibition de l'écriture. [...] En adoptant *le genre par excellence de la médiatisation littéraire, celui de l'entrevue*, pour le déconstruire et saper ses fondements grâce à la fiction, Céline réalise la fusion du travail paratextuel et du travail textuel.²¹⁹

Ce texte de Céline est un hapax²²⁰ dans l'histoire de la littérature : nous ne connaissons pas d'autre « art poétique » qui soit donné ainsi dans une fiction mettant en scène un entretien entre un écrivain et son interlocuteur. Notons que le rapport de Céline aux entretiens qui ont jalonné sa carrière est présenté dans deux volumes des *Cahiers Céline*²²¹, dont un avant-

²¹⁵ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Romans, op. cit.*, p. 494.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 544-545.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 554.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 559.

²¹⁹ LACROIX, Michel, art. cit., p. 121-122. Nous soulignons.

²²⁰ L'expression est de Christian Prigent, qui l'a formulée en parlant des *Entretiens avec le Professeur Y* lors d'un échange à propos de l'entretien, dans un séminaire donné par nos soins au printemps 2011 à l'Université de Neuchâtel.

²²¹ *Cahiers Céline*, « Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957 », vol. I et « Céline et l'actualité littéraire. 1957-1961 », vol. II, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976.

propos souligne que ces interviews « avec les confidences de quelques lettres privées [...] sont le complément indispensable, et parfois le prolongement ou l'approfondissement, des *Entretiens avec le Professeur Y* »²²². Aussi la fiction célinienne est-elle complétée par son œuvre parlée ou certaines interviews de circonstance, qui ont pour fonction le commentaire de l'œuvre elle-même et l'intervention sur des sujets d'actualité et constituent « cette autre parole célinienne qui, de la publication du *Voyage* aux jours où s'achèvent *Rigodon*, fait contrepoint à celle des œuvres publiées »²²³. Précisément dans ce dernier livre, le rapport de Céline à ses interviewers, qui se sont multipliés depuis la parution *D'un château l'autre* en 1957, est thématiqué, toujours avec une violence certaine, dans les premières pages :

- Alors très décidément cher Maître nous irons vous voir ! Nous bousculerons vos domestiques, nous tuerons vos chiens, et nous foutrons vos tripes à l'air ! et votre cervelle dingue et pourrie ! allô ! allô ! vous nous entendez ? vous nous comprenez ?
- Eh, bigre que oui ! je prends mon pied ! l'interview féroce ! j'en suis ! face aux fauves ! le colloque romain ! j'éruce !
- Oh oui ! oh, Maître !
- Venez ! Venez vite chers garçons ! que je vous étreigne ! je vous baise !...
- Mgam ! Mgam !²²⁴

On trouve dans *Rigodon* paradoxalement une critique tant des dérives journalistiques sensationnalistes que d'une attitude politiquement correcte des médias. L'extrait qui précède ironise sur ces deux tendances, puisque le sensationnalisme atteint ici une sorte de bacchanale sadique. Le rapport de Céline à ses interviewers est, comme dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, grotesque et vissé au registre bas – reflétant l'estime en laquelle l'écrivain tenait ses obligations médiatiques²²⁵. La force de Céline est d'avoir su s'approprier un genre qu'il dit exécrer pour le transformer de façon performative en un traité stylistique²²⁶, insistant ainsi sur la valeur intrinsèque de son œuvre, à placer au-dessus des « idées » qui lui ont été, dans certains écrits, à raison reprochées. Les *Entretiens* s'inscrivent donc, pour Céline, dans une

²²² Voir l'avant-propos des *Cahiers Céline*, « Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957 », vol. I, *op. cit.*, Paris, Gallimard, 1976, p. 10.

²²³ *Ibid.*, p. 14.

²²⁴ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21-22.

²²⁵ Pour une compilation visuelle de ce rapport au média, on peut se reporter à *Céline vivant. Entretiens – biographie*, Paris, Éditions Montparnasse, 2007, [2 DVD, 1 livret « Céline vivant » par Émile Brami].

²²⁶ L'insistance de Céline à propos de son style, dans les entretiens qui mettent en jeu des interlocuteurs réels et non inventés par lui, a valeur de leitmotiv. On retiendra par exemple : « Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. » CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », [1957], *Romans*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 934.

stratégie de nouvelle légitimation dans le contexte de l'après-guerre, toujours agressive mais burlesque et dominée par la revendication de son style. Si ces *Entretiens* servent le propos de leur auteur, ils entrent aussi en résonance avec leur époque, le mitan du xx^e siècle, pour user, selon l'expression de Lacroix, du « genre par excellence de la médiatisation littéraire, celui de l'entrevue » – interview ou entretien, dont nous achevons bientôt de retracer la première étape médiatique dans l'histoire de sa pratique.

1.5. Coda

Cette pratique, issue du journalisme, sonne-t-elle le glas de la critique littéraire – comme l'avance, parmi d'autres, Yves Gandon ? Nous avons vu que ses principaux et premiers adeptes, Jules Huret et Frédéric Lefèvre, se réclament de la critique des « professeurs » : Ferdinand Brunetière pour le premier, Gustave Lanson pour le second. On passe ainsi d'une visée classificatoire à une visée biographique : les médiateurs que sont Huret et Lefèvre s'appuient sur les courants critiques de leur temps et remplissent leur mission de vulgarisation scientifique qu'est le travail de journaliste, afin de transmettre leurs vues à un public plus large qu'à celui des universitaires et autres spécialistes de la littérature. Sans quitter le champ de la littérature, ils élaborent une certaine réflexion médiatisée du fait littéraire et de ses principaux acteurs, les écrivains.

Du côté des créateurs, nous avons vu que le genre élargit les possibles fictionnels de ceux qui se l'approprient : support d'une critique littéraire d'auteur pour Gide ; mise en fiction d'une pensée dialectique et paradoxale pour Paulhan ; enfin manifeste stylistique pour Céline. Notons que le personnage de l'interviewer devient la plupart du temps un « type », au mieux celui d'un ingénu – virant au grotesque dans le délire célinien. Si dans ses premières manifestations le journaliste pouvait s'arroger le bon rôle et parfois ridiculiser son interlocuteur – « bâtonner lyriquement son maître »²²⁷, disait Barrès à propos de Renan – la réappropriation du genre par les écrivains inverse les rôles et dans les interviews fictives les interviewers ne sont conçus niais que pour valoriser l'intelligence des écrivains. Voici une revanche légitime des écrivains en partie instrumentalisés par le truchement d'un média écrit qu'ils savent reprendre au compte de leur art.

Dans *La Littérature à l'estomac*, pamphlet de Julien Gracq qui fait date en 1950, l'écrivain déplore que l'opinion sur la littérature, transmise par les journaux par exemple, prime sur le goût personnel et sensible que le lecteur peut y prendre. Gracq met en cause les

²²⁷ BARRÈS, Maurice, *Huit jours chez Monsieur Renan*, 1888. L'auteur commente son « méfait » dans une préface datée de 1904. Le texte est disponible en ligne sous : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/renan.htm>.

règles du jeu du champ littéraire de son époque, qui s'oriente manifestement vers le paraître médiatique plutôt que sur les textes :

On pourrait (l'étude en vaudrait la peine, mais ce n'est pas notre propos) tenter de délimiter ces zones du *spectre infra-littéraire* : rouge du public des ventes, braderies, congrès, vernissages, expositions, « rencontres », signatures et autres « manifestations littéraires » – jaune des « condensés » et des digests – vert des magazines et journaux du dimanche : la littérature attrayante, mise en farces et attrapes, en « comic stripes » – bleu du cinéma – violet enfin – suprême clairon plein de strideurs étranges, silences traversés des mondes et des anges – de la radio, où le mugissement de la littérature vient mourir au bord de l'infini.²²⁸

Cette contestation sans appel de tout l'entour littéraire semble culminer dans un dédain absolu pour la radio, présentée comme la dernière plage où s'échoue une littérature mourante. Que ce jugement fort sévère ne nous empêche pas de tracer, dans les pages qui suivent, la continuité du genre de l'interview par le truchement nouveau de la radiodiffusion.

²²⁸ GRACQ, Julien, *La Littérature à l'estomac*, Paris, Corti, 1950, p. 62. L'auteur souligne.

Vous pourriez organiser devant le micro, au lieu de ces exposés sans vie, des « interviews » réelles dans lesquelles les gens interrogés n'auraient pas l'occasion de se fabriquer leurs mensonges aussi soigneusement qu'ils peuvent le faire pour les journaux.²²⁹

Bertolt Brecht

2. La radiodiffusion

La radiodiffusion représente plus qu'une nouveauté technique lorsque dans les années 1930 elle constitue un média des plus prisés en France²³⁰ : elle permet à la voix des écrivains, comédiens, chanteurs, speakers et politiques de faire entrer le monde dans les salons particuliers. Son pouvoir de diffusion et d'intimité – paradoxalement mêlées – lui vaut la méfiance de certains intellectuels, puis un véritable engouement au vu de ce que la radio peut pour la culture et même la cohésion sociale – nous aurons l'occasion de le souligner au moment d'évoquer le rôle de la radio durant la Seconde Guerre mondiale. Pour les écrivains, la radio ouvre de nouveaux espaces créatifs mais elle rigidifie dans le même mouvement ce que peut représenter une posture d'auteur relayée par des milliers de postes et qu'il faut ainsi étayer avec soin. La voix des écrivains est présente de manière inédite dans les entretiens-feuilletons qui se développent après-guerre. Comme le précise Philippe Lejeune : « l'entretien radiophonique développé, tel que Jean Amrouche l'a inventé en 1949, n'est [...] pas une simple transposition de l'interview journalistique à la radio. Il est d'abord, à l'époque, une des solutions au problème suivant : comment faire des *émissions littéraires* vraiment radiophoniques. »²³¹ Aussi, parallèlement à une présence renforcée des auteurs sur les ondes, c'est à un renouvellement critique à l'intérieur même du genre qu'on assiste dans les années 1950, avec l'avènement de cette critique parlée radiodiffusée qui doit définir plusieurs paramètres, tant pour les rôles des interlocuteurs que pour le contenu de leur dialogue et son degré de spécialisation. Enfin, nous verrons que la valeur historique du document ainsi obtenu, tout comme sa valeur littéraire, oscillent selon les points de vue, contemporains et rétrospectifs.

²²⁹ BRECHT, Bertolt, « Théorie de la radio. 1927-1932 », *Écrits sur la littérature et l'art 1*, Paris, L'Arche, 1970, p. 130. Brecht adresse ces conseils au directeur d'une radio allemande.

²³⁰ Rioux et Sirinelli le précisent : « en moins d'une décennie, le nombre de récepteurs de radio décuple en France, passant de 500'000 en 1929 à 5 millions en 1938. [...] La charnière des années 1920 et 1930 est une phase de sonorisation de la société française. Sonorisation brusque et massive au demeurant. En quelques années, le cinéma parlant supplante le muet et s'installe en spectacle de masse, tandis que la force de frappe de la radio est décuplée. » RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le vingtième siècle*, vol. IV, Paris, Seuil, 1998, p. 159-160.

²³¹ LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980, p. 118. L'auteur souligne. Rappelons que le chapitre consacré à l'entretien radiophonique s'intitule « La Voix de son Maître. L'entretien radiophonique », p. 103-160.

Dans l'élaboration de l'histoire de cette pratique radiophonique, on constate que l'innovation médiatique et sa pérennité sont liées au succès que rencontre la « formule » : nous nous pencherons sur le cas des entretiens entre Paul Léautaud et Robert Mallet – extrêmement populaires – pour en rendre compte. Nous analyserons aussi de quelle manière le genre, assimilé par Philippe Lejeune à celui de l'autobiographie, peut également être observé à travers le prisme des mémoires – et tout particulièrement dans les *Mémoires improvisés* de Paul Claudel, issus d'une série d'entretiens menés par Jean Amrouche. Nous préciserons également à l'aide des entretiens de Blaise Cendrars et d'André Breton qu'un choix crucial se situe en aval de l'enregistrement des entretiens, qui concerne la voix et le rapport entre oralité et écriture. Ainsi ces deux écrivains, pris en exemple respectivement pour une improvisation des propos ou leur entière rédaction préalable, déterminent puis maîtrisent les enjeux et effets de leur performance – tant orale qu'écrite. Enfin, nous verrons dans ce chapitre que la publication d'enregistrements d'entretiens se poursuit après l'époque même de l'invention du genre et ceci soit dans un mouvement d'exhumation de voix anciennes – c'est le cas des *Incertitudes du langage* de Paulhan, soit dans une mise en valeur quasi immédiate de voix contemporaines – avec les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*.

2.1. Une nouvelle voix pour les écrivains

Pour la radio ? Contre la radio ? Comme toute innovation technique (de l'imprimerie au cinéma et à la télévision), la radio à ses débuts, dans ses prétentions d'art, mais aussi en raison de la pauvreté et de l'imperfection de ses moyens, s'est développée dans un climat de méfiance assez largement et assez longtemps partagé dans les milieux littéraires.²³²

Au-delà de l'innovation technique, la radio représente dès ses débuts un nouvel outil didactique, politique et culturel adressé à un nombre grandissant d'auditeurs, de la première émission parlée en 1908 (« Allô, Villejuif ! »²³³), au début de *Radioscopie* de Jacques Chancel en 1968²³⁴, en passant par l'appel du Général de Gaulle sur la BBC en 1940 et les premiers entretiens de Jean Amrouche avec des écrivains tels que Gide, Claudel, Mauriac ou Ungaretti, entre 1949 et 1953. Comme la presse écrite, la radio s'introduit dans l'espace privé de ses

²³² HÉRON, Pierre-Marie, « Avant-propos », *Les Écrivains et la radio*, op. cit., p. 5.

²³³ PROT, Robert, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 16.

²³⁴ Les entretiens de « Radioscopie » (1970-1982) ont été publiés, en six volumes contenant des choix d'interviews, sous le nom de Jacques Chancel, par les éditions Laffont. Trois volumes monographiques basés sur ces émissions sont également parus aux Éditions du Rocher, consacrés respectivement à Marguerite Yourcenar, Albert Cohen et Jorge Luis Borges : CHANCEL, Jacques, *Radioscopie*, Paris, Laffont, 1970-1982 ; BORGES, Jorge Luis, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999 ; COHEN, Albert, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999 ; YOURCENAR, Marguerite, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

usagers, mais elle y ajoute une dimension essentielle d'incarnation de la parole : la voix. Il s'agit d'une voix qui informe tout d'abord, mais également – et de manière marquée dès les années 1930 –, d'une voix qui inaugure un nouvel espace fictionnel et par conséquent un nouvel espace de création littéraire. Évoquons simplement deux œuvres qui ont marqué l'histoire de la radio : tout d'abord aux États-Unis *La Guerre des mondes* d'Orson Welles (adapté du roman éponyme de H. G. Wells), qui en 1938 fait trembler des auditeurs peu rompus aux possibilités de la fiction radiophonique²³⁵ ; pensons également au texte d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, qui est interdit de diffusion en 1947. Si certains écrivains éprouvent de la réticence face au rôle médiatique de la radio, d'autres valorisent les possibilités ouvertes par cette écriture destinée à la voix²³⁶. Robert Desnos crée en 1933 la société de production *Phoniric*²³⁷, qui s'occupe de fiction radiophonique avant la guerre ; dès 1946 Jean Tardieu dirige le Club d'Essai²³⁸ fondé par Jacques Copeau et Pierre Schaeffer en 1942, qui fait office de laboratoire de création dans ce domaine. Christian Brochand, dans son *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*²³⁹ rappelle que le théâtre radiophonique, créé dès 1922, ainsi que les retransmissions théâtrales, constituent un élément essentiel des programmes jusqu'aux années 1960, puis trouvent de moins en moins de place sur les ondes dès les années 1970 – époque à laquelle la télévision prend plus d'importance et où l'incarnation par l'image prend le pas sur celle par la voix seule.

La présence des écrivains sur les ondes, au-delà de la création radiophonique, se concrétise par l'adaptation ou l'invention de nouvelles formules : entretiens, conférences ou causeries. Ainsi les *Radio-dialogues* de Frédéric Lefèvre, déjà évoqués au chapitre précédent, constituent la transposition radiophonique de l'expérience du critique dans ses « Une heure avec... » développés depuis 1922 pour *Les Nouvelles littéraires*. Jane Blevins remarque que « l'émission connaît un grand retentissement dans la presse littéraire et Lefèvre, qui a déjà

²³⁵ Cécile Méadel rappelle une situation antérieure et similaire en France, datant de 1924, avec la pièce radiophonique *Mare-Moto* de Gabriel Germinet et Pierre Cusy, qui dramatise un naufrage fictif : « La pièce primée par *L'Impartial français* devait être diffusée sur le poste privé Radiola. À la veille de la date prévue, une répétition fut diffusée sur ces mêmes ondes. Ce drame poignant sema le désarroi, voire la panique chez nombre d'auditeurs à l'écoute ; des lettres, des coups de téléphone pressèrent la radio et les pouvoirs publics de faire la lumière sur ce naufrage, la presse s'en fit l'écho. Aussi, les responsables de la station décidèrent-ils, à la demande du secrétariat d'État à la marine, d'interdire sa diffusion. » MÉADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, préface de Jean-Noël Jeanneney, Paris, Anthropos/Ina, 1994, p. 307. Pour découvrir le « radio-scénario » de la pièce radiophonique, lire : MÉADEL, Cécile, « *Mare-Moto*. Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924) », *Réseaux*, 1992, vol. 10, n° 52, p. 75-94.

²³⁶ On peut évoquer, parallèlement à cet intérêt pour une écriture radiophonique, l'avènement du cinéma parlant – ainsi que, dans le domaine littéraire, ce que Jérôme Meizoz a nommé le « roman parlant » dans *op. cit.*, 2001.

²³⁷ PROT, Robert, *op. cit.*, p. 16.

²³⁸ *Ibid.*, p. 99.

²³⁹ BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, (3 vol.), Paris, La Documentation Française, 1994-2005.

lancé un véritable phénomène avec ses entretiens à l'écrit, aide à moderniser le format de l'émission parlée »²⁴⁰. Mais l'entretien suppose la présence et le pouvoir d'un critique ou du moins d'un animateur qualifié – dont les écrivains peuvent se passer dans un autre type de performance radiodiffusée :

Nouveau genre d'émission parlée dès 1930 : la causerie ou la conférence littéraire, animée par les seuls écrivains (c'est-à-dire sans l'intervention d'un présentateur ou d'un critique comme Lefèvre), et qui permet à l'écrivain de s'étendre sur un sujet donné, à l'intérieur, bien évidemment, de certains paramètres imposés par la radio.²⁴¹

Ainsi les littérateurs des années trente – et surtout les plus connus puisque dans sa prime jeunesse le média privilégie déjà les valeurs sûres – trouvent dans la radio un partenaire certes plus médiatique que littéraire et de surcroît intimidant mais qui peut relayer, si ce ne sont leurs textes directement, du moins leur pensée, leur posture, ou tout simplement leur voix. Notons toutefois que les critiques littéraires habitués au média possèdent un avantage sur leurs partenaires écrivains, qui n'est autre que l'aisance technique ou professionnelle face au micro : un écrivain atone ou simplement monocorde se voit désavantagé par l'exigence et l'existence même du nouveau média.

En juin 1940 se succèdent l'appel de Pétain, le 17, et celui de de Gaulle, le 18. La « guerre civile des ondes »²⁴² que fut la Seconde Guerre mondiale a montré, on le sait, l'importance politique de ce média, qui faisait dès lors partie de la vie quotidienne des Français : « la France libre n'a d'existence, aux yeux des Français, que par la vertu de la radio »²⁴³. Les recherches du Studio d'Essai²⁴⁴ se poursuivent – mais la créativité du média avec la langue se situe plutôt dans le cryptage de certains messages dédiés aux mouvements résistants, afin de contrer des ondes réquisitionnées de manière plus ou moins visible par la propagande occupante. Parmi les radios de la résistance, on trouve bien sûr la BBC, mais également Radio Brazzaville et Radio Alger, qui devient en juin 1943 Radio France, et joue un rôle important dans l'équilibre culturel et politique d'une nation qui aspire à la liberté –

²⁴⁰ BLEVINS, Jane, *L'Écrivain et son public à l'ère de la radio : d'Edgar Allan Poe à Paul Valéry*, Bry-sur-Marne, Ina, 2010, p. 244. Ajoutons que les *Radio-dialogues* de Lefèvre n'empruntent pas le chemin inverse pour se retrouver sous forme de publication.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 261.

²⁴² ECK, Hélène (dir.), *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, préface de Jean-Noël Jeanneney, Paris/Lausanne, Armand Colin/Payot, 1985, p. 36.

²⁴³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴⁴ « Sa mission : "Rechercher les éléments d'une doctrine de l'émission artistique radio". Son responsable, Pierre Schaeffer, avait déjà réuni durant l'hiver 1941-1942 comédiens et techniciens pour étudier les résonances, les voix, la mise en scène sonore, sous la direction de Jacques Copeau. Le Studio d'Essai, centre expérimental, foyer de réflexions sur la création radiophonique, entamait une carrière brillamment poursuivie après guerre. Pour cette recherche, Pierre Schaeffer avait "carte blanche". » *Ibid.*, p. 83.

avec des personnalités comme Amrouche et Fouchet qui confirmeront après la guerre leurs talents de médiateurs littéraires :

Radio France se distingue de Radio Brazzaville et de la BBC française par l'importance qu'on y donne aux émissions culturelles et de distraction : la musique y occupe une large place de même que le théâtre, qui bénéficie du concours des acteurs « bloqués » en Afrique du Nord par le débarquement allié. Max-Pol Fouchet anime une émission littéraire de grande qualité, « Sur le front de l'esprit » à laquelle participent des écrivains qu'il a réunis autour de la revue *Fontaine* : c'est ainsi que Jean Amrouche fait un début de carrière radiophonique ; Gide et Saint-Exupéry sont invités au micro. Dans Alger devenue capitale provisoire de la France, la radio retrouve une vocation à la fois régionale et nationale, culturelle et politique, informative et distractive. Certains de ses responsables rêvent de faire de Radio France le noyau autour duquel pourrait se reconstruire la radio de la France libérée.²⁴⁵

Après la Seconde Guerre mondiale, la radio connaît un nouvel essor : « il est décidé de faire une radio de service public, loin de toutes les compromissions auxquelles semblaient vouées les radios commerciales [...] le monopole de l'État sur la Radio et la Télévision sera un fait acquis pendant 36 ans »²⁴⁶. C'est certainement cette situation de monopole, ainsi qu'une stabilité dans l'équipe directionnelle de la radio, comportant jusque dans les années 1960 des poètes comme Paul Gilson²⁴⁷, qui ont pu offrir aux écrivains une place privilégiée dans la présentation et la représentation de leurs œuvres – et la maintenir.

Néanmoins la radio renforce l'écueil de la médiatisation des auteurs. Jean Cocteau, qui compte parmi les premiers auteurs intéressés par la radiodiffusion²⁴⁸ le formule ainsi en 1958 :

Le moi que vous voyez, que le journalisme parisien pantinise et que j'aimerais ne pas connaître, sauve mon vrai moi d'être brûlé en place publique et collabore à cette science que Salvador Dali nomme « phénixologie », science qui consiste à mourir souvent pour renaître, science dont le poète du *Sang d'un poète* et de mon film *Orphée*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁴⁶ PROT, Robert, *op. cit.*, p. 99. Le monopole est conservé jusqu'en 1981.

²⁴⁷ Voir à ce sujet : TEMPLE, Frédéric-Jacques, *Paul Gilson. Hommage et contribution bio-bibliographique*, Lausanne, Éditions Le Front Littéraire, 1983. Jean Cocteau écrit un « Hommage à Paul Gilson » après sa mort en 1963 : « Il était modeste au point que les spécialistes de la radio pouvaient ignorer sa richesse secrète [...] Combien lui doivent de n'avoir jamais manqué ses promesses. Il est triste que disparaisse un de ceux qui, instinctivement, s'opposent au suicide de l'époque. » *Cahiers Jean Cocteau*, n° 8, « Jean Cocteau et la radio », Paris, Non Lieu, 2010, p. 132.

²⁴⁸ Pierre-Marie Héron souligne dans son *Essai d'inventaire des émissions radiophoniques diffusées en France (1930-1963)* : « Jean Cocteau fait partie de ces écrivains que la radio a durablement intéressés. [...] [Il] figure parmi les pionniers des années trente ». Héron estime que « la présence radiophonique de Cocteau [...] relève à la fois d'une activité médiatique, d'accompagnement, de commentaire, de défense et illustration de l'auteur et de son œuvre, via interviews et entretiens, (re)transmissions et lectures... et d'une activité de création, mais de création délibérément assumée comme mineure, à travers causeries, sketches, reportages impromptus, hommages et, parfois, diction de poèmes. » Voir <http://www.jeancocteau.net/wiki/doku.php>.

sont l'exemple type. [...] Mon nom court plus vite que mon œuvre. C'est ce qui arrive presque toujours à notre âge de radio et de magazines.²⁴⁹

Michel Collomb souligne que l'entretien radiophonique concourt pour l'auteur à la répétition de motifs biographiques et bibliographiques : « C'est peut-être à la radio, en proie au vertige de la dispersion, que Cocteau a pris l'habitude de réunir tous les éléments de sa vie et d'en montrer la nécessité. »²⁵⁰ La fréquentation de la radio renforce l'habileté dans la pratique de mise en scène de soi, dont témoigne cette remarque de Cocteau à son interviewer André Fraigneau en 1951 : « Eh bien, puisque cette cage du micro devant moi ressemble à un confessionnal, je vais tout vous dire, comme si nous étions seuls »²⁵¹. L'écrivain prétend suspendre sa conscience aiguë des milliers d'auditeurs à l'écoute – comme le lecteur suspend volontairement son incrédulité pour entrer de plain-pied dans une œuvre de fiction. Nous nous trouvons dans une nouvelle forme de pacte, celui de l'intimité construite et soutenue par le média, auquel Cocteau – et d'autres écrivains avant mais surtout après lui – souscrit.

Ainsi Cocteau, connaisseur de la radio, écrit dans *Radio City* : « Au fond la radio est en quelque sorte un coup de téléphone à une multitude extraordinaire d'abonnés mystérieux »²⁵² ; il lui prescrit son avenir : « Ce qu'il faudrait c'est que la radio se hausse jusqu'au style et qu'elle trouve le sien »²⁵³ ; puis il affirme dans *Le Club d'Essai* : « Sans doute n'est-elle que le prologue de la télévision »²⁵⁴. La présence des écrivains à la radio, que ce soit ponctuellement par des interventions de circonstance, liées le plus souvent à leur actualité littéraire, ou par le biais de créations radiophoniques – ou encore, nous allons le constater, par le nouveau genre de l'entretien radiophonique présenté sous forme de feuilleton – cette présence est importante dans le champ culturel français de l'après-guerre, ainsi que pour l'élan didactique que souhaite poursuivre la direction des programmes. Parallèlement à cette politique médiatique, la présence des écrivains à la radio oblige ces derniers à définir nouvellement leur position face à leur œuvre et face à leurs publics, à travers ce média.

²⁴⁹ TOUZOT, Jean, *Jean Cocteau. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990, extrait d'une interview donnée à *L'Express* en 1958, intitulée « Trop penser paralyse l'âme... », p. 417-419.

²⁵⁰ COLLOMB, Michel, « Cocteau radio », *Le Siècle de Jean Cocteau*, actes du colloque de Toronto (2-4 octobre 1998), textes et documents réunis par Pierre Caizergues et Pierre-Marie Héron, Centre d'étude du XX^e siècle/Université Paul-Valéry, Université de Toronto, 2000, p. 71.

²⁵¹ COCTEAU, Jean et FRAIGNEAU, André, *Entretiens*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 96.

²⁵² COCTEAU, Jean, *Radio City* [1938], *Cahiers Jean Cocteau*, n° 8, « Jean Cocteau et la radio », Paris, Non Lieu, 2010, p. 11.

²⁵³ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁴ COCTEAU, Jean, *Le Club d'Essai* [1947], *Cahiers Jean Cocteau*, op. cit., p. 14.

2.2. L'entretien radiophonique développé, une invention de Jean Amrouche

Pierre-Marie Héron, spécialiste du rapport entre les écrivains et la radio au milieu du xx^e siècle en France²⁵⁵, propose dans son dernier ouvrage paru à ce sujet une « vue d'ensemble de la poétique du genre »²⁵⁶ de l'entretien radiophonique – au moment de son invention –, grâce à la réunion d'articles portant sur plusieurs séries d'entretiens, avec, entre autres, Cendrars, Léautaud, Cocteau, Breton et Paulhan. Dans son introduction, Héron propose une vue panoramique et descriptive des questions posées par la pratique des entretiens littéraires à la radio. Il évoque ainsi la question de la préparation ou de l'improvisation, celle de la voix et de sa portée au micro, celle du « qui parle pour qui », celle du montage en série ou feuilleton, celle de la réception, celle de la part critique et/ou biographique des entretiens, et finalement celle du talent respectif de l'auteur et du journaliste dans la pratique de cet exercice. Si ces deux premières interrogations sont propres à l'exercice radiophonique – improvisation et voix – les autres peuvent fort bien s'intégrer à une réflexion poétique du genre du livre d'entretien d'écrivain²⁵⁷ ; nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail dans la seconde partie de ce travail.

La première publication de Pierre-Marie Héron²⁵⁸ est plus particulièrement centrée sur Jean Amrouche, considéré comme l'inventeur du genre de l'entretien radiophonique développé, sous forme de critique littéraire parlée. L'identité de Jean El Mouhoub Amrouche est composite : catholique kabyle, fin lettré français ancré dans une tradition orale kabyle, l'homme est déchiré à la fin de sa vie par une guerre d'Algérie dont il ne voit pas le dénouement²⁵⁹. Armand Guibert publie à son sujet un court opus²⁶⁰ qui oscille entre hommage et charge, entre une admiration pour le poète qu'Amrouche a été (sans pourtant porter son talent aussi loin qu'il l'aurait pu), et un reproche d'opportunisme rhéteur.

L'ambition qu'on découvrait en lui, je l'avais notée dès le premier jour. Justifiée ? à coup sûr : ses entretiens radiophoniques avec André Gide, Mauriac et Claudel furent

²⁵⁵ Voir notamment : HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *op. cit.*, 2000, 2001, 2003.

²⁵⁶ HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *op. cit.*, 2010, p. 10.

²⁵⁷ Par ailleurs, dans un article récemment paru, Pierre-Marie Héron souligne un des ingrédients essentiels d'une série d'interviews à la radio, intitulée *Qui êtes-vous ?*, c'est-à-dire l'impertinence savamment dosée entre les interlocuteurs en vue de la formulation de propos inédits : HÉRON, Pierre-Marie, « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1706>.

²⁵⁸ HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *op. cit.*, 2000. Cet ouvrage est accompagné de deux CDs et reproduit un texte de Jean Amrouche intitulé « Le roi Midas et son barbier », dans lequel l'homme de radio expose sa poétique de l'entretien.

²⁵⁹ À ce propos on peut se reporter à l'article qu'il signe dans *Le Monde* du 11 janvier 1958, intitulé « De la France comme mythe et comme réalité », dont la publication provoquera son licenciement à la radio.

²⁶⁰ GUIBERT, Armand, *Jean Amrouche (1906-1962) par un témoin de sa vie*, Paris, Gaston Lachurié, 1985.

une étincelante création, celle de la critique parlée. Par son attention, sa mémoire, sa subtilité d'analyse et sa parfaite élocution, il y déployait une maïeutique si irrésistible que Mauriac a pu dire : « il connaissait notre œuvre beaucoup mieux que nous-mêmes », tandis que d'autres, et non des moins angéliques – pourquoi ne pas citer Patrice de la Tour du Pin ? – parlaient d'acupuncture mentale et de byzantinisme.²⁶¹

L'attention critique d'Amrouche a pu être considérée comme intrusive, voire pédante, et il faut bien admettre que s'il est l'inventeur d'un genre, il en est également le praticien le plus sourcilieux ou académique – ses imitateurs, à l'instar de Robert Mallet ou Michel Manoll, prenant mieux en considération le fait que le manque d'érudition des auditeurs, ou simplement leur méconnaissance de l'œuvre en question, ne leur permet pas d'entrer dans un discours trop spécialisé. Mais pour Amrouche l'entretien représente aussi un espace de création critique qui remplace certainement la création poétique à laquelle il a renoncé à s'adonner. Selon Réjane Le Baut :

S'il n'était pas parvenu à s'exprimer dans la création littéraire, il allait se révéler, impromptu, dans un genre tout à fait original : les *Entretiens Radiophoniques*. Grâce à eux, Amrouche sortira de sa pusillanimité et s'engagera dans la voie qui était vraiment la sienne : la critique littéraire parlée, où il donne toute sa mesure.²⁶²

Les écrivains avec lesquels Amrouche s'entretient sont des créateurs dont l'œuvre lui tient à cœur depuis des années – celle de Gide, celle de Claudel, par exemple – et son approche radiophonique se fait par conséquent de l'œuvre à l'homme et non inversement. Ajoutons que la préparation des entretiens passe par une phase préliminaire, qui est celle de la correspondance à ce sujet : l'échange écrit précède l'échange oral – avant de retourner à l'écrit pour certains. André Gide, dont Jean Amrouche fait la connaissance en 1929, est le premier à accepter cette aventure radiophonique (après lui certains refusent, comme Martin du Gard ou Malraux, d'autres acceptent, comme Claudel, Mauriac, Ungaretti et finalement Jouhandeau).

Le mérite de Gide est grand d'avoir accepté de lancer avec Amrouche la formule des entretiens quand on sait que la radio était alors quelque peu boudée par les milieux littéraires de l'époque qui y voyaient plus un outil de promotion commerciale qu'un espace éventuel de créativité. De plus, Gide a toujours reconnu son manque d'aisance

²⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁶² LE BAUT, Réjane, « Le périple secret de Jean Amrouche ou : de l'ambiguïté », *Jean Amrouche, l'éternel Jugurtha*, actes du colloque [Rencontres méditerranéennes de Provence, 17-19 octobre 1985], Marseille, Éditions du Quai-Jeanne Laffitte, 1987, p. 70.

face au genre de la conversation, l'écrit s'avérant infiniment plus rassurant à ses yeux.²⁶³

À l'écoute des entretiens Gide-Amrouche, on comprend qu'ils constituent pour Gide un geste quasi testamentaire, pour lequel l'écrivain revendique ne pas s'être préparé, et que le parcours critique chronologique proposé par Amrouche convient à l'écrivain en ce sens qu'il est propre à redessiner les contours de son œuvre, serait-ce par d'inévitables redites. Mais Gide adresse tout de même à son interlocuteur un reproche implicite : « Vos remarques sont accessibles à ceux qui connaissent mes livres... »²⁶⁴ La tâche de l'homme de radio est ardue, puisqu'il doit tout ensemble embrasser l'œuvre en profondeur et la transmettre, suivant des impératifs didactiques. Amrouche justifie sa démarche auprès de Martin du Gard :

Pour moi, j'espérais engager la Radio Française dans une voie à peine frayée : enregistrer un grand document sonore qui demeurât comme un témoignage historique irrécusable. J'espérais en outre que l'immense audience de la radio ouvrirait à l'œuvre de Gide de nouveaux champs d'influence.²⁶⁵

On constate que l'ambition critique se double d'une volonté d'inscription dans l'histoire – histoire littéraire au sein de laquelle Amrouche trouve ainsi son rôle –, ainsi que d'une volonté de diffusion qui aurait pu être plutôt le fait d'une vocation éditoriale, dans sa logique commerciale, ou prosélyte si l'on use d'un autre registre : Amrouche transmet la bonne parole, ou plutôt la bonne littérature de son temps, servie par ses talents rhétoriques. Critique et histoire littéraire, diffusion du savoir – tout ceci nous mène logiquement à la fonction didactique des programmes culturels radiophoniques en général, et à celle des entretiens d'Amrouche en particulier. Guy Dugas insiste sur la vocation didactique du projet d'Amrouche : « Amrouche commence par poser le postulat suivant : le bon critique en sait bien davantage sur l'écrivain que l'écrivain lui-même. Il a donc une tâche didactique, non seulement vis-à-vis du public, mais aussi vis-à-vis de l'auteur lui-même. »²⁶⁶ Nous avons vu que cette position peut engendrer l'admiration²⁶⁷ ou l'irritation des écrivains, mais elle se

²⁶³ EL HICHERI, Hatem, « Jean Amrouche : de l'entretien radiophonique comme genre littéraire », *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Centre d'étude du XX^e siècle, Université Paul Valéry, 2001, p. 101.

²⁶⁴ GIDE, André, *Entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Ina/Radio France, 1996, vol. 1 « Les jeunes années », CD 2, page 7, « De *L'Immoraliste* à *La Porte étroite* ».

²⁶⁵ Cette lettre, non envoyée, se devait de répondre à un Martin du Gard critique de la part abusive, selon lui, que prenait Amrouche dans ses commentaires, ainsi que de l'absence de nouveauté du discours tenu sur Gide et par Gide jusqu'alors : voir les documents intégrés au volume *Les Écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2000, p. 118.

²⁶⁶ DUGAS, Guy, « Genèse des entretiens, d'après des documents inédits », *Ibid.*, p. 27.

²⁶⁷ Marcel Jouhandeau, dans une émission d'hommage consacrée à Amrouche le 17 avril 1962, dit de lui : « Jean Amrouche, qui allait au fond des textes ; qui ne laissait rien d'inexpliqué chez les auteurs qu'il étudiait. Nous l'avons vu tenir tête à André Gide, se mesurer avec Paul Claudel. Dans les entretiens que nous avons poursuivis

trouve indéniablement en pleine cohérence avec la démarche d'Amrouche, dans une volonté, qui pourrait ne pas être désintéressée, de s'associer aux grands hommes dont l'écriture a pu toucher sa verve critique : un peu de leur aura lui est de fait associée – d'autant plus peut-être dans le second temps qui consiste en la publication de ces entretiens. Toutefois du vivant d'Amrouche seuls les entretiens avec Claudel sont publiés, en 1954. Soulignons encore avec Pierre-Marie Héron que « les séries d'Entretiens radiophoniques données par Amrouche font donc du genre un acte de critique littéraire avant tout, principalement préoccupé de l'œuvre, où la place de la biographie est réglée dans une optique proustienne »²⁶⁸.

2.3. De la parole au livre : premiers livres d'entretiens radiophoniques publiés

Dans l'histoire de la pratique de l'entretien d'écrivain, qui mène au livre d'entretien tel qu'il nous intéresse dans ce travail, étudions le passage à l'écrit des premiers entretiens radiophoniques développés. Le premier ouvrage publié de la sorte le doit à l'extraordinaire engouement des auditeurs pour le feuilleton qui a rassemblé Paul Léautaud et Robert Mallet. La publication des *Entretiens avec Robert Mallet*²⁶⁹ est liée au succès même de la formule radiodiffusée²⁷⁰, ainsi qu'à une promesse commerciale autant que littéraire pour les éditions Gallimard qui le publient en 1951²⁷¹. L'ouvrage est le premier d'une série de publications similaires, variant leur rapport au succès, à la réécriture, à la place respective des interlocuteurs et à la teneur de leurs propos. Le second ouvrage que nous considérons comme clé dans l'élaboration de l'histoire du genre est le premier publié par Jean Amrouche, créateur

ensemble lui et moi, il m'a révélé beaucoup de choses sur moi-même. C'était un parti pris chez lui de vous pousser dans vos retranchements pour vous arracher une confession essentielle. » Voir les documents compris dans : *Les Écrivains à la radio*, op. cit., p. 149. Par ailleurs, le livre d'entretien publié par Jouhandeau est savoureux : JOUHANDEAU, Marcel, *La Vie comme une fête. Entretiens*, suivis d'éléments de biographie et de bibliographie par Jacques Ruffié, Paris, Pauvert, 1977.

²⁶⁸ HÉRON, Pierre-Marie, « De Gide à Jouhandeau : conception et réalisation des Entretiens », *Les Écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, op. cit., p. 39.

²⁶⁹ LÉAUTAUD, Paul, *Entretiens avec Robert Mallet*, Paris, Gallimard, 1951.

²⁷⁰ Un succès qui est à mettre en relation avec un nombre d'auditeurs toujours plus étendu : « la IV^e République est une République de la radio : [...] cette République a vu le nombre de postes de radio doubler exactement dans sa brève existence : 5,3 millions de postes de radio au début de 1946, 10,5 millions en 1958. Statistiquement, presque tous les foyers français sont donc ainsi concernés à cette date. Pour atteindre de tels taux en matière de télévision, il faudra attendre le milieu des années 1980. » RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, op. cit., p. 235.

²⁷¹ Signalons que la vogue des feuilletons d'entretiens radiophoniques – touchant un large public au vu de l'implantation de la radio en France dans les années 1950 – est contemporaine du développement de l'édition de poche dans le monde du livre : « Concept éditorial fondé sur un principe de commercialisation de masse, l'édition de poche concentre sur elle les enjeux de démocratisation et de légitimité culturelle, en même temps qu'elle met en jeu le statut du livre et de l'œuvre. » (LEGENDRE, Bertrand, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. II, n° 1, 2010, <http://id.erudit.org/iderudit/045320ar>, § 2)

du genre. Les *Mémoires improvisés*²⁷², qui paraissent sous le nom de Paul Claudel, constituent une étape dans la cristallisation d'un genre littéraire, et dans son lien manifeste avec celui des Mémoires.

Paul Léautaud

Commençons avec Léautaud :

Les *Entretiens* marquent [...] l'apogée d'une existence et le début de son épilogue. À la fois coup de maître et chant du cygne, ils sont devenus un classique jubilatoire du genre, le testament oral d'un homme qui, plutôt que de vivre une fois mille vies comme un aventurier, vécut mille fois la sienne en la racontant inlassablement, lui conférant ainsi sa densité, son intensité, ce charme presque magique, mystérieux, qui nous envoûte encore.²⁷³

Les entretiens de Paul Léautaud avec Robert Mallet sont ceux qui ont connu le plus grand succès dans toutes les séries d'entretiens des années 1950. On le constate tout d'abord à la reprise d'une seconde série d'entretiens – après la première qui avait débuté le 7 décembre 1950 sur la chaîne nationale – sur la plus populaire Paris-Inter dès le 9 mai 1951. Ce sont également « les premiers du genre à être totalement transcrits et imprimés, et à susciter aussi l'intérêt des critiques »²⁷⁴. Les éditions Gallimard publient l'ouvrage en soulignant la plus-value du livre par rapport à la version radiophonique de l'entretien :

Afin de répondre au désir manifesté par d'innombrables auditeurs, les trente-huit entretiens sont publiés, et ils le sont intégralement, c'est-à-dire tels qu'ils ont été enregistrés, sans les coupures que la Radio, organisme d'État, a été obligée d'y faire lors de leur diffusion, pour des raisons faciles à comprendre. Ainsi la pensée la plus spontanée, la moins académique de Paul Léautaud prend-elle corps dans un livre qui respecte scrupuleusement la forme jaillissante d'un échange de propos dont certains critiques ont dit qu'il valait la meilleure des comédies.²⁷⁵

L'écrit promet une version brute et ainsi plus proche de Paul Léautaud lui-même, qui ne s'embarrasse d'aucune convention – et s'approcherait en ceci mieux d'une nouvelle frontière générique, celle de la comédie. Contrastant avec le ton de Jean Amrouche, celui de Robert Mallet est certainement celui d'un médiateur plutôt que d'un critique. La franchise de

²⁷² CLAUDEL, Paul, *Mémoires improvisés, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, [1954, 1969], texte établi par Louis Fournier et indexé par Anne Egger, Paris, Gallimard, 2001.

²⁷³ DENAVARRE, Nicolas, « Radio-Léautaud, un écrivain français parle aux français », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 87.

²⁷⁴ TODD, Christopher, « Le succès des entretiens littéraires radiophoniques. Quelques réactions dans la presse écrite », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 34.

²⁷⁵ LÉAUTAUD, Paul, op. cit., quatrième de couverture.

l'échange durant les vingt-deux émissions retranscrites²⁷⁶ constitue un des charmes qui a pu séduire un large public : à Léautaud revient évidemment une plus longue part du temps de la conversation, mais les échanges fusent et aucun des deux interlocuteurs ne se lance dans des diatribes complexes ou des considérations littéraires trop spécialisées. L'écrivain est un original, misanthrope quelque peu marginal, qui parle avec sincérité, sans calcul. Soulignons que la distance au média radiophonique même, pour Léautaud, a joué en sa faveur quant à la spontanéité avec laquelle il s'exprime. Dans le dernier des entretiens, Mallet questionne l'écrivain sur sa vision du confort et du progrès, puisqu'il se chauffe au bois, n'éclaire que deux pièces à l'électricité et écrit toujours à la plume d'oie – mais possède tout de même le téléphone :

J'ai le téléphone parce qu'on a trouvé qu'à mon âge c'était plus prudent. On me téléphone, mais moi, je ne téléphone jamais, je n'éprouve pas le besoin de téléphoner. Je me suis passé assez longtemps du téléphone pour continuer ! Une fameuse invention ! Ce qu'on peut être dérangé avec cet instrument !²⁷⁷

Léautaud – qui cela va sans dire ne possède pas de poste de radio – devient paradoxalement, grâce au média qu'il récluse implicitement dans son désintérêt pour le progrès technique, un des écrivains les plus médiatisés de ce début des années 1950. Les dernières minutes de cet ultime entretien sont par ailleurs consacrées à une réflexion sur le succès de la série d'entretiens. Léautaud confirme avoir reçu un courrier volumineux et y avoir répondu : « une moyenne de cent cinquante francs d'affranchissement par jour. Les auditeurs m'ont ruiné. (*Rires.*) »²⁷⁸ ; il affirme avoir reçu des cadeaux, et même quelques « photos libertines avec une adresse »²⁷⁹ ; il se plaint d'avoir été assiégé de visiteurs, curieux et journalistes. Paul Léautaud, à son corps défendant, fait donc l'expérience d'une célébrité tardive, inattendue – encombrante même –, et exprime ainsi son impression sur l'effet de ces entretiens :

P. L : Je n'en reviens pas. Non, je n'en reviens pas. Et vous savez, je parle de cela très simplement. Jamais je n'aurais cru à un pareil courrier, jamais je n'aurais cru à des centaines d'articles et à tout ce qu'on me rapporte, jamais je ne me serais attendu à la réponse que M. Gazier [Ministre de l'Information] a faite à ce député qui avait critiqué nos *Entretiens*. [...]

²⁷⁶ Dans son introduction, Robert Mallet précise : « Les *Entretiens* ont été numérotés et I à XXII selon leur enregistrement et non selon leur diffusion. Chacune des conversations a duré une heure environ, et c'est en fragmentant ces vingt-deux conversations qu'on a obtenu les trente-huit entretiens diffusés. » *Ibid.*, p. 10.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 388.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 392.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 394.

R. M : Vous devez reconnaître que le progrès sert quelquefois à quelque chose puisque c'est grâce à la Radio que votre voix a pu pénétrer dans de nombreux foyers et vous faire connaître du grand public.

P. L : Vous appelez ça une forme de progrès ? (*Rires.*)

R. M : Peut-être pas pour l'humanité, mais pour votre personne en tous cas.

P. L : Eh bien ! Voulez-vous que je vous dise : tout ça, au fond, c'est une forme de cabotinage !²⁸⁰

La pirouette est habile, surtout de la part d'un homme qui a longtemps pratiqué la critique dramatique. Paul Léautaud, passé l'étonnement face à la puissance de diffusion du média, n'en perd pas pour autant son aplomb et surtout semble disposé à n'exprimer aucune forme de gratitude à son vis-à-vis. Bien au contraire, son jugement – « tout ça, au fond, c'est une forme de cabotinage » – fonctionne comme un avertissement sérieux à tous ses pairs qui joueront de manière certainement plus consciente – et par conséquent moins sincère – le jeu de la médiatisation du littéraire et des écrivains à la radio.

Pour l'auditeur des années 1950, un des attrait des entretiens entre Mallet et Léautaud consiste également en la reviviscence de la Belle Époque et de l'entre-deux guerres, dans son contexte culturel et littéraire. L'interviewer pousse l'écrivain à évoquer chronologiquement les étapes de sa vie privée (éducation, adolescence, travaux divers) et de sa vie publique (relations avec les acteurs culturels de son temps). Ainsi l'entretien s'assimile plus au genre des Mémoires qu'à celui de l'autobiographie. Comme l'écrit Jean-Louis Jeannelle : « Si l'autobiographie est le récit que “quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle”, selon la formule de Philippe Lejeune, les Mémoires, quant à eux, sont le récit d'une vie dans sa condition historique »²⁸¹. Dans le cas de Léautaud, on pourrait parler plutôt de « Souvenirs », un genre également évoqué par Jeannelle :

Centrés sur une période précise – la Belle Époque fut sans conteste l'âge d'or de ce genre –, les Souvenirs se présentent sous une forme thématiquement non exhaustive et offrent du contexte historique une représentation plus pauvre que celle du genre mémorial, où l'ancrage interdiscursif large favorise une appréhension plus documentée du passé.²⁸²

Aussi Paul Léautaud, à travers les Souvenirs que son interlocuteur l'amène à évoquer, fait-il revivre une époque certainement vue dans un prisme nostalgique par une grande partie des auditeurs, et contribue de la sorte au succès de la série d'entretiens.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 396-397.

²⁸¹ JEANNELLE, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 13.

²⁸² *Ibid.*, p. 373.

Paul Claudel

Le geste mémorial, empathique pour Léautaud, est fort différent dans le cas des entretiens entre Jean Amrouche et Paul Claudel, intitulés *Mémoires improvisés*²⁸³. Si le terme même de Mémoires est employé dans le titre, selon le souhait de l'auteur, le lecteur de ces entretiens est moins emporté dans l'évocation de la condition historique d'une époque donnée que dans le récit de la construction d'une personnalité à travers l'analyse de ses écrits. On touche ici à la spécificité des Mémoires d'écrivains, qui ne peuvent évoquer leur vie individuelle et même leur rapport à leur condition historique, sans traiter de la genèse ou de l'exposition de leurs œuvres.

Répetons que *Mémoires improvisés* est le seul livre d'entretien radiophonique mené par Amrouche et publié de son vivant – les autres auteurs avec lesquels il s'est entretenu ayant souhaité ne pas publier leurs échanges²⁸⁴ –, ce qui le singularise dans l'histoire du livre d'entretien : voici donc le premier livre d'entretien publié par l'inventeur du genre de l'entretien radiophonique développé, dont le titre-oxymore souligne la provenance et l'étrangeté. C'est grâce au média employé, la radio, que ces entretiens ont pu être improvisés par Paul Claudel, auquel Amrouche tendait non seulement un micro mais aussi un cadre discursif bien délimité ; et c'est grâce au même média que l'écrivain a pu publier ces Mémoires sans les écrire ou du moins simplement en les révisant²⁸⁵. Si Amrouche se sert de Claudel pour se hisser à la hauteur d'un écrivain déjà classique, Claudel se sert d'Amrouche et du média pour écrire autrement un livre qu'il n'aurait pas écrit sans la radio²⁸⁶. Certains commentateurs vont jusqu'à faire de ces entretiens une œuvre commune à Claudel et Amrouche : « C'est bien d'une œuvre qu'il s'agit, d'une création, dans laquelle Amrouche, lecteur assidu de Claudel, pétrit et travaille le matériau claudélien (matériau de l'œuvre mais

²⁸³ CLAUDEL, Paul, *op. cit.*, 2001.

²⁸⁴ Les entretiens avec Ungaretti sont publiés grâce aux soins de Philippe Jaccottet en 1972, après la mort de l'écrivain et selon sa volonté ; ceux avec Mauriac en 1981 sous l'égide de l'Ina ; ceux avec Giono en 1990. (UNGARETTI, Giuseppe et AMROUCHE, Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972 ; MAURIAC, François, *Souvenirs retrouvés. Entretiens avec Jean Amrouche*, texte établi par Béatrice Avakian, Paris, Fayard/Ina, 1981 ; GIONO, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godard, Paris, Gallimard, 1990.)

²⁸⁵ Louis Fournier note dans sa préface à la réédition de 1969 : « Seul Claudel pouvait récrire Claudel ; s'il n'en a pas vu la nécessité, il ne faut pas se substituer à lui mais le laisser parler, en rapportant ses propos d'aussi près que possible. » CLAUDEL, Paul, *op. cit.*, 2001, p. 8.

²⁸⁶ Quelques années plus tôt, en 1944, Paul Claudel reçoit la visite de Pierre Schaeffer, homme de radio, et de Jacques Madaule, spécialiste de son œuvre, et cette rencontre est enregistrée. Publiée partiellement en 1965 sous forme de disque, l'intégrale de cette rencontre a été publiée sous forme de livre accompagné de deux CDs en 2005 (voir CLAUDEL, Paul, *Une visite à Brangues : conversation entre Paul Claudel, Jacques Madaule et Pierre Schaeffer : Brangues, dimanche 27 février 1944*, Paris, Gallimard, 2005). Notons que Jean Amrouche, dans les *Mémoires improvisés* diffusés en 1951 et 1952, réunit les talents de l'homme de radio et du connaisseur de l'œuvre.

aussi matériau humain) pour en faire émerger la cohérence d'un univers intellectuel et humain. »²⁸⁷ Il faut dire que les interventions d'Amrouche sont effectivement construites, argumentées, à l'écoute des réponses de Claudel, dans une attention critique de chaque instant. Non contents d'allier le genre de l'entretien à celui des Mémoires, d'autres l'apparentent à un exercice rhétorique :

[Ces entretiens] prouvent qu'une technique moderne, celle de la radio, peut être mise au service d'un exercice tombé en désuétude : la *disputatio philosophica* revit en effet dans le dialogue Claudel-Amrouche, surtout lorsque les arguments se heurtent, se froissent, mais dans une commune recherche de la vérité qui n'a pas encore été délégitimée par la rhétorique postmoderne et n'est pas encore entrée dans l'ère d'une communication vouée au simulacre.²⁸⁸

Ici le critique souligne que l'échange entre les deux interlocuteurs se situe en profondeur – la connaissance de l'œuvre menant à la réflexion philosophique. En effet, le ton diffère radicalement de celui des entretiens entre Mallet et Léautaud, qui privilégiait une certaine légèreté. Plutôt qu'une conversation aux échanges brefs, improvisée, émaillée d'exclamations, le lecteur trouve ici un inventaire critique raisonné de l'œuvre de Claudel, mené par un Amrouche à qui nul détail, nulle contradiction de l'écrivain, nul nom de personnage d'une pièce de jeunesse n'échappe. Ayant exprimé ainsi son projet : « Je voudrais vous aider, vous forcer même, à nous raconter votre histoire, celle de votre pensée, et celle de votre œuvre »²⁸⁹, Amrouche s'attelle à sa tâche avec grand sérieux. Le critique mène d'ailleurs l'écrivain à évoquer une des questions fondamentales qui meut son écriture :

Le fruit essentiel que j'ai retiré de ma fréquentation avec Mallarmé, c'est cette question : « qu'est-ce que ça veut dire ? » [...] Les choses ne répondent juste que si on leur pose des questions justes. C'est cette question juste qu'il n'est pas toujours facile de poser. Il faut pour ça énormément d'attention et aussi une certaine formation dialectique.²⁹⁰

Paul Claudel, en offrant à ses auditeurs puis à ses lecteurs une des clés de sa conception de l'écriture, leur propose également une appréciation de la haute valeur de ces *Mémoires improvisés*, entièrement orientés sur le sens de son œuvre. D'autant plus que l'écrivain réfute plus loin la maxime socratique « Connais-toi toi-même » pour lui opposer sa propre vision de la connaissance de soi : « Le vrai moyen de connaissance serait plutôt "Oublie-toi toi-même", oublie-toi toi-même pour être absorbé dans le spectacle qui s'offre à toi et qui est infiniment

²⁸⁷ VINAS-THÉROUD, Florence, « Claudel au micro d'Amrouche », *Les Écrivains à la radio : les Entretiens de Jean Amrouche*, op. cit., p. 62.

²⁸⁸ DURAND, Jean-François, « La violence de l'œuvre », *Ibid.*, p. 77.

²⁸⁹ CLAUDEL, Paul, op. cit., 2001, p. 12.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 75-78.

plus intéressant, du moins à mon avis »²⁹¹. Finalement le genre des Mémoires, si l'on revient à la définition de Jean-Louis Jeannelle, est judicieusement choisi pour un écrivain qui s'occupe moins du récit de sa vie individuelle que de celui de sa vie dans sa condition historique – ici religieuse, professionnelle et littéraire.

Hé ! Manoll, rentrez donc ce papier que je ne saurais voir ! Que sortez-vous de votre poche ? Ça n'est pas de jeu. Vous savez bien que j'ai posé comme condition de nos entretiens à la radio : l'improvisation et la spontanéité. Sinon, ce jeu n'a plus de sens au micro si questions et réponses sont préparées d'avance. Autant aller faire un cours en Sorbonne ou tenir une conférence salle des Sociétés savantes, et ce n'est pas mon genre, vous le savez bien.²⁹²

Blaise Cendrars

2.4. L'enregistrement : maîtrise de la lecture ou jeu d'improvisation ?

Face à la voix et à sa mise en boîte, ou sa fixation dans la forme orale de l'entretien radiophonique – suivi ou non de sa publication en volume –, deux attitudes opposées sont envisageables : l'improvisation et la valorisation de la pratique du montage ; la lecture à voix haute d'un texte préalablement écrit. Deux écrivains incarnent ces positions et produisent quasi simultanément des entretiens radiophoniques radicalement opposés dans leur conception et leurs effets²⁹³. D'un côté Blaise Cendrars, enthousiaste de la modernité et de ses techniques, veut expérimenter avec la radio une improvisation à moduler selon son bon plaisir – selon un mode de création fictionnel ; de l'autre André Breton, conscient de son rôle de représentant d'un mouvement Surréaliste en perte d'influence après la Seconde Guerre mondiale, souhaite user du média pour effectuer des mises au point d'histoire littéraire qui nécessitent la précision d'une pré-écriture – autant dans ses questions que dans ses réponses –, et touche ainsi au genre de l'essai. Une décision qui semble simplement technique de prime abord révèle son importance lorsqu'elle est observée de plus près et que l'on analyse ses conséquences : du surcroît de fiction au surcroît d'information, l'entretien improvisé ou

²⁹¹ *Ibid.*, p. 222.

²⁹² CENDRARS, Blaise, *Blaise Cendrars vous parle...* suivi de *Qui êtes-vous ?*, *Le Paysage dans l'œuvre de Léger* et de *J'ai vu mourir Fernand Léger*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, « Tout autour d'aujourd'hui », vol. 15, Paris, Denoël, 2006, p. 43. Claude Leroy précise dans sa préface : « Quant à l'injonction qui ouvre l'entretien troisième [...] et tout le paragraphe [...] pour faire l'éloge de l'improvisation [ils] ont été ajoutés dans le volume, par une ruse d'écrivain, maître de ses effets. », p. XV-XVI.

²⁹³ Guillaume Willem conclut ainsi un article intéressant sur ce sujet : « devant la fiction de spontanéité qui sous-tend le genre de l'entretien, quelle que soit l'attitude qu'ils adoptent dans leur travail de remédiation de l'oral à l'écrit, les écrivains reconfigurent un échange qui en tant qu'invention se rejoue toujours comme une première fois. » WILLEM, Guillaume, « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1662>.

l'entretien surécrit ne visent pas la même audience, et ne cherchent pas à s'insinuer dans la même partie du cerveau des auditeurs.

Blaise Cendrars

*Blaise Cendrars vous parle*²⁹⁴, publié en 1952, constitue la version réécrite des entretiens que l'écrivain a réalisés avec Michel Manoll en 1950 sous le titre *En bourlinguant avec Blaise Cendrars*, avec le concours d'Albert Riéra au montage²⁹⁵. L'inscription de Cendrars dans ce genre nouveau n'est pas surprenante, dans la mesure où l'écrivain a toujours marqué son intérêt pour la modernité, les inventions industrielles et techniques – par exemple et dès leurs débuts le cinéma, la voiture ou le gramophone. Rappelons que dans *Les Confessions de Dan Yack*²⁹⁶, en 1929, l'auteur construit son récit en donnant des transcriptions dactylographiées de rouleaux enregistrés par son personnage Dan Yack, ainsi que des fragments d'un journal tenu par la compagne décédée du protagoniste – procédé composite qui oscille entre reproduction de la voix et reproduction de l'écriture, la technique étant mise au service de l'invention du roman. Pierre-Marie Héron estime que l'adhésion de Cendrars à la radio – incluant la pratique des entretiens – tient non seulement à son intérêt pour l'innovation technique, mais également à son rapport particulier à l'oralité dans son travail de la langue :

À considérer toutes ces émissions dans leur ensemble, émissions parlées et dramatiques, on constate d'abord sans surprise que Cendrars écrivain de conversation, écrivain du souffle et du langage vivant s'affichant comme « souvent peuple et vulgaire », écrivain foncièrement journaliste de tempérament, trouve à contenter par la radio son vitalisme en matière d'art, son obsession littéraire de l'oralité courante, du langage parlé dans son débit, ses intonations, son souffle, son vocabulaire.²⁹⁷

Pour *Blaise Cendrars vous parle*, l'écrivain saisit une nouvelle occasion de travailler le matériau de la langue, jaillissante, digressive, et s'approprie autant la version orale – par l'ascendant qu'il prend sur son interlocuteur ainsi que par son intervention dans le montage de *En bourlinguant avec Blaise Cendrars* – que la version écrite, remaniée par ses soins²⁹⁸. « On

²⁹⁴ CENDRARS, Blaise, *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par Michel Manoll, montage par Albert Riéra, Paris, Denoël, 1952.

²⁹⁵ Blaise Cendrars est le seul écrivain qui publie ses entretiens en faisant mention de l'identité du monteur de ces derniers – indice révélateur de son intérêt pour le processus et le métier même qu'implique le montage radio.

²⁹⁶ CENDRARS, Blaise, *Dan Yack*, [1946], « Tout autour d'aujourd'hui », vol. IV, Paris, Denoël, 2002. *Dan Yack* est composé de deux parties, *Le Plan de l'aiguille* et les *Confessions de Dan Yack*, toutes deux rédigées en 1929 mais réunies seulement en 1946 sous le titre indiqué en un volume.

²⁹⁷ HÉRON, Pierre-Marie, « Blaise Cendrars : bruits et voix du monde », *Les Écrivains et la radio. op. cit.*, 2003, p. 47.

²⁹⁸ La préface de Claude Leroy au volume 15 de l'édition complète des œuvres de Cendrars, « Tout autour d'aujourd'hui », est éclairante à ce sujet.

peut penser que ce qui a séduit Cendrars dans cette entreprise, ce n'est pas de se raconter une nouvelle fois mais de changer de formule. C'est d'expérimenter une nouvelle façon d'être présent, de continuer une œuvre par les moyens de l'oral. »²⁹⁹ L'écrivain l'affirme en effet, et il soulève en cela un des écueils des entretiens-feuilletons à la radio en particulier, mais également des entretiens d'écrivain en général : la répétition de propos antérieurs, ou d'éléments biographiques, ne comporte en soi aucun intérêt. Ainsi lorsque Manoll lui propose : « Cher Blaise Cendrars, il faut maintenant que nous abordions l'histoire de votre vie. » Il répond : « Pourquoi ? Je n'en vois pas la nécessité. J'ai déjà raconté moi-même tout ce que je pouvais en dire, et ça n'est pas fini, j'ai d'autres livres en préparation. »³⁰⁰ Évidemment, une certaine forme de redite est tout de même inévitable, inhérente à un exercice proposé à des écrivains – le plus souvent âgés – qui envisagent leurs œuvres rétrospectivement et dans une visée de bilan. Mais la particularité de *Blaise Cendrars vous parle* réside bien dans ce rapport particulier à la voix que le média instaure, et dont l'écrivain sait tirer parti, même lorsqu'elle le trouble :

Ne me remerciez pas, Manoll, c'est vous qui avez eu l'idée de ces entretiens à la radio. Quant à ceux qui prendront l'écoute, je ne sais pas s'ils en tireront grand profit. Je vous le répète, écrire c'est peut-être abdiquer ; mais parler... et parler de soi !... et au public !... à quoi bon ? Il est vrai qu'il y a *ma* voix, et que seule la voix porte à la radio, quoi qu'elle dise. Mais je ne connais pas ma voix. Je ne suis pas un orateur, je n'ai jamais pris des cours de diction, jamais personne ne m'a posé la voix sur les lèvres, je la découvre au fur et à mesure de mon débit au micro, comme un auditeur. Je trouve cela très émouvant, mais ça me déroute... C'est idiot...³⁰¹

André Breton

L'enjeu de la voix est tout autre dans les entretiens d'André Breton : il doit en user comme d'un comédien afin de rendre vivant le texte qu'il a sous les yeux³⁰² – et qui d'ailleurs est publié un mois après la diffusion de la série sur les ondes³⁰³. Notons au passage que si les entretiens radiophoniques de Breton avec Parinaud occupent la majeure partie du volume publié, dix entretiens donnés à divers organes de presse et un autre donné à la radio, entre

²⁹⁹ TOURET, Michèle, « “Mais non, mon cher Michel Manoll”. De l'art de conduire un entretien radiophonique quand on est Blaise Cendrars », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 66.

³⁰⁰ CENDRARS, Blaise, op. cit., 2006, p. 78.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 21. L'auteur souligne.

³⁰² Rappelons que Breton, sans avoir collaboré avec la radio avant la guerre, l'a fait durant son exil à New York lorsqu'il a prêté sa voix à « La Voix de l'Amérique ». Il connaît donc cet exercice particulier qu'est la lecture pour la radiodiffusion au moment d'enregistrer ces *Entretiens*.

³⁰³ BRETON, André, *Entretiens (1913-1952); avec André Parinaud [et al.]* [1952], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1973. La version radiophonique de la série est disponible en CD : *André Breton : l'aventure surréaliste*, Paris, Ina/Radio France, 2003.

1941 et 1952, sont rassemblés à la fin de l'ouvrage sous le titre générique « Réponses à d'autres questions ». Si la transition de la version radiophonique à la version écrite ne comporte pas de réécriture, puisque l'ensemble était déjà rédigé avant d'être dit, elle s'adjoint ainsi des morceaux choisis pour renforcer la position de l'écrivain, celle de référence vivante, autorisée, d'une certaine histoire littéraire. Mais revenons à l'échange entre André Breton et André Parinaud :

Les *Entretiens* constituent incontestablement un document essentiel tant sur l'histoire du surréalisme que sur la personnalité de Breton et ils contiennent un grand nombre d'informations et de jugements qui demandent aujourd'hui encore à être approfondis [...]. Il suffit de rappeler que le fil directeur de ces seize émissions était strictement chronologique et devait couvrir toute l'histoire du surréalisme depuis les premières incitations que Breton avait trouvées dans le mouvement symboliste jusqu'à sa renaissance récente au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.³⁰⁴

En effet, la rigueur d'historien de Breton est parfaite lorsqu'il énonce successivement, traversant les années comme les chapitres de ce livre, ici de manière synthétisée : « en mars 1919 paraît, sous notre triple direction (Aragon, Breton, Soupault), le premier numéro de la revue *Littérature* », « Dès le printemps 1923 [...] l'ère du surréalisme proprement dit a commencé », « Avec la publication du *Manifeste* le surréalisme entre dans sa phase raisonnante », « Le tournant vers la politique que va marquer le surréalisme peut se situer avec précision vers l'été 25 » et encore « Au cours des trois années qui précèdent la nouvelle guerre, le surréalisme réaffirme sa volonté de non-composition avec tout le système de valeurs que met en avant la société bourgeoise »³⁰⁵. L'avancée du texte et les explications données par Breton sur les événements clés du mouvement, ainsi que ses moments critiques, sont tout aussi inexorables qu'un tic-tac d'horloge. Cette rigueur n'est pas sans rappeler celle du rédacteur des manifestes, comme l'évoque Philippe Soupault dans un livre d'entretien paru en 1980 : « Breton a en effet rédigé seul le manifeste du surréalisme. Il était d'ailleurs le seul à pouvoir l'écrire. Méthodique, scrupuleux et, comme son écriture le prouve, minutieux, il a voulu dans son premier manifeste donner au surréalisme des "structures". »³⁰⁶ Structuration, théorisation, rigueur, souci de la transmission correcte d'une certaine histoire littéraire – on constate ici qu'André Breton réunit toutes les qualités d'un mémorialiste selon la définition déjà citée de Jean-Louis Jeannelle, dans la mesure où il place l'accent sur l'histoire du

³⁰⁴ COLLOMB, Michel, « La voix insonore d'André Breton. Les entretiens radiophoniques avec André Parinaud », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 146.

³⁰⁵ BRETON, André, op. cit., 1973, respectivement p. 45, 70, 91, 117, 193.

³⁰⁶ SOUPAULT, Philippe, *Vingt mille et un jours, entretien avec Serge Fauchereau*, Paris, Belfond, 1980, p. 64.

mouvement littéraire et non sur celle de sa personnalité – bien qu’il ne puisse voir l’une sans passer par le prisme de l’autre. Ajoutons que l’œuvre même de Breton entretient un rapport particulier au réel plutôt qu’à la fiction : il s’agit pour lui d’explorer dans ses textes ce qui se trouve sous le réel – le rêve, l’inconscient –, parfois à l’appui de documents (dessins, photographies) comme dans *Nadja* ou *L’Amour fou*, sans pour autant forger une fiction. Ainsi retracer l’histoire du mouvement surréaliste, sous la double injonction de revisiter le réel et d’en établir consciencieusement une image nouvelle, rectifiée, et largement transmise grâce à la radiodiffusion, c’est répondre tant à l’impulsion du créateur Breton qu’à celle du chef de file. André Parinaud, son interlocuteur, qui a déjà pratiqué l’entretien radiophonique avec Colette et s’y prête face à Céline³⁰⁷, parle en ces termes de l’expérience avec Breton :

J’avais sollicité d’André Breton un témoignage qui puisse permettre de réinventer les années exaltantes du surréalisme et nous offrir la leçon qui se dégage de cette véritable épopée. La proximité des années évoquées, les personnages mis en cause, la nécessité d’aborder le fond de l’expérience ne laissaient pas d’autre possibilité que de rédiger la teneur de ces émissions. André Breton a parfaitement répondu à mon attente.³⁰⁸

Une « leçon » de littérature, c’est ce dont Blaise Cendrars ne voulait pas entendre parler – et c’est ce qu’André Breton rédige avec finesse et lit de sa voix « insonore »³⁰⁹. Mais l’exercice de ce dernier, qui peut paraître aseptisé en contraste avec celui du bourlingueur, n’est pourtant pas dépourvu d’une sorte de profession de foi, qui clôt les entretiens sur une note plus personnelle :

Qu’est-ce que cela veut dire : l’intransigeance que j’ai apportée dans la défense du surréalisme ? J’ai misé sur ce que je croyais juste, sur ce que je jugeais de nature à rendre moins inacceptable la condition humaine [...] j’ai le sentiment de ne pas avoir déchu des aspirations de ma jeunesse et c’est déjà beaucoup, à mes yeux. Ma vie a été vouée à ce que je tenais pour beau et pour juste. Tout compte fait, j’ai vécu jusqu’à ce jour comme j’avais rêvé de vivre.³¹⁰

Ainsi André Breton justifie jusqu’à sa propre existence en retraçant avec soin l’histoire du surréalisme. Citons ici la dernière phrase de *L’Amour fou*, dédiée à Aube qui aurait seize ans en 1952 : « Je vous souhaite d’être follement aimée »³¹¹. Similairement, lorsque les *Entretiens* paraissent, en cette année 1952 – au moment où le vœu formulé à sa fille devrait

³⁰⁷ COLETTE, Sidonie Gabrielle, *Mes vérités. Entretiens avec André Parinaud*, Paris, Écriture, 1996 ; PARINAUD, André, « Céline. La maîtrise de l’outrance. Avec un entretien inédit (1958) », *Le Bulletin célinien*, 2001. Parinaud s’est entretenu à plusieurs reprises avec Céline dès 1953, également pour la télévision.

³⁰⁸ BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. III, édition annotée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1287.

³⁰⁹ Le terme est de Michel Collomb, qui le choisit pour le titre de son article déjà cité.

³¹⁰ BRETON, André, *op. cit.*, 1973, respectivement p. 215-216.

³¹¹ BRETON, André, *L’Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 176.

s’accomplir –, Breton souhaite que le surréalisme soit follement compris, et ainsi ne laisse aucune place au hasard, si important que ce phénomène ait été pour la constitution même du mouvement.

2.5. Continuité du dialogue radiophonique

Dans la continuité de cette pratique de dialogue radiophonique avec des écrivains, on peut envisager – au moins – deux cas de figure : les entretiens enregistrés et diffusés dans les années 1950, qui ne sont repris en volume que plusieurs années plus tard, souvent dans une perspective de valorisation posthume d’une œuvre ou d’un auteur ; les entretiens enregistrés alors que la « mode » de ces feuilletons est passée mais que la pratique perdure³¹², tant dans sa donnée sérielle radiodiffusée que dans sa publication subséquente, revue par l’écrivain et son interlocuteur. Nous aborderons deux ouvrages publiés en 1970, qui illustrent ces possibilités : *Les Incertitudes du langage*³¹³, ouvrage réécrit par Jean Paulhan sur la base de ses entretiens avec Robert Mallet, et les *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*³¹⁴.

Jean Paulhan

Si *Les Incertitudes du langage* paraît en 1970, les enregistrements et la diffusion de ces entretiens datent de 1952. Dans la préface de la réédition de l’ouvrage en 2002, sous le titre d’*Entretiens à la radio avec Robert Mallet*³¹⁵, Jean-Claude Zylberstein, qui s’était déjà occupé de la première publication en 1970 et donnait alors les circonstances de l’établissement du texte en note, souligne que « il ne faut pas s’y méprendre. Ce livre, en dépit de son titre, doit être rangé parmi les écrits de Paulhan : sa genèse et sa construction en attestent, comme je vais le montrer »³¹⁶. Zylberstein explique que si l’on ne trouve plus dans l’ouvrage de Paulhan les coupures qu’impliquent le séquençage des douze émissions radiodiffusées, c’est parce que l’écrivain a complètement remanié son texte, à partir d’une version sténographiée dont la

³¹² Mentionnons ici une thèse soutenue en 2011 à l’Université de Genève, analysant un corpus d’interviews avec des écrivains et intellectuels sur les ondes de la Radio Suisse Romande de 1960 à 2010 environ : MOTT, Anne-Outram, *L’Identité médiatique et ses scénographies dans l’entretien culturel à la radio : de la mise en discours de l’identité de l’artiste-écrivain aux variations de sa mise en scène dans le dialogue radiophonique*, Genève, Université de Genève, Faculté des Sciences Économiques et Sociales, Thèse soutenue en 2011. On trouve aussi quelques éléments de description de l’interview radiophonique dans : CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier Érudition, 1984.

³¹³ PAULHAN, Jean, *Les Incertitudes du langage*, Paris, Gallimard, 1970.

³¹⁴ PONGE, Francis, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970.

³¹⁵ PAULHAN, Jean, *Entretiens à la radio avec Robert Mallet*, préface de Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, « Arcades », 2002. Nous nous référons dorénavant à cette dernière édition.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

conservation est imparfaite, se réappropriant ses propos et modifiant ceux de son interlocuteur :

Je dois indiquer que les enregistrements que j'ai pu écouter alors diffèrent substantiellement dans leur forme de ce qu'on va lire ici. Si Paulhan, comme on le sait, aimait les boules et le jeu de croquet, sans doute goûtait-il moins les joies du ping-pong. Or ce que souhaitait à l'évidence Robert Mallet, c'était de converser avec Paulhan sur le mode primesautier qui lui avait si bien réussi avec Léautaud. De sorte qu'il ne devait pas hésiter à couper la parole à Paulhan, trop, manifestement, au goût de ce dernier.³¹⁷

Robert Mallet est certainement décontenancé par Paulhan – d'une manière plus intellectuelle que par Léautaud – lorsque l'auteur pratique une sorte de philosophie paradoxale qui allie profondeur de réflexion et légèreté de ton. « L'agilité de la pensée de Paulhan est [...] déconcertante pour un interviewer qui aimerait bien traiter un sujet après l'autre, suivre chaque fil. Sans cesse, Paulhan part sur une autre idée, passe à un nouveau souvenir, raconte une nouvelle histoire. »³¹⁸ L'écrivain illustre par ses réponses imprévisibles et ses développements allégoriques ce qu'il dit apprécier tant dans le domaine littéraire que dans le domaine humain :

J'aime les récits vrais, où le héros fait exactement le contraire de ce qu'on eût attendu. [...] On dit parfois qu'un monsieur est capable de tout. Oui. On ne saurait mieux dire : nous sommes capables de tout. C'est très encourageant. C'est réconfortant. C'est comme si le monde recommençait à chaque instant.³¹⁹

Jean Paulhan, après s'être plié à un exercice qui lui coûtait peut-être et après avoir laissé une trace orale pour lui insatisfaisante, a coupé dans les répliques de son interlocuteur et a développé ses réponses afin de constituer un dialogue à son avantage, dont le manuscrit fut heureusement conservé, retrouvé et publié deux ans après sa mort. Il laisse ainsi à ses lecteurs – et non à ses auditeurs – un « enseignement [...] profond, qui a trait aux racines de toute une réflexion longuement mûrie. Que Jean Paulhan ait beaucoup retravaillé le texte de ces entretiens [...] suggère d'ailleurs qu'il entendait un peu en faire son *Discours de la méthode*. »³²⁰ Le livre, s'il ne paraît pas du vivant de l'auteur, n'en porte pas moins sa marque et s'inscrit dans sa production – s'éloignant de la direction que voulait lui imprimer l'interlocuteur de Paulhan, s'éloignant du média et de l'immédiat pour toucher au mode de la

³¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁸ GARAUD, Christian, « "C'est autre chose que j'attends de vous !" Robert Mallet questionne Jean Paulhan », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 180.

³¹⁹ PAULHAN, Jean, op. cit., 2002, p. 54.

³²⁰ MESSAGE, Jacques, « La tentation silencieuse de Jean Paulhan. Sur les *Entretiens à la radio* avec Robert Mallet », *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, op. cit., p. 188.

conversation philosophique maîtrisée par l'écrivain seul – exercice que Paulhan avait déjà pratiqué, on l'a vu, dans son *Entretien sur des faits divers*.

Francis Ponge

Le second cas de figure évoqué plus haut, des entretiens enregistrés après que la mode de ces échanges eut passé, peut être représenté par le livre des *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*³²¹ (l'enregistrement et la diffusion sur France culture datent de 1967), qui offre la particularité de présenter deux écrivains en dialogue, tout en intégrant rigoureusement l'exercice radiophonique dans cet échange. Dans un « Au lecteur » qui inaugure l'ouvrage, Ponge précise que, dans le cadre d'un canevas prévu pour douze émissions,

rien n'avait été rédigé à l'avance. Nos énoncés respectifs (questions et réponses) furent, tous et toujours, improvisés face aux micros. [...] Les dactylogrammes établis à l'écoute des bobines nous ayant été communiqués en vue du livre, nous avons, autant que possible, conservé à nos formulations leur caractère « oral ». Seules, peut-être, paraîtront trancher un peu certaines citations de *textes*, jugés par moi bons de proférer, comme ma réponse la meilleure à quelque question perçue. Que le lecteur, alors, s'imagine aussi les *entendre* : sonnant à ses oreilles, plutôt qu'à ses yeux proposés.³²²

La spécificité radiophonique est ainsi doublement mise en valeur par Ponge : par sa qualité d'improvisation et d'oralité, conservée « autant que possible » en vue de témoigner de l'authenticité d'un échange ; par la diction des textes que l'écrivain propose au lecteur d'imaginer lus à voix haute, dans la mesure où cela leur confère une incarnation auctoriale certaine, une résonance. La voix de Ponge semble ainsi offrir un surplus de sens à son œuvre, ou à l'explication de son œuvre en quoi consiste la plus grande partie de ces entretiens. De fait, Philippe Sollers débute le septième entretien en annonçant – signe d'époque : « nous passons maintenant à l'essentiel, puisque nous entrons dans une série d'entretiens axée entièrement sur vos textes »³²³ ; ce à quoi Ponge répond :

Je dois dire que je suis content que nous en venions aux textes, parce que, comme je l'ai dit dès le début, le fait de parler en langue morte, comme nous le faisons depuis le début de ces Entretiens, me donne pas mal de honte ; enfin, je ne suis pas content du tout de ce que nous avons dit les jours précédents. Souvent, je me suis mis à écrire parce que j'étais tout à fait honteux de ce que je venais de dire, dans une conversation, même poussée, et même avec la personne la plus intelligente qui soit. Retrouvant le papier blanc en face de moi, j'avais l'impression que, là, du moins, je pourrais me

³²¹ PONGE, Francis, *op. cit.*

³²² *Ibid.*, p. 7-8. L'auteur souligne.

³²³ *Ibid.*, p. 97.

débarrasser de tous ces oripeaux et faire quelque chose de propre. Donc, bien content d'en venir aux textes.³²⁴

La « saleté » implicite de l'oral, ou son imperfection expressive considérée par l'artisan de la langue qu'est Ponge, paraît enfin dépassée, ou éventuellement dépassable, lorsqu'elle s'applique à une explication de textes. Ainsi les circonstances évoquées dans les entretiens précédents, qui retracent l'histoire d'un homme dans son temps et l'élaboration de sa vocation et de son travail littéraire, sont reléguées en tant que quantité négligeable face aux textes à proprement parler, textes lus et décortiqués par les interlocuteurs. À la « langue morte » de propos insignifiants succède la langue vivante – paradoxalement – celle qui a trouvé forme écrite, celle de l'œuvre, et sur laquelle les devisants s'appuient pour produire du sens, après l'avoir donnée à entendre.

La co-élaboration du sens de l'œuvre ainsi que la fonction critique et didactique de ces entretiens³²⁵ sont particulières dans la mesure où elles sont produites par deux écrivains. Au moment de la réalisation des entretiens, Francis Ponge est un homme âgé, poète reconnu. Philippe Sollers, lui, se meut dans une trentaine solaire et militante, a publié des récits remarquables et dirige la revue *Tel Quel*³²⁶. Un échange symbolique et matériel prend forme dans la constitution de leur dialogue et de sa publication : le plus jeune offre au plus âgé une visibilité renouvelée dans le champ littéraire d'avant-garde qu'il anime – avec d'éventuelles retombées financières ; le plus vieux partage avec le plus jeune un peu de l'aura de son personnage et de son œuvre³²⁷. Francis Ponge n'a pas publié d'autres entretiens – mais pour Philippe Sollers, celui-ci a constitué un premier exercice dans lequel il endossait la fonction de l'interviewer, pour mieux s'adonner à celle de l'interviewé dans de multiples publications

³²⁴ *Ibid.*, p. 98.

³²⁵ Pour une mise en contexte de l'élaboration de ces entretiens, nous renvoyons à l'article suivant : DOGA, Marie, « Processus de médiation littéraire : les enjeux éditoriaux. Tractations et concurrences éditoriales autour de Francis Ponge », *Mémoires du livres/Studies in Book Culture*, vol. IV, n° 2, printemps 2013, <http://id.erudit.org/iderudit/1016744ar>.

³²⁶ Soulignons avec Michel Jarrety que Sollers est un des hérauts du formalisme dans les années 1960 : « “La question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'écrivain et de l'œuvre, mais celle de l'écriture et de la lecture” : cette phrase prononcée par Philippe Sollers dans une conférence de 1965 peut nous permettre de comprendre comment le formalisme put conduire à placer hors du champ des études littéraires la figure de l'auteur, effacée au profit de l'écriture, et d'autre part la dimension de l'histoire que faisait en particulier disparaître – au-delà d'une mode de langage dont nous ne sommes pas encore sortis – la nouvelle substitution du texte à la traditionnelle notion d'œuvre. » JARRETY, Michel, *op. cit.*, p. 106. Notons que Philippe Sollers ne refuse pas pour autant de cerner l'auteur et l'œuvre de Francis Ponge dans la première partie des entretiens qu'il entreprend avec lui.

³²⁷ Marie Doga le formule ainsi : « Il s'agit pour Ponge de garantir le devenir de son œuvre en valorisant une image nouvelle et attractive. [...] L'alliance de Ponge avec *Tel Quel* participe d'une réciprocité stratégique : une mise en lumière pour le poète et, pour la revue, un mentor ou un guide spirituel incarnant la liberté dont elle se targue. » DOGA, Marie, art. cit., § 23.

ultérieures³²⁸. Notons que dans la version de ces entretiens rééditée en poche en 2001, les photographies de la page de titre reproduisent en médaillon deux hommes qui semblent avoir le même âge. La réédition des entretiens au XXI^e siècle fait donc de cette rencontre une rencontre d'égaux et non l'approche d'un aîné par un écrivain plus jeune, tout en plaçant le nom de Sollers en avant comme un argument de vente³²⁹.

Soulignons encore que la prise de parole en tant que telle semble avoir joué pour Ponge un rôle important – et la radio en elle-même également, c'est ce que l'auteur explique lors du dernier entretien :

Il se trouve que c'est parce que j'ai désespéré, à un moment, de pouvoir *écrire* ce Savon, que j'ai accepté de *parler*, parce que je voulais le faire en parlant, et nous en avons dit quelque chose au cours de précédents entretiens, le moment où j'ai accepté l'idée de faire ma première conférence, enfin à vouloir parler, eh bien ! c'est à propos du Savon que j'ai voulu le faire, parce que je ne pouvais pas l'écrire, il me semblait qu'il allait falloir que je le fasse, enfin, que je l'improvise en face d'un public, convoqué pour m'entendre, bien obligé dès lors de m'exécuter. Beaucoup plus tard, c'est, en effet, à l'occasion d'une commande de la radio de Stuttgart, que j'ai réussi à l'achever.³³⁰

Francis Ponge, après avoir exprimé son aversion pour la parole afin de valoriser la « propreté » de l'écrit – du fait de sa maîtrise – évoque des pratiques orales, celle de la conférence puis celle de l'intervention radiophonique, comme un dernier recours qui a pu le sortir d'une panne d'écriture : « il y a pendant longtemps une véritable radiophobie de Francis Ponge, et [...] c'est le livre intitulé *Le Savon* et tout le contexte de fabrication, de réalisation et de diffusion de celui-ci qui a fait véritablement office de thérapie. »³³¹ Ainsi se frotter au média, ou l'intégrer dans une pratique poétique plutôt que de l'en exclure, peut se révéler fécond, même pour un auteur plutôt en retrait de l'arène médiatique.

³²⁸ Entre autres, et de manière chronologique, en co-signature : SOLLERS, Philippe et CLAVEL, Maurice, *Délivrance*, entretiens recueillis par Jacques Paugam dans le cadre de son émission « Parti pris » sur France-Culture, Paris, Seuil, 1977 ; SOLLERS, Philippe et FAURE, Edgar, *Au-delà du dialogue*, débat présenté et animé par Thierry Pfister, Paris, Balland, 1977 ; SOLLERS, Philippe et PORTZAMPARC, Christian de, *Voir, écrire*, Paris, Calmann-Lévy, 2003 ; sous le nom d'une autre : CHARDIN, Brigitte, *Sollers-Moravia*, Paris, Ramsay/de Cortanze, 1991 ; et sous son propre nom : SOLLERS, Philippe, *Le Rire de Rome. Entretiens avec Frans De Haes*, Paris, Gallimard, 1992 ; *Vision à New York. Entretiens avec David Hayman*, [1983] préface de Philippe Forest, Paris, Gallimard, 1998 ; *La Divine Comédie. Entretiens avec Benoît Chantre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000 ; *Poker. Entretiens avec la revue Ligne de risque*, Paris, Gallimard, 2005 ; *L'Évangile de Nietzsche. Entretiens avec Vincent Roy*, Paris, le Cherche Midi, 2006.

³²⁹ Ajoutons que dans cette même édition la rubrique « Du même auteur » qui clôt l'ouvrage concerne uniquement les œuvres de Philippe Sollers, comme s'il était l'unique auteur de ces entretiens.

³³⁰ PONGE, Francis, *op. cit.*, p. 177. L'auteur souligne. *Le Savon* est publié en 1967, année de ces enregistrements radiophoniques. Ponge ne publie pas d'autre ouvrage avant la sortie de ce livre d'entretien.

³³¹ HAYEZ-MELCKENBEECK, Cécile, « Francis Ponge : histoire d'une radiothérapie », *Les Écrivains et la radio. Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*, *op. cit.*, p. 117.

La publication de livres d'entretien liés à des enregistrements radiophoniques est devenue pratique courante dès les années 1950, oscillant entre les textes qui suivent de près leur diffusion sur les ondes et ceux qui exhument d'un passé de plus en plus lointain des voix qu'on n'entend plus. Nous ne dresserons pas ici de liste exhaustive des auteurs qui se sont prêtés au jeu des entretiens radiophoniques développés et qui en ont fait – eux ou leurs exécuteurs testamentaires – un livre paru sous leur propre nom³³². Philippe Lejeune, pionnier de la critique du genre de l'entretien radiophonique, a bien résumé l'importance de cette articulation médiatique pour notre objet d'étude :

La survie des entretiens est assurée en fait surtout par l'imprimé. [...] En même temps que la radio a fourni une nouvelle matière au livre imprimé, elle a contribué à en modifier la lecture. Et, par voie de conséquence, elle a entraîné une mutation dans le genre de l'interview écrite, et donné naissance à un nouveau genre littéraire, le livre-entretien. [...] Dans les années 1950, la technique traditionnelle de l'interview narrativisée a été peu à peu concurrencée, dans les journaux et les périodiques, par la technique de l'interview dialoguée, qui s'adresse à des lecteurs désormais formés par la radio.³³³

La radio a effectivement informé un nouveau genre, dont la pratique et la publication ont influencé celles de tous types d'entretiens. La mise en avant de la voix, du dialogue, relègue la narrativisation des entretiens pratiquée par Huret puis Lefèvre à un exercice daté. Ainsi on constate qu'au milieu du siècle une pratique médiatique orale appose sa marque sur sa variante écrite. C'est grâce aussi à sa conception en feuilleton que l'entretien radiophonique développé est en mesure d'épouser les dimensions du livre et s'assure ainsi une autre forme de pérennité. Le genre exige une grande disponibilité des auteurs qui construisent leurs propos (improvisés ou non) similairement à leur œuvre. Aussi peut-on voir dans la pratique radiophonique de l'entretien, puis dans les livres qui en résultent, la continuation d'une œuvre – ou du moins sa défense et illustration. Au chapitre précédent « l'œuvre parlée » était constituée par les propos rapportés de l'auteur, par des journalistes ou des proches – avec la radio elle devient réellement la voix de l'écrivain transcrite et retravaillée par lui-même, puisque la trace orale fait foi et fournit une base à un rendu écrit et signé par l'auteur.

De son côté le journaliste, médiateur ou critique, expose plus directement sa personnalité et ses compétences (ou son incompetence !) avec cet exercice radiophonique. S'ensuit un certain duel sous couvert de conversation – dans lequel l'enjeu de domination se renégocie à chaque instant : d'un côté, domination critique ou intimiste par les questions de

³³² Pour consulter un tableau qui donne « la liste et les coordonnées principales des séries d'entretiens diffusés par la Radiodiffusion française entre 1949 et 1953 », voir LEJEUNE, Philippe, *op. cit.*, 1980, p. 121-124.

³³³ *Ibid.*, p. 157-159.

l'interviewer qui cherche l'aveu ou la révélation exclusifs ; de l'autre, domination rhétorique ou symbolique de l'écrivain.

Dans un temps qui voit mûrir les approches structuralistes, deux voies principales s'ouvrent à l'exercice critique de l'interview. D'une part celle du commentaire de texte, dans une veine pongienne, que nous avons décrite ; d'autre part la réaction autofictionnelle plutôt qu'autobiographique, qui fait écho non plus à un courant critique mais de création qui – nous le verrons au chapitre suivant – n'est pas sans entretenir des liens avec les développements médiatiques du dernier tiers du XX^e siècle.

Les approches critiques construites pour ces entretiens durant les deux décennies parcourues avec le genre passé par les ondes oscillent entre l'académisme d'un Amrouche, dans les années 1950, et celui d'un Sollers dans les années 1970. Le point commun de ces deux interlocuteurs au demeurant fort éloignés est de favoriser une approche basée sur les textes, dans des contextes critiques marqués par leur temps. Il faut toutefois souligner que d'autres journalistes préfèrent appliquer à leurs questions un tour moins opéraliste et souhaitent que l'écrivain vis-à-vis se livre de manière plus personnelle – sans trop de succès, mais le temps d'une exhibition de soi plus marquée ne se fera pas beaucoup attendre. Dans ce temps de développements radiophoniques, les écrivains se préoccupent surtout de se réapproprier leur propre voix dans une de ses dimensions médiatiques (ce qui ne leur était pas accordé auparavant) et ils s'emploient à user des bénéfices de la diffusion du média pour la connaissance de leur œuvre au moment du bilan d'une vie passée à l'élaborer.

On sait bien qu'il se trouve sur certains canaux, câblés ou hertziens, des trésors ; on sait mieux encore, et d'expérience, que ces miracles se diffusent plus souvent à des horaires dissuasifs, dans un hors-temps de la télé que nul annonceur ne trouble, nul impératif d'audience ne contraint. Dans ces moments où le médium a un sens, il n'a pas de téléspectateurs.³³⁴

Pierre Marcelle

3. La télévision : de l'écrit à l'écran ?

Si nous avons déjà abordé l'entretien d'écrivain dans ses rapports avec la presse écrite, puis avec la radio, il s'agit à présent d'inclure le média télévisuel dans l'histoire de la pratique de l'entretien. La télévision induit un nouveau rapport tant à l'image qu'au temps, plus obnubilant pour l'une, plus morcelé pour l'autre, dans la société occidentale de la seconde moitié du xx^e siècle. Ces changements influencent notamment notre façon d'envisager l'écrit, et plus largement le lien à la représentation. Nous traiterons ici de l'écrit à l'écran – à travers ces tenants privilégiés de l'écrit que sont les écrivains –, de l'influence qu'exerce, depuis l'avènement télévisuel, l'image sur l'écrit, et enfin des implications de cette influence sur le genre du livre d'entretien.

Nous verrons que cette nouvelle donne cathodique, surtout lorsqu'elle est soumise à des conditions de rentabilité, modifie la relation qu'entretiennent le temps, le réel, et leur transposition en mots – ou en images. Si les médias successifs que nous avons pu aborder opèrent leur mission de médiation entre une œuvre et ses lecteurs, en relayant les propos de son auteur, la télévision exige un don plus aléatoire de la personne qui contient et représente l'écrivain : la télégenie³³⁵. De plus, la télévision se montre assez tôt rétive aux discours abstraits, tels que peuvent l'être ceux qui retracent le cheminement d'une écriture : en clair, il s'agit de parler personnages, intrigue et rebondissements (de l'œuvre à la rigueur, de la vie de préférence) – plutôt qu'esthétique. La télévision s'attache non seulement, dans l'écrivain, à l'individu et à son image, mais surtout à son histoire, personnelle ou fictionnelle, qui doit être rapidement et simplement énoncée. Dans ces conditions où jouent tant la contrainte temporelle qu'une limitation d'expression des préoccupations esthétiques ou théoriques, le dialogue qui s'engage entre l'écrivain et son interlocuteur se trouve la plupart du temps réduit à la portion congrue : résumé de l'action, biographie sommaire et faciès de l'intéressé constituent les ingrédients indispensables – les développements dépendent de la place tenue par l'émission dans la grille de la chaîne et de la chaîne elle-même.

³³⁴ MARCELLE, Pierre, *Contre la télé*, Lagrasse, Verdier, 1998, p. 15.

³³⁵ C'est surtout le cas dès les années 1980, au moment où la télévision ne répond plus forcément à la visée éducative de ses débuts, mais bien plutôt à une visée de rendement commercial.

Dans quelle mesure une telle représentation du littéraire fait-elle écran à la littérature en soi ? Ne vaut-il pas mieux refuser ce jeu de simplifications, condensations, réalisations calibrées, afin de ne pas perdre une certaine qualité de transposition du réel et d'émotion dans le langage, que contient et transmet l'objet littéraire ? Est-il possible, finalement, ou même souhaitable, de parler de littérature à la télévision ? Un écrivain qui s'y prête ne vend-il pas plus une posture qu'il n'expose une écriture ? Les questions, lorsqu'on aborde le rapport entre télévision et littérature, sont nombreuses – nous les restreindrons toutefois à la teneur de notre objet d'étude.

En revenant au livre d'entretien, on constate que son évolution est moins directement liée au média télévisuel qu'à ceux qui l'ont précédés : la presse a fait émerger l'interview, la radio l'a transformée, renforcée dans sa dimension dialogique – tous deux ont soutenu sa pérennité dans une forme écrite, publiée. Avec la télévision et le primat de l'image, on assiste plutôt à la dévaluation de cette variante écrite, et rares sont les entretiens télévisés qui ont été retranscrits et publiés par la suite, avec ou sans réécriture – exception faite du « cas » Duras, que nous traiterons plus loin. Toutefois, ce nouveau média n'est pas sans influencer autrement le genre : en effet, la tendance cathodique à l'exhibition de soi, du réel, se développe en parallèle de l'exploration des écritures du moi, et pèse dans la part souvent plus largement biographique que critique présente dans bon nombre de livres d'entretien. Ainsi télévision et écritures de soi constituent à notre avis les miroirs déformants les plus puissants des modes de représentation du dernier quart du XX^e siècle – c'est ce que nous allons explorer.

3.1. Vidéosphère

Afin de mettre en contexte l'avènement de la télévision et son influence sur notre rapport aux textes et aux images, rappelons l'analyse que Régis Debray a proposée dans son *Cours de médiologie générale*, paru en 1991. Debray utilise le terme de médiasphère pour désigner « un milieu de transmission et de transport des messages et des hommes, avec les méthodes d'élaboration et de diffusion intellectuelles qui lui correspondent »³³⁶. C'est-à-dire tout ce qui constitue un réseau de communication et de valeurs au sein d'une société. Il distingue, depuis l'invention de l'écriture, trois médiasphères au sens large : la logosphère, la graphosphère et la vidéosphère. Et il développe :

Prenant « l'esprit humain » au stade de l'écriture, j'ai donné à la longue période s'étendant jusqu'à l'imprimerie le nom de *logosphère*. [...] La période de la typographie, je l'ai indiquée comme *graphosphère*. Subordination de l'image au texte,

³³⁶ DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 229.

apparition de l'auteur (et de l'artiste) comme garant de vérité, abondance des références écrites, liberté d'invention. [...] L'âge de l'électron, qui fait descendre le livre de son piédestal symbolique, comme *vidéosphère* (malgré le rôle accru de l'*auditus*). Le visible en effet y fait autorité.³³⁷

Cette histoire de la pratique de l'interview, ou de l'entretien, s'est inscrite jusqu'à présent dans la graphosphère, où s'est développée « l'apparition de l'auteur » telle que Debray la signale et telle que nous l'avons évoquée précédemment. Ce statut de « grand homme », maîtrisant l'écrit, a fonctionné comme fort pouvoir symbolique – s'affaiblissant déjà avec l'avènement de la presse écrite et le déclin du prestige des littérateurs dès l'orée du xx^e siècle. Debray souligne que c'est avec la télévision – représentante suprême de cette vidéosphère – et la place qu'elle s'arroge que le livre perd son statut, descend de son « piédestal symbolique » ; mais il est manifeste que cette descente était déjà amorcée plus tôt.

Ce passage de la graphosphère à la vidéosphère, selon l'analyse de Debray, s'articule dans un premier temps par l'audio (il parle du « rôle accru de l'*auditus* ») : nous avons en effet constaté de quelle manière l'interview enregistrée a influencé l'entretien écrit, plutôt positivement d'ailleurs. Debray, dans le tableau synthétique qu'il présente dans son ouvrage³³⁸, propose en sus certaines catégorisations particulièrement pertinentes pour notre réflexion. Il affirme par exemple que le « moyen normal d'influence » passe de la publication, dans la graphosphère, à l'apparition, dans la vidéosphère. On touche ici un point problématique pour les écrivains, qui évidemment publient avant d'apparaître. Dans une société orientée vers la valeur d'apparition, quelle valeur conserve la publication, si ce n'est celle de tendre à apparaître ? Dans une autre catégorie, Debray suggère que le « mythe d'identification » qui prévalait dans la graphosphère était celui du héros, tandis que celui de la vidéosphère est celui de la star. Encore une fois, les écrivains qui faisaient partie de la catégorie des grands hommes, par conséquent des héros, dans la graphosphère, se trouvent pour la plupart évincés de cette fonction de « mythe d'identification » dans la vidéosphère, puisqu'ils ne remplissent pas (pour la plupart) les critères définis pour incarner une star. De héros de publication qu'ils étaient, les écrivains ne peuvent se muer en stars d'apparition – ou du moins pas les écrivains les plus investis dans leur art. Ainsi, les écrivains, au sein de la vidéosphère, doivent réinventer leur statut symbolique – et le reconstituer avec des moyens autres que ceux de la sphère dominante, essentiellement au service de la télévision.

Une des principales difficultés à laquelle sont confrontés tant les écrivains, les artistes, que les intellectuels et les scientifiques, est que la télévision s'est muée au fil des ans en

³³⁷ *Ibid.*, p. 387. L'auteur souligne.

³³⁸ *Ibid.*, p. 388-389.

instrument de légitimation ambigu (qui y passe se voit légitimé par le grand public, mais souvent délégitimé par ses pairs, dans le domaine intellectuel), et le plus souvent simpliste – ce qui pousse Pierre Bourdieu à dire que la télévision « fait courir un danger très grand aux différentes sphères de la production culturelle, art, littérature, science, philosophie, droit »³³⁹. Le journaliste Pierre Marcelle, qui a tenu une chronique dans *Libération* à propos de la télévision de l'été 1995 à l'automne 1997, constate pour sa part que « quelque compliqué que soit son objet, la télévision ne peut l'appréhender que de façon simpliste, et n'est jamais aussi à l'aise que lorsqu'elle est parvenue à poser ses problématiques en termes antinomiques et appariés »³⁴⁰. On conçoit que l'écueil soit de taille lorsqu'il s'agit, pour un auteur, d'exprimer oralement ce qui demeure pour lui peut-être passablement obscur : les voies de la création. On conçoit tout aussi facilement que dans ces conditions l'écrivain se trouve questionné par le journaliste plutôt sur sa biographie que sur son œuvre : la vie est d'accès plus aisé, elle fait figure d'élément partagé par les téléspectateurs et elle ne nécessite pas comme condition préalable la lecture de l'œuvre de l'écrivain en question. Il convient de rappeler encore un obstacle conséquent posé à une parole intellectuelle ou créatrice sur les ondes hertziennes. Bourdieu le formule ainsi : « ce qui est sûr, c'est qu'il y a un lien entre la pensée et le temps. Et un des problèmes majeurs que pose la télévision, c'est la question des rapports entre la pensée et la vitesse »³⁴¹. Effectivement, l'écrivain, habitué à un rapport au temps différé par l'écriture, se trouve souvent piégé par l'exigence de vitesse du direct, renforcé par une appréhension face à l'image (qu'il ne maîtrise pas, la plupart du temps). L'expérience esthétique, dans la variante complexe et transposée à laquelle le créateur a pris part, se meut dans un trop grand décalage face au réel, au direct qui règne à la télévision.

Lorsque l'on prend en compte les risques de simplification et de raccourci impliqués par le média, il serait tentant de restaurer le statut symbolique de l'écrivain sans passer par la composante télévisuelle – mais si certains des grands auteurs de la seconde partie du siècle dernier ont pu faire preuve d'abstinence médiatique en général et cathodique en particulier, pensons à Samuel Beckett ou Julien Gracq, ils restent exceptionnels. Cette composante semble à présent faire partie intégrante d'un système économique hors duquel le statut symbolique peine à s'élaborer. Une des échappatoires éventuelles au primat hertzien du paraître pourrait prendre forme dans l'utilisation du média qui dépassera certainement la télévision : Internet et les déclinaisons du numérique. Les auteurs – nombreux – à s'approprier

³³⁹ BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'Agir, 1996, p. 5.

³⁴⁰ MARCELLE, Pierre, *op. cit.*, p. 15.

³⁴¹ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 30.

un espace sur la Toile, diffusant ainsi leurs textes – et leurs coups de cœur et coups de gueule –, créant leurs propres réseaux, possèdent à nouveau le temps et l'espace de leurs mots, dont ils étaient privés à la télévision. Nous reviendrons sur les dimensions virtuelles appliquées aux auteurs dans notre prochain chapitre. Notons pour l'instant que Bertrand Bergier, dans son ouvrage *Pas très cathodique. Enquête au pays des « sans-télé »*³⁴², en arrive à une conclusion similaire. Après s'être penché sur cette population minoritaire (2% en France), ayant analysé sa diversité, le sociologue souligne que ses enquêtés ne vivent pas pour autant sans écran. Il formule l'hypothèse que les « sans-télé » pourraient figurer les usagers du futur, numériques, contrôlant leurs rapports médiatiques uniquement via Internet. Ainsi les auteurs, dans un futur médiatique proche, pourraient espérer, hypothétiquement, reprendre le contrôle de leur image, et même mettre en avant leurs textes plutôt que leur visage sur la Toile.

Revenons à la télévision avec Patrick Tudoret qui propose de considérer une des tentatives pour affermir le statut de l'écrivain, à l'intérieur même du média : l'émission littéraire.

Les années d'après-guerre, avec la remise en selle de crédos humanistes et utopistes [...] n'ont de cesse de ressusciter l'auteur par la magie du nouveau médium qu'est la télévision. Ce sera, alors, la naissance de l'émission littéraire, un genre unique, appelé à un certain succès pendant une quarantaine d'années.³⁴³

Le titre de l'analyse critique que Tudoret propose – *L'Écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire* – laisse présager le succès relatif du renouveau de ce statut symbolique des écrivains grâce à l'émission littéraire télévisuelle. Voyons tout de même quels éléments nous pouvons retenir de ces aventures cathodiques, afin de comprendre comment l'auteur, sa parole, sa représentation, son œuvre même – et parmi elle ses entretiens – peuvent s'en trouver affectés.

3.2. Écrivains et émissions littéraires – ou le règne de Bernard Pivot

Mon propos [...] était de dresser une généalogie de l'émission littéraire – cette exception culturelle « à la française » – et d'analyser l'impact qu'elle a pu avoir sur l'image et le statut de l'écrivain, mutations dont elle fut à la fois le symptôme et l'agent. Au moment où, dans les années 50 et 60, la critique universitaire nimbée de structuralisme entérinait la mort sacrificielle de l'auteur au profit du texte et du récepteur, une Paléo-Télévision pionnière, puis une Néo-Télévision institutionnelle, consacrèrent sa résurrection pour lui assurer une assomption sans précédent. Instance

³⁴² BERGIER, Bertrand, *Pas très cathodique. Enquête au pays des « sans-télé »*, Toulouse, Éditions Érès, « Sociologie clinique », 2010.

³⁴³ TUDORET, Patrick, *L'Écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire*, Paris, Le Bord de l'Eau/Ina, 2009, p. 65.

contestable d'une nouvelle légitimation, la télévision s'empare ainsi de l'image de l'auteur qu'elle ne fait que tuer une seconde fois via le sacrifice du texte (seul lieu de résidence de son « Moi profond ») et une allégeance au règne du divertissement, de l'assentiment et du plébiscite commercial. « Art du plein jour obligatoire », la télévision et l'émission littéraire ne peuvent offrir que ce qu'elles sont : un outil promotionnel du livre à la puissance inégalée, en aucun cas un lieu de célébration de la littérature.³⁴⁴

Cette perspective critique d'analyse de la télévision en trois temps (Paléo-, Néo- et Sur-Télévision³⁴⁵) permet de mieux comprendre l'influence du média sur les écrivains au cours de la seconde moitié du xx^e siècle, et de s'interroger sur les développements de cette influence. Tudoret souligne que la télévision, au meilleur de la part culturelle de son mandat de service public, peut jouer un rôle de promotion du livre, mais ne se substitue aucunement à la critique littéraire. Voyons, en se tenant à cette conception en trois temps du média télévisuel, et en suivant deux émissions littéraires emblématiques – « Lectures pour tous » et « Apostrophes » –, ce que l'ère cathodique a fait au champ littéraire en général et à l'écrivain en particulier³⁴⁶.

« Lectures pour tous » représente l'émission littéraire de la Paléo-Télévision, dans la mesure où elle constitue la première émission littéraire de la RTF, puis ORTF, durant les quinze années de sa diffusion (1953-1968). Elle participe à l'élan culturel et démocratique des débuts de la télévision³⁴⁷. Les producteurs et animateurs de l'émission, Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes, pratiquent l'entretien en face-à-face avec des auteurs, tandis que leurs collaborateurs Max-Pol Fouchet³⁴⁸ et Nicole Vedrès s'exercent respectivement à la chronique

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

³⁴⁵ Pour mémoire, voici une mise au point des termes employés : « Dans son ère paléo, la télévision trouve sa légitimation intellectuelle et culturelle dans la fréquentation des écrivains ; dans son ère néo, elle devient une grande légitimatrice d'une œuvre déjà construite, mais qui évoluera vers une soumission au système ou vers son instrumentalisation. La Sur-Télévision (télé-divertissement), pulvérisant ce modèle, le dilatant à l'extrême, en vient à créer elle-même ses propres auteurs, ses propres créatures pour qui être "écrivain" devient une posture dont toute littérature est prestement évacuée. » *Ibid.*, p. 216.

³⁴⁶ Signalons l'émission d'Infrarouge, intitulée « Des écrivains sur un plateau : une histoire de la littérature à la télévision », qui présente efficacement – et images à l'appui – l'histoire de cette pratique de l'émission littéraire télévisuelle. Ce film écrit par Maria Pourchet et réalisé par Bernard Faroux a été diffusé par France 2 le 22 octobre 2009. Le film définit ainsi son contenu, en voix off, dès ses premières images : « Des écrivains sur un plateau retrace l'histoire d'une relation singulière : celle qui, en France, lie les écrivains à la télévision depuis 1950. Au travers d'une sélection d'extraits d'émissions littéraires, le film fait revivre en cinq périodes clés l'évolution de ce mariage qui n'a aujourd'hui plus rien de contre-nature : l'invention d'un genre par Pierre Dumayet, les tentations éducatives de l'ORTF, les premiers plateaux, le règne incontesté de Bernard Pivot et celui, nécessairement plus difficile de ses héritiers. » Lire également : BEYLOT, Pierre et BENASSI, Stéphane (dir.), « Littérature et télévision », *CinémaAction*, n° 79, mars 1996.

³⁴⁷ À titre indicatif, donnons ces repères chiffrés : « en 1958, seuls 9% des foyers possèdent un récepteur et la France, qui joua pourtant un rôle décisif dans l'épopée technique de la télévision, se trouve en la matière loin derrière les autres grands pays industrialisés. Mais le parc va quintupler en sept ans : en 1965, 42% des foyers sont équipés. » RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *op. cit.*, p. 264.

³⁴⁸ Dans son *Éloge de Max-Pol Fouchet*, Jules Roy évoque les qualités de critique, de passeur et d'orateur du collaborateur de l'émission : « Il voulut faire passer chez tous, chez les plus intelligents comme chez les plus

critique ou mondaine-culturelle. « Les deux Pierre » ont acquis une première expérience journalistique à la radio après des études de philosophie et se lancent en pionniers dans la présentation du livre à la télévision. Sophie de Closets précise que le style de l'émission se caractérise de la manière suivante :

Il s'agit de mettre en scène l'apparition de l'écrivain, de construire son image. Les entretiens, la réalisation cherchent à révéler la personnalité de l'interviewé, en l'occurrence un écrivain. Cette invention déborde le cadre d'une émission littéraire, c'est celle d'une télévision-confession qui montre comme jamais auparavant des individus.³⁴⁹

On le voit, l'accent est placé, dès cette première émission littéraire, sur la valeur d'apparition relevée par Debray – la publication du livre offrant prétexte à apparaître, puis à faire plus ou moins preuve de télégenie. Il sera bien question de littérature à « Lectures pour tous », mais dans des limites télévisuelles³⁵⁰ : on peut y parler des aventures d'un héros (et celles de son auteur) mais peu de l'aventure d'une écriture. Ces premiers face-à-face littéraires y touchent, pourtant, peut-être grâce à la quinzaine de minutes consacrée à l'auteur – dérisoire face au temps long de l'entretien radiophonique, surtout déployé dans sa variante feuilletonesque – et grâce à l'intelligence de leurs protagonistes³⁵¹. Mais, nous l'avons déjà évoqué, le rapport au temps dans l'histoire des médias change avec la télévision, et on peut avancer que l'image et son exigence de révélation raccourcit le temps des échanges, également des échanges littéraires : en conséquence, cela pousse à la pratique du montage (culminant plus tard dans le clip), ou à la formule « débat » qui sera privilégiée dans « Apostrophes »³⁵², dès 1975.

humbles, par le simple jeu du langage et des mots, les histoires les plus fantastiques, les auteurs les plus hermétiques, les choses dont on n'aurait jamais osé parler à la télévision. Mais quoi, c'était bien *Lectures pour tous*, et il fallait, après le dialogue de Desgraupes et Dumayet avec les écrivains, que pour le plus difficile, pour les auteurs qu'on n'osait pas aborder, quelqu'un servît d'interprète. » (Le Paradou, Actes Sud, 1980, p. 21.)

³⁴⁹ CLOSETS, Sophie de, *Quand la télévision aimait les écrivains*. Lectures pour tous : 1953-1968, Bruxelles, De Boeck, 2004, p. 30.

³⁵⁰ Sans craindre l'anachronisme, citons ici Pivot : « Surtout dans le domaine de la culture, la télévision ne peut pas tout. Elle est limitée et peu profonde. Les images sont son inestimable avantage ; elles sont aussi son handicap. Car elles tirent à elle l'émotion. Elles s'approprient le sens au détriment des mots. Les mots sont tellement moins visibles ! », PIVOT, Bernard, *Remontrance à la ménagère de moins de cinquante ans*, Paris, Plon, 1998, p. 141.

³⁵¹ Étonnamment, Pierre Desgraupes fait preuve d'un pragmatisme certain, dans un entretien de 1992, lorsqu'il évoque sommairement de telles émissions : « puisqu'on parle d'émission littéraire, quelle est sa fonction ? Rendre compte au public de l'actualité littéraire. C'est donc une émission d'actualité. » DESGRAUPES, Pierre, *Hors-antenne. Entretiens avec Annick Peigné-Giuly et Marion Scali*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 25.

³⁵² L'influence de l'avènement de la télévision sur le domaine littéraire contemporain a été également analysée par Olivier Bessard-Banquy dans *La Vie du livre contemporain*. Le critique retient la date même de la création de l'émission de Bernard Pivot comme un jalon de la vie de l'édition littéraire en France, qui en a changé la donne : BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*

Ce qui devient problématique, nous l'avons déjà soulevé plus tôt avec Bourdieu, est le fait qu'avec ses développements de la Paléo- à la Néo-Télévision, et surtout avec la création d'« Apostrophes », « l'émission littéraire – qui occupe ainsi la place laissée vacante par les vecteurs de légitimation traditionnels, “plus doctes” (université, critique, revue littéraires...) – devient une véritable instance de légitimation »³⁵³.

Durant ses quinze ans de diffusion, « Apostrophes » exerce sur le champ littéraire une influence tant symbolique qu'économique³⁵⁴. Les invités de Pivot se voient d'une part légitimés dans leur rôle d'écrivains, et d'autre part font l'expérience de l'impact de leur prestation télévisuelle³⁵⁵ sur la vente de leurs livres. Sur un mode léger, on peut se reporter à Édouard Brasey qui propose, afin de comprendre l'effet de cette émission culte, d'en formuler le théorème :

Axiome : « Apostrophes » est la seule émission de télévision au monde qui parvienne à faire du spectacle et de l'audience en ne parlant que de livres et en n'invitant que des auteurs. Théorème d'« Apostrophes » : Tout auteur plongé dans la baignoire d'« Apostrophes » provoque un impact proportionnel à la force de sa prestation et qui s'exerce de haut en bas dans la chaîne éditoriale sur les ventes de son livre.³⁵⁶

Retenons que l'émission demeure un modèle pour l'expression de « l'exception culturelle » à la française, que de nombreuses chaînes étrangères ont tenté d'imiter, sans succès – tout comme les émissions françaises qui lui succèdent. Dans les années 1980, la composante commerciale de la télévision s'affirme, permettant une forme de diffusion inconnue jusqu'alors dans le monde de l'édition, avec laquelle il s'agit de composer. Une première étape avait été franchie avec « Lectures pour tous » :

Si la télévision transforme les écrivains en vedettes de spectacle et, dans une moindre mesure, en représentant de commerce, elle modifie également le statut du livre qui devient une marchandise et pas seulement une œuvre littéraire.³⁵⁷

³⁵³ TUDORET, Patrick, *op. cit.*, p. 76.

³⁵⁴ « Envers et contre tout, “Apostrophes” reste la référence, à la fois par le souvenir de la “grand-messe” de la vie littéraire qu'elle constituait à un moment historique de la vie de la télévision, par l'audience qu'elle trouvait, qu'aucune émission culturelle n'a atteinte, par le contact qu'elle établissait entre le monde du livre et un public très varié incluant des “non-lecteurs” et par son impact exceptionnel sur les ventes de livres (qui conduisait les éditeurs à adapter leurs pratiques commerciales au calendrier de l'émission). » BOURGOIS, Olivier, *Le Livre à la télévision. Rapport pour Madame la Ministre de la Culture et de la Communication*, 16 mars 2000, p. 24. Pour un compte-rendu visuel et subjectif de l'émission qui retrace le protocole de l'animateur vu par le cadreur de l'émission, consulter : CHIASELOTTI, Lucien, *Dans les coulisses d'Apostrophes*, préface de Bernard Pivot, Paris, Presses de la Cité, 1989.

³⁵⁵ Pour une analyse du discours des débats culturels à la radio, et plus précisément d'« Apostrophes », consulter : CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *La Télévision. Les débats culturels. « Apostrophes »*, Paris, Didier Érudition, 1991.

³⁵⁶ BRASEY, Édouard, *L'Effet Pivot*, Paris, Ramsay, 1987, p. 16-17.

³⁵⁷ CLOSETS, Sophie de, *op. cit.*, p. 115.

Cette tendance commerciale s'accroît avec « Apostrophes » et les développements de la télévision (diversification des chaînes, pression de l'Audimat, puis du Médiamat³⁵⁸). Pour Pivot, « c'est en gros pendant une dizaine d'années, entre 1972 et 1985, que la télévision a [...] réussi le plus juste équilibre entre information, divertissement et culture »³⁵⁹. La devise du média nouveau est passée de « informer, divertir, cultiver » à « informer, divertir, sociabiliser »³⁶⁰, évacuant le contenu culturel pour un contenu social, du témoignage, de la prise directe sur la réalité, préférés aux transpositions poétiques du réel.

Dans notre perspective d'histoire de la pratique de l'entretien, ce qui lie ces deux émissions phares de la littérature à la télévision, c'est leur traitement particulier des grands auteurs, auxquels elles consacrent des entretiens à domicile. « Lectures pour tous » aborde ainsi Montherlant, Mac Orlan, Claudel, Duhamel, Cocteau ou encore Aragon et Elsa Triolet³⁶¹ ; « Apostrophes » de son côté visite Yourcenar, Cohen, Simenon et Guilloux, entre autres³⁶² – et fait intervenir Duras en direct sur le plateau. Au sujet de ces écrivains qui se prêtent aux entretiens en face-à-face – que Pivot nomme grands entretiens³⁶³ –, dérogeant à la pratique usuelle du plateau doté de plusieurs invités, Pivot rappelle : « c'étaient des créateurs avec qui, au soir de leur vie, on pouvait, plus d'une heure durant, tenter un bilan, esquisser un testament »³⁶⁴.

³⁵⁸ Dès le milieu des années 1980 le mode d'estimation de l'audience télévisuelle change : « c'est en 1987 que l'on passe d'un système de mesure de l'audience dans les foyers (Audimat) à l'audimétrie individuelle (Médiamat). Le Médiamat est un panel de 3150 foyers équipés d'audimètres à bouton-poussoir (soit environ 8000 individus de quatre ans et plus). Ce panel est sélectionné en fonction de sa représentativité socio-démographique et de l'équipement audiovisuel des ménages possédant une télévision, en France métropolitaine. Chaque membre de la famille doit pousser le bouton quand il regarde la télévision ou qu'il quitte l'écoute. Le recueil de l'information est à la seconde près. » JOST, François, *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 51.

³⁵⁹ PIVOT, Bernard, *op. cit.*, 1998, p. 107.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 148.

³⁶¹ Certains de ces entretiens, dans leur version intégrale ou sous forme d'extraits, sont consultables sur le site de l'Institut national de l'audiovisuel, www.ina.fr.

³⁶² Ces « Grands entretiens » constituent le titre d'une collection menée conjointement par Gallimard et l'Ina, créée en 2004. Les films sont précédés d'une introduction de Bernard Pivot qui rappelle le contexte dans lequel s'est déroulé l'entretien, et suivis d'une bibliographie complète établie par Gallimard. Treize titres sont disponibles à ce jour dans la collection, qui compte des entretiens avec : les romanciers Albert Cohen, Marguerite Duras, Étiemble, Julien Green, Louis Guilloux, Marcel Jouhandeau, Vladimir Nabokov, Jean-François Revel, Jules Roy, Georges Simenon, Alexandre Soljenitsyne, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar ; l'ethnologue Claude Lévi-Strauss ; l'historien Georges Dumézil ; la psychanalyste Françoise Dolto ; le scientifique François Jacob ; le politicien Robert Badinter. De plus, deux entretiens de Michelle Porte, avec Marguerite Duras et Françoise Sagan, que nous analyserons plus loin, sont édités dans cette même collection.

³⁶³ Notons que l'expression « Grands entretiens », retenue pour ces entretiens à domicile menés par Pivot, a été utilisée en d'autres occasions pour qualifier des entretiens de qualité, menés avec des intellectuels et des écrivains. Elle a également été reprise pour la publication d'un livre d'entretiens repris du Magazine *Lire* : *Les grands entretiens de Lire (octobre 1975 – janvier 2000)*, présentés par Pierre Assouline, Paris, Omnibus, 2000.

³⁶⁴ PIVOT, Bernard, *Le Métier de lire. Réponses à Pierre Nora*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1990, p. 16.

Avec ces productions particulières de tête-à-tête filmé, on se situe encore dans une continuation médiatique contemporaine de la visite au grand écrivain analysée par Olivier Nora³⁶⁵, déjà évoquée, et également dans la poursuite d'une certaine tradition journalistique. À ce sujet, dans *Le Métier de lire*, Pierre Nora formule avec concision la question suivante face à Bernard Pivot :

Vous êtes, au fond, l'héritier d'une grande tradition qui commence avec Jules Huret, dont on a récemment réédité les enquêtes sur la vie littéraire en 1891. Puis il y a eu « Une heure avec... » de Frédéric Lefèvre, pour les débuts des *Nouvelles littéraires* de Maurice Martin du Gard, après la Première Guerre. Puis les entretiens de Léautaud avec Robert Mallet, etc. Cette tradition, vous l'avez portée à son maximum d'éclat grâce au petit écran. Avant vous, il y avait aussi « Lectures pour tous » de Desgraupes et Dumayet. Êtes-vous conscient de cette tradition ? Comment la voyez-vous ?³⁶⁶

Pivot a parfaitement conscience de cette filiation médiatique et il ajoute plus loin qu'il se sent comme Huret plutôt un témoin qu'un critique, citant à l'appui (et approximativement) la dernière phrase de la préface signée par Daniel Grojnowski à la réédition de l'enquête de Huret : « Voici qu'advient le temps des médiateurs »³⁶⁷. Plus tôt dans leur échange, Pivot affirmait déjà :

c'est parce que j'ai une très exigeante idée du métier de critique que je ne me suis jamais considéré comme tel [...]. J'estime posséder en revanche les qualités d'une variété de journalistes, moins cotés que les critiques, qu'on appelait autrefois les courriéristes. [...] Le courriériste est un reporter culturel.³⁶⁸

L'animateur d'« Apostrophes » revendique ainsi une forme de pureté dans la pratique du journalisme, se réclamant de sa tradition, mais estime en revanche qu'il ne se trouve pas à la hauteur de la tâche critique. En reprenant le discours que Pivot tient sur son propre statut, nous pourrions lui attribuer celui de « médiateur culturel ». Reste à considérer toutefois l'objet dont il est question : la littérature. Dans la filiation de cette tradition de la visite au grand écrivain, Pivot ne souligne pas la différence fondamentale que le média télévisuel impose. En effet, si la médiation par la presse, qui use également d'une langue écrite, puis celle par la radio, qui use d'une langue oralisée, se tient près du texte, la médiation par la télévision met en jeu un autre langage : celui de l'image et de l'apparition. Dans sa dernière « ère » – celle de

³⁶⁵ NORA, Olivier, art. cit. Notons que l'ensemble des *Lieux de mémoire* a été dirigé par Pierre Nora.

³⁶⁶ PIVOT, Bernard, *op. cit.*, 1990, p. 92. Édouard Brasey, quant à lui, attribue à Bernard Pivot une autre ascendance, celle de Sainte-Beuve : « Sainte-Beuve moderne et cathodique, Pivot a substitué aux Causeries du Lundi celles du Vendredi soir. » BRASEY, Édouard, *op. cit.*, p. 167.

³⁶⁷ HURET, Jules, *op. cit.*, 1999, p. 38.

³⁶⁸ PIVOT, Bernard, *op. cit.*, 1990, p. 49-50.

la « Sur-télévision » – on voit que cette valeur d'apparition s'impose de manière alarmante pour les écrivains³⁶⁹.

Tudoret estime que « entre 1980 et 1990, l'émission littéraire connaît son apogée avant de connaître un lent déclin jusqu'à la fin du siècle »³⁷⁰. Évacuée des grilles de programmation, ou reléguée aux heures d'audience insignifiantes, l'émission littéraire perd de sa substance. La promotion du livre revient plutôt aux émissions de divertissement, aux « talk-shows » – on ne parle plus là de littérature, mais bien de livre-objet. Qu'en est-il des écrivains qui se prêtent tout de même à l'apparition cathodique, à l'ère de la Sur-Télévision : « Le résultat inexorable ? Une disparition – assumée ? – de l'œuvre au bénéfice d'une image parfaitement travaillée. »³⁷¹ La question de l'image, et par conséquent de la posture, élaborée pour faire face à cette donne télévisuelle, se pose très clairement.

Rappelons que cette notion de posture, développée par Jérôme Meizoz, est utile pour traiter des « modalités de l'auto-crédation »³⁷² des écrivains. Dans la vidéosphère telle que nous l'avons décrite ci-dessus et sous l'influence que les prescriptions cathodiques ont pu exercer sur le champ littéraire, les écrivains sont tenus d'assumer une position – représentant en partie leur posture d'auteur. Ainsi on placerait Philippe Sollers à une extrémité du spectre des postures médiatiques possibles, frisant l'omniprésence hertzienne – tandis que Milan Kundera serait situé à l'autre extrémité, dans la mesure où il refuse les apparitions télévisuelles³⁷³. Précisons que si la plupart des images fixes liées à un écrivain peuvent être maîtrisées par l'intéressé, il semble que l'image cathodique, mouvante, est plus difficile à gérer. Tout d'abord parce qu'elle est liée à la nature du « direct » de l'apparition cathodique³⁷⁴ – qui peut être travaillée en « faux-direct », à l'avantage du journaliste et non de l'écrivain ; mais également parce qu'elle dispose d'une diffusion jusque-là inégalée (du moins jusqu'à la pleine ère numérique). La télévision dit vrai et le dit à tout le monde, donc l'écrivain qui passe

³⁶⁹ À ce propos, mentionnons ce constat de désaffection des émissions littéraires par les premiers intéressés : « les éditeurs et écrivains privilégient une apparition dans une émission de variétés comme celles défuntes de Thierry Ardisson ou Marc-Olivier Fogiel, voire un aparté au Journal Télévisé, plus consensuel et fédérateur. » DELARUE, Frédéric, « L'émission littéraire télévisée a-t-elle vraiment existé ? », Publié sur Acta le 18 février 2009, <http://www.fabula.org/revue/document4896.php>, consulté le 8 novembre 2011 ; Prieur parle quant à lui de la relation « contre-nature » entre littérature et télévision : PRIEUR, Jérôme, « Littérature, spectacle impossible », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 29, « Littérature et télévision », janvier-février 1990, Paris, Ina/La Documentation Française, p. 13.

³⁷⁰ TUDORET, Patrick, *op. cit.*, p. 103.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 218.

³⁷² MEIZOZ, Jérôme, *op. cit.*, 2007, p. 11.

³⁷³ « Depuis 1983, Milan Kundera, écrivain tchécoslovaque naturalisé français, n'a pas donné une seule interview, et n'est apparu dans aucune émission de télévision. » BÉGLÉ, Jérôme, *Célébrité*, Paris, Plon, 2003, p. 127.

³⁷⁴ « À la base de l'édifice de la croyance télévisuelle se trouve le direct. » JOST, François, *op. cit.*, p. 62.

à la télévision est un vrai écrivain et tout le monde le sait... Ceux qui font le choix de se priver d'image cathodique, ou qui en sont privés à leur corps défendant, existent moins intensément en tant qu'écrivains – du moins en termes de popularité et de ventes. Il serait plus juste d'ajouter que les écrivains qui refusent de passer à la télévision refusent ainsi que leur image soit manipulée à leurs dépens – refusent cette modalité médiatique de leur « auto-crédation » en tant qu'auteur. Olivier Bourgois, dans sa « réflexion sur la vie actuelle du couple livre-télévision »³⁷⁵ résume ainsi la situation :

À la télévision, en effet, ce n'est pas la littérature qui est présentée, et moins encore le texte. Ce qu'on y montre, c'est le livre, fort peu télégénique à l'évidence mais surtout c'est l'auteur, non dans son acte d'écrivain, pas même dans son discours de penseur, mais avant tout mis en scène pour un numéro d'acteur qui fera vendre (peut-être) le produit de sa création. On a assisté, de ce fait, à la naissance d'une catégorie d'auteurs qui n'étaient écrivains que par le sacre de la télévision. [...] La priorité donnée aux livres dont parle la télévision nuit à la vitalité culturelle et donne une fausse idée de la richesse et de la diversité de la production (de même que la télévision en général élimine de ses curiosités de nombreux pans du réel). Bref, tout ceci s'est révélé malsain pour la vie intellectuelle et littéraire.³⁷⁶

Bourgois constate que la place de la culture en général et du livre en particulier – et *a fortiori* du livre littéraire – est menacée à la télévision, et ceci même sur les chaînes publiques. Il présente de manière claire la dépendance qu'entretiennent la plupart des écrivains avec ce puissant média – et en vient à la regretter pour la qualifier de « malsaine ». L'objectif de cette étude n'est pas de tirer un bilan de toutes les questions posées par le développement audiovisuel face à l'écrit dans la seconde partie du XX^e siècle³⁷⁷, néanmoins, en sus de ce que nous avons pu poser jusqu'ici, il est utile pour notre sujet de considérer l'hypothèse suivante :

le développement des médias et de la culture audiovisuelle, paradoxalement, met ainsi un terme à l'extraordinaire démocratisation de la culture entamée depuis Gutenberg puisque la lecture comme activité culturelle principale, source première de distinction

³⁷⁵ BOURGOIS, Olivier, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

³⁷⁷ Notons au passage qu'on peut faire usage de l'image de façon plus « noble » en vue d'élaborer une mémoire sociale et culturelle. Par exemple la série de films « Plans fixes », portraits filmés réalisés en Suisse romande depuis 1977, peut être considérée comme s'opposant, du fait de son nom même, à la pratique de « découpage » ou de « diversion » de la parole par l'image. Sur le site de l'association, on peut visionner et commander ces films : sur 300 réalisés, 47 concernent des écrivains suisses romands (notamment Bille, Borgeaud, Bouvier, Chappaz, Cherpillod, Chessex, de Rougemont, Grobéty, Jaccottet, Mercanton, Monnier, Perrier, Rivaz, Simenon, Voisard, Z'Graggen). On y trouve cette description : « Le concept n'a pas changé depuis 1977, les films sont réalisés en cinq plans fixes tournés sans reprises ni coupures sur pellicule 16 mm noir et blanc, en un seul lieu et en une seule journée. Ils durent 50 minutes. Les originaux, image et son, sont déposés au Centre d'archivage de la Cinémathèque suisse cela dans un but de conservation de ce patrimoine audiovisuel. L'entretien a lieu le plus souvent chez la personne sujet du film. Son interlocuteur n'est pas visible à l'écran, ce qui permet un face à face qui donne un sentiment d'intimité avec le sujet d'où le sous-titre des films Plans-Fixes : un visage, une voix, une vie. » (www.plans-fixes.ch)

sociale et intellectuelle, devient l'affaire d'un cercle de personnes toujours plus restreint.³⁷⁸

L'impasse vécue de la présence de la culture, ou plus spécifiquement de la littérature, à la télévision, n'est pas surprenante³⁷⁹. Le média télévisuel est un média de masse :

S'inscrivant dans le prolongement des pratiques de loisirs de l'entre-deux-guerres, le téléviseur s'est rapidement démocratisé et a participé à une uniformisation de la perception de la réalité. Statistiques à l'appui, le médium est repéré comme l'emblème d'une société de consommation.³⁸⁰

Si l'on considère que la littérature ne représente pas un objet de consommation comme les autres, on comprend que sa représentation par le média emblématique de cette société de consommation ne puisse la placer à son avantage. Ce pourrait être finalement une des forces de la littérature de ne pas « passer » à la télévision, de ne pouvoir y être présentée que dans une version simplifiée, résumée, publicitaire, mais de ne s'y dissoudre aucunement. Ainsi la littérature, non cathodique, résiste à l'uniformisation du média, conserve sa teneur de mystère. On en revient volontiers au « goût » de la littérature, défendu par Julien Gracq dans *La Littérature à l'estomac*³⁸¹, face à l'« opinion » que peut en véhiculer le média télévisuel.

3.3. Vus, dits, écrits ?

En ce qui concerne les livres d'entretien, rares sont ceux qui sont directement tirés d'enregistrements vidéo³⁸² – le pouvoir de l'image (et son sceau d'authenticité) emportant avec lui la plupart des velléités de réécriture³⁸³. Le lien entre parole, image et écriture semble

³⁷⁸ BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*, p. 265.

³⁷⁹ Rioux et Sirinelli en font ainsi mention : « c'est dans la deuxième partie des années 1960 que commence vraiment une liaison compliquée entre les intellectuels français et la télévision. Celle-ci, aux yeux de beaucoup d'entre eux, devient le vecteur d'aliénation de "la France de Guy Lux", et l'expression, désormais récurrente, ne se veut pas précisément amène. » RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *op. cit.*, p. 265. Chartier et Martin intègrent plus précisément la notion de concurrence faite au livre par la télévision : « Très vite, les programmes télévisés acquièrent une image culturellement négative (qui ne freine d'ailleurs pas leur succès) : la télévision c'est la consommation d'images passives, c'est le contraire du livre, de l'écrit, de la culture. [...] le plus redoutable concurrent du livre, ce sera la télévision. » BERTHO, Catherine, « Les concurrences », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *op. cit.*, p. 26.

³⁸⁰ BERGIER, Bertrand, *op. cit.*, p. 7.

³⁸¹ GRACQ, Julien, *op. cit.*, 1950.

³⁸² Édouard Brasey relève : « C'est ainsi, par exemple, que dans le numéro de *Lire* de mars 1978, fut publiée l'interview filmée de Vladimir Nabokov pour "Apostrophes" et diffusée le 30 mai 1975. » (*Op. cit.*, p. 121). Mais l'entretien Pivot-Nabokov était déjà écrit (tant les questions que les réponses) avant d'être filmé, Nabokov ayant posé cette condition à sa réalisation. Ajoutons qu'à notre connaissance aucun des autres « Grands entretiens » de Bernard Pivot n'a été retranscrit puis publié.

³⁸³ Dans le domaine néerlandophone, une série d'entretiens intitulés « Ten huize van... » (littéralement « Dans la maison de... ») propose depuis 1957 un entretien filmé au domicile d'une personnalité, souvent un écrivain, et en publie la version écrite. Cette dernière retrace la répétition générale, avant l'intervention des caméras. Ainsi l'image et le texte coexistent, pour cette pratique sans équivalent dans le domaine francophone. Nous remercions Pieter Verstraeten pour ces informations.

plus difficile à établir que celui entre parole et écriture. L'image, puissante, tend à effacer le texte, l'écriture passe ainsi au second plan et les auteurs n'éprouvent pas forcément le besoin de reprendre ce qu'ils ont dit à l'écran pour en faire un livre. On remarque toutefois une exception de taille : Marguerite Duras – cas particulier au vu de son statut double d'écrivain et de cinéaste – dont *Les Lieux de Marguerite Duras*³⁸⁴, cosigné avec Michelle Porte, constitue une sorte de hapax : deux émissions de télévision aux propos fidèlement retranscrits pour une publication, quasi immédiate.

Marguerite Duras

Marguerite Duras entretient un rapport particulier à l'image et a pu en jouer afin de créer des livres singuliers. En effet, durant une vingtaine d'années, entre 1974 et 1993, Duras fait passer à l'écrit des dialogues enregistrés ou filmés, concernant son œuvre écrite ou cinématographique. En résultent des ouvrages tels que *Les Parleuses*, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *Le Camion*, *La Couleur des mots*, *La Vie matérielle* ou encore *Écrire*, pour lesquels nous proposons l'analyse de quelques spécificités, notamment une fidélité parfois pointilleuse à l'échange oral initial, l'affirmation de la supériorité du texte sur l'image, ou encore le développement d'une parole – puis d'un texte – quasi oraculaire³⁸⁵ sur sa propre pratique.

On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre.³⁸⁶

Pour Duras l'image constitue un nouvel espace d'écriture, potentiellement plus riche que celui qu'elle a pu constituer avec les mots seuls – et dans lequel elle a pu réinscrire son œuvre. L'écrivain donne elle-même une explication simple à ses débuts au cinéma : « Les films qu'on a fait à partir de mes livres étaient si mauvais que je me suis dit que je pouvais en faire autant, ou plutôt que je ne pouvais faire que mieux. »³⁸⁷ En 1976 Duras cinéaste

³⁸⁴ DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

³⁸⁵ L'assertion autoritaire de certaines vérités données comme absolues constitue un des travers des entretiens plus tardifs de l'écrivaine, qui atteint un haut degré dans une parution posthume telle que : DURAS, Marguerite, *Le Livre dit. Entretiens de Duras filmés*, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014. Prenons par exemple : « Il n'y a pas de bonheur autre que celui de l'intelligence. [...] Je pense que Montaigne, par exemple, l'a atteint ; Rousseau, des gens comme ça ; Diderot, tu vois. Mais dans le vingtième siècle, je ne sais pas qui ? Moi, peut-être. » (p. 170).

³⁸⁶ DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *op. cit.*, p. 91.

³⁸⁷ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, [1984], Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 25. L'interlocuteur de Duras publie une quinzaine d'années plus tard un ouvrage

s'engage, pour la télévision et par amitié pour son interlocutrice Michelle Porte³⁸⁸, dans un dialogue sur ses films, plus adapté peut-être à une réalisation télévisuelle que celui sur ses romans, puisqu'il traite d'image. Mais l'écrivain sait directement faire reprendre le chemin de l'écrit à ces dialogues : *Les Lieux de Marguerite Duras*, publié en 1977, reprend le titre des deux émissions réalisées par Michelle Porte et diffusées sur TF1 en mai 1976. L'ouvrage, sur le principe du montage, se compose de documents extraits de ces deux films : images en extérieur et en intérieur de la maison de Duras, arrêts sur image de films dont parlent les interlocutrices, extraits de dialogues des mêmes films, photographies de Duras commentées par elle-même, et enfin, évidemment, échanges entre Michelle Porte et l'écrivain. Aussi l'entretien, qui évoque tant la relation de Duras aux lieux – la maison, la forêt –, à son vécu, que ceux-ci transposés dans son écriture et ses films, s'enrichit d'illustrations que permet le transfert de l'émission au livre, usant des mêmes documents, et d'une transcription fidèle de la parole de l'écrivain. C'est précisément cette fidélité de la transcription qui frappe : quelques corrections grammaticales mises à part, le texte de l'entretien suit le montage choisi pour le film, insère des didascalies lorsque se font entendre des voix d'enfants du dehors ou lorsque Duras rit, propose des citations de scénarii des films au moment où leurs extraits apparaissent à l'écran. De plus, la césure marquée entre les deux parties du documentaire est apparente. Lorsque le premier film se termine, le lecteur peut lire « *On entend la suite de la fugue [de Bach] sur le générique de Fin* »³⁸⁹ – fin qui n'en est pas une pour le lecteur de l'entretien ; puis le second film commence avec le commentaire de photographies de famille, données dans un ordre qui diffère de celui du livre, avec un commentaire en voix off de Duras, en regard de la reproduction des photographies dans l'ouvrage. Notons également que Marguerite Duras impose un rythme au film, par sa manière de parler qui inclut des pauses, des silences³⁹⁰. La voix de Michelle Porte, parfois coupée au montage télévisuel, reparaît dans

analysant notamment la figure du « grantécrivain » : NOGUEZ, Dominique, *Le Grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 2000.

³⁸⁸ Au dos du DVD *Les Lieux de Marguerite Duras* (Gallimard/Ina, 2009), qui mentionne que le texte correspondant est publié aux éditions de Minuit, Michelle Porte présente son film : « J'ai connu Marguerite Duras en 1966, sur le tournage de son premier film *La Musica*. C'est là que nous nous sommes liées d'une amitié qui devait durer jusqu'à sa mort. En 1976, je lui ai proposé de faire un portrait d'elle, à partir de ses lieux. Nous sommes convenues de ne pas parler du contenu de nos futurs entretiens, ceci afin d'en préserver le naturel et la spontanéité. C'est notre complicité, notre confiance réciproque, qui ont fait de ce portrait de Marguerite Duras ce qu'il est. » Michelle Porte a par ailleurs consacré deux films à Marguerite Duras : en 1984, *Savannah Bay, c'est toi* avec Madeleine Renaud, Bulle Ogier et Marguerite Duras, et en 2004 *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* avec Michel Bouquet et Miou-Miou.

³⁸⁹ DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁰ À propos des silences et pauses marqués par Marguerite Duras, Bernard Pivot souligne, dans sa présentation à leur entretien d'« Apostrophes », filmé en direct le 28 septembre 1984, qu'il avait entamé l'émission sur un

le livre afin que la forme obtenue soit bien celle du dialogue plutôt que celle du monologue³⁹¹. Duras est filmée en quelques plans fixes pris dans divers lieux (son interlocutrice n'apparaît jamais à l'écran), mais seul un arrêt sur image en est donné dans le livre. Les illustrations restantes proviennent d'autres instantanés, soit de longs travellings de sa propriété de Neauphle-le-Château, soit de films de Duras. Quelques photographies de l'écrivain, surnuméraires si l'on se réfère au documentaire filmé, sont toutefois offertes en fin de volume. Ainsi la volonté de réaliser un « portrait » de Marguerite Duras, selon les termes de Michelle Porte, prend forme non seulement dans la transcription de sa parole – parole à visée autobiographique et critique –, mais également dans la représentation d'images créées par Duras elle-même – que ce soit celles de son environnement privé, qu'elle a utilisé dans ses films, ou celles de son cinéma. Une des dernières scènes du second documentaire est un travelling de l'écrivain parcourant une plage – en écho aux déambulations des personnages de ses films – mais dont aucune image n'est reprise pour le livre, peut-être pour souligner que ce qu'il ne peut rendre, c'est Marguerite Duras en mouvement. Et pourtant, cette image constitue encore de l'écriture :

Même les moments de déambulation silencieuse sont des moments écrits, peut-être pas lisibles, mais écrits. Alors que, dans l'écriture, à proprement parler, il n'y a qu'une partie de cet écrit-là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite.³⁹²

Les Lieux de Marguerite Duras, exception dans l'histoire du livre d'entretien, fait la part belle à Duras cinéaste, mais reflète également son rapport à l'écriture. Cette publication doit en partie son existence à l'époque où elle voit le jour : nous ne nous trouvons qu'au début de ce que nous avons désigné comme « Néo-télévision » ; le film sur lequel elle s'appuie fait encore la part belle à la parole de l'écrivain, sans imposer d'autre rythme que celui de cette parole. Mais si ce livre existe, c'est surtout parce que Duras est préoccupée par ces questions qui nouent la parole, l'écriture et l'image – et que ses réflexions ont trouvé ainsi une forme idéale, publiée.

Rappelons que les noms des deux interlocutrices sont donnés comme noms d'auteurs, en coauctorialité³⁹³, tout comme pour *Les Parleuses*, ouvrage paru trois ans plus tôt, dans

rythme trop rapide, et qu'il avait dû finalement s'adapter au débit durassien afin d'entrer véritablement en dialogue avec l'écrivain.

³⁹¹ Plus radicalement dans *La Vie matérielle* (P.O.L, 1987), les interventions de l'interlocuteur de Duras, Jérôme Beaujour, sont supprimées pour aboutir à un texte non dialogué.

³⁹² DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *op. cit.*, p. 90.

³⁹³ Voir sur cette notion : LAFON, Michel et PEETERS, Benoît, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.

lequel Duras s'entretient avec Xavière Gauthier³⁹⁴. Ce livre d'entretien fait également l'objet d'un parti-pris de retranscription original, puisque les interlocutrices ont décidé de restituer fidèlement cinq de leurs conversations, avec les redites et contingences inévitables que cela implique. Voici un exemple de l'effet produit (ici Duras s'exprime) :

On parlait de ça dernièrement, quelqu'un me demandait comme ça pour des entretiens, un peu partout – sur la demande des gens d'ailleurs – bien que je ne sache pas parler. Écrire, c'est différent, tout à fait différent. Eh bien les gens s'aperçoivent que le discours théorique pur, ils en ont marre. Ça, c'est féminin, parce que j'essaye, c'est le discours organique, si vous voulez, puisque je n'ai pas de référence.³⁹⁵

Organique ou décousu, le lecteur se trouve face à un rendu de la parole de l'auteur qui en refuse la réécriture – et tend vers une revendication anti-théorique, parmi d'autres discours estimés féministes, à une époque où la lutte entre les sexes est assimilée à la lutte des classes, et où Duras se doit de prendre position sur cette question du féminin dans l'écriture³⁹⁶. Nous évoquons cet ouvrage surtout en ce qu'il démontre l'intérêt que porte Duras à la transcription de la parole – ici d'un entretien enregistré mais destiné à la publication et non à la radiodiffusion, dénué d'iconographie. Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, la transcription se fait à partir d'un support audiovisuel et se ramifie, on l'a vu, en de multiples documents³⁹⁷.

En 1977, Duras publie aussi *Le Camion*, texte suivi d'un entretien, également avec Michelle Porte³⁹⁸. Cet ouvrage conjugue deux formes de transcription : celle d'un scénario de film et celle d'un entretien, qui occupent une part quasi équivalente dans le volume. Les caractéristiques du film en question se révèlent pour nous fort intéressantes : il s'agit de la lecture filmée de deux interprètes, Duras elle-même face à Gérard Depardieu, d'un dialogue que ce dernier découvre en le lisant. Duras commente ce dispositif dans l'entretien : « Une lecture vue, une première lecture vue, feuillets à la main, c'est autant du cinéma – sinon davantage – que le jeu du contenu de cette lecture ou sa représentation. »³⁹⁹ Et plus loin : « Oui, je pense que c'est le premier film que je fais, et peut-être le premier film qu'on fait, où le texte porte tout. »⁴⁰⁰ Ainsi la question de la représentation, et la place de l'écrit dans l'image, se trouvent au cœur du film *Le Camion* – film dont le texte, l'année même de sa

³⁹⁴ DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁶ Par exemple : « La bonne à tout faire qui va danser se déguise en bourgeoise. La femme qui écrit se déguise en..., en homme. » *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁷ Soulignons que ces documents font autorité dans la mesure où ce sont eux que le réalisateur du grand entretien de Marguerite Duras avec Bernard Pivot filme pour agrémenter la réalisation d'« Apostrophes » en 1984.

³⁹⁸ DURAS, Marguerite, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 89.

production, se voit imprimé et commenté dans un livre éponyme. On constate ainsi que Duras fait preuve d'une parfaite maîtrise de ces deux modes d'expression que représentent pour elle l'écriture et le cinéma. Elle assortit à la transcription écrite d'un film qui refuse la représentation le commentaire dialogué d'un entretien qui éclaire rétrospectivement sa démarche. Duras se constitue non seulement en écrivain, mais en voix et images premières de son texte, doublées par une voix seconde mise en dialogue, retranscrite, explicitant son point de vue créateur après que quatre textes successifs de présentation ont été donnés au lecteur. On trouve dans un de ces textes : « Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. [...] Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte. Il cherche néanmoins à le remplacer. »⁴⁰¹ C'est la préoccupation de l'écrivain-cinéaste qui s'illustre une fois encore : Marguerite Duras investit tout de son écriture, qu'elle soit filmique ou graphique, fictionnelle ou documentaire – et franchit ainsi ce qui pour la plupart des écrivains constitue une barrière expressive, une menace pesant sur leur création : elle sait jouer, créativement et dialogiquement de l'image autant que de l'écrit, ce qui l'avantage à une époque dans laquelle l'image s'avère dominante⁴⁰².

En 1983, Duras se prête à de nouveaux entretiens liés à son activité de cinéaste. En résulte un livre, publié un an plus tard. L'éditeur de *La Couleur des mots* présente ainsi l'ouvrage dans une note d'ouverture :

Le texte qui suit est celui des entretiens qui eurent lieu à Neauphle-le-Château et Versailles du 30 mai au 3 juin 1983, à Paris et Boulogne du 6 au 8 juin 1983, à l'occasion du tournage des postfaces vidéographiques de la présente édition. [...] Le texte de ces entretiens a été relu, corrigé et parfois réécrit par Marguerite Duras.⁴⁰³

Il faut rappeler que la publication de l'ouvrage en 1984 va de pair avec une nouveauté technique, celle de la vidéocassette, qui permet de commenter un film en faisant des arrêts sur image, invention qui offre la possibilité d'un retour personnalisé sur les films d'auteur de Duras. L'entretien accompagne un coffret imposant contenant les vidéos des films en

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰² Dans « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », Noël Nel analyse le rapport de Duras au média : « De 1964 à 1996, M. Duras a donc investi à sa façon le monde des médias (presse écrite, radio, télévision) en s'engageant, à partir de 1980 surtout, dans l'actualité immédiate, au moment même où sa quête personnelle du récit originaire (identité terrestre) arrivait à terme et où d'autres drames la saisissaient. [...] Il ne s'agissait pas pour Duras de construire une identité stratégique façonnée par des conseillers en communication – un écrivain célèbre adepte de la médiatisation peut et doit s'en passer – mais d'affirmer d'abord son identité singulière d'artiste quelque peu habituée à parler et de femme convaincue de sa différence. » NEL, Noël, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », in Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 601.

⁴⁰³ DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots*, op. cit., p. 23.

question⁴⁰⁴. Aussi l'écrivain-cinéaste n'explore-t-elle pas seulement divers modes d'expression, elle profite du développement d'une technologie nouvelle pour produire un discours sur sa pratique. En parcourant et commentant huit de ses films avec des interlocuteurs divers, Duras construit sa figure de cinéaste – mais avec la publication du livre et la mention de sa collaboration à la réécriture de ce dernier, elle renforce également sa posture d'écrivain.

C'est ce qu'elle entreprend également dans *La Vie matérielle*⁴⁰⁵, qui paraît en 1987 et mentionne en sous-titre (uniquement à l'intérieur de l'ouvrage) : *Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. Le propos liminaire de Duras précise le mode d'élaboration du livre :

Ce livre nous a fait passer le temps. Du début de l'automne à la fin de l'hiver. Tous les textes ont été dits à Jérôme Beaujour, à très peu d'exceptions près. Puis les textes décryptés ont été lus par nous. Une fois notre critique faite, je corrigeais les textes et Jérôme Beaujour les lisait de son côté. C'était difficile les premiers temps. On a très vite abandonné les questions. [...] La dernière partie du travail, je l'ai consacrée à abrégé les textes, les alléger, les calmer. Cela de notre avis commun. Donc aucun des textes n'est exhaustif. Aucun ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. Le livre ne représente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc il représente aussi ce que je pense. [...] Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Du moment qu'il n'y a pas de livre sans raison d'être, ce livre n'en est pas un. [...] Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais proche de son écriture – c'est curieux du moment qu'il est oral.⁴⁰⁶

La parole ainsi devient matière, devient écriture, en un mouvement décrit comme paradoxal. Dans les quarante-huit fragments, qui comportent tous des titres, la parole de Duras s'inscrit, adressée au lecteur comme une confidence – puisque l'ami Beaujour en a été effacé. Pour conclure le fragment intitulé « L'uniforme M.D. », l'écrivain déclare : « Comme ça vous savez tout »⁴⁰⁷. C'est effectivement vers le dévoilement et l'intime, de la vie et de la pensée, que se tourne cet entretien dépouillé de sa forme dialogique, oscillant entre récit, méditation et confession.

Inévitablement, la construction d'un mythe Duras se voit renforcée par cette pratique habile et renouvelée des entretiens⁴⁰⁸. Dans un livre sobrement intitulé *Écrire*⁴⁰⁹, l'écrivain

⁴⁰⁴ Il s'agit de : Nathalie Granger, *India Song*, *Son nom de Venise*, *Le Camion*, *Les Mains négatives*, Aurélia Steiner.

⁴⁰⁵ DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁰⁸ Plus tôt dans les années 1980, Duras s'engage dans la réalisation d'un autre genre d'entretiens, traitant plutôt d'histoire et de politique, avec François Mitterrand, parus sous le titre *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, publiés par la presse après leur réalisation, mais repris en volume seulement en 2006, dix ans après la mort des deux interlocuteurs. Encadré par des textes de Mazarine Pingeot et Yann Andréa, ce livre d'entretien s'inscrit dans une pratique posthume et célébratoire de la parole de « grands hommes » d'une nation,

propose la transcription de sa parole filmée, à partir de trois réalisations différentes, évoquées dans un avant-propos signé Duras :

L'événement de Vauville, je l'ai intitulé *La Mort du jeune aviateur anglais*. En premier je l'ai raconté à Benoît Jacquot qui était venu me voir à Trouville. C'est lui qui a eu l'idée de me filmer lui racontant cette mort du jeune aviateur de vingt ans. Un film a donc été fait par Benoît Jacquot. L'image est de Caroline Champetier de Ribes, et le son de Michel Vionnet. Le lieu était mon appartement à Paris. Ce film une fois fait, on est allé dans ma maison de Neauphle-le-Château. J'ai parlé de l'écriture. Je voulais tenter de parler de ça : Écrire. Et un deuxième film a été ainsi fait avec la même équipe et la même production – Sylvie Blum et Claude Guisard, de l'I.N.A. Le texte appelé ici *Roma* a d'abord été un film intitulé : *Le Dialogue de Rome*, financé par la R.A.I. à la demande de mon amie Giovannella Zaroni.⁴¹⁰

On comprend que l'écriture naît aussi de l'image pour Duras – que sa parole filmée peut constituer un prétexte à l'écriture et même à sa réflexion sur l'écriture. Dans « Écrire », Duras évoque un épisode du tournage des *Lieux* avec Michelle Porte, durant lequel l'écrivain a assisté à l'agonie d'une mouche et s'est trouvée ainsi en présence tant de la mort que de l'écriture. « Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. »⁴¹¹ L'écriture, pour Duras, est partout : dans l'événement, le tissu de la vie, sa captation filmée et le recul qu'elle impose à la parole.

Sur l'ouvrage *Dits à la télévision* de Duras et Dumayet⁴¹², l'écrivain n'a pas de prise puisqu'il paraît trois ans après sa mort⁴¹³. Ce petit livre issu des Éditions et Publications de l'École Lacanienne utilise la transcription de plusieurs entretiens télévisuels entre Duras et Dumayet afin d'étayer une lecture psychanalytique de l'œuvre. Deux « Lectures pour tous »

en l'occurrence une femme qui écrit et un homme qui dirige. Andréa, qui relate la dernière rencontre de Duras et Mitterrand en hiver 1994, rapporte une question de Duras : « depuis quelque temps je suis devenue beaucoup plus connue que vous, et ça dans le monde entier. C'est étonnant, non ? » – et la réponse de Mitterrand : « Non, ça ne m'étonne pas, je le savais. » Ainsi la stature de l'écrivain – ou du moins sa célébrité – dépasse celle de l'homme politique, dans un discours rapporté par un proche dix ans plus tard, en annexe à des entretiens datant de dix ans plus tôt. Voir : DURAS, Marguerite et MITTERRAND, François, *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, présentation et notes de Mazarine Pinget, Paris, Gallimard, 2006.

⁴⁰⁹ DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 8. Ces trois textes sont suivis par deux autres, « Le nombre pur » et « L'exposition de la peinture » que Marguerite Duras ne mentionne pas dans son avant-propos et qui ne trouvent pas leur source dans l'image.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹² DURAS, Marguerite, *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*, Paris, Atelier E.P.E.L, 1999. Ces entretiens sont suivis de « La raison de Lol », un essai de Marie-Magdeleine Lessana (p. 51-78).

⁴¹³ À ce sujet, lire « Duras télévisée », article dans lequel Philippe Roger se penche sur les hommages télévisuels rendus à Marguerite Duras, peu après sa mort, in Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 605-618. Mentionnons encore un entretien récemment « exhumé » : DURAS, Marguerite, *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, traduit de l'italien et annoté par René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2013.

sont retranscrites : la première enregistrée le 15 avril 1964 à l'occasion de la parution du *Ravissement de Lol V. Stein*, la seconde à propos du *Vice-consul*, le 23 mars 1966. Chacune de ces transcriptions est suivie d'une « réaction trente ans après », elle-même transcrite de l'émission « Lire et écrire » d'octobre 1992⁴¹⁴, animée par le même Dumayet qui demande à Duras de réagir au visionnement des « Lectures pour tous ». Ainsi, c'est le dispositif télévisuel, l'entretien même auquel il a donné lieu, qui se trouve au centre du propos. Il est donné au lecteur de ces *Dits à la télévision* de voir l'écrivain, sur une première double page de photographies données en série, installée dans un fauteuil devant un petit téléviseur, aux côtés du journaliste, afin de se voir parler de ses propres romans trente ans plus tôt. Malgré cette présence inaugurale de l'image – habilement mise en abyme – c'est bien le texte, l'échange verbal retranscrit, qui est mis en avant. Assez finement, Pierre Dumayet demande, à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* en 1964 : « C'est le roman de quoi ? De... ce n'est pas le roman de la folie. C'est le roman de quoi ? De l'indifférence, de l'incertitude ? De... » Et Duras répond : « De la dé-personne, si vous voulez, de l'im-personnalité. Peut-être c'est ça. »⁴¹⁵ Duras constate, trente ans après : « Je suis très émue. C'est la sincérité qui me frappe. Il ne faut pas passer à la télévision. »⁴¹⁶ Dans l'essai qui suit la retranscription des émissions, Marie-Magdeleine Lessana s'appuie sur les éléments offerts par Duras dans ses interviews afin de nouer sa propre interprétation d'un motif de l'œuvre :

Ces entretiens apportent des éclairages nouveaux qui ne sont pas contenus dans les romans. Après leur lecture, il s'est imposé à moi que l'enfant mort, ou plus exactement l'enfant qui ne vivra pas, est un vecteur actif dans l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*.⁴¹⁷

De plus, Lessana se réfère à un autre entretien télévisuel à la fin de son article : « Duras avait confié à Bernard Pivot que pour elle, l'écriture est la seule chose qui ait été plus forte que sa mère elle-même »⁴¹⁸. Ainsi l'entretien télévisuel cité, la parole de l'écrivain ici retranscrite, offre une prise nouvelle à la critique – fortement orientée. Soulignons que l'élément privilégié, tant par Dumayet dans ses interviews que par Lessana dans sa critique, est l'élément biographique, ferment ou déclencheur de la fiction. Duras précise au sujet du

⁴¹⁴ Relevons que cette émission est considérée tant par Philippe Roger que par Noël Nel comme une des plus réussies, consacrées à Duras de son vivant. Cela tient en grande partie à l'expérience de Dumayet qui, en plus de ses talents de journalistes, pratique lui-même l'écriture – et est pétri de littérature (voir tout particulièrement son *Autobiographie d'un lecteur*, Paris, Pauvert, 2000).

⁴¹⁵ DURAS, Marguerite, *Dits à la télévision*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 77. L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras a lieu en direct le 28 septembre 1984, peu après la sortie de *L'Amant*, mais avant l'attribution du Prix Goncourt pour ce roman.

rapport entre vie et écriture, dans son entretien de 1992 : « Ce n'est jamais ce qui a été vécu, mais le livre fait ce miracle, c'est que, très vite, ce qui est écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu. »⁴¹⁹

Nous ne porterons pas ici de jugement définitif sur le « cas » Duras, mais souhaitons souligner encore combien sa position intermédiaire entre écrit et image est particulière. Dans *Les Yeux verts*⁴²⁰, livre consacré à ses propos sur le cinéma, l'écrivain rappelle pourtant que l'écrit reste premier :

À soi seul on peut inventer d'écrire. Partout. Dans n'importe quel cas. Le cinéma, non. Le cinéma n'appelle pas. Il n'attend pas comme l'écrit, cette précipitation dans le livre. Quand personne ne fait du cinéma, le cinéma n'existe pas, n'a jamais existé. Quand personne n'écrit, l'écrit existe encore, il a toujours existé. Quand ce sera fini, sur le monde mourant, la planète grise, il existera encore partout, dans l'air du temps, sur la mer.⁴²¹

Duras, dans *Les Parleuses*, insiste sur le fait que « écrire, c'est différent » de parler ; elle constate dans *Les Lieux de Marguerite Duras* que « tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre » ; elle annonce dans l'entretien qui suit *Le Camion* que « le texte porte tout » ; dans *La Vie matérielle* elle s'interroge sur sa voix ; enfin elle affirme dans *Écrire* que « autour de nous, tout écrit ». Aussi peut-on avancer que l'entier du rapport au réel de Duras se forme dans l'écriture – « ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu » –, et que c'est bien au cœur de son écriture qu'elle puise la singularité de son rapport à l'image. Dans l'équilibre de ce rapport de forces, Duras a su publier des livres d'entretiens soutenus – et non déséquilibrés – par l'image mouvante, affermissant le statut de sa parole, soutenant sa légitimité. Mais elle constate tout de même, et cela constitue un avertissement sérieux quant au danger que représente l'expérience pour les écrivains : « Il ne faut pas passer à la télévision. »⁴²²

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁴²⁰ DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, [Cahiers du cinéma, n° 312-313, juin 1980], Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996. Certaines des séquences qui composent cet ouvrage sont données sous forme dialoguée, sans pourtant que mention soit faite de l'interlocuteur de Duras. On sait toutefois que ce numéro des *Cahiers du cinéma* consacré à Duras a été coordonné par Serge Daney, avec la collaboration de Pascal Bonitzer, Michèle Marceau, François Régnauld et Charles Tesson.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 138.

⁴²² Fanny Jaffray, dans un article à paraître, rappelle toutefois que Duras a joué le rôle d'intervieweuse dans une série de dix émissions pour « Dim dam dom », entre 1965 et 1968 – et a donc su inverser les rôles du dispositif propre à l'entretien, à la télévision même.

3.4. Miroirs déformants : télévision et écritures de soi

Il n'est pas innocent qu'au moment où le modèle télévisuel s'est infléchi vers les tendances lourdes de la télé réalité, où se trame l'exaltation du moi, la littérature, elle-même, ait joué à cette dangereuse marelle de l'autofiction.⁴²³

Patrick Tudoret fait coïncider télé réalité et autofiction, ce qui constitue un constat intéressant, que nous souhaitons toutefois nuancer. Si la télé réalité s'est imposée sur les programmes français au début du XXI^e siècle, l'autofiction comme concept est lié on le sait à Serge Doubrovsky et à la parution de *Fils* en 1977. Ce que cette pratique désigne, c'est-à-dire la production d'un texte faisant appel à des éléments réels – dans lequel l'auteur, le narrateur et le personnage coïncident – mais dans une mise en récit qui les fictionnalise, existait toutefois avant Doubrovsky et entretient une proche parenté avec l'autobiographie. L'autofiction, si l'on s'en tient à ce terme, précède donc la télé réalité – mais elle se trouve bien soutenue par les développements du média télévisuel que nous avons traités précédemment – notamment en parlant d'une « Sur-télévision » affairée à exalter l'individu et le fait divers :

La télévision des années 1950 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (documentaires, adaptations d'œuvres classiques, débats culturels, etc.) et former les goûts du grand public ; la télévision des années 1990 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le *talk-show*, tranches de vie, exhibitions sans voiles d'expériences vécues, souvent extrêmes et propres à satisfaire une forme de voyeurisme et d'exhibitionnisme.⁴²⁴

Il est indéniable que le tournant de la télé réalité (encore non avvenu lorsque Bourdieu publie ses réflexions sur la télévision) est essentiel dans la compréhension du rapport contemporain du média au réel, ou de la transformation du réel par le média. Jean Baudrillard le formule en ces termes : « La télévision a réussi là une opération fantastique de consensualisation dirigée, un véritable coup de force, une OPA sur la société entière, un kidnapping – formidable réussite dans la voie d'une télé morphose intégrale de la société. »⁴²⁵ Dans les deux brefs essais qui composent son *Télé morphose*, Baudrillard interroge deux

⁴²³ TUDORET, Patrick, *op. cit.*, p. 167.

⁴²⁴ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 54-55.

⁴²⁵ BAUDRILLARD, Jean, *Télé morphose*, précédé de *L'Élevage de poussière*, Paris, Sens&Tonka, 2001, p. 22-23.

phénomènes de ce XXI^e siècle naissant, se jouant tous deux du réel : « Loft Story » du côté télévisuel et *La Vie sexuelle de Catherine M.*⁴²⁶ du côté littéraire.

Tout cela est à revoir. Avec Loft Story, l'évidence de l'être humain comme être social. Avec Catherine Millet, l'évidence de l'être humain comme être sexuel. Avec le surcroît de transparence et d'information, l'évidence de la réalité tout court. Sexués, certes nous le sommes – et Catherine Millet aussi, mais sexuels ? Là est la question. Socialisés, nous le sommes (et souvent de force), mais des êtres sociaux ? C'est à voir. Réalisés, oui – mais réels ? Rien n'est moins sûr.⁴²⁷

Dans leurs derniers développements, le travail de l'autofiction en littérature et celui de la télé réalité semblent bien répondre à une mode, ou plutôt à un mode nouvellement codifié du rapport au réel, qui va jusqu'à le remettre en cause. L'envie de s'exposer (par l'image ou le verbe) qui anime les lofteurs et certains écrivains, tient autant à un rapport modifié à la célébrité⁴²⁸ qu'à une exacerbation de la valeur de l'individu en tant qu'individu. C'est exalter son réel – ou son moi – que de le rendre visible aux yeux du plus grand nombre : par les ondes hertziennes, par la publication, ou par une combinaison des deux.

L'inflexion autoréflexive, qui alimente également le travail d'un auteur pour un livre d'entretien, n'est pas récente. Nous pouvons l'ancrer conjointement dans le déploiement de l'autobiographie ainsi que le culte des grands hommes, et observer son essor grâce aux développements médiatiques des XIX^e et XX^e siècles. Nous constatons que dans la vidéosphère, l'apparition d'une star est préférée à la publication d'un héros : les éléments peu spectaculaires de la littérature sont fatalement moins représentés par le média dominant, la télévision. La tendance à l'expression de soi, dans les entretiens, se mêle par mimétisme en part grandissante au discours sur l'œuvre – et ce particulièrement dès la seconde moitié des années 1970 – en partie parce que parler de l'œuvre sans aborder des éléments autobiographiques devient difficile en ce temps médiatico-culturel particulier. Vincent Kaufmann lie pour sa part clairement la « mort » de l'auteur, annoncée quelques années plus tôt, à une tactique d'évitement télévisuel et sa « résurrection », le plus souvent sur le mode autofictif, à l'acceptation de ce même jeu télévisuel, plus agressif, plus monopolisant, dans lequel la spectacularisation de soi n'a plus grand chose à voir avec la littérature. Il s'interroge :

⁴²⁶ MILLET, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.

⁴²⁷ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 32-33.

⁴²⁸ « En un mot, la célébrité libère, redonne à ceux qui y accèdent l'identité que la modernité et la société leur ont volée. Ce n'est plus "je pense donc je suis", mais "j'apparais à la télévision donc j'existe". » BÉGLÉ, Jérôme, *op. cit.*, p. 104-105.

Comment ne pas voir que l'audio-visuel aura notamment prescrit le tournant autobiographique de la littérature, au sens large du terme, c'est-à-dire incluant toutes les autres formes d'écritures de soi telles que l'autoportrait ou l'autofiction, mais aussi des milliers de romans plus ou moins autobiographiques ?⁴²⁹

À ces variantes de l'écriture de soi, déclinées par Kaufmann et liées dans sa réflexion à une omnipotente influence télévisuelle, nous souhaitons ajouter ici les livres d'entretien, qui subissent le même effet. Observons les exemples de Françoise Sagan et Romain Gary, écrivains qui publient chacun un livre d'entretien en 1974 – soit avant l'avènement d'« Apostrophes » et avant la création du terme « autofiction » – un recueil d'entretiens remaniés donnés au fil de vingt ans de carrière littéraire pour la première, un entretien fictif avec un interlocuteur réel pour le second.

Françoise Sagan

Françoise Sagan connaît un succès subit avec la publication de *Bonjour tristesse* en 1954 et alimente dès lors les chroniques tant mondaines que littéraires. Des extraits de certaines de ses apparitions télévisuelles⁴³⁰ sont repris dans le film que lui consacre Michelle Porte en 1996 dans le cadre de l'émission « Un siècle d'écrivains »⁴³¹. Ce film ne donne pas lieu, comme celui que la même réalisatrice a consacré à Marguerite Duras, à une publication en volume. Il contribue néanmoins à dresser un portrait contrasté de l'écrivain. De nombreuses images d'archives sont proposées et créent un contraste assez saisissant entre les excès de sa jeunesse dans les années 1950 et 1960, et son visage filmé de très près, plutôt ravagé, ainsi que ses activités retirées des années 1990. L'exercice télévisuel adopte les codes du portrait : par touches assez rapides dues au montage, dans un va-et-vient entre archives et images contemporaines, vers un quasi monologue de l'auteur – dans la mesure où les questions de son interlocutrice sont pratiquement toutes gommées, remplacées par des transitions ménagées par la lecture d'extraits de romans. On constate que l'entretien filmé se mue en soliloque, ou plutôt qu'il est conçu pour que le téléspectateur se sente le seul interlocuteur de l'écrivain observé en *close-up*, dans son intimité. De plus, ici, la réalisation témoigne de son temps : celui qui pousse aux confessions à l'écran et à un montage rapide

⁴²⁹ KAUFMANN, Vincent, « Autofiction et spectacle », in Joël Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2012, p. 53-67.

⁴³⁰ Il s'agit de « Lectures pour tous » en 1961, « Panorama » en 1969, et du piège du « Petit rapporteur », avec Pierre Desproges, en 1975.

⁴³¹ *Françoise Sagan, écrivain*, est diffusé le 4 septembre 1996 sur France 3 ; les extraits des textes de Sagan sont dits par Jeanne Moreau. Ce film de Michelle Porte représente le vingt-huitième de la collection dirigée par Bernard Rapp, « Un siècle d'écrivain », qui compte soixante-trois épisodes, diffusés de 1995 à 2001. La version DVD du film est publiée par Artline Films et Gallimard.

pour éviter l'ennui et par conséquent le zapping – et la parole de l'écrivain, saccadée, trouvant souvent son expression dans des formules, est calibrée pour une telle réalisation.

Venons-en aux livres d'entretiens publiés par Françoise Sagan. Le premier, publié en 1974, s'intitule *Réponses*, et le second, paru presque vingt ans plus tard, *Répliques*⁴³². Les titres laissent augurer que l'accent est mis sur la parole de l'écrivain, non sur celle de ses interlocuteurs – et il en est bien ainsi grâce à un procédé curieux. L'éditeur de *Réponses* expose au lecteur le mode de composition de ce qui est présenté comme un entretien suivi. Il a compilé des entretiens, accordés par Sagan à des journalistes et publiés dans la presse durant vingt ans – les listes des journaux puis des interlocuteurs étant données par ordre alphabétique à l'issue de sa notice. Les questions ont été reformulées par l'éditeur et les réponses revues par Sagan. L'entretien obtenu consiste ainsi en un patchwork thématique et temporel, unifié pour les besoins de la publication : il est imaginaire, comme le précise Pauvert, ou fort artificiellement conçu, mais paradoxalement prétend présenter la parole de l'écrivain en toute vérité – empruntant ainsi certains procédés de l'autofiction. Il développe une conversation qui traite surtout de la légende constituée autour de Sagan – parfois pour la déconstruire –, des opinions et goûts de l'écrivain (à propos de l'amour, de la nature, la musique, la peinture, etc.) et assez peu de son travail littéraire – dont l'écrivain estime avec lucidité la reconnaissance par ses pairs :

À dix-huit ans, j'étais riche et célèbre : on ne me l'a pas pardonné. Le succès des autres se digère pour certains difficilement. On ne me classe pas dans la littérature mais dans les phénomènes commerciaux. Je tiens certainement une place dans l'édition, mais dans la littérature ? Je ne sais pas, je ne peux pas dire...⁴³³

Dans *Répliques*, le même procédé de composition est choisi et exposé, après une préface plus lyrique – et le contenu de l'entretien diffère peu : mêmes questions sur la légende Sagan, quelques-unes à l'écrivain, réponses idoines. Ce qui se modifie toutefois dans les propos de Sagan, c'est la formulation critique d'une certaine médiatisation, dont elle a fait l'objet dès les années 1950.

Je suis aujourd'hui indifférente à ce qui me touchait au vif il y a vingt ou trente ans : l'exploitation systématique et caricaturale de ce qu'on pensait être ma vie privée. À l'époque de mes premiers livres, les journaux m'accablaient de réflexions malveillantes et me prêtaient des propos ridicules : j'avais beau limiter mes réponses

⁴³² SAGAN, Françoise, *Réponses : 1954-1974*, Paris, Pauvert, 1974 ; *Répliques*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

⁴³³ SAGAN, Françoise, *Réponses : 1954-1974*, Paris, Pauvert, 1974, p. 59.

dans les interviews à « oui » ou « non », je ne cessais de retrouver, sous mon nom, des phrases que je n'avais jamais prononcées.⁴³⁴

Le statut de Sagan, qui a été celui d'une star littéraire populaire dans la seconde partie du XX^e siècle, représente bien la tendance à la « pipolisation » du monde littéraire tel qu'il est reflété dans les médias et surtout par la télévision – et témoigne d'une perte de contrôle effective de sa propre parole, dont le livre d'entretien propose une forme de réappropriation. Sagan relève encore : « Si les écrivains pouvaient vivre tapis dans l'ombre, si leur personne physique, leur vie sociale n'étaient pas mises en cause à chaque instant par la télévision, la radio, la presse, etc., la littérature actuelle serait beaucoup plus passionnante. »⁴³⁵ Sagan s'inscrit contre la construction d'une posture donnée pour un auteur, plus délicate dans une ère à forte densité médiatique, dont une des conséquences peut être le recours à l'autofiction. L'écrivain revendique l'imaginaire pour sa production – mais son propos n'en demeure pas moins paradoxal venant de celle dont la vie, plus que les livres finalement, constitue le roman que se sont appropriés ses admirateurs. En témoignent les nombreuses biographies qui lui sont consacrées, ainsi qu'un film, intitulé *Sagan*, sorti en 2008 – dont la plupart des propos tenus en voix off proviennent des entretiens, surtout de *Réponses*⁴³⁶.

C'est également de présenter la parole de l'écrivain en toute vérité que revendique la préface d'*Un certain regard*⁴³⁷, publié après la mort de l'auteur, qui reprend intégralement le texte de *Réponses* – ne le retouchant qu'en séparant les échanges en treize chapitres thématiques –, et s'assortit de la préface de *Répliques*, y ajoutant le paragraphe suivant :

Un certain regard, issu de ces deux ouvrages aujourd'hui épuisés de longue date, restitue la singularité de Françoise Sagan et propose de faire redécouvrir la femme et l'écrivain dont la « légende » et l'œuvre n'ont pas pris une ride. Avec grâce et sans tapage, comme une fleur qui ne s'étiole pas, dans les lignes qui suivent Sagan se livre sincère et vraie.⁴³⁸

Ce qui s'avère problématique dans cet ouvrage, c'est que le lecteur n'a plus accès au mode de composition de l'entretien (expliqué dans la note de l'éditeur de *Réponses*, qui n'est pas reproduite, et dans la partie de celle de *Répliques* qui a été supprimée). Le lecteur est en droit de penser que ce qu'il lit résulte d'un seul entretien, suivi, thématisé, avec un

⁴³⁴ SAGAN, Françoise, *Répliques*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 27.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁶ Diane Kurys, réalisatrice du film, le souligne dans le livret qui accompagne le DVD : « Il m'a paru essentiel d'utiliser ses mots à elle, dans la voix off comme dans les dialogues d'ailleurs. [...] J'ai beaucoup utilisé ses interviews. De façon générale, j'aime beaucoup la voix off, son côté littéraire, cet accès à la pensée de quelqu'un, et, en l'occurrence, cela s'y prêtait vraiment. » *Sagan*, un film de Diane Kurys, Europacorp, 2008.

⁴³⁷ SAGAN, Françoise, *Un certain regard*, Paris, L'Herne, 2008.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 10.

interlocuteur dont on a pourtant omis de donner le nom – qu’importe, c’est la vraie voix de Sagan qu’on lit ! L’entretien se mue donc en autoportrait de Sagan (donnée comme seul auteur du livre) dans lequel le lecteur peut se muer en interlocuteur, se substituer à l’anonyme, et jouer encore une fois la carte de l’intimité. Si les entretiens de Sagan ont pour fonction de réviser ou renforcer sa légende, ils le font effectivement sur un mode autofictif, centré sur l’écrivain, jouant de l’intimité obtenue par une forme de prestidigitation qui annule et ouvre également l’identité de ses interlocuteurs. « Sincère et vraie » se révèle la Sagan qu’on nous présente – à coups d’arrangements avec le temps et les réécritures.

Romain Gary

Le cas de Romain Gary est analogue à celui de Françoise Sagan dans la mesure où l’écrivain s’estime également en partie victime de sa légende⁴³⁹. C’est une des raisons qu’il invoque pour l’invention de son pseudonyme Ajar dans *Vie et mort d’Émile Ajar*⁴⁴⁰, opuscule qui oscille entre lettre ouverte et testament, dans lequel Gary donne les clés de la mystification Gary-Ajar : « Je citerai ici, tout de suite, un épisode pour montrer – et ce fut une des raisons de ma tentative, et aussi de sa réussite – à quel point un écrivain peut être tenu prisonnier de “la gueule qu’on lui a faite”, comme disait si bien Gombrowicz. »⁴⁴¹ Et plus loin : « J’étais las de n’être que moi-même. J’étais las de l’image Romain Gary qu’on m’avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans, depuis la soudaine célébrité qui était venue à un jeune aviateur avec *Éducation européenne*. »⁴⁴² Similairement à Sagan, la célébrité enferme Gary dans un rôle, celui d’un écrivain dont on attend qu’il joue le sien, et toujours menacé de déclin ou de désintérêt – puisqu’il a été porté aux cimes. Mais Romain Gary explore une échappatoire intéressante : celle du dédoublement. Elle permet de poursuivre ce que l’écrivain souhaite déjà atteindre dans l’écriture même, l’exploration d’autres destins que le sien. En 1965 déjà, Gary écrit dans *Pour Sganarelle* : « Le romancier porte en lui son identité historique comme une inacceptable limitation, une claustrophobie de l’imagination, de la conscience. Il aspire par tous ses pores à sortir de ce Royaume du Je, par tous ses pores, c’est-à-dire, par tous ses personnages. »⁴⁴³ Enfermé dans un personnage unique d’écrivain, ne lui reste plus que le dédoublement grâce au pseudonyme ; le secret de cette mystification sera

⁴³⁹ Pour l’anecdote, un autre fait les relie : Jean Seberg, la seconde épouse de Romain Gary, incarne Cécile, l’héroïne de *Bonjour tristesse*, dans l’adaptation cinématographique du roman de Sagan due à Otto Preminger en 1958.

⁴⁴⁰ GARY, Romain, *Vie et mort d’Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴³ GARY, Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard, 1965, p. 149. Les majuscules sont de Romain Gary.

soigneusement gardé par ses proches. L'affaire Ajar, le second Goncourt⁴⁴⁴, les critiques fielleux face à Gary qui encensent Ajar, tout ceci constitue pour l'écrivain une source d'amusement, mais également une attaque en règle d'une certaine critique littéraire – médiatique – de plus en plus fixée sur la « gueule » de l'écrivain, et de moins en moins sur ses écrits. Mireille Sacotte le souligne, Gary doit se défendre avec vigueur, notamment face à la presse, pour préserver ce droit au double : « Gary, atteint par une tornade médiatique refusa, malgré les conseils de ses avocats successifs, de révéler la vérité, c'est-à-dire de reconnaître qu'il était Ajar. Il tiendra cette ligne jusqu'à sa mort. »⁴⁴⁵ Romain Gary se suicide le 2 décembre 1980. *Vie et mort d'Émile Ajar*, rédigé quelques mois avant la mort de l'auteur, paraît en prépublication dans *L'Express* le 10 juillet 1981 – mais quelques jours plus tôt Paul Pavlowitch publie sous son nom véritable *L'Homme que l'on croyait*, sa propre version des faits, et se voit invité par « Apostrophes » le 3 juillet 1981⁴⁴⁶. Bernard Pivot rassemble ce soir-là, autour de Paul Pavlowitch, Michel Tournier, le psychologue Gérard Mandel et François Bondy⁴⁴⁷ – l'interlocuteur prête-nom de Romain Gary pour *La Nuit sera calme*⁴⁴⁸, le livre d'entretien qui nous intéresse. Revenons en arrière, à la source de l'affaire, et rappelons que *Gros-Câlin*, premier roman d'Émile Ajar, paraît en 1974 – la même année qui voit la publication de *La Nuit sera calme*. Certains, comme Pierre Bayard, voient en ce livre d'entretien, une des « deux grandes autobiographies directes »⁴⁴⁹ de Romain Gary (avec *La Promesse de l'aube*). Pourtant ce livre d'entretien tient plutôt de l'autofiction que de l'autobiographie.

La Nuit sera calme, seconde tentative autobiographique de l'écrivain, ne respecte pas le pacte défini par Lejeune. Le livre se présente sous la forme d'un long entretien avec François Bondy alors que celui-ci, on l'apprendra par la suite, n'a été qu'un prête-nom, Gary ayant fait les questions et les réponses.⁴⁵⁰

Le dédoublement opéré pour Gary-Bondy se fait simultanément à celui pour Gary-Ajar, ce qui renforce certainement la volonté de l'auteur d'échapper aux étiquettes, aux genres,

⁴⁴⁴ Pour mémoire, Romain Gary a reçu le Prix Goncourt en 1956 pour *Les Racines du ciel* – et son ouvrage *La Vie devant soi*, signé Ajar, se voit récompensé par le même prix en 1975.

⁴⁴⁵ GARY, Romain et AJAR, Émile, *Légendes du je. Récits, romans*, édition établie et présentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, 2009, p. 1265. Mireille Sacotte, dans son introduction à *Pseudo*, rappelle comment la rédaction de ce livre a envenimé les relations entre Romain Gary et Paul Pavlowitch, supposément Émile Ajar.

⁴⁴⁶ Au cours de l'émission Pavlowitch explique ainsi son geste d'auteur : « J'ai été agent littéraire de Romain pendant une dizaine d'années et j'achève ça maintenant [c'est-à-dire avec la publication du livre] ».

⁴⁴⁷ François Bondy, au cours de l'émission, dit que le titre de l'ouvrage de Pavlowitch devrait être lu comme *L'Homme que l'on croyait AJAR*, AJAR étant présenté en majuscules sur le bandeau de l'ouvrage.

⁴⁴⁸ GARY, Romain, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974.

⁴⁴⁹ BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 15.

⁴⁵⁰ AMSELLEM, Guy, *Romain Gary : les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17.

mais aussi de procéder à la mise au point de sa propre légende, par et pour l'entretien. Le sous-titre du livre porte dans un premier temps à s'interroger sur son statut générique : *Récit par Romain Gary. L'interlocuteur de Romain Gary est François Bondy*. Voici le lecteur face à un récit élaboré avec un interlocuteur existant, mais qui a fonctionné comme prête-nom plus que voix réelle⁴⁵¹. Gary joue de son dispositif avec un plaisir évident, maîtrisant tant les relances tutoyantes de l'interlocuteur qu'il s'est choisi que les réponses détaillées, prenant souvent la forme de démonstrations quasi romanesques. Ainsi dans les coquetteries rhétoriques on trouve : attribué à Bondy « Ce n'est pas la peine de gueuler, je suis d'accord » ; attribué à Gary « Je ne te cache pas que j'aurais préféré ne pas en parler » ou « Puisque nous sommes à la fin de ces entretiens, et que je n'en ferai plus jamais d'une telle ampleur et face à quelqu'un qui me connaît si bien et depuis si longtemps »⁴⁵². Gary maîtrise le jeu de l'entretien et use de son interlocuteur comme alibi thématique et chronologique – le supposé Bondy⁴⁵³ lui sert de reprise après une digression, le replace sur le chemin du récit de soi, brandit certaines de ses contradictions. Pourtant l'exhibition personnelle ne constitue pas un enjeu pour l'écrivain – c'est plutôt le jeu avec le genre, et l'adresse qu'il permet à l'ensemble de ses lecteurs qui l'intéresse :

Je n'éprouve aucun frisson d'amour-propre à l'idée de m'ouvrir à n'importe qui – j'aime bien « n'importe qui », c'est un copain – et de me livrer à l'« opinion publique », parce que mon « je » ne me contraint à aucun égard envers moi-même, bien au contraire. [...] Je parlerai donc avec la plus entière liberté de moi-même, mais pas des autres. [...] tu peux mener ton « interrogatoire » comme bon te semble. Je répondrai. Et puis, il y a peut-être des choses que je ne connais pas de moi-même et que tu m'apprendras en m'interrogeant. Et c'est peut-être remédiable. Ça m'étonnerait. Donc, vas-y.⁴⁵⁴

Le récit s'oriente vers un tableau de la vie et de l'œuvre de Romain Gary, entre son rôle durant la Seconde Guerre mondiale, sa carrière diplomatique, son expérience de l'Amérique, ses rapports à la gent féminine – et ses préoccupations romanesques, sa soif d'imaginaire et de représentation, son indifférence aux honneurs. À propos de la littérature qui lui est contemporaine, il constate : « Ce qu'il y a d'intéressant dans tout cela, et de plus en plus

⁴⁵¹ À cet égard, il est particulièrement intéressant de voir François Bondy en chair et en os, sur le plateau d'« Apostrophes » le 3 juillet 1981, dans l'émission qui traite de la démystification Gary-Ajar.

⁴⁵² GARY, Romain, *op. cit.*, 1974, respectivement p. 72, 44, 244.

⁴⁵³ Ruth Amosy parle quant à elle d'autoportrait à deux voix pour qualifier ce livre d'entretien : AMOSSY, Ruth, « Autoportrait à deux voix : *La Nuit sera calme* de Romain Gary », in Alain Goulet (éd.), « L'écriture de soi et le dialogue », *Elseneur*, n° 14, 1998, p. 141-162. Curieusement, elle ne relève à aucun moment que les deux voix ne relèvent que d'une seule, celle de Gary, spécialiste ès marionnettes et fabulation.

⁴⁵⁴ GARY, Romain, *op. cit.*, 1974, p. 7-10.

fréquent, c'est le refus de la fiction. »⁴⁵⁵ Fiction dans laquelle il entre de plain-pied grâce à ce long entretien imaginaire dans lequel l'écrivain inscrit, grâce à son interlocuteur alibi :

On met le meilleur de ce qu'on est et de ce qu'on essaye d'être dans son œuvre et on garde le reste pour soi-même...

Ce n'est pas ce que tu fais dans ces entretiens...

Parce que je m'en suis rendu compte et que je veux montrer mon « je » à mes amis lecteurs qui demandent à me rencontrer et s'imaginent qu'ils vont trouver en moi une œuvre artistique.⁴⁵⁶

Ainsi *La Nuit sera calme* devrait, selon Gary, dessiller les yeux de ses lecteurs : Romain Gary n'est pas une œuvre, autrement dit l'homme n'est pas l'œuvre, l'œuvre est meilleure que l'homme – et tant pis pour ceux qui veulent prendre la vie de l'homme pour un supplément romanesque à ses œuvres, comme pour Sagan. Un processus autofictif est indéniablement déclenché dans *La Nuit sera calme* – comme une protection face au questionnement que Gary décrit quelques années plus tard dans *Vie et mort d'Émile Ajar* : « J'écris ces lignes à un moment où le monde tel qu'il tourne en ce dernier quart de siècle, pose à un écrivain, avec de plus en plus d'évidence, une question mortelle pour toutes les formes d'expression artistique : celle de la futilité. »⁴⁵⁷ D'évidence, cette épreuve de la futilité est à lier à celle de la médiatisation des écrivains, et notamment leurs rapports intensifiés et sursignifiants à la télévision, où l'on s'empresse de leur tailler une « gueule » sans offrir d'espace à leurs textes. Si l'on s'autorise à utiliser le terme d'autofiction pour cette œuvre de Romain Gary, c'est surtout pour souligner la seconde partie de ce mot-valise, puisque selon l'auteur c'est bien la fiction qui devrait être mise à l'honneur en littérature – tandis que l'écrivain tend à se placer toujours plus au centre de celle-ci :

Ce n'est évidemment plus le héros qui est individualiste, c'est l'auteur, lequel se réfugie entièrement dans son intimité avec lui-même, se voue entièrement à sa propre conscience et à ses jeux délicats avec ses propres reflets : égocentrisme absolu du romancier qui ne saurait s'accommoder de l'existence d'un autre personnage que lui-même. C'est une sorte de cancérisation du réel par la conscience de l'auteur [...] Il n'existe pas d'autre critère d'authenticité et de vérité dans la fiction que le pouvoir de convaincre.⁴⁵⁸

Si des livres d'entretien tels que *Réponses, Répliques* ou *La Nuit sera calme*, s'intègrent dans la production de Françoise Sagan et Romain Gary, c'est certainement parce que ces

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁵⁷ GARY, Romain, *op. cit.*, 1981, p. 15.

⁴⁵⁸ GARY, Romain, *op. cit.*, 1965, p. 55-58.

derniers éprouvent la nécessité d'une mise au point à un moment donné de leur carrière, pour répondre à des mécanismes à l'œuvre dans ce qui constitue les débuts d'une sur-médiatisation. La forme que ces entretiens ont trouvée, composite, travaillée, autofictionnelle, ne les privent pas pour autant d'une aura d'authenticité – tendant plus vers l'autobiographie que vers la fiction – et dont témoigne leur réutilisation par la critique et par les biographes.

La télévision influence la manière qu'ont les écrivains de se positionner face à leur œuvre, et également la réception de cette œuvre par les téléspectateurs, potentiels lecteurs. Demeure toutefois le soupçon, pour les auteurs, d'être manipulés via le média au sein duquel prime l'image et l'instantané – face auquel il faudrait alors se défendre. Quel pourrait être le moyen de défense des écrivains face à la télévision ? Chloé Delaume propose une piste dans *J'habite dans la télévision*⁴⁵⁹, récit de son exposition totale aux ondes hertziennes durant plusieurs mois, visant à comprendre comment la télévision tente de rendre disponible notre espace mental (spécifiquement pour les messages publicitaires).

Je soussignée et m'engage à. Ne plus être une *Versuchsperson*. Savoir quand et comment le message est perçu. Comprendre quand et comment mon cerveau soudainement s'offre enfin disponible. Scruter les émissions qui ont pour vocation de divertir ce cerveau, de le détendre, de le préparer entre deux messages. En décrypter le fonctionnement, mais surtout. Consigner mes réactions et leur évolution face aux multiples stimuli dont je serai bombardée au cours de l'expérience.⁴⁶⁰

Si son récit se mue parfois plus directement en une enquête (évoquant les gains de la production de la Star Academy par exemple), Delaume produit un pamphlet anti-télévision qui montre, avec des moyens bien littéraires, la souffrance que le média engendre en construisant et détruisant des individus, les faisant passer du statut de star à la poubelle de l'histoire médiatique. L'écrivain clôt son ouvrage sur une touche fantastique lorsque sa disparition est avérée – disparition dans le poste même qui l'obnubilait. Avec *J'habite dans la télévision*, l'équation posée par Tudoret se vérifie : autofiction et télé réalité font bon ménage – mais dans une mesure critique qu'il n'avait pas prévue : celle de la contre-attaque. L'autofiction ne peut que gagner face à la télé réalité dans la mesure où son auteur joue plusieurs personnages, et use du registre symbolique du langage, tandis que les joueurs de la télé réalité ne mettent en jeu que leur corps – sans transition symbolique. Chloé Delaume n'est pas uniquement une auteure qui s'est interrogée sur la place de la télévision dans notre société – elle pratique l'autofiction⁴⁶¹, qu'elle décrit ainsi dans son dernier opus :

⁴⁵⁹ DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, 2006.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶¹ Et la théorise également : DELAUME, Chloé, *La Règle du Je*, Paris, PUF, 2010.

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Livre et vie s'entremêlent, mon Moi en trois parcelles, auteur, narratrice, héroïne. Je suis d'une trinité forcée de s'incarner sous peine d'être expulsée par n'importe quel autrui. À cet instant j'affirme : j'écris ce que j'ai vu, ce qui est, ce qui doit arriver ensuite. Ainsi sera le pacte qui me lie avec l'ange tout autant qu'avec vous.⁴⁶²

À la télévision il n'existe que des contrats – en littérature ce sont des pactes : et c'est certainement la force de cette dernière que de persister à vouloir jouer au niveau symbolique.

De l'écrit à l'écran, il y a certes frictions et fictions réciproques. Les écrivains qui passent à la télévision sont privilégiés commercialement mais au prix de leur réification dans la position que leur vis-à-vis médiatique leur assigne, selon un rythme donné – et se trouvent finalement subordonnés à leur image. Néanmoins il est indéniable que certains face-à-face filmés – tels que les grands entretiens de Pivot – prennent valeur d'hommage (souvent testamentaire), constituent la trace d'une histoire littéraire populaire et intègrent une véritable mémoire culturelle. Si certaines de ces rencontres reprennent la voie de l'écriture et paraissent sous forme de livre d'entretien, rappelons encore que ce n'est que rarement le cas – variations Duras mises à part. Enfin, les exhibitions de soi par l'écrit ou l'écran peuvent être considérées comme deux injonctions parallèles qui répondent à l'exigence d'apparition de la vidéosphère. Toutefois, à ce jeu de rôles, la mise à distance exigée par l'écrit offre aux écrivains des ressources symboliques qui font défaut aux victimes de la télé réalité – le miroir aveugle tandis que le masque protège. La littérature se poursuit, absorbe les influences, en joue et s'en nourrit. Dans ce jeu et parmi cette littérature, les livres d'entretien tendent à sauter la case télévision, passent de l'écrit à l'écrit, de l'oral à l'écrit. L'image, quant à elle, se joint parfois aux publications sous forme de photographies et autres documents⁴⁶³, mais sa version mouvante rend difficile presque tout retour au texte.

⁴⁶² DELAUME, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012, p. 17.

⁴⁶³ Voir à ce sujet CORNUZ, Odile, « Textes, documents et postures : vers le musée personnel. Les entretiens "Singuliers" d'Argol », à paraître en 2014 aux Presses Universitaires de Rennes. Les auteurs qui font partie de cette collection des « Singuliers » sont : Philippe Beck, Pierre Bergounioux, Michel Butor, Philippe Djian, Raymond Federman, Frédéric-Yves Jeannet, Charles Juliet, Hubert Lucot, Paul Nizon, Valère Novarina, Christian Prigent, Pascal Quignard, Jacques Roubaud, Jude Stéfan et Enrique Vila-Matas.

Le livre est un objet autosuffisant. Il comprend tout à la fois sa forme, ses contenus et ses modalités de fonctionnement. L'écran n'est qu'une surface d'inscription promise à tous les possibles, ternaillée par l'effacement. Le jeu consiste à construire des procédures intellectuelles suggérant des prolongements afin de permettre l'accès au dispositif, mais ces procédures reposent sur la mémoire de l'homme. Autrement dit, le dispositif absorbe la mémoire opératoire au détriment de la mémoire de travail, de contenu.⁴⁶⁴

Emmanuel Souchier

4. L'ère numérique

Dominique Wolton, penseur de la communication qui insiste sur la valeur humaniste dont elle doit être investie, estime que les nouvelles technologies auxquelles ouvre le numérique représentent une fracture avec les médias que nous avons abordés précédemment :

Si ce lien entre les trois [technique, modèle culturel et projet social] existe, il s'agira d'une réelle révolution de la communication comme l'Occident en a au moins connu deux depuis la Renaissance. Du XVI^e au XVIII^e siècle, en effet, l'imprimerie a favorisé l'émergence du modèle individuel et la construction d'un espace public pour l'expression et la circulation des opinions. Du XIX^e au XX^e siècle, le téléphone puis la radio et la télévision ont été en relation avec le triomphe de l'individualisme et de la démocratie de masse. Dans les deux cas, l'innovation technique n'a pris sa réelle dimension que parce qu'il y avait dans un espace-temps similaire des évolutions radicales dans l'ordre culturel et social. La question aujourd'hui, si on prend Internet comme le symbole des nouvelles techniques, est de savoir si cette innovation rencontre ou non une évolution substantielle dans les modèles culturels de la communication et dans les projets sociaux de la communication. S'il y a rencontre entre les trois, même avec des rythmes différents, cela veut dire qu'Internet ouvre un troisième chapitre dans l'histoire de la communication en Occident.⁴⁶⁵

Nous pensons qu'une coïncidence entre technique, modèle culturel et projet social est en effet en train de produire un changement capital au sein de notre société. La technique que nécessitent les nouvelles manières de lire et d'écrire⁴⁶⁶ (l'ordinateur, les tablettes et autres supports ; le traitement de texte et autres programmes) s'est résolument installée sur la planète – allant jusqu'à remettre en question l'apprentissage même de l'écriture manuscrite (aux États-Unis par exemple). Le modèle culturel contemporain, en parallèle, ne peut se développer en faisant l'économie de cette technique : les actes citoyens (vote, déclaration d'impôts), individuels (paiements, réservations de loisirs, titres de transport, achats divers), collectifs (accès aux bibliothèques, pétitions), la diffusion d'informations par les médias

⁴⁶⁴ SOUCHIER, Emmanuel, « Le livre au risque de l'écrit d'écran et des écrits de réseaux » in Anne Zali (dir.), *La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique*, Paris, Hatier/Bibliothèque Nationale de France, 2013, p. 180.

⁴⁶⁵ WOLTON, Dominique, *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, 1999, p. 19.

⁴⁶⁶ À ce sujet, consulter SOUCHIER, Emmanuel, art. cit.

autorisés et par les réseaux sociaux – tout se passe (de plus en plus et parfois exclusivement) en ligne. S’il semble difficile, à l’heure actuelle, de déterminer précisément les contours du projet social qu’impliquent les évolutions que nous venons d’évoquer, il apparaît que ce dernier ne peut être conçu sans ces nouvelles composantes technologique et culturelle. Certains (peu nombreux) ont refusé la télévision⁴⁶⁷, mais ces mêmes réfractaires ne se passent pas des écrans portables – peut-être parce que le choix (parmi une offre étourdissante) s’avère possible et que l’outil Internet, bien que hautement lucratif pour ceux qui le gèrent, se profile également comme un instrument de démocratisation (des savoirs, des informations) si l’on sait s’en servir.

Plus spécifiquement pour l’histoire du livre, Roger Chartier estime également qu’Internet représente un tournant des plus marquants : « cette révolution fondée sur une rupture de la continuité et la nécessité d’apprentissages radicalement nouveaux, donc d’une distance prise par rapport aux habitudes, a très peu de précédents aussi violents dans l’histoire longue de la culture écrite »⁴⁶⁸. Aussi pourrions-nous interroger un des termes de l’intitulé de notre recherche, qui porte sur le *livre* d’entretien, dans la mesure où, selon le titre de l’ouvrage de Chartier, le livre lui-même se trouve « en révolutions ». La nature même de notre objet d’étude n’avait pas été encore remise en question au cours de son histoire en lien avec les médias précédents, comme c’est le cas à présent. Si le « biblioclasme »⁴⁶⁹ est un phénomène dont on peut retracer l’histoire jusqu’à l’Antiquité, il prend une tournure particulière en ce début de XXI^e siècle :

Une certaine vision de l’histoire induit un parallèle entre histoire générale et histoire des médias. [...] Internet, en s’imposant comme le média de notre temps a déjà détrôné le livre. Des voix objectent que le livre numérique sauve l’écrit en lui conférant la forme la mieux adaptée aux techniques actuelles. [...] un nouveau biblioclasme se met doucement en place dans les mentalités.⁴⁷⁰

La question de la concurrence ou cohabitation entre les différents médias lorsqu’une nouvelle technique fait son entrée sur le marché a déjà été évoqué – et nous avons constaté qu’après un premier mouvement qui partage les enthousiastes et les méfiants, le nouveau média (que ce soit la radio ou la télévision) prend ses marques et fonctionne selon un principe de cohabitation avec les précédents. Avec Internet la donne est différente dans la mesure où

⁴⁶⁷ BERGIER, Bertrand, *op. cit.* L’auteur précise (p. 197) : « La vie sans télévision est donc une vie numérique qui privilégie certains écrans. »

⁴⁶⁸ CHARTIER, Roger, *Le Livre en révolutions. Entretiens avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 1997, p. 93.

⁴⁶⁹ Le terme est de Philippe Ricard, dans son article « Contre le livre : Le biblioclasme comme posture intellectuelle », in Pascal Lardelier (dir.), *Demain, le livre*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 157-172.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 171-172.

tous les médias déjà existants peuvent poursuivre leur mode antérieur tout en s'y inscrivant et en cohabitant. Ainsi un journal passe de l'édition papier à celle en ligne, multipliant les illustrations, une radio met à disposition de ses auditeurs des émissions à réécouter en différé ainsi que des contenus vidéo, et une télévision fait de même pour ses téléspectateurs – tous médias confondus promouvant la continuité de l'information présentée. La crainte de la disparition de la formule antérieure (journal imprimé, postes de radio et de télévision) – tout comme celle du livre imprimé – est évidente. Toutefois cette disparition ne pourrait s'imposer que sur une longue durée (à l'instar de l'évincement du rouleau par le codex, ou des livres manuscrits par ceux imprimés)⁴⁷¹ – qui équivaldrait également à une durée de mise à l'épreuve de cette nouvelle technologie, considérée par certains comme une nouvelle forme de religion :

Les discours les plus actifs d'Internet sont marqués, voire déterminés, par une religiosité diffuse qui en constitue la véritable dynamique. [...] Les pratiques essentielles de cette nouvelle religiosité sont la communication permanente, la séparation physique et la fin de la rencontre directe, un rapport de déni à la loi et à la médiation, la confusion entre la représentation et le représenté, entre le virtuel et le réel.⁴⁷²

Nouvelle religiosité, révolution médiatique et culturelle, nouveau rapport à la virtualité : le développement d'Internet constitue un défi pour l'intelligence du monde contemporain – ainsi que pour la littérature qui s'y développe. Nous manquons certainement de recul pour mesurer l'étendue de ce défi⁴⁷³ ; restreignons-en ici la portée pour réfléchir à son impact sur le domaine littéraire. Avant de s'interroger sur l'influence de l'hypertexte et de l'interactivité sur certaines pratiques littéraires, voyons comment les possibilités ouvertes par Internet en matière de réseau et d'échanges restaurent une certaine pratique de conversation – en ligne s'entend – conversation qui importe dans la mesure où nous poursuivons l'étude du livre d'entretien, ouvrage qui contient et présuppose un dialogue entre deux interlocuteurs (au moins).

4.1. Conversation en ligne

La conversation en ligne sur Internet peut se manifester de diverses manières, essentiellement par courriels ou listes de discussion, voire listes de diffusion, ou par

⁴⁷¹ Voir encore sur ces questions : CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 1997.

⁴⁷² BRETON, Philippe, *Le Culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, Paris, La Découverte, 2000, p. 106.

⁴⁷³ Sur les implications du numérique pour le monde de l'édition, on peut consulter : PATINO, Bruno, *Le Devenir numérique de l'édition. Du livre objet au livre droit*, Paris, La Documentation Française, 2008.

l'intermédiaire de blogs. Patrick Rebollar voit dans ce nouveau lieu virtuel d'échanges une reviviscence des salons littéraires⁴⁷⁴ ; de son côté, Pierre Assouline le met en valeur avec la publication de ses *Brèves de blogs*⁴⁷⁵, extraites de *La République des livres*⁴⁷⁶ qu'il anime avec succès depuis 2004. Tous deux se réclament de la tradition française de la conversation, qu'ils retracent avec Marc Fumaroli⁴⁷⁷ – à la suite duquel le travail d'Emmanuel Godo s'inscrit, soulignant un aspect de la conversation particulièrement pertinent pour sa pratique sur la Toile :

Institution, au sens où Marc Fumaroli l'entend, la conversation est aussi jeu, tel qu'un Roger Caillois la définit. Dans la conversation, le langage se transforme, sciemment, en jeu. Que ce jeu soit plus ou moins sérieux, qu'il ait pour finalité l'édification réciproque et comme objet privilégié la philosophie ou la culture, qu'il ait pour finalité le plaisir ou la séduction et comme moyen de jouissance une frivolité ou une désinvolture plus ou moins affirmée, les interlocuteurs, dans la conversation, sont d'abord des joueurs.⁴⁷⁸

Le jeu s'intensifie dans la conversation virtuelle, notamment grâce à son recours fréquent aux pseudonymes plus ou moins référentiels, mais également par l'immédiateté potentielle des réponses – qui imposent une temporalité du flux continu dans un espace globalisé. Ainsi le lieu n'est-il plus le salon mais la Toile qui recouvre le monde, sur laquelle les internautes entrent en conversation. Une « pluralité d'individus » y trouvent un lieu de rassemblement pour « un quelque chose à dire ou [...] un quelque chose à faire ensemble »⁴⁷⁹. Importe tout d'abord le lien social, qui informe l'individu, puis le contenu véhiculé par ce lien. Rebollar pose son hypothèse à travers des questions toutes rhétoriques :

Les listes de discussion ou les sites web consacrés à la littérature pourraient-ils préfigurer une nouvelle convivialité intellectuelle *mondialisée* ? Un regain d'échanges, badins ou théoriques mais dégagés des cuistreries, du carriérisme, des compromissions et de la course à la publication ? Voir une nouvelle forme de *salons littéraires* ?⁴⁸⁰

Internet, s'il est considéré comme un outil dont les littéraires peuvent se servir selon leurs intérêts, pourrait ainsi se révéler, grâce à ses qualités démocratiques et à ses vertus d'échanges d'information, comme véhicule important d'un amour désintéressé des lettres.

⁴⁷⁴ REBOLLAR, Patrick, *Les Salons littéraires sont dans l'Internet*, Paris, PUF, 2002.

⁴⁷⁵ ASSOULINE, Pierre, *Brèves de blog. Le nouvel âge de la conversation*, Paris, Les Arènes, 2008.

⁴⁷⁶ Dans la préface de son ouvrage, Pierre Assouline définit ainsi son blog : « *La République des livres* se veut un blog professionnel dans la mesure où son seul et unique animateur y exerce son métier, le journalisme culturel, comme il le fait sur d'autres supports, qu'il y écrit selon les canons de cette profession, et qu'il l'a inscrit dans un modèle économique destiné à le monétiser par la publicité. » *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷⁷ FUMAROLI, Marc, « La conversation », *Trois institutions littéraires*, [1992], Paris, Gallimard, 1994, p. 113-210.

⁴⁷⁸ GODO, Emmanuel, *Histoire de la conversation*, Paris, PUF, 2003, p. 4.

⁴⁷⁹ REBOLLAR, Patrick, *op. cit.*, p. 133-134.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 27. L'auteur souligne.

Nous reviendrons plus loin à la question corollaire du nivellement des productions, tant créatives que critiques, qu'implique ce nouveau média.

Ce « nouvel âge de la conversation », selon le sous-titre de l'ouvrage d'Assouline, est assuré par les commentaires que suscitent les billets postés quotidiennement par l'animateur sur son blog. Le choix fait par le journaliste de publier une anthologie alphabétique de ces commentaires, précédée d'une préface qui expose son rapport aux blogueurs entrés en conversation, n'est certainement pas anodin. Dans cette préface, Assouline retrace la genèse du projet, son succès quasi immédiat, et rappelle qu'il « faut voir dans ce florilège tant un hommage à une pratique et à des pratiquants qui n'ont pas toujours bonne presse qu'une tentative de décryptage des nouvelles formes de la conversation »⁴⁸¹. La pratique à laquelle il veut rendre hommage est tout au moins celle de la conversation littéraire, tout au plus celle de la critique littéraire ; les pratiquants en question proviennent de tous bords : amateurs et professionnels, ou même écrivains. La mauvaise réputation supposée du média permet à Pierre Assouline d'endosser un rôle de pionnier dans la circulation littéraire que permet la Toile – le journaliste se cantonnant, après avoir lancé un sujet rédigé, à filtrer les contributions trop injurieuses, jouant véritablement un rôle de modérateur culturel. Ce nouveau type de conversation – de contenu ici littéraire – se caractérise surtout par sa liberté de ton, loin de tout académisme et parfois proche de l'insulte, si bien que « une grande partie de ce que l'on peut lire en ligne n'aurait aucune chance de paraître dans la presse sur papier »⁴⁸². Le lieu désincarné du blog et la pratique du pseudonyme fonctionnent à plein pour désinhiber les contributeurs : le corps et le nom ne peuvent être touchés – ce n'est que l'idée et la langue avec lesquelles on joue. Notons encore que permettre aux « meilleurs moments » du blog de paraître en volume, c'est tout de même consacrer le livre comme autorité. Assouline le reconnaît, son ouvrage constitue

un improbable alliage comme seules les sociétés virtuelles en produisent, concentré d'intelligence, d'esprit, d'humour, de culture et d'audace parfois mâtiné de méchanceté, de violence, de perversité pas toujours littéraire. Est-ce pour autant une conversation de bonne compagnie ? En tout cas, elle est désormais la nôtre.⁴⁸³

Il serait tentant de placer Pierre Assouline dans la lignée de journalistes tels que Jules Huret, Frédéric Lefèvre, Jean Amrouche et Bernard Pivot, dont nous avons retracé l'activité en tant que médiateurs culturels – parfois critiques – qui transmettent la parole des écrivains

⁴⁸¹ ASSOULINE, Pierre, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 57.

en direction de leur public. Toutefois, la différence de taille ici est que Pierre Assouline ne transmet pas la parole des écrivains, pas plus que celle des critiques – mais bien plutôt celle du public, sur des thèmes littéraires (qui peuvent impliquer parfois des auteurs ou des critiques). Le rapport est par conséquent inversé, et ce par la force d'un média qui induit l'accessibilité et l'éligibilité de chacun à la parole et au jugement, dont l'écriture même instaure l'autorité.

4.2. De tous et pour tous ?

La production du sens poétique et critique serait-elle ainsi plus étendue, mieux partagée et mieux comprise grâce au nouveau média ? Toucherait-on enfin à « la signification personnelle de l'expérience littéraire et la visée éthique de la communication esthétique, qui interdisent de réduire la littérature à une affaire de professionnels »⁴⁸⁴ ? Les blogs de critique littéraire se multiplient en effet, tenus par des écrivains⁴⁸⁵ (remue.net ; maulpoix.net), parfois critiques (carnetsdejlk.hauteetfort.com), ou des dilettantes (littérature-romande.net, par exemple). Ces blogs se dotent d'une fonction émulatrice : s'ils sont suivis, ils peuvent faire office de prescripteurs et ainsi diffuser le goût de la littérature à travers les opinions exprimées en ligne. La permanence des propos n'est pas mise en doute – puisque l'oubli sur la Toile n'est jamais garanti. De plus, ce nouveau support assume souvent des prises de position plus directes (que sur des supports imprimés), comme impulsives, ce qui leur fait parfois courir le risque de produire des jugements à l'emporte-pièce. Comme le précisait Assouline, le passage à une version papier nécessite une sélection parmi les matériaux en ligne. Cependant, la mise en discussion de la littérature sur Internet permet au lecteur lambda de prendre une part active dans l'élaboration de la réception des œuvres. Se préoccuper de littérature et se donner toute liberté de se positionner, de manière critique, sur des textes : voilà ce que le lecteur contemporain et connecté peut entreprendre, élargissant ainsi certains horizons critiques. Ceci implique également que la fonction auteur et la fonction critique soient remises en cause à l'ère numérique. Avant d'aborder ces deux questions, définissons ce qu'on appelle « littérature numérique » (générée par des programmes), puisque c'est également en son sein que se trament les bouleversements de ces fonctions.

⁴⁸⁴ LEVERATTO, Jean-Marc et LEONTSINI, Mary (dir.), *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, 2008, p. 117.

⁴⁸⁵ BARY, Cécile de, « Le produit littéraire a-t-il sa place sur Internet ? L'exemple des sites d'auteurs », in Gilles Polizzi et Anne Réach-Ngô (dir.), *Le Livre, « produit culturel » ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, 2012, p. 317-331.

La littérature numérique [...] est une littérature problématique. En passant du papier au numérique, elle oblige à reconsidérer la question de son support, à tenir compte de son dispositif de réception. Le texte n'est plus séparable de son environnement technique, il est contaminé par les médias avec lesquels il partage son espace, il n'est plus que le résultat, la partie visible d'un ensemble de programmes et de processus. La littérature numérique détrône le texte de sa place centrale et, à la limite, est tentée de s'en débarrasser.⁴⁸⁶

Cette littérature est ici présentée comme une catégorie menacée par l'environnement dans lequel elle se déploie, à priori hostile puisqu'il n'est ni pensé ni construit uniquement pour la mettre en valeur. Cette réflexion comporte d'une part une critique du nivellement auquel la littérature numérique est soumise, puisqu'elle n'est pas mise en avant comme un discours distinct (de celui de la publicité par exemple). D'autre part, Clément campe une position alarmiste quant à la survie du texte (et de l'auteur !) sur le support numérique même, puisqu'il n'est que le produit de programmes et de processus – le texte étant concurrencé par ailleurs par les nombreuses images fixes et mobiles qui le côtoient. Toutefois, grâce à l'inventivité des auteurs-programmateurs, à la plasticité du nouveau média et à la nécessité de signification du « produit » final, cette menace de disparition du texte ne nous semble pas prête d'être mise à exécution.

La littérature numérique est souvent présentée comme héritière – tout de même – de la littérature combinatoire⁴⁸⁷, telle que l'ont pratiquée Raymond Queneau ou Georges Perec. À présent, la technique fait partie intégrante de ce type de production textuelle⁴⁸⁸, pour laquelle l'hypertexte ainsi que les contenus multimédias dont elle peut faire usage deviennent les caractéristiques principales. Ainsi une interactivité manifeste est à l'œuvre entre écrivain et lecteur – peut-être pas si éloignée de l'interactivité déjà requise pour la lecture d'un ouvrage imprimé, mais de fait plus visible.

Qu'est-ce qui se joue pour la littérature dans la littérature numérique ? Celle-ci est le lieu d'expérimentations (sur la textualité, les modalités de lecture, la narrativité, les genres) [...] En ouvrant de la sorte la littérarité, la « littérature numérique » pourrait annoncer l'émergence d'une nouvelle forme de littérature.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ CLÉMENT, Jean, « Une littérature problématique », préface à Serge Bouchardon (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, 2005, p. 17.

⁴⁸⁷ Voir à ce sujet les contributions de Paul Braffort et Bernard Magné dans ROBIN, Régine (dir.), *Internet et littérature. Nouveaux espaces d'écriture ?*, Presses de l'Université de Montréal, *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000.

⁴⁸⁸ Soulignons que l'écrivain numérique doit se doter de connaissances de programmation afin de produire de la littérature numérique – ou inversement qu'un informaticien fou de littérature peut devenir un écrivain numérique, mais que la maîtrise d'une technologie s'avère indispensable.

⁴⁸⁹ BOUCHARDON, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, 2005, p. 220-222. L'auteur souligne.

Face à un nouvel outil et à de nouveaux paradigmes, la littérature est en passe de se redéfinir, ou plutôt d'ajouter de nouvelles armes à son arsenal symbolique. Programmation, hypertexte, interaction, ces termes semblent résumer une forme complexe et technicienne de notre modernité – mais peuvent tout aussi bien être compris comme les héritiers respectivement d'une forme d'organisation rhétorique, de liens produits par l'intelligence humaine et d'une expérience profonde de la lecture. L'outil informatique demeure un outil, incontournable, et plutôt que d'inventer une nouvelle littérature, il lui offre de possibles réinventions⁴⁹⁰.

Dans l'ouvrage qu'il dirige, Serge Bouchardon annonce que les sites observés de plus près pour leur étude (ecrits-vains.com et e-critures.org) sont des sites « dont la particularité est de conjuguer le collectif et le singulier afin de confectionner des œuvres, de fabriquer des auteurs et de stimuler une critique »⁴⁹¹. Aussi Internet engendre-t-il ses propres produits, écrivains et récepteurs, qui fonctionnent parfois à circuit fermé⁴⁹². La fonction auteur est mise en question du fait de la teneur hypertextuelle, multimédia et instable des productions de ces écrivains uniquement numériques. De plus, chacun peut prétendre au statut d'écrivain, et produire des textes – sans passer par les obstacles que constitue le réseau d'édition traditionnel (mais les sites comme ecrits-vains.com se dotent tout de même d'un comité de lecture, reproduisant ainsi un organe de légitimation). Pour des écrivains « traditionnels », Internet offre un soutien certain à l'élaboration d'une posture, dans la mesure où les sites et les blogs personnels proposent des variations à la présentation de soi – et de son œuvre – par le texte et l'image, maîtrisés par l'auteur. La fonction critique est elle-même encore plus répandue dans l'univers numérique, puisque les jugements peuvent être lus comme équivalents (en partie parce que les émetteurs œuvrent sous pseudonymie) – nous avons pu le constater avec le blog de Pierre Assouline. La critique recherchée par les écrivains

⁴⁹⁰ Un projet tel que celui de Daniel de Roulet (écrivain suisse-romand formé également comme informaticien) est à placer dans cette ligne inventive, à consulter sous : daniel-deroulet.ch/simulation-humaine. Le projet est ainsi décrit sur le site : « *La Simulation humaine* est une application gratuite, disponible sur tablette de lecture, téléphone portable Android ou Apple ou ordinateur qui permet de lire de différentes manières un roman-fleuve qui raconte l'histoire du nucléaire civil et militaire d'Hiroshima à Fukushima. Le lecteur est invité à choisir : un avant-goût (5 minutes), une nouvelle (1 heure), un roman (2-5 heures) ou tout un roman-fleuve inédit (50 heures). Au fur et à mesure de la lecture, un compteur lui indique combien de chapitres il a lu. L'ensemble de *La Simulation humaine* compte 297 chapitres. Le cycle retrace la vie de deux familles, l'une japonaise, l'autre européenne, prises dans l'aventure du nucléaire d'Hiroshima à Fukushima. Les dix tomes qui constituent ce cycle sont parus de manière autonome sans qu'il soit nécessaire d'en connaître un pour comprendre le suivant. L'écriture et la parution de ces dix tomes s'étale sur plus de vingt ans. La nomenclature donne des détails sur les personnages historiques, les personnages de fiction, les entreprises fictives et les lieux de l'action. L'auteur a consacré aux dix livres de *La Simulation humaine* vingt-quatre ans d'écriture. »

⁴⁹¹ BOUCHARDON, Serge, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁹² L'auteur propose un tableau qui synthétise ces notions : *ibid.*, p. 82.

numériques est également celle des pairs, qui tend à renforcer la légitimité de leur démarche (voir en ceci l'exemple d'e-critures.org). Cette mise en réseau d'écrivains et de férus de littérature est aussi celle que promeut un auteur tel que François Bon avec remue.net, par exemple, qui utilise le média comme un surplus de sens à son œuvre et à ses connaissances littéraires. De fait Internet contribue à faire circuler la littérature, tout comme il fait circuler de nombreux autres bien, commerciaux ou symboliques. Dans cette circulation, qui comporte une nouvelle technicité, de nouveaux rôles sont créés et distribués : le cyber-écrivain et le cyber-critique, s'ils tendent à se consacrer de leur propre chef, pourraient contribuer à dynamiser la production poétique et critique du XXI^e siècle, dans un mouvement de nature démocratique – non seulement dans l'anglais « international » mais également en langue française.

4.3. Et le livre d'entretien ?

Nous nous sommes un peu éloignée du livre d'entretien – ou même de l'entretien ou encore de l'interview en tant que tels. Pourtant ce détour par la nouvelle donne médiatique semble nécessaire. Tous les livres d'entretien qui paraissent en ce siècle doivent certainement une partie de leur construction à Internet, dans le sens où la plupart d'entre eux font l'objet au moins d'une correspondance par courriel, lorsqu'ils ne sont pas élaborés entièrement par ce biais. Cette variante écrite de la conversation – ou variante tapuscrite de la correspondance – se révèle en effet très pratique pour l'ensemble des utilisateurs du courriel mais plus spécifiquement pour les écrivains qui acceptent d'élaborer un livre d'entretien. Ainsi Christian Prigent et Pascal Quignard annoncent avoir travaillé de la sorte⁴⁹³, renvoyant par courriel leurs réponses aux questions qui leur étaient posées, produisant un effet de relance et de réelle conversation sans forcément rencontrer leurs interlocutrices. Ainsi c'est peut-être la liberté que procure la conversation, évoquée par Fumaroli, que les écrivains en dialogue peuvent atteindre, tout en restant maîtres de leur expression écrite – et c'est ce qui importe le plus : « La conversation est un luxe de l'esprit inséparable du génie de certains lieux, et qui demande à être aimé, compris, cultivé, même avec persévérance, pour être retrouvé. Le retrouver, c'est aussi retrouver la liberté. »⁴⁹⁴ Le lieu numérique est mouvant – mais il n'en représente pas moins un nouveau lieu d'écriture, et de maîtrise de l'écriture, par les écrivains.

⁴⁹³ Nous nous basons sur des renseignements pris chez Christian Prigent et Chantal Lapeyre-Desmaison, pour les ouvrages suivants : PRIGENT, Christian, *Christian Prigent quatre temps - Rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2009 ; QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2001.

⁴⁹⁴ FUMAROLI, Marc, chap. cit., p. 210.

Si le journaliste culturel ne transmet pas forcément la parole de l'écrivain sur Internet⁴⁹⁵, ce dernier se l'approprie et se passe aussi bien d'intermédiaire. Par exemple Éric Chevillard, dans son blog devenu livre à épisodes, *L'Autofictif*, décrit ainsi son projet :

En septembre 2007, [...] j'ai ouvert un blog, quel vilain mot, j'ai donc ouvert un vilain blog et je lui ai donné un vilain titre, *L'Autofictif*, un peu étourdiment et plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma mauvaise ironie. [...] rapidement j'ai pris goût, et même un goût extrême, à cette forme d'intervention dans le deuxième monde que constitue aujourd'hui Internet, point si virtuel qu'on le dit, et à ces petites écritures libres de toute injonction. [...] Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent pour nommer cette entreprise. [...] Je ne m'y interdis rien, c'est le principe.⁴⁹⁶

Aussi Internet valorise-t-il les écritures de soi, déjà exacerbées nous l'avons vu avec l'avènement de la télévision – mais ici dans une réécriture du quotidien. Nous rencontrons encore un genre, celui du journal – plus ou moins intime – avec lequel le livre d'entretien tisse des liens. De la conversation au journal, c'est bien à l'inscription d'une pensée que peut se prêter le nouveau média, avec l'avantage d'une immédiateté de contact entre écrivain⁴⁹⁷ et lecteur, qui mène selon les règles du jeu (blog, liste de discussion) à un dialogue. Ce dialogue ne se concrétise pas forcément en notre objet d'étude – un livre d'entretien⁴⁹⁸ – mais il ne constitue pas moins une étape importante dans l'observation de cette histoire de la pratique puisqu'il offre un nouvel espace d'écriture (et de jeu) contrôlé par les auteurs eux-mêmes.

⁴⁹⁵ Nous concédons procéder ici par simplification : Internet regorge d'entretiens avec des écrivains. Mais à notre connaissance, aucun de ces entretiens en ligne n'a été publié sous format papier – ce qui constitue encore à ce jour une forme de reconnaissance.

⁴⁹⁶ CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif*, Paris, Talence, L'Arbre Vengeur, 2009, p. 7-8.

⁴⁹⁷ Précisons ici que les personnes qui animent un blog ne sont pas forcément des écrivains. Cet état de fait pourrait développer de nouvelles formes d'auctorialité liées au nouveau média, comme le suggère Dominique Maingueneau dans : MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], n° 3, 2009, <http://aad.revue.org/index660.html>.

⁴⁹⁸ Toutefois une entreprise originale de Christian Prigent est à signaler. Sur le site des éditions P.O.L, l'écrivain propose une dizaine d'entretiens et d'essais réécrits par ses soins, intitulés *Silo*, qui constituent une série ouverte et librement consultable sous : www.pol-editeur.com, faisant ainsi l'économie de l'édition papier.

La communication médiatique (qui prend son visage actuel au cours du XIX^e siècle) n'est rien d'autre que la forme nouvelle adoptée par la communication littéraire au sein d'une culture de masse (ou en voie de massification). [...] je propose d'appeler littérature médiatique ce mécanisme médiatique de circulation textuelle.⁴⁹⁹

Alain Vaillant

5. Une pratique continue

Les questions critique, médiatique et auctoriale au long de ce parcours d'histoire d'une pratique, celle de l'interview puis de l'entretien et du livre d'entretien, ont été évoquées. Nous avons vu que l'interview, puis l'entretien, s'inscrivent dans un renouvellement de l'histoire littéraire, le plus souvent dans une perspective de critique biographique, mais également dans une réelle réflexion sur les textes, par l'attention portée aux écrivains auxquels ils donnent la parole. Mais selon un autre point de vue, ce qu'opère le genre n'est pas très éloigné de la réflexion d'un Léo Spitzer, et de sa conception du cercle épistémologique, évoquée ici par Jean-Yves Tadié :

« Observer d'abord les détails à la superficie visible de chaque œuvre en particulier (et les "idées" exprimées par l'écrivain ne sont que l'un des traits superficiels de l'œuvre) ; puis grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste ; et finalement revenir à tous les autres domaines de l'observation pour voir si la "forme interne" rend bien compte de la totalité. » Ce cercle est l'opération fondamentale des sciences humaines.⁵⁰⁰

Au-delà du fait que les propos tenus par l'auteur sont considérés comme « superficiels », la recherche du « principe créateur » et celle de la « forme interne » de l'œuvre correspond à ce que certains des médiateurs les plus qualifiés, comme Lefèvre, Amrouche ou même Pivot plus tard, ont tenté d'atteindre à travers leurs entretiens avec des écrivains. En ceci les journalistes littéraires ou médiateurs culturels remplissent deux missions scientifiques : critique et vulgarisatrice. C'est le second terme de cette mission, lié au développement médiatique, qui est le plus souvent remis en question par les détracteurs des interviews en particulier et des médias en général. Le genre qui nous intéresse est bien lié à la démocratisation des quotidiens et à la normalisation du statut d'homme de lettres, mais, nous

⁴⁹⁹ VAILLANT, Alain, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », sous la direction de Laurence van Nuijs, mai 2011, p. 25.

⁵⁰⁰ TADIÉ, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 66. Dans un autre domaine, la fonction herméneutique des entretiens d'artistes est aussi évoquée : « L'entretien d'artiste pose en somme à l'intervieweur une question semblable à celle qui préoccupe l'herméneute : comment comprendre ? Ou plus précisément : comment comprendre un artiste lui-même en train de se comprendre et par quels moyens l'aider dans cette opération de compréhension ? » SIAUD, Florent, « Pour une approche herméneutique des entretiens d'artistes », in Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier (dir.), *op. cit.*, p. 32.

l'avons vu, il n'en tisse pas moins des liens avec un élan critique dans ses meilleures réalisations – dont la plupart trouvent ensuite une forme mieux considérée grâce à la publication en volume. Ainsi cette « tradition revisitée et modernisée de la conversation »⁵⁰¹ que fut l'interview fin-de-siècle est devenue, un siècle plus tard, un genre codifié de la présentation de soi pour des écrivains qui en maîtrisent la production et les effets. Nous avons souligné l'importance des médiateurs ou interlocuteurs des écrivains pour chacune des étapes médiatiques auxquelles ils sont liés. Rappelons encore que la diffusion accrue de chacun de ces nouveaux médias, imposant une propagation quasi incontrôlable avec l'ère numérique, contribue à rendre les auteurs plus vivement conscients de l'importance de la construction de leur posture. Enfin, fait capital pour des écrivains, la réappropriation de leur parole par leur écriture suit une courbe ascendante qui ne faiblit qu'avec l'intermède télévisuel. L'auteur mis à la question à la fin du XIX^e siècle tenait en quelque sorte le rôle de second couteau ; avec la radio il authentifie ses propos, passant de la narrativisation du journaliste au discours direct, sans médiation externe ; avec la télévision le texte comme matériau est mis en danger ; enfin avec Internet l'écrivain se réapproprie un espace d'écriture : d'objet interviewé narrativisé, il devient sujet énonciateur et écrivain – ce qui constitue un avantage pour l'auteur tant que son image n'est pas, en sous-main, manipulée. Les ressources symboliques des écrivains, grâce au recours à la langue qui inclut la situation dialogique sur un mode plus ou moins fictionnel, semblent toujours capables de leur faire traverser les épreuves de la modernité médiatisée. Si « [l]'interview, phénomène d'apparence bénigne lors de son apparition, constitue une révolution radicale pour les écrivains »⁵⁰², après avoir parcouru les différentes étapes médiatiques et problèmes critiques que traverse le genre, nous souhaitons que la teneur et les enjeux de cette révolution aient été quelque peu éclairés, avant de passer, pour la seconde partie de notre étude, à l'analyse poétique et pragmatique du genre du livre d'entretien aux XX^e et XXI^e siècles.

⁵⁰¹ THÉRENTY, Marie-Ève, *op. cit.*, p. 46.

⁵⁰² Jean-Marie Seillan dans HUYSMANS, Joris-Karl, *op. cit.*, p. 20.

Seconde partie : Poétique et pragmatique d'un genre

La seconde partie de cette étude brosse le tableau d'une poétique et d'une pragmatique du livre d'entretien, afin que l'on puisse parler sans détours de genre à son sujet, tout en précisant les présupposés et les enjeux qu'il implique. À cet effet, nous élaborons une typologie originale qui permet d'articuler entre eux les éléments constitutifs de l'énonciation et de l'énoncé du livre d'entretien. D'une part se développe l'analyse des interlocuteurs en présence dans le dialogue et du périphrase qui entoure chaque livre d'entretien, d'autre part les orientations critiques ou fonctions que s'attribuent ces ouvrages. Un large corpus d'étude est ainsi parcouru, faisant appel à de nombreux écrivains, d'expression française ou ayant des relations particulières avec la langue française, dont l'énumération suivante donne un aperçu de la variété : Pinget, Prigent, Bergounioux, Berl et Modiano, Chappaz, Vila-Matas, Macé et Starobinski, Gracq, Michon, Ponge et Sollers, Bonnefoy, Beauvoir et Sartre, Yourcenar, Jankélévitch, Millet, Glissant, Bouvier, Ernaux et Jeannet, Ungaretti, des Forêts, Ionesco, Butor, Z'Graggen, Le Clézio, Césaire, Chessex, Perros, Guyotat, Novarina, Puech, Quignard, Beigbeder, Angot, Zouc...

Le dialogue, matériau énonciatif essentiel pour la plupart des livres d'entretien, s'inscrit dans une tradition culturelle et littéraire⁵⁰³. Son analyse, rapprochée de celle du roman⁵⁰⁴ et du théâtre⁵⁰⁵ nous sert à éclairer la scène énonciative ainsi posée dans le livre d'entretien, soutenue par des outils de pragmatique linguistique. Nous verrons que les instances responsables du dialogue, l'écrivain (le plus souvent seul) et son interlocuteur (parfois multiple) s'offrent mutuellement une forme de légitimité dans la prise de parole (retranscrite), qui implique un principe de coopération dans l'interaction, puis la production de sens. Si l'écrivain est interrogé précisément grâce à sa fonction d'écrivain, l'interlocuteur varie dans son statut (proche, pair, exégète, traducteur, etc.) mais doit être à même d'assumer, en intellectuel, un discours second sur une œuvre qu'il connaît (et généralement apprécie) et de s'impliquer plus ou moins personnellement dans un rapport à l'écriture. Si la singularisation d'un écrivain par le biais d'un livre d'entretien est un effet évident pour un échange standard (un écrivain – un interlocuteur), elle devient flagrante lorsqu'un écrivain se présente face à des interlocuteurs multiples (plus ou moins anonymisés). En revanche, la publication de

⁵⁰³ Cette tradition est explorée dans l'ouvrage suivant : GUELLOUZ, Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, PUF, 1992.

⁵⁰⁴ DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

⁵⁰⁵ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. I et III (Le dialogue de théâtre)*, Paris, Belin, 1996.

recueils d'interviews (plusieurs auteurs, un interlocuteur), hors de notre objet d'étude, implique une portée désingularisante pour les écrivains.

Le périphrase constitue un second matériau énonciatif, dont un livre d'entretien se passe rarement. Nous proposons de l'analyser toujours selon la voix énonciative qui en porte la responsabilité et ainsi produit certains effets. Si l'écrivain s'en charge, il imprime au périphrase une marque poétique ; s'il est le fait de l'interlocuteur, nous qualifions sa marque de critique ; enfin si un tiers assume la signature du périphrase il est question de caution morale. La combinaison de ces marques s'avère évidemment possible et fréquente. La fonction première du périphrase apparaît comme une fonction de légitimation de l'ensemble de la démarche du livre d'entretien, explicitant les valeurs qu'il défend ou du moins véhicule – celle d'authenticité étant souvent évoquée.

La nature et l'orientation de l'énoncé du livre d'entretien se polarisent selon deux pôles principaux contenus en son sein : l'œuvre et l'auteur – sans qu'il semble possible de les considérer de manière strictement distincte. Ainsi les questions posées par l'origine d'une pratique d'écriture ainsi que par l'enjeu critique, qui fondent la nature de l'énoncé, peuvent-elles être explorées en fonction de cette polarisation. Nous sommes alors confrontée à des positions qui oscillent entre opéralisme et personnalisme⁵⁰⁶ dans l'explicitation de l'origine d'une pratique, respectivement à des enjeux cognitifs (visant la lisibilité) et promotionnels (visant la visibilité) dans la mise en valeur des enjeux critiques. Les analyses élaborées à partir de notre corpus d'étude nous permettent de percevoir les variantes de choix posturaux – parfois philosophiques – qu'adoptent les écrivains lorsque leur incombe la tâche (souvent redoutée, parfois addictive) de produire un discours signifiant sur leur œuvre ainsi que sur leur mode de relation personnel au processus de création, à son histoire et à son lien avec leur biographie. Ce discours signifiant se doit, en principe, d'attester la singularité d'une œuvre et de l'écrivain qui l'a produite, et ainsi de légitimer un auteur dans son existence au sein du champ littéraire, dans une acception quasi géographique, lui attribuant les coordonnées de sa situation.

Avant de passer au développement de ces analyses de l'énonciation et de l'énoncé des livres d'entretien du corpus d'étude, précisons notre perspective sur la question du genre et explicitons notre typologie.

⁵⁰⁶ HEINICH, Nathalie, art. cit., p. 168.

6. Genre et typologie

6.1. Vers une définition d'un genre dictionnel

Les genres servent à classer, lire, écrire, interpréter, évaluer, penser, agir, et leurs fonctions sont diverses. Les auteurs en jouent, les lecteurs s'y appuient pour faire sens de ce qu'ils lisent. La notion de genre a évolué dans l'histoire ; la porosité des genres s'accroît avec la modernité, l'hybridation générique et le fragment s'imposant comme une marque de la postmodernité. Nous ne proposons pas ici de faire une histoire des genres littéraires⁵⁰⁸ et ne remontons ni à Platon ni à Aristote pour définir celui qui nous intéresse. Nous nous appuyons plutôt sur la conception énoncée par Jean-Marie Schaeffer, qui fait autorité en la matière :

Une œuvre littéraire, comme tout acte discursif, est une réalité complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. Ou, pour le dire autrement : une œuvre n'est jamais uniquement un texte, c'est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l'accomplissement d'un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques.⁵⁰⁹

Dans notre analyse poétique et pragmatique nous abordons le livre d'entretien comme acte discursif⁵¹⁰ et nous attachons à décomposer ses éléments et dimensions, afin de proposer une sorte de carte d'identité du genre. Aussi les personnes en jeu (écrivain, interlocuteur(s),

⁵⁰⁷ NIZON, Paul, *Marcher à l'écriture*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 154.

⁵⁰⁸ On peut se reporter aux ouvrages suivants à cet effet : TODOROV, Tzvetan, « Les genres littéraires », *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 7-27 ; TODOROV, Tzvetan, « L'origine des genres », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1984, p. 27-46 ; HAMBURGER, Käthe, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986 ; COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992 ; COMPAGNON, Antoine, « La notion de genre », cours donné à la Sorbonne, 2001, disponible sur www.fabula.org/compagnon/genre/php ; DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001 ; DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Élisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans la littérature contemporaine*, Québec, Nota Bene, 2001. Quant à la position de Jean-Michel Adam, nous lui reconnaissons un grand intérêt dans l'apport du concept de généricité, dont nous ne ferons pourtant pas usage dans ce travail. Voir : ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattan/Academia, 2011.

⁵⁰⁹ SCHAEFFER, Jean-Marie, *op. cit.*, p. 80.

⁵¹⁰ Néanmoins, nous n'empruntons pas pleinement les concepts de l'analyse du discours, telle que décrite dans le *Dictionnaire d'analyse du discours* dirigé par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau et publié au Seuil en 2002. D'autres études sur l'entretien, notamment celles de Galia Yanoshevsky, suivent cette piste féconde.

tiers) dans et autour du dialogue, élaboré tant par oral que par écrit, dans une visée qui joint souvent le désir de lisibilité à celui de visibilité⁵¹¹, sont-elles analysées dans les différents choix et perspectives qui les animent. La réception des livres d'entretien, le rôle du lecteur et son influence dans la conception de l'ouvrage, selon des attentes présupposées (vers un contenu critique centré sur le biographique ou sur l'œuvre) nous mène à caractériser des démarches plutôt personnalistes ou opéralistes. Ce sont donc bien les différents éléments inclus dans cet « acte de communication interhumaine » qu'est l'œuvre – le livre d'entretien considéré comme œuvre – qui sont observés et soumis à nos appréciations.

Le livre d'entretien ne peut être décrit comme genre littéraire que lorsqu'on se place dans une poétique conditionnaliste, ou un régime de littérarité conditionnelle, selon les termes utilisés par Gérard Genette dans *Fiction et diction*⁵¹². Dans cet ouvrage⁵¹³, Genette pose la question de la littérarité (terme repris de Jakobson qui représente l'aspect esthétique de la littérature), qu'il propose de classer en deux « régimes » : constitutif ou conditionnel. Le régime de littérarité constitutif (selon les traditions poétiques platonicienne et aristotélicienne⁵¹⁴) détermine ses classifications selon des critères de fiction (*mimesis*) ou de poésie. Le régime de littérarité conditionnel repose sur une appréciation personnelle. Ces deux régimes de littérarité s'ouvrent sur deux poétiques différentes : pour le régime de littérarité constitutif, une poétique essentialiste, fermée ; pour le régime de littérarité conditionnelle, une poétique conditionnaliste, ouverte. La poétique essentialiste exclut la littérature non fictionnelle en prose de ses classifications (par conséquent : l'histoire, les mémoires, l'autobiographie, etc.). En revanche, la poétique conditionnaliste peut inclure comme « diction » les textes non fictionnels susceptibles de provoquer une appréciation esthétique. Genette synthétise ainsi sa proposition classificatoire :

Être ou ne pas être une œuvre littéraire ne procède d'aucune grâce ou disgrâce d'aucune sorte, mais simplement de l'inscription, volontaire ou involontaire, dans un mode, constitutif ou conditionnel, de littérarité.⁵¹⁵

Pour Genette, un des mérites de cette nouvelle perspective sur les genres serait de pouvoir proposer la critique comme genre littéraire dictionnel. Nous proposons, en parallèle,

⁵¹¹ HEINICH, Nathalie, *op. cit.*, 2012.

⁵¹² GENETTE, Gérard, *op. cit.*, 2004.

⁵¹³ Mais également dans un article plus récent, dans lequel il nuance et précise ses positions : GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique*, 2003/2, n° 134, p. 131-139.

⁵¹⁴ On peut se reporter à ces éditions : ARISTOTE, *La Poétique*, trad. et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980 ; PLATON, *La République*, trad. et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

⁵¹⁵ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, 2004, p. 234. Cette phrase est d'ailleurs reprise presque telle quelle dans son article de 2003 (GENETTE, Gérard, art. cit., p. 137).

de considérer le livre d'entretien comme genre dictionnel, qui s'approche d'ailleurs de la critique – bien que nous ayons vu et verrons encore que le genre peut se réapproprié une part de fiction. Sur la question du jeu entre littérature et genericité, Marielle Macé opère une mise au point nécessaire :

On a en effet tendance à rendre compte des *genres* non fictionnels à partir de la question globale de leur littérature, et de leur intégration au canon. Pour les *textes* relevant du régime de littérature conditionnelle, la question du genre se superpose exactement à celle de la valeur. [...] Les formes de la prose « dictionnelle » (autobiographie, essai, témoignage) ont pris au XX^e siècle beaucoup d'importance dans le répertoire, invitant à des appréciations dynamiques, contractuelles, s'en remettant au jugement du lecteur, redéfinissant le lieu de la littérature.⁵¹⁶

Ajoutons aux trois formes évoquées par Marielle Macé, le genre qui nous intéresse ici : le livre d'entretien. Dans cette réflexion, nous reviendrons sur ce jeu entre littérature, genericité et valeur. La valeur se comprend ici comme résultant d'un jugement personnel appliqué au texte par le lecteur, selon des critères qui lui sont propres – mais dont on peut supposer qu'ils s'ancrent dans un processus d'enrichissement cognitif⁵¹⁷. Pour cette raison, la valeur du livre d'entretien semble renforcée lorsque ce dernier questionne l'œuvre et les processus créateurs de l'écrivain concerné, plutôt que d'évoquer simplement un parcours biographique – ou lorsque son écriture se tourne vers la fiction.

Marielle Macé propose de considérer les genres comme une « scansion fondamentale de l'histoire littéraire ; [qui] constituent plus précisément la part esthétique de cette histoire » : en bref, la « carte et mémoire du littéraire »⁵¹⁸. Sur cette carte ou dans cette mémoire, où placer le livre d'entretien ? La valeur (ou la considération pour) des genres non-littéraires, non-fictionnels ou dictionnels, a augmenté durant le XX^e siècle. Avec le genre du livre d'entretien, on se trouve dans un domaine aux origines mixtes (littérature et journalisme), qui se tient la plupart du temps dans le dictionnel, mais passe parfois dans le fictionnel, dès ses débuts – dans les *Huit jours avec M. Renan* de Barrès, par exemple – et plus tard dans les *Entretiens avec le Professeur Y* de Céline, ou plus proche de nous avec *L'Interrogatoire* de Chessex. Les auteurs qui se l'approprient font parfois de ce genre dictionnel de la fiction.

⁵¹⁶ MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 227. L'auteure souligne. Nous avons déjà mentionné que Marielle Macé est également l'auteure du *Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*. Elle est par conséquent sensibilisée à cette question de l'intégration ou de la non-intégration de la prose « dictionnelle » au canon littéraire.

⁵¹⁷ « Quels que soient nos goûts personnels, on peut donc apprécier certaines œuvres pour leurs propriétés objectives – en l'occurrence, les savoirs qu'elles véhiculent. » JOUVE, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 145.

⁵¹⁸ MACÉ, Marielle, *op. cit.*, 2004, p. 46 et p. 41.

Le livre d'entretien constitue-t-il un genre à part entière ? Comment se distingue-t-il des autres genres ? Récit, confession, méditation, mémoires, souvenirs, autobiographie ? Feuilleton, comédie, interrogatoire, autofiction ? Critique, explication de texte ? Autoportrait ? Le livre d'entretien, dans son histoire et sa contemporanéité, est assimilé à – et se nourrit de – divers genres ou modes et les adapte selon ses interlocuteurs, son propos, ses destinataires⁵¹⁹. Proposons pour l'instant la définition suivante : le livre d'entretien, soumis à un régime de littérarité conditionnelle, est caractérisé par le développement *a minima* d'un dialogue ; il ressortit à l'écriture de soi et à la critique littéraire dans l'oralité recomposée de deux interlocuteurs dont un est plus particulièrement mis en valeur – et vise à promouvoir l'œuvre et/ou la personne d'un écrivain.

6.2. Typologies du livre d'entretien

Suite à l'histoire d'une pratique, menée dans la première partie de ce travail, qui donne forme à un genre dans ses développements, analysons à présent le geste littéraire de ce genre, sa composition et ses enjeux, dans leurs articulations diverses, en s'appuyant sur une nouvelle typologie, déployant d'une part voix et matériaux énonciatifs, d'autre part la nature et l'orientation des énoncés des livres d'entretien. Grâce à cette typologie aux catégories larges mais précises, tous les livres d'entretien peuvent être appréhendés avec des critères d'analyse pertinents. Notre corpus francophone, étendu, reste par conséquent ouvert et ne prétend pas atteindre l'exhaustivité – mais cette proposition typologique permet à tout livre d'entretien de trouver sa place en son sein.

Certaines démarches critiques ayant pris l'interview ou l'entretien pour objet ont déjà procédé à des classifications ou typologies variées. Nous l'avons vu avec Jules Huret, étiquetant les auteurs de son *Enquête* selon une logique darwinienne, dont nous rappelons ici les catégories, relevant d'une vague psychologie comportementale : « Boxeurs et Savatiers ; Théoriciens ; Bénins et Bénisseurs ; Acides et Pointus ; Vagues et Morfondus ; Ironiques et Blagueurs »⁵²⁰. Plus près de nous, l'américain John Rodden⁵²¹ propose une typologie basée sur les atouts et travers rhétoriques des écrivains et de leurs interlocuteurs. Il prend appui sur

⁵¹⁹ Il pourrait être assimilé à ce que Viart définit comme « essais-fictions » : « Aussi est-ce plutôt à des modèles intermédiaires qu'il faudrait songer : à cette critique littéraire qui mêle information biographique et réflexion sur l'écriture, interprétation analytique et recherche d'un projet existentiel ou encore qui traque dans le texte les pulsions du sujet. » VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 341. On peut également traiter le genre d'hybride comme le font MASSCHELEIN, Anneleen, MEURÉE, Christophe, MARTENS, David et VANASTEN, art. cit.

⁵²⁰ HURET, Jules, *op. cit.*, 1999, p. 46 *sqq.*

⁵²¹ RODDEN, John, *op. cit.*

la notion de « performance » et les capacités d'éloquence tant des interviewés (écrivains) que des interviewers, influant sur le contenu des entretiens. Résumons à l'aide d'un schéma⁵²² les six catégories de la typologie de Rodden, dont la clé est la promotion de soi – plutôt que la promotion de l'œuvre – en jeu dans l'interview (les termes dans les cases en grisé sont de notre cru, inspirés pour deux d'entre eux par Heinich) :

Effet	« Opéraliste »	« Personnaliste »	« Marketing »
Écrivain	<i>Traditionalist</i> Minimise sa personnalité (vers l'œuvre)	<i>Raconteur</i> Met en avant sa personnalité (vers la biographie)	<i>Advertiser</i> Promeut activement sa personnalité
Interlocuteur	<i>Stage-hand</i> Respectueux faire-valoir, tend à s'effacer	<i>Supporting</i> Vrai dialogue, aborde des questions inconfortables	<i>Intruder</i> Veut étaler son savoir et prendre la première place

Huret caractérisait les auteurs ; Rodden décrit les auteurs avec leurs interlocuteurs. À l'appui de notre nouvelle typologie, nous souhaitons montrer que les propositions typologiques antérieures, pertinentes bien qu'incomplètes, ne permettent pas de saisir notre objet d'étude dans sa globalité puisque tous les aspects de l'énonciation et de l'énoncé n'ont pas été pris en compte, pour des raisons historiques ou par choix critique. De notre point de vue, il est fondamental d'inclure non seulement les interlocuteurs mais aussi les éléments essentiels de l'énonciation et de l'énoncé qui composent le livre d'entretien, afin de proposer une typologie complète. Il faut prendre en compte les matériaux énonciatifs dans leurs spécificités (dialogue et périphrase), qui seront détaillées au chapitre 7. Il faut également procéder à une analyse de l'énoncé qui tienne compte de son orientation – vers la production ou la réception – comme de sa nature, touchant plutôt à l'origine d'une pratique d'écriture ou à l'enjeu critique qui en résulte ; c'est ce que nous proposons au chapitre 8.

6.2.1. Une typologie nouvelle

Cette typologie originale se destine à l'analyse de livres d'entretien qui portent la signature de l'écrivain en dialogue, parus de son vivant (les exceptions à ces règles, puisqu'il

⁵²² Rodden ne propose pas de schéma dans son ouvrage – mais ses propositions se synthétisent aisément de la sorte. Pour la suite de nos représentations graphiques, nous n'utiliserons pas de tableau à double entrée, trop rigide et peu adapté à l'usage que nous souhaitons en faire. Gageons que nos propositions toucheront aux vertus qu'Alexandre Gefen concède à de telles classifications : « Lorsqu'elles sont pertinentes et rigoureuses, on ne saurait [...] nier les pouvoirs pédagogiques des schématisations, les vertus de la modélisation systématique, la nécessité de la production d'énoncés synthétiques et de la visée de théorisation qui l'accompagne, même dans le sens le plus modeste du terme. » GEFEN, Alexandre, « Du bon usage des tableaux à double entrée : stratégies taxinomiques et ambitions épistémologiques de la théorie littéraire », www.academia.edu, p.11.

y en a toujours, sont à chaque fois motivées, par la suite, dans nos analyses)⁵²³. Elle ne prétend pas fonctionner pour l'ensemble des livres d'entretien – qui peuvent concerner toute personnalité publique. La singularité supposée du rapport à l'écriture (ou à la parole écrite) des écrivains fonde en partie cette distinction. Cette typologie ne s'applique pas non plus aux interviews publiées dans la presse, dont la signature revient très rarement à l'écrivain en dialogue, mais plutôt au journaliste qui recueille ses propos. Une autre distinction majeure entre interviews et livre d'entretien dont il faut tenir compte est celle de la conception du temps qu'ils impliquent : synchronie pour les interviews parues dans la presse, traitant le plus souvent de l'actualité littéraire d'un auteur ; diachronie du livre d'entretien abordant une œuvre (et son écrivain) dans la durée et poursuivant une volonté de bilan, au moins partiel.

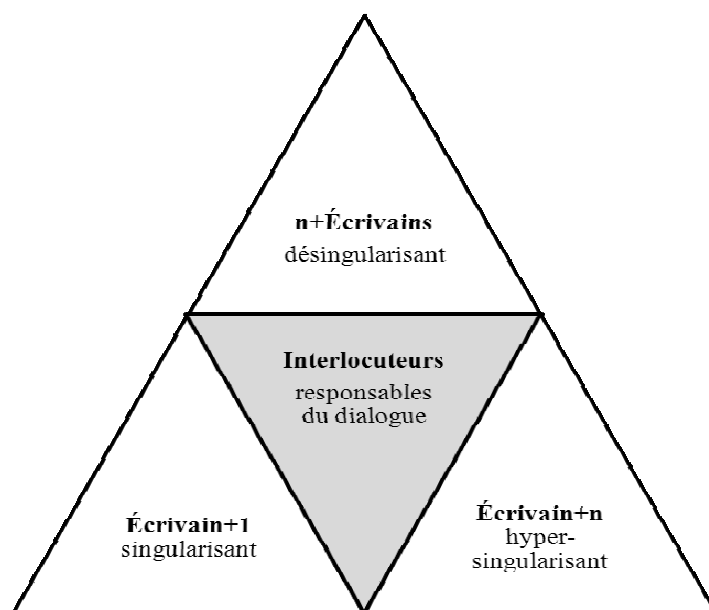
6.2.2. Énonciation du livre d'entretien

La forme d'un livre d'entretien peut se résumer à deux éléments ou matériaux énonciatifs : d'un côté le corps du texte – nécessaire, condition minimale de publication – représenté par le dialogue ; de l'autre sa légitimation, le plus souvent présente, constituée par le péri-texte (préface, citations, notes biographiques, notes, bibliographie, reproduction de documents ou de photographies, postface, etc.). Dans l'élaboration d'un livre d'entretien, plusieurs voix énonciatives peuvent porter la responsabilité du dialogue et du péri-texte. Pour le dialogue, le plus fréquemment, l'écrivain et son interlocuteur partagent la responsabilité de l'élaboration et du rendu du dialogue, même si le livre paraît ensuite sous la signature de l'écrivain seul. Ils élaborent ainsi un document relevant du dictionnel, selon Genette. Plus rarement, l'écrivain ou l'interlocuteur (ou même un tiers) peut assumer entièrement la responsabilité du dialogue, créant ainsi un entretien fictionnel. Pour le péri-texte, l'effet qu'il imprime au livre d'entretien dépend de la voix énonciative qui en porte la responsabilité. Si la signature provient de l'écrivain, la marque est poétique ; si elle émane de l'interlocuteur, elle est critique ; si elle est double, ce qui est plus rare, la marque pour l'entier de l'ouvrage est poético-critique. Le péri-texte peut encore émaner d'un tiers, le plus souvent éditeur du livre : cette démarche relève alors d'une forme de caution – au moins marchande, au mieux morale.

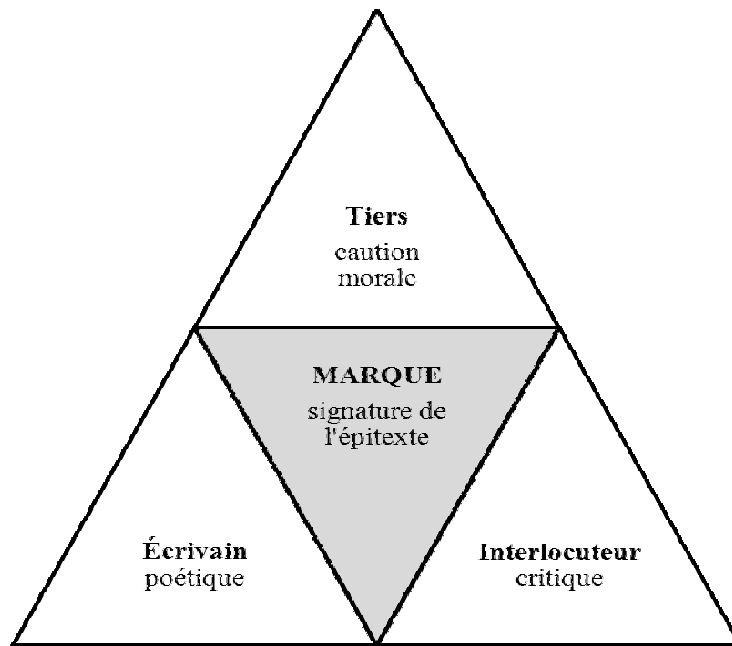
Afin de synthétiser les éléments pertinents pour décrire le dialogue du livre d'entretien analysé par la suite, nous proposons ci-dessous une représentation pyramidale des possibles

⁵²³ On peut se reporter à la bibliographie des entretiens pour voir la classification proposée : d'un côté, on trouve notre corpus d'étude de livres d'entretien, selon les critères donnés ci-dessus ; de l'autre des livres d'entretien qui ne correspondent pas à ces critères (parus sous le nom de l'interlocuteur, posthumes, non agréés par l'auteur ou ne concernant pas directement un écrivain), des ouvrages comportant des entretiens fictifs, des ouvrages rassemblant des entretiens avec divers écrivains, enfin des entretiens audiovisuels.

distributions des rôles. Puisque notre perspective s'oriente vers la singularité du livre d'entretien dans la production d'un auteur, la position qui occupe le haut de la pyramide (n +Écrivains) est celle que nous traiterons le plus brièvement sous 7.2.4 (« Les recueils d'interviews »). Ce qui fait plus conséquemment l'objet d'analyses constitue la situation Écrivain+1, soit l'interlocuteur unique, dont la variation de statut imprime des effets divers au dialogue (cf. 7.2.1 « L'interlocuteur unique »), ainsi que la situation Écrivain+ n , qui concourt à faire de la voix de l'écrivain une voix surplombant celle de ses vis-à-vis nombreux (cf. 7.2.2 « Les interlocuteurs multiples »).



La seconde représentation pyramidale proposée touche au périphrase et à la marque que sa signature lui imprime, suivant qu'elle est assumée par l'écrivain, l'interlocuteur ou un tiers. On trouvera plus loin des développements sur la marque poétique (7.3.1), la marque critique (7.3.2) et la caution morale (7.3.4). Rappelons que la partie dédiée à la marque poético-critique (7.3.3) relève de la co-occurrence des marques poétiques et critiques au sein du périphrase d'un livre d'entretien.



Il faut encore souligner que, dans ces deux représentations, les situations les plus fréquemment rencontrées dans notre corpus occupent la base de la pyramide.

6.2.3. Énoncé du livre d'entretien

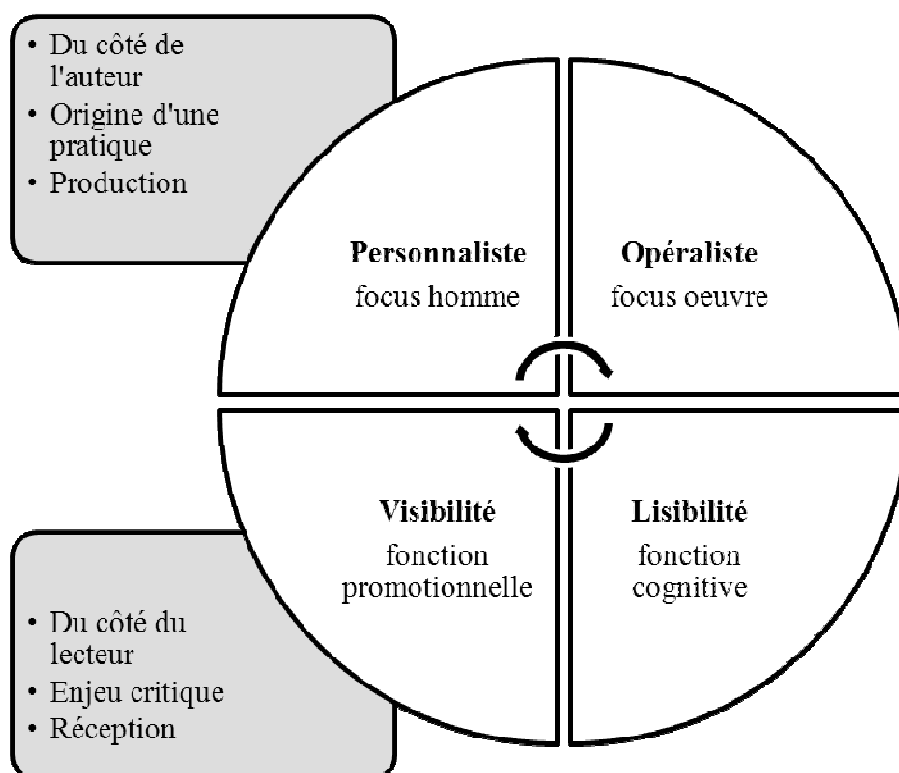
L'enjeu principal de l'énoncé du livre d'entretien revient à trouver une place dans le champ littéraire contemporain. Il se déploie en deux grandes catégories que sont l'origine d'une pratique et l'enjeu critique. En effet, cet énoncé peut être considéré selon deux orientations différentes correspondant à ces catégories : sa production, qui part de l'écrivain, ou sa réception, du côté du lecteur. Nous proposons de considérer ces orientations de l'énoncé comme un *continuum* où se déplacerait le curseur des interrogations et des situations.

L'« origine d'une pratique » rassemble toutes les interrogations sur l'origine d'une pratique d'écriture (causes, vocation, bibliothèque, influences, rituels, etc.), que ce soit en lien plus circonstanciel avec une unique parution (cas rare dans ce type d'ouvrage) ou pour tirer le bilan d'une œuvre entière. Cette question de l'origine d'une pratique d'écriture est traitée dans chaque livre d'entretien, en mêlant des considérations tant sur l'œuvre que sur la biographie des écrivains concernés. Il est alors impossible d'établir une coupure nette entre œuvre et biographie. L'orientation prise au sein du dialogue dépend de la volonté de l'écrivain et de son interlocuteur de mettre en avant des éléments liés plutôt à l'œuvre ou plutôt à l'humain. Soulignons encore que plus le point de vue est proche de celui de l'écrivain (production), plus il tend à ne se préoccuper que de l'œuvre ; en contrepartie, plus il est proche de celui du

lecteur « lambda » (réception), plus il tend à se préoccuper de la personne physique et morale de l'écrivain (visée opéraliste vs. visée personnaliste évoquées plus haut).

Avec l'« enjeu critique », nous distinguons les deux principaux enjeux des livres d'entretien, qui entrent en écho avec la constitution de l'histoire de la pratique de l'interview littéraire au cours du ^{xx}^e siècle. D'un côté, la visée cognitive qui soutient l'œuvre d'un écrivain en proposant une lecture construite de cette œuvre, à transmettre pour en approfondir la connaissance, dans le sillage d'un travail critique de type universitaire, ou journalistique de haute tenue ; de l'autre, la visée promotionnelle qui tend à faire connaître avant tout la personne « derrière » l'écrivain – ce qui pourrait, selon la posture choisie, mener de nouveaux lecteurs à découvrir une œuvre seulement après avoir fait la connaissance de son auteur. Nous souhaitons opposer ces deux enjeux critiques par les termes-clés de lisibilité, pour la visée cognitive qui soigne la lecture de l'œuvre, et de visibilité, pour la visée promotionnelle qui promeut justement la visibilité de l'écrivain.

Voici comment peuvent se résumer, graphiquement, les traits pertinents à observer pour l'énoncé des livres d'entretien, tels qu'ils sont abordés au chapitre 8 :



Que peut-il résulter de la lecture d'un livre d'entretien et de l'analyse de son énoncé ?
 Pour le lecteur, l'accès au point de vue d'un écrivain sur son œuvre et son existence permet

d'enrichir ou diversifier la connaissance de cet auteur, dès lors qu'on estime signifiant tout ce qui se développe et se meut autour d'un texte. Pour le critique, l'appréciation et l'évaluation des affirmations d'un écrivain sur cette même matière peut conduire à l'analyse de ses stratégies de positionnement, non seulement face à son œuvre, mais également au sein du champ littéraire – si l'écrivain le publie de son vivant et sous son propre nom, selon ses choix propres, renforcés par d'éventuelles stratégies éditoriales.

Le genre du livre d'entretien est empreint de dualité : celle du dialogue *a minima* entre un écrivain et son interlocuteur, qui peut s'approcher de l'affrontement ; celle de ses allégeances originaires, qui oscillent entre journalisme et littérature ; celle d'une forme d'animosité entre critique des journalistes et critique des professeurs. Un livre d'entretien produit donc, chaque fois, une synthèse entre ces éléments divers, variablement dosés. Le genre produit une forme de critique, appréciée tant par les spécialistes que par les dilettantes, aux prises avec la littérature qui lui est contemporaine, et autant de jalons qui dessinent et valorisent une topographie du littéraire.

Penser n'est pas avoir des idées, se composer une opinion ; penser, c'est attendre en pensée, avoir corps et esprit en accueil. La pensée ne saisit pas, elle attend. De même parler, ça n'est pas traduire quelque chose en mots et savoir s'exprimer mais c'est attendre aussi la parole.⁵²⁴

Valère Novarina

7. Voix et matériaux énonciatifs

Le matériau énonciatif principal du livre d'entretien est représenté par un dialogue, unique ou fragmenté, entre un écrivain (ou plus) et un ou plusieurs interlocuteurs. Les voix énonciatives responsables du dialogue sont le plus souvent celles de l'écrivain et de l'interlocuteur, conjointes, chacune assumant la part de dialogue qui lui est attribuée. Il s'agit du cas standard pour un livre d'entretien. Ce duo de voix assume ainsi ensemble un texte dictionnel – même si le livre d'entretien porte en nom d'auteur le nom de l'écrivain seul et que celui de l'interlocuteur n'est parfois même pas mentionné dans le titre ou sous-titre de l'ouvrage.

Deux cas de figures, ceux dans lesquels la voix de l'écrivain ou celle de l'interlocuteur serait seule à assumer l'ensemble du dialogue, équivalant à la production d'un texte fictionnel, sont plus rares. Pour ce qui touche à l'écrivain, plusieurs exemples sont toutefois à relever – nous l'avons vu dans la première partie avec Gide, Céline ou Gary – et il serait intéressant d'en circonscrire le corpus pour développer une analyse plus complète, que nous n'avons qu'esquissée⁵²⁵. La rareté est plus frappante en ce qui concerne la voix de l'interlocuteur qui produirait un entretien fictif – ou alors elle est le fruit d'apprentis écrivains (comme Barrès face à Renan, ou Vila-Matas pour *Fotogramas*). Un écrivain qui en accepterait le principe serait pour le moins dépourvu d'inquiétude quant à son image ou sa posture, la laissant entre les mains d'autrui⁵²⁶.

On ne peut définir le dialogue ou l'analyser sans évoquer certains outils linguistiques – plus précisément de pragmatique linguistique – utilisés également pour traiter du dialogue dans le roman ou dans le texte de théâtre. Ces outils sont rappelés dans ce chapitre afin de souligner ce qui se profile comme plus marquant pour cette étude du genre.

⁵²⁴ NOVARINA, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, p. 25.

⁵²⁵ On trouvera une autre proposition à ce sujet dans l'article de MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon », art. cit.

⁵²⁶ Un seul exemple, à notre connaissance, serait celui des *Interviews avec Dieu*, signé John W. Hicks et préfacé par Jules Romains – supposément traducteur de cet auteur américain mais concrètement écrivain de l'ensemble de l'ouvrage... récit improbable s'il en est, portant une critique indirecte et intéressante sur le mode même de l'interview. HICKS, John W., *Interviews avec Dieu*, traduction et préface de Jules Romains, de l'Académie française, Paris, Flammarion, 1952.

Nous analysons ensuite une partie du corpus de livres d'entretien afin de traiter cette composante première qu'est le dialogue. À cet effet nous scindons en trois catégories des situations d'interlocution qui impliquent l'écrivain et son interlocuteur : lorsque l'interlocuteur est unique, lorsque les interlocuteurs sont multiples, et enfin lorsque les écrivains eux-mêmes sont multiples face à un ou plusieurs interlocuteurs. Ainsi sont évoqués des écrivains tels que Pierre Bergounioux, Emmanuel Berl et Patrick Modiano, Maurice Chappaz, Enrique Vila-Matas, Gérard Macé et Jean Starobinski, ou encore Julien Gracq et Pierre Michon.

7.1. Le dialogue en questions

Une des spécificités évidentes du genre du livre d'entretien consiste en sa composition en une suite dialoguée. Nous avons vu que cette composition est marquée historiquement par son évolution : d'une rencontre narrativisée dans laquelle quelques dialogues sont insérés – afin d'avoir le sentiment d'accéder à la personne de l'écrivain, à sa parole rapportée – on en vient dès le milieu du XX^e siècle au discours restitué de deux interlocuteurs, qui passe forcément par une étape de réécriture à laquelle l'écrivain collabore. Cette histoire menant de la narrativisation au discours direct tisse des liens avec deux genres littéraires, ancrés dans un régime de littérarité constitutif, que sont respectivement le roman et le théâtre. Quelques outils d'analyse du dialogue appliqués à ces genres peuvent être utiles pour l'analyse du dialogue propre aux livres d'entretien : les notions de double énonciation, d'épisode conversationnel cohérent, ainsi que les effets liés à une forme de représentation et d'efficacité comparable pour la scène de théâtre et celle l'entretien – prenant appui sur les travaux de Sylvie Durrer et Anne Ubersfeld⁵²⁷.

Durrer parle de « double logique, conversationnelle bien sûr mais aussi narrative »⁵²⁸ à l'œuvre dans les dialogues romanesques. Dans une certaine mesure, cette double logique se retrouve dans les livres d'entretien – qui ressortissent tout aussi évidemment à la logique conversationnelle. D'une part cette logique narrative, constitutive du roman, peut intervenir en ouverture ou en clôture du livre d'entretien lorsque celui-ci comporte un péritexte, le plus souvent contextualisant le mode de rencontre des interlocuteurs ainsi que le traitement opéré pour le texte du dialogue qui suit ou précède – ces éléments péritextuels seront analysés plus loin. D'autre part, on décèle une logique narrative au sein même de ce qui est présenté comme

⁵²⁷ DURRER, Sylvie, *op. cit.* et UBERSFELD, Anne, *op. cit.* On pourrait – mais telle n'est pas notre intention dans le contexte de ce travail – poursuivre sur une piste d'analyse plus linguistique en usant d'outils tels que ceux décrits dans TRAVERSO, Véronique, *L'Analyse des conversations*, Paris, Nathan, 1999.

⁵²⁸ DURRER, Sylvie, *op. cit.*, p. 7.

un dialogue, au cours duquel l'écrivain interrogé se prête à ce que l'on peut qualifier de monologue ou digression narrative. Ainsi le lecteur voit Michel Butor, par exemple, procéder à un récit de rêve⁵²⁹, ou Yves Bonnefoy développer longuement sa vision esthétique⁵³⁰, tirant son monologue narratif vers le genre de l'essai. Aussi, bien que dans son histoire le genre du livre d'entretien ait été marqué par la narrativisation puis s'en soit dégagé pour mieux faire place à la parole rapportée de l'auteur, ne peut-on pas écarter cette composante : la part du discours d'un écrivain comporte en elle-même une part de récit, surtout lorsque cette part est contrôlée par l'auteur, et réécrite en un dialogue fort structuré.

Un autre trait du dialogue dans le roman, relevé par Durrer, nous semble important à reprendre ici dans une visée opératoire : celui du dialogue comme épisode.

L'épisode consiste en un ou plusieurs échanges poursuivant un objectif pragmatique commun et produits par un groupe constant d'interlocuteurs sur un thème donné. En d'autres termes, un épisode se définit par : 1. La permanence des interlocuteurs 2. L'unité thématique. 3. La cohérence pragmatique.⁵³¹

Les trois éléments de la définition d'un épisode selon Durrer, qui fait suite à sa présentation des autres unités de l'analyse conversationnelle, nous poussent à envisager le livre d'entretien également comme épisode conversationnel. La permanence des interlocuteurs est une donnée essentielle, au cours d'un épisode d'entretien. Nous avons vu lors de notre partie historique que Gide, dans ses « Chroniques de l'Ermitage », a pris avantage de l'absence supposée de son interlocuteur fictif pour orienter son propos critique, mais cette pratique n'est possible justement que lorsque l'entretien – et par conséquent l'interlocuteur – est fictif. Paulhan, puis Céline, s'en sont également emparés dans les textes que nous avons présentés, toujours dans une veine fictionnelle qui tend à façonner le personnage de l'interlocuteur comme un faire-valoir. Ce qui peut arriver, dans un livre d'entretien qui implique des personnes bien réelles, est la rétractation d'un ou plusieurs des interlocuteurs, dans le processus de réécriture par exemple. Nous le verrons avec un des livres d'entretien de Richard Millet⁵³², dans la préface duquel ses exégètes avancent qu'ils ne reconnaissent pas l'échange qu'ils ont eu avec l'auteur à la relecture des propos tenus par ce dernier dans la version publiée de leur entretien, réécrite et radicalisée. En l'occurrence la permanence des interlocuteurs se trouve menacée, en ce qu'il y a transformation – et non

⁵²⁹ BUTOR, Michel, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p. 155-159.

⁵³⁰ BONNEFOY, Yves, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie. 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, *passim*.

⁵³¹ DURRER, Sylvie, *op. cit.*, p. 79.

⁵³² MILLET, Richard, *Harcèlement littéraire. Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005.

reconnaissance – des parties en présence. Le cas est rare mais assez significatif pour souligner l'importance de ce premier point. En deuxième lieu, l'unité thématique fait également sens pour le livre d'entretien : il y sera question, nous l'avons déjà dit mais le répétons ici, de l'œuvre d'un écrivain, des circonstances du surgissement de son écriture, des conditions de cette même écriture, liées à la vie de l'écrivain si celui-ci veut bien en formuler l'essence. Tout thème lié à l'écriture et à la vie de l'écrivain prend sens dans une unité que forment l'œuvre et la posture de l'auteur. Enfin pour ce qui est de la cohérence pragmatique de l'épisode, elle se trouve souvent formée d'interactions phatiques et transactionnelles – c'est-à-dire d'une part de moments ritualisés où compte plus la mise en relation et en situation (*captatio benevolentiae* des débuts et politesse de la clôture de l'épisode), et d'autre part de moments d'échange de contenus plus denses en information, qui constituent la part la plus étendue du livre d'entretien, dont l'ensemble agit sur la connaissance de l'écrivain en question pour le lecteur.

Anne Ubersfeld⁵³³ avance que c'est bien grâce au texte que le théâtre perdure, puisque le support textuel permet à une pièce d'être représentée et ainsi de prendre forme. Pour le livre d'entretien, le mécanisme est inverse : la rencontre – ou représentation des différents personnages qui entrent en dialogue – a déjà eu lieu. Toutefois le résultat est similaire : grâce au texte, au livre d'entretien en soi, cette rencontre perdure. Le rapport temporel à la scène de l'énonciation est inversé : antériorité des corps en présence pour l'entretien, postériorité pour le théâtre. Le texte et le travail du texte par l'auteur de théâtre ou de l'entretien – et son interlocuteur en ce qui concerne le livre d'entretien – n'en demeure pas moins la trace d'une expérience physique, passée ou à venir⁵³⁴. Soulevant une seconde caractéristique théâtrale, liée à la première, Ubersfeld mentionne que le texte de théâtre opère sur un mode impératif, dans la mesure où il dirige la future représentation, tant par ses dialogues que par ses didascalies. Ceci se trouve inversé dans le livre d'entretien, qui quant à lui obéit à la rencontre même des interlocuteurs, la retrace, et s'attelle à sa réécriture. La différence majeure entre dialogue théâtral et dialogue d'entretien se situe précisément dans la question de la

⁵³³ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*

⁵³⁴ Évoquons ici un fait notable : le livre d'entretien de Romain Gary, *La Nuit sera calme*, traité dans la première partie de ce travail, connaît en 2011 une lecture-spectacle (sélective, monologuée), dite par le comédien Jacques Gamblin – et par conséquent une forme de théâtralisation. Rappelons aussi que les livres d'entretien de Françoise Sagan servent à la réalisation de la voix off du film biographique que Diane Kurys a réalisé à son sujet en 2008. Aussi les livres d'entretien peuvent-ils également se muer en supports d'une remise en jeu – théâtrale ou cinématographique – de la voix d'un écrivain, par le truchement de comédiens qui assument la parole de l'auteur.

représentation – qui sera au théâtre (au futur) et qui a été pour le livre d’entretien (au passé – simple ou composé).

Le texte de théâtre se construit sur une double condition d’énonciation – parallèle à celle du roman qui oscille entre narration et dialogue – en conjuguant ce qu’Ubersfeld désigne comme discours rapporteur (péritexte et didascalies) et discours rapporté (le dialogue entre les interlocuteurs). Comme nous l’avons dit plus haut, le livre d’entretien est la plupart du temps soumis à cette même double condition d’énonciation. En effet, rares sont ceux qui présentent uniquement le discours rapporté des interlocuteurs, sans une contextualisation minimale, nous y reviendrons. Ajoutons qu’à l’intérieur même du dialogue qui compose le discours rapporté de l’entretien se trouve régulièrement un élément de discours rapporté spécifiquement théâtral : les didascalies. Nous l’avons constaté plus haut dans certains des livres d’entretien de Marguerite Duras – et nous le rencontrerons encore. Le code des didascalies adopté dans les livres d’entretien signale la parenté de l’exercice de l’écriture théâtrale et de celle de l’entretien. Dans les deux cas, le texte se doit de fournir des éléments non verbaux ou contextuels, caractérisant le plus souvent un comportement ou un paysage, qui enrichissent l’échange et offrent une indication quant à son interprétation. Nous constatons que le livre d’entretien, lorsqu’on l’observe à la lumière de cette double condition d’énonciation (discours rapporteur et rapporté selon Ubersfeld), ou de double logique (conversationnelle et narrative selon Durrer), se nourrit de deux genres établis et adopte tant les possibilités narratives de l’un que les indications théâtrales de l’autre, afin d’élaborer un dialogue développé soutenu par une mise en situation. Le livre d’entretien propose ainsi la représentation théâtralisée d’une rencontre qui a déjà eu lieu, tout en se servant des acquis narratifs propres au récit, selon le goût de l’écriture de chaque écrivain concerné.

Un des effets des livres d’entretien, qualifions-le pour l’instant d’effet d’adhésion, se lie à la parole théâtrale et à son immédiateté. Selon Ubersfeld :

La parole théâtrale est [...] par nature, personnelle, immédiate, directe ; elle exclut la médiation du passé ou l’objectivité d’un récit sans énonciateur explicite ou sans destinataire. De là son efficacité sur le spectateur, à qui elle ne peut pas ne pas être directement adressée – et son caractère dialogal ou dialogique.⁵³⁵

Le dialogue, en lien fort avec l’acte de langage, possède un attrait et une vivacité qui ne laissent pas les lecteurs indifférents. Si la difficulté de lecture des textes de théâtre est parfois mise en avant, la facilité de celle de livre d’entretien est souvent évoquée – ce qui constitue apparemment un paradoxe. Avançons que le lecteur préfère être confronté à la représentation

⁵³⁵ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 15.

d'une scène antérieure et non postérieure, à la découverte de ce qui a été, s'est dit, doté d'une valeur de témoignage d'une rencontre entre des personnes réelles – plutôt qu'à la lecture imaginative d'une représentation à venir, de personnages fictifs⁵³⁶. Le lecteur de théâtre doit être pourvu d'une faculté projective de mise en espace et en corps des différents personnages. Le lecteur de livre d'entretien peut se représenter la rencontre de l'écrivain et de son interlocuteur – dont il connaît certainement l'apparence – à l'aide d'éléments narratifs et de didascalies, mais surtout grâce au dialogue censé restituer leur échange. De plus, le lecteur peut, grâce au truchement du dialogue, investir le rôle de l'interlocuteur et accéder à cet échange quasi immédiat avec un écrivain qu'il estime. Ajoutons à cette première explication de l'effet d'adhésion au genre du livre d'entretien, que sa lecture n'en est que plus aisée du fait que se poursuit la publication dans les journaux de nombreuses interviews – ce qui implique que les lecteurs soient entraînés à ce type de lecture de dialogues. Enfin, la fluidité de la lecture⁵³⁷ s'explique certainement aussi par la fragmentation du texte, produite par le dialogue, ainsi que par les effets de relance. Ainsi le livre d'entretien s'affirme en tant que genre dictionnel, certes, de surcroît d'accès aisé.

Face à un objet tel que le dialogue nous avons besoin de termes linguistiques afin de mieux analyser plus loin les variations importantes des dialogues représentés dans les différents livres d'entretien de notre corpus. La pragmatique linguistique que nous abordons à présent sera donc mise au service de l'interprétation des textes.

Nous avons proposé plus haut une première définition du livre d'entretien comme genre littéraire, dans laquelle l'interlocution et les conditions du dialogue sont présentes. Dans ce premier temps, nous avons souhaité souligner la dimension littéraire du genre qui nous intéresse, dans un mouvement dynamique qui implique une redéfinition de la littérature. Maintenant confrontée à une observation linguistique du même objet, nous opérons un geste quasi inversé, qui est de considérer le livre d'entretien – et de fait l'ensemble de la littérature – en tant que discours⁵³⁸. Aussi n'est-ce plus la catégorisation « littéraire » qui importe mais bien plutôt la description et l'analyse de ce qui se passe dans un livre d'entretien en tant que discours constitué, principalement, de dialogue. Dominique Maingueneau formule ainsi un atout de cette perspective : « L'un des intérêts de la démarche pragmatique est justement, par

⁵³⁶ Ceci à condition que le lecteur de la pièce de théâtre n'ait pas assisté à une représentation avant d'en lire le texte, bien entendu.

⁵³⁷ Une étude serait à mener – je rejoins ici l'avis de David Martens – plus largement sur les différences cognitives impliquées par la lecture de divers genres de texte.

⁵³⁸ Lire à ce sujet : MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

la reconfiguration du champ qu'elle suscite, de restituer une lisibilité à de vastes ensembles de textes. »⁵³⁹ Gageons que le genre nouvellement défini du livre d'entretien se prête à ce type de lisibilité.

Commençons par rappeler les objectifs de la linguistique de l'énonciation avec Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Conçue extensivement, la linguistique de l'énonciation a pour but de décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif, à savoir : - les protagonistes du discours (émetteur et destinataire(s)) ; - la situation de communication : circonstances spatio-temporelles et conditions générales de la production/réception du message ; nature du canal, contexte socio-historique, contraintes de l'univers du discours, etc.⁵⁴⁰

Les éléments énumérés ci-dessus coïncident avec ceux qui nous intéressent dans l'analyse de la composition des livres d'entretien. Les protagonistes se trouvent évidemment au premier plan, surtout l'écrivain en dialogue. La situation de communication se définit toujours selon le temps et le lieu de la rencontre – ou des rencontres – ainsi que selon les conditions matérielles qui y ont présidé (supports de la mémoire de l'entretien : mémoriel, graphié, enregistré) mais également des conditions humaines dans lesquelles les protagonistes ont pu faire advenir l'entretien. Cette situation est le plus souvent explicitée dans le péri-texte mais opère aussi des incursions dans le corps du texte, c'est-à-dire du dialogue.

Nous avons évoqué le cadre énonciatif qui compose les livres d'entretien. À l'intérieur de ce cadre énonciatif, quelles sont les notions linguistiques qui nous paraissent les plus pertinentes pour notre propos analytique ? Il s'agit des actes de langage (Austin et Searle)⁵⁴¹, des maximes conversationnelles (Grice), ainsi que de deux notions liées que sont les présupposés et l'implicite⁵⁴². Abordons-les brièvement avant de se tourner vers le corpus.

À la lecture d'un livre d'entretien, il semble productif de garder à l'esprit la théorie des actes de langage développée par Austin et Searle dans la mesure où, à la suite de leurs travaux et dans les développements qu'ils ont connu, « *tous les énoncés possèdent intrinsèquement une valeur d'acte* »⁵⁴³. Les propos des livres d'entretien, dont la teneur se rapporte majoritairement à l'élaboration d'un discours sur la pratique de l'écriture, se trouvent en

⁵³⁹ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, [1990], Paris, Dunod, 1997, p. VI.

⁵⁴⁰ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 30-31.

⁵⁴¹ À ce sujet, consulter KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.

⁵⁴² Voir MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*, 1997, qui offre des compléments bibliographiques importants sur ces notions.

⁵⁴³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *op. cit.*, 2001, p. 22. L'auteure souligne.

partie mimétique de leur objet. C'est en réfléchissant sur sa pratique d'écriture que l'écrivain compose, en dialogue et en écriture, un livre d'entretien. Il importe de noter ici que l'élaboration de cette théorie de la parole en tant qu'action, donc pragmatique, se déploie en parallèle non seulement du développement des écritures de soi mais aussi de ce que Heineich décrit comme un intérêt croissant pour le processus même de création⁵⁴⁴. Ici l'énoncé repris dans le livre d'entretien, réalisé par l'écrivain, a valeur d'acte réflexif et constitutif de l'écriture.

Quant aux maximes conversationnelles de Grice, Maingueneau précise que « ces “lois” jouent un rôle considérable dans l'interprétation des énoncés et définissent une sorte de compétence pragmatique (d'autres disent une “compétence rhétorique”) »⁵⁴⁵. Rappelons qu'elles dépendent d'un principe de coopération (coopération pour l'échange dans lequel les interlocuteurs sont engagés) et sont au nombre de quatre : maxime de quantité, de qualité, de relation et de modalité⁵⁴⁶. Ainsi la quantité d'information contenue dans le discours ne doit pas excéder ni faire défaut à ce qui est attendu ; la qualité du discours doit être telle qu'on peut l'estimer véridique ; la modalité requiert que le discours soit clair et méthodique ; la relation exige plus largement que le discours ne tombe pas à côté de son objet et soit pertinent. Ces « lois » sont évidemment souvent enfreintes en situation – ainsi que dans les textes littéraires – mais il importe, pour notre outillage analytique, de les garder à l'esprit en tant qu'horizon d'attente d'un échange conversationnel réussi.

Énumérons encore les présupposés qui président à tout livre d'entretien. Se profile d'abord celui de l'existence d'une œuvre, écrite par un inscripteur qui est l'auteur, rencontré (le plus souvent) en personne à des fins de réalisation de l'entretien. Une fois l'œuvre présupposée, nous présupposons donc que son auteur existe en tant que personne réelle et, en l'occurrence, vivante. Dans un deuxième temps se manifeste le présupposé de la connaissance de cette œuvre (ou du moins de cet auteur) par l'interlocuteur, connaissance qui implique le plus souvent une adhésion – sinon la rencontre ne se réaliserait simplement pas. Notons au passage que la réussite du discours qu'est l'entretien est compromise lorsque le présupposé de la connaissance de l'œuvre n'est pas acquis – on peut le constater parfois dans la pratique d'un journalisme peu soucieux de ses sujets (ou de ses objets). Dans un troisième temps

⁵⁴⁴ « On pourrait, schématiquement, décrire l'histoire de l'identité d'écrivain en France comme un triple déplacement de valeur : de la valorisation antique de l'œuvre créée à la valorisation moderne de la fonction de créateur, puis à la valorisation contemporaine du processus même de création. » HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000, p. 308.

⁵⁴⁵ MAINGUENEAU, Dominique, *op. cit.*, 1997, p. 101.

⁵⁴⁶ Nos deux auteurs de référence pour l'analyse du dialogue dans le roman et dans le texte de théâtre s'y réfèrent de manière éclairante : DURRER, Sylvie, *op. cit.*, p. 98 ; UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 78.

apparaît le présupposé de la transmission de la rencontre ou du dialogue ainsi mis en place, sous forme de publication. Les conditions de cette transmission font le plus souvent l'objet de négociations – liées tant au rapport esthétique que l'écrivain entretient avec l'écriture, qu'avec sa volonté de contrôler sa posture – parfois rapportées dans le périphrase. Si le présupposé tient à une certaine logique, l'implicite est plus subtilement lié à une part interprétative. L'implicite des livres d'entretien ressortit plutôt à l'exercice critique auquel nous nous prêterons au cours de ce travail.

Si nous prenons en compte que la situation d'énonciation du dialogue, constitutif du livre d'entretien, est double, qu'elle rejoue par l'écriture une scène vécue correspondant à des actes de langage, et doit répondre en partie à un horizon d'attente tant conversationnel que critique, nous sommes prête à mettre à l'épreuve le corpus de livres d'entretien qui fait l'objet de notre recherche.

7.2. Variations sur le dialogue

Afin de mieux comprendre l'enjeu d'un livre d'entretien, il faut connaître les interlocuteurs qui y prennent part, ainsi que leurs statuts respectifs dans la situation d'interlocution. Dans cette partie nous traitons tout d'abord de livres d'entretien où l'écrivain se trouve face à un interlocuteur unique et analysons l'influence du changement de statut de cet interlocuteur sur le déroulement du dialogue. Dans un second temps nous abordons les livres d'entretien qui recueillent plusieurs interviews du même écrivain avec des interlocuteurs divers et démontrons que cette démarche concourt moins à l'élaboration d'un discours critique commun sur une œuvre qu'à une mise en valeur d'un écrivain courtoisé, singularisé, par le discours d'autrui. Cette multiplication des interlocuteurs nous mène enfin à questionner brièvement le statut des recueils d'interviews – où les écrivains sont à leur tour multiples et l'interlocuteur le plus souvent unique.

Avant de passer à ces analyses insistons sur un point, celui de la valeur de l'interlocution – et d'une interlocution pour ainsi dire qualifiée, qui permette aux auteurs de s'exprimer sur leur travail d'écriture. L'interlocuteur offre une légitimité certaine à l'écrivain auquel il soumet ses questions. Il lui ouvre un espace de réflexion et lui ménage un droit de réponse aux interrogations réfléchies qu'il formule. L'écrivain en tant que sujet peut ainsi saisir l'occasion de se constituer, ou de mieux se définir, dans l'interaction, le dialogue même de l'entretien : il y construit sa posture, et dans cette posture met au point son propre discours critique sur son œuvre ainsi qu'une version attestée de son parcours biographique, en proportions variables. La valeur de l'interlocution devient par conséquent une valeur de

légitimité dans la prise de parole et certifie un discours critique – qui peut s’opposer à d’autres lectures critiques, ou les confirmer. Prenons, afin d’illustrer ce rapport à la légitimation d’une parole, deux écrivains dont la volonté de coopération dans la construction de leurs livres d’entretien diffère radicalement : d’un côté Christian Prigent, qui s’investit dans la forme dialogale et la présentation de soi avec un souci tant maïeutique que didactique ; de l’autre Robert Pinget, qui accepte le projet d’un livre d’entretien avec réticence et en pétrit la forme pour que l’ouvrage, au final, y ressemble le moins possible.

Christian Prigent

Christian Prigent a publié deux livres d’entretien fort différents l’un de l’autre. Dans le premier publié, *Ne me faites pas dire ce que je n’écris pas*⁵⁴⁷, il développe un dialogue entamé pour une parution en revue avec le psychanalyste Hervé Castanet, dans une perspective d’analyse psychanalytique de son œuvre. Ainsi l’écrivain accepte de répondre et de contribuer à élaborer un discours critique orienté sur son travail, qui l’oblige à se relire à la lumière de certains outils de la psychanalyse. Rappelons que Prigent cultive, en plus de ses talents de styliste, une vocation de critique – impliqué qu’il est dans l’aventure de la revue *T.X.T.* – mais également de pédagogue, dans la mesure où il pratique l’enseignement en parallèle de son activité d’écriture. Pour lui, l’écrivain, s’il est sollicité, a l’avantage et le devoir de répondre, d’entrer en dialogue, pour élaborer un discours critique, à visée didactique, sur son œuvre – ce qui tient à un civisme supposé de l’écrivain. En effet l’écrivain, pris dans un tissu social et intellectuel, est sommé de répondre de sa création, de l’assumer en quelque sorte, par l’élaboration d’un discours parallèle, tel que celui de l’entretien. C’est ce que Prigent entreprend face à une spécialiste de son œuvre, Bénédicte Gorrillot, dans *Christian Prigent quatre temps*⁵⁴⁸. Ici c’est moins une lecture orientée de ses textes qu’un parcours de l’œuvre entière et des relations qu’elle entretient avec la vie (littéraire, associative, militante, etc.) de l’écrivain, dont il est question. En quatre temps, c’est-à-dire quatre questions essentielles (« D’où ça vient ? Comment c’est apparu ? Comment c’est fait ? De quoi ça parle ? »), Prigent relate comment il est devenu écrivain, et affirme au passage sa position esthétique :

C’est à force de *jouer à l’écrivain* qu’un jour (sans trop savoir lequel) on devient (sans trop savoir comment) *un écrivain*. [...] Un écrivain, est-ce jamais autre chose que la coagulation ponctuelle de cet ensemble de rôles (écrire, publier, être lu, recensé,

⁵⁴⁷ PRIGENT, Christian, *Ne me faites pas dire ce que je n’écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Saussines, Cadex, 2004.

⁵⁴⁸ PRIGENT, Christian, *Christian Prigent quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, 2009.

critiqué, etc.) qu'accepte de jouer celui qu'alors on reconnaît socialement comme *écrivain* ? S'il y a quelque part une *essence*, autre chose qu'un rôle, c'est dans l'écriture, pas dans l'écrivain.⁵⁴⁹

Cette visée essentialiste n'empêche pas l'écrivain de faire preuve d'un certain pragmatisme. Notamment, Prigent investit totalement les possibilités de la maquette de la collection « Les Singuliers » d'Argol pour l'ouvrage qui lui est consacré, choisissant avec soin tous les extraits de ses textes, les citations d'autres auteurs, les photographies diverses, les fac-similés et les inédits qui y paraissent en regard du dialogue de l'entretien. De mémoire d'éditrice, une telle coopération entre écrivain, interlocuteur et éditeur pour l'élaboration d'un livre d'entretien est exceptionnelle⁵⁵⁰. Il en résulte évidemment un ouvrage extrêmement cohérent qui présente l'œuvre dans ses processus génétiques et certaines de ses réalisations, dans ses thématiques et ses sources, ainsi que dans le vécu de l'auteur – cohérent dans son geste d'explicitation d'une œuvre multiforme et complexe.

Robert Pinget

Robert Pinget, dans *Robert Pinget à la lettre*⁵⁵¹, se situe à l'opposé de cette posture collaborative. De ses entretiens effectifs avec Madeleine Renouard ne subsistent que les quelques pages du dernier en date, placé à la fin du volume – et leur dialogue consiste en une remise en question de l'exercice même de l'entretien. Pinget a décidé, plutôt que de jouer le jeu du dialogue, de composer un abécédaire au sujet de son œuvre, tout de même sur la base de leurs échanges. Avec ce choix il se réapproprie la décision de la forme de l'ouvrage qui paraît sous son nom, pare éventuellement à l'angoisse de l'éparpillement par la vertu du classement alphabétique, et réaffirme sa méfiance envers le dialogue comme gage de vérité⁵⁵². S'il refuse tout propos biographique et également toute maïeutique propre à l'entretien, il ne veut construire du sens que dans sa propre écriture, sans interférences dialogiques. Toutefois on constate qu'à l'intérieur de son abécédaire, certaines entrées sont marquées par l'échange qui a précédé sa rédaction – formulées comme une réponse à une question implicite, par

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 87-89. L'auteur souligne.

⁵⁵⁰ Voir à ce sujet l'entretien que nous avons mené avec Catherine Flohic, « Une expérience vivante de l'écrit », in MARTENS, David et MEURÉE, Christophe (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, *op. cit.*

⁵⁵¹ PINGET, Robert, *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond, 1993.

⁵⁵² C'est un thème que l'on trouve dans *Autour de Mortin* (Minuit, 1965), ouvrage sous-titré « Dialogues » et qui se compose de trois parties : « Chuchotements », « Interviews » et « Brouillons ». La figure de Mortin, écrivain solitaire et aisé, y est dessinée à l'aide de témoignages croisés et contradictoires. Une des questions soulevées par l'ouvrage est celle de la vanité du dialogue comme visée de vérité.

exemple. Mais le paradoxe de non-coopération au dialogue demeure au cœur de ce qui reste le livre d'entretien de Robert Pinget.

Le dialogue préalable entre l'écrivain et l'interviewer ne servirait, dans le cas de Pinget, que de support destiné à être totalement éliminé en fin de parcours. Ainsi se concilieraient la pratique d'un genre fondé sur la figure de l'auteur et les exigences d'une écriture avant-gardiste qui fait éclater l'unité du sujet. À condition, bien entendu, que le texte ne soit pas pris, comme y engage la quatrième de couverture, comme un puzzle à réassembler.⁵⁵³

Ruth Amossy soulève une des contradictions de l'ouvrage, qui tient à son dispositif péritextuel explicatif d'une démarche d'entretien apparentée à une gageure, au vu des dispositions rétives de l'écrivain. L'accord de Pinget résulte d'un compromis, celui d'un écrivain qui accepte le jeu de l'entretien mais le soumet à ses conditions littéraires – certainement en pensant à la postérité de son œuvre⁵⁵⁴. À coups d'avant-propos et de postface⁵⁵⁵, la critique et l'éditeur impliqués dans le processus tirent ensuite, pour la publication, du côté de l'explicite ce que Pinget voulait tenir dans l'implicite, et exposent également la part biographique de l'auteur, que celui-ci voulait préserver, en insérant un cahier de photographies légendées au milieu de l'ouvrage. En bref, ils réassemblent le puzzle que Pinget avait pris soin de ne pas constituer. La seule personne avec laquelle Pinget ait décidé de collaborer est son illustrateur et ami Matias, qui propose un dessin original de chaque lettre de l'alphabet – à eux donc la part créatrice. La part critique ou contextuelle quant à elle, dans le cas précis de cet ouvrage, semble s'inscrire en faux sur cette création opérée comme en fraude, aux limites d'un genre.

On constate à l'appui de ces exemples de Prigent et Pinget, diamétralement opposés, que la situation d'interlocution peut être appréhendée et valorisée de manières fort diverses. Toutefois, une réelle coopération est le plus souvent à l'œuvre dans le processus de construction de ce genre d'ouvrage. Ce principe de coopération – essentiel pour tout acte de langage, et par conséquent pour la plupart des dialogues de livre d'entretien, peut être compris comme le présupposé majeur des ouvrages que nous allons aborder à présent.

7.2.1. L'interlocuteur unique

Lorsqu'un écrivain est confronté à un interlocuteur unique, le statut de ce vis-à-vis influence sensiblement la nature et l'orientation de l'énoncé de l'entretien. Nous ne

⁵⁵³ AMOSSY, Ruth, art. cit., 1996, p. 161.

⁵⁵⁴ Rappelons que Robert Pinget meurt en 1997, soit quatre ans après la publication de cet ouvrage.

⁵⁵⁵ L'avant-propos est signé Madeleine Renouard, la postface Jean-Michel Place.

prétenons pas ici épuiser toutes les variantes possibles et en présenter un catalogue exhaustif, mais plutôt aborder les configurations les plus intéressantes dans une perspective analytique des rapports d'interlocution. Par conséquent ce qui suit constitue un nuancier de positions à partir desquelles les interlocuteurs sont autorisés à faire parler les écrivains. Leur statut varie de manière significative et représente soit un proche, dans le cas saisissant des frères Bergounioux⁵⁵⁶ parlant de l'œuvre de Pierre Bergounioux et de son contexte d'apparition ; un pair écrivain (souvent plus jeune), comme dans *Interrogatoire* d'Emmanuel Berl et Patrick Modiano⁵⁵⁷ ; un exégète, par exemple avec *À Dieu-vat*⁵⁵⁸, de Maurice Chappaz qui s'entretient avec Jérôme Meizoz; ou encore un traducteur avec Enrique Vila-Matas mis en perspective par André Gabastou⁵⁵⁹. Nous traitons encore une dernière variation qui est celle de l'auteur interrogeant une grande figure intellectuelle – le rapport d'interlocution étant pour ainsi dire renversé – avec le cas de Gérard Macé face à Jean Starobinski⁵⁶⁰. Nous pouvons d'ores et déjà relever la porosité des rôles dans la plupart des situations d'interlocution, l'interrogation développée sur le métier d'écrire ne pouvant être menée que par des intellectuels qui entretiennent un rapport à l'écriture (critique, scientifique, traductrice, etc.). Le statut d'interlocuteur qui semble le plus aisément définissable, celui de journaliste, selon la tradition historique et la pratique de l'interview, est pourtant celui qui nous paraît le plus problématique à utiliser dans le cadre de ces dialogues en face-à-face, d'abord parce que la composition d'un livre d'entretien excède le travail journalistique en soi, qui vise plutôt l'actualité et plus rarement l'investigation. En effet, le livre d'entretien présuppose un engagement au moins interprétatif et parfois critique de longue durée, et le plus souvent une relation préalable, établie par connivence intellectuelle. Aucun des interlocuteurs des ouvrages de notre connaissance ne se définit uniquement comme journaliste (mais journaliste et écrivain, journaliste et critique, journaliste et traducteur, etc.). Ainsi le métier de journaliste n'est pas assez déterminant – ou signifiant – pour nos propres catégories et nous faisons le choix de nous en passer.

⁵⁵⁶ BERGOUNIOUX, Pierre et Gabriel, *Pierre Bergounioux, l'héritage*, [2002], Paris, Argol, 2008.

⁵⁵⁷ BERL, Emmanuel, *Interrogatoire* par Patrick Modiano, suivi de *Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵⁵⁸ CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, Sierre, Monographic, 2003.

⁵⁵⁹ VILA-MATAS, Enrique, *Enrique Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, Paris, Argol, 2010.

⁵⁶⁰ STAROBINSKI, Jean, *La Parole est à moitié à celui qui parle... Entretiens avec Gérard Macé*, Genève, La Dogana, 2009. Nous nous permettons cette incursion « hors corpus » dans la mesure où l'interlocuteur de Starobinski est un écrivain et qu'il souhaite clairement doter ce dernier d'un statut « d'artiste » en sus de ses talents critiques. Leur entretien porte d'ailleurs sur ce qui lie les deux interlocuteurs : une pratique continue de lecture et d'écriture.

Pierre Bergounioux

Commençons donc avec le premier et le plus particulier des statuts, celui d'un proche. La quatrième de couverture de l'entretien entre Pierre et Gabriel Bergounioux précise que ces derniers « poursuivent l'entretien qu'ils ont ébauché dès l'enfance, pour relever les contours de l'expérience qui les a définitivement marqués : celle de l'intrusion du dehors dans les univers immobiles de leur Corrèze natale, dans les années 1960. La vie, soudain, changeait. »⁵⁶¹ L'échange entre les deux frères témoigne nécessairement d'une intimité exceptionnelle, qui pointe en direction d'un récit de la constitution d'une entité souvent énoncée à la seconde personne du pluriel. Grammaticalement nous assistons par moments à la fusion des interlocuteurs, qui composent une seule entité plurielle, fraternelle. Le lecteur, avant d'être initié à des questions concernant directement l'écrivain, ses livres, est amené à en déchiffrer le soubassement géologique, historique et sociologique – qui concerne tout aussi bien l'interlocuteur que l'écrivain. La question initiale, formulée par Gabriel Bergounioux, aussi inhabituelle que vague, s'apparente à un début de récit *in medias res*, tout en faisant écho à l'œuvre même de Pierre Bergounioux⁵⁶², et donne le ton de l'ensemble de l'entretien :

Que s'est-il passé, finalement ?

Il s'est passé que des contrées à l'écart depuis le fond des âges se sont ouvertes, voilà une quarantaine d'années, au monde extérieur, au présent – c'était pareil – et que la vie, ou ce qui en tenait lieu dans ces parages, s'en est trouvée changée.⁵⁶³

C'est le récit de ce changement, de décor et d'atmosphère, social et intellectuel, que les frères s'apprêtent à entreprendre, avant de toucher au travail d'écriture de Pierre Bergounioux. Le lecteur comprend plus loin que la situation de parole entre frères constitue un acte créateur fondamental, puisqu'ils relatent que c'est au cours de leurs nombreuses discussions nocturnes, vers la fin de l'adolescence, que « naquit François, notre frère fictif »⁵⁶⁴. Cette pratique du dialogue entre eux prend des accents homériques lorsqu'ils ajoutent : « C'est ainsi que, de point en point, nous percions les ténèbres. L'aurore aux doigts de rose montrait le bout de son nez charmant à la fenêtre. »⁵⁶⁵ Ce geste mythologisant s'explique en partie par le fait que cette parole entre frères échangée est fondatrice d'un mouvement d'émancipation qui passe ensuite

⁵⁶¹ BERGOUNIOUX, Pierre et Gabriel, *op. cit.*

⁵⁶² Voyez les phrases initiales du deuxième chapitre de *L'Orphelin* (Gallimard, 1992, p. 24) : « C'est à nous que ça devait arriver. Nous n'avons pu éviter de nous demander *ce qui s'était passé*, avant, que ce soit le contraire de ce qu'on était en droit d'attendre qui se soit produit. » Nous soulignons.

⁵⁶³ BERGOUNIOUX, Pierre et Gabriel, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 101. Pierre Bergounioux fait paraître un récit intitulé *François* en 2001, aux éditions François Janaud, à Brive.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 104.

par la formation (l'aventure des sciences humaines) puis par l'appropriation de l'écriture – toutes pratiques (parole, intellect, représentation) contrant le silence initial des frères Bergounioux. L'écrivain souligne : « ça m'a donné la force de briser le sceau apposé sur la bouche des crétins ruraux que nous avons été, pour commencer »⁵⁶⁶. Les réponses à la première personne du singulier n'interviennent régulièrement qu'au moment de parler de la nécessité de l'écriture – aventure singulière, même si elle repose sur un terreau partagé :

J'ai découvert, tôt, que nous ignorions tout, travaillé à y remédier. Puis j'ai perdu de vue l'utilité des connaissances savantes, contemporaines que je m'étais procurées, la fin à quoi elles devaient servir, et que je tiens après coup pour évidente – établir distinctement ce qui s'était passé dans le registre second de l'écrit.⁵⁶⁷

Ainsi, s'extirpant de l'ignorance commune, l'auteur fait le détour de l'érudition avant de trouver la réponse qu'il peut offrir à son origine : l'écriture – et plus précisément l'écriture de « ce qui s'était passé » ; on retrouve ici la question vague mais essentielle posée par Gabriel Bergounioux en amorce du livre. L'intimité entre les interlocuteurs est renforcée par le fait que le lien au père se présente comme essentiel dans l'œuvre de Pierre Bergounioux, qui énonce à son propos, mêlant le « je » et le « nous » :

La mort de Papa a entrebâillé une porte que jamais, de son vivant, je ne me serais hasardé à pousser. Il était le principal représentant, le héraut, fort laconique, au demeurant, de ce que nous avons découvert, enduré, sous le label de la réalité.⁵⁶⁸

Ainsi unis, marqués, les deux hommes qui portent cet ouvrage présentent le destin singulier d'une écriture, mais en retracent d'abord la généalogie primordiale et nécessairement commune, portant un regard ethnologique et sociologique sur leur propre condition. Surtout, en prenant ainsi la parole et en l'articulant, ils enfreignent un des préceptes de leur éducation commune :

Nous n'avons jamais manqué de rien. Pourtant, l'éducation que nous avons reçue présentait un caractère légèrement spartiate. Aucune largesse, presque pas de besoins, tenir pour rien ce qui nous touche en plein, ne jamais regarder au coût personnel de la contribution qu'il faut verser et surtout, surtout, se taire.⁵⁶⁹

L'interdit de la parole est transgressé, on le voit, à plusieurs reprises. Tout d'abord par les nuits de palabres entre frères, ensuite par la connaissance de la langue comme objet théorique à travers l'étude des sciences humaines en général et de la linguistique en

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 66.

particulier, enfin par l'écriture tordant à son tour cet interdit de parole en accès à l'écrit. Grâce à ce livre d'entretien, Pierre et Gabriel Bergounioux réélaborent « le premier livre, impublié, oublié, tout de paroles, [...] celui dont nous avons esquissé le brouillon à quatre mains, ou plutôt deux voix, au sortir de l'enfance »⁵⁷⁰. Certes, Pierre est l'écrivain, et il apparaît nettement en couverture de l'ouvrage au premier plan d'une photographie dans laquelle Gabriel n'occupe qu'un second plan plus flou – mais la proximité des frères construit bien un livre commun à deux voix – dont celle de l'interlocuteur revêt une fonction de relance –, penché sur l'écriture de l'un⁵⁷¹ et l'origine des deux.

Le deuxième statut d'interlocuteur que nous abordons est celui d'un écrivain qui interroge un autre écrivain. Rappelons que le cas est fréquent, même si la plupart du temps l'interlocuteur fait figure d'auteur mineur (ou débutant) face à l'écrivain en dialogue, au moment de leur échange. Nous avons déjà évoqué un cas qui peut se ranger dans cette catégorie, celui des *Entretiens* de Francis Ponge avec Philippe Sollers. La particularité du statut de l'interlocuteur dans cette configuration est qu'il partage avec l'écrivain des interrogations parallèles sur la pratique de l'écriture, qu'il parle – même si son propre travail n'est pas ou peu mis en avant – d'une position équivalente. Le lecteur assiste donc à un dialogue de pairs, parfois à un geste de filiation⁵⁷². Voyons comment cela s'articule dans *Interrogatoire*⁵⁷³, ouvrage pour lequel Emmanuel Berl est questionné par Patrick Modiano.

Emmanuel Berl

Interrogatoire occupe les deux tiers du volume, suivi d'un récit autobiographique intitulé *Il fait beau, allons au cimetière*⁵⁷⁴. Les deux textes se recoupent en ce qu'ils sont tous deux parlés – Berl âgé ne peut plus écrire, il dicte – et en ce qu'ils évoquent les mêmes personnages et thèmes ; mais ils se distinguent aussi dans la mesure où le premier se

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁷¹ Signalons un autre livre d'entretien consacré à Pierre Bergounioux, dont l'interlocuteur est Tristan Hordé. L'écrivain y évoque des thèmes similaires mais dans une langue plus figée par le savoir, dénuée du délié naturel au dialogue entre frères. On trouve toutefois une parenté dans l'utilisation de la première personne du pluriel : « Ce mot de *mue*, qui désigne l'altération de la voix chez les garçons et, chez les animaux, la métamorphose partielle ou complète de l'organisme, m'a paru convenir au devenir douloureux par lequel il a fallu que nous passions. » BERGOUNIOUX, Pierre, *Conversations sur l'Isle. Entretiens avec Tristan Hordé*, Bordeaux, William Blake & Co, 1998, p. 53. L'auteur souligne. On peut également lire : BERGOUNIOUX, Pierre, *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2007.

⁵⁷² C'est le cas notamment dans BUTOR, Michel et JEANNET, Frédéric-Yves, *De la distance (déambulation)*, Rennes, Éditions Ubacs, 1990.

⁵⁷³ BERL, Emmanuel, *op. cit.*

⁵⁷⁴ Ce titre, énigmatique, trouve son explication dans le récit même : « D'abord, il y a la nécrophilie de ma mère, qui va au cimetière tous les jours. Quand elle dit : "On va sortir, il fait beau", cela veut dire : "Allons au cimetière". » *Ibid.*, p. 160.

concentre sur la période de l'entre-deux guerres, et le second sur celle d'avant la première guerre mondiale. Aussi le lecteur remonte-t-il le temps et les souvenirs de Berl en passant d'un dialogue à un monologue qui dépeignent des époques et un homme précisément pris dans ces remous historiques. Modiano pousse son interlocuteur à préciser son parcours d'homme, évoquant son milieu bourgeois juif, les personnalités qu'il a connues, ses expériences professionnelles diverses, avant qu'il ne devienne à proprement parler un écrivain. Modiano précise dans sa postface :

Le Berl d'après 1945, celui que je connais, ne hante plus les ministères, ni la Chambre, ni le marbre des journaux. Il n'est donc plus « dans le coup » et c'est sans doute pour cela qu'il a eu le temps d'écrire ses merveilleux livres : *Sylvia*, *Rachel et autres Grâces*, *Présence des morts*. Ici, nul besoin d'un « interrogatoire ». C'est en lisant ses œuvres qu'on découvrira le vrai Berl. [...] C'est ce Berl seconde manière que je préfère et que j'admire.⁵⁷⁵

L'entretien, assorti du récit autobiographique, a donc pour fonction d'éclairer non pas l'œuvre – il en est très peu question – mais le terreau qui l'a fait surgir, tout en précisant que l'essentiel ne se trouve pas là, mais dans l'œuvre qui reste à découvrir, ou à laquelle il faut retourner. Le terme choisi en titre – interrogatoire – évoque un rapport de force, ainsi qu'une position avantageuse de l'interviewer. Pourtant dans le déroulement du dialogue entre Modiano et Berl, ce rapport de force n'est que très faiblement marqué, et une seule fois mis en scène dans l'évocation du parcours de Berl dans les années 1930 :

Cela, d'ailleurs, ne vous empêche pas de publier chez Gallimard en 1933 sous le nom de « Raymonde Allain », *Histoire vraie d'un prix de beauté*...

Mais... je...

Inutile de nier. J'ai fait mon enquête... Vous trouvez ça sérieux d'écrire, en 1933, au moment où Hitler prend le pouvoir en Allemagne, *Histoire vraie d'un prix de beauté* ?

Écoutez...⁵⁷⁶

Et Berl de se justifier, d'expliquer sa démarche d'alors – tout comme il a dû s'expliquer à de nombreuses reprises sur son amitié première avec Drieu la Rochelle, ou son bref rapport avec Pétain. Mais l'exercice qui prend forme tout au long du livre d'entretien ne s'apparente pas, au-delà de l'épisode cité, à une séance d'aveux policiers.

À la question de l'écriture, Berl répond dans l'entretien : « je n'ai jamais eu l'idée d'écrire. J'ai toujours eu l'idée que je n'avais pas de vocabulaire, que je ne trouvais pas mes

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 52. La convention typographique usuelle, qui distingue les propos de l'interlocuteur de ceux de l'écrivain en les donnant en italiques, n'est pas utilisée dans cet ouvrage.

mots ; et que si j'étais obligé d'écrire, c'était uniquement pour mettre de l'ordre dans mes idées. »⁵⁷⁷ Il y revient dans son récit autobiographique :

Dans toute cette existence, l'idée ne me vient pas d'être écrivain. Je considérais que j'étais spécialement mal doué par rapport au mot, que mon vocabulaire était très pauvre, que j'avais toujours de la peine à l'utiliser à bon escient, à pénétrer le latin et le grec... Je n'ai jamais cru qu'écrire soit facile. Pour moi, écrire a toujours répondu à une difficulté.⁵⁷⁸

Berl porte la marque de grands littérateurs du XX^e siècle : sa famille est liée à celle de Proust, avec lequel il a correspondu, qu'il a fréquenté et avec lequel il s'est brouillé ; il a côtoyé les Surréalistes ; il est l'ami de Malraux ; il a connu Camus qui l'a beaucoup impressionné. Il a fréquenté également les hommes politiques importants de l'entre-deux-guerres, allant jusqu'à rédiger les deux premiers discours de Pétain en 1940. Ces intérêts pour la littérature et les affaires politiques, il les conjugue avec la création de *Marianne*, hebdomadaire de gauche qu'il dirige de 1932 à 1937 (« la littérature était pour ces hebdomadaires la valeur suprême »⁵⁷⁹, affirme-t-il, par contraste avec la situation un demi-siècle plus tard). S'il ne se présente pas face au lecteur – et face à son interlocuteur, alors jeune écrivain au talent reconnu – comme suivant une vocation d'écrivain, c'est plutôt en tant qu'homme de pensée, ayant traversé tous ces événements du siècle, épris de littérature et de pensée politique, qu'il se profile. Berl rappelle une anecdote de son enfance :

Quand je suis tout gosse, mon oncle me demande ce que je veux faire plus tard, et je réponds : « Je veux être un grand esprit ». Je crois, en effet, que j'ai voulu être un grand esprit. C'était d'ailleurs une très mauvaise idée. Il aurait beaucoup mieux valu que je veuille être poète, ou acteur, ou peintre, ou musicien... Quelque chose de précis. Car qu'est-ce que c'est qu'un grand esprit ? Ça ne vous fait travailler dans aucun sens. Certes, ça vous fait lire beaucoup ; j'ai beaucoup lu. Ça vous fait réfléchir. En fin de compte, ça ne veut rien dire du tout.⁵⁸⁰

Nous ne sommes pas aussi catégorique sur la nullité de sens de cette aspiration. Certes, Berl a touché dans l'écrit et la pensée à diverses pratiques. En conséquence, son entretien ainsi que le récit qui y est attaché tendent à esquisser une philosophie plutôt que le contour d'une œuvre – œuvre dont Berl minimise l'importance. Modiano tente de faire le point sur la part du littéraire et celle du politique pour Berl lorsque leur dialogue touche à sa fin :

Nous avons parlé de politique et à mon avis vous avez perdu beaucoup de temps avec la politique. D'autre part, vous êtes plus un homme d'idées que d'imagination. Je veux

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 158.

dire que ce qu'on appelle pompeusement la recherche de la vérité, la spéculation intellectuelle, l'histoire, la métaphysique, les débats d'idées, etc., vous sont plus proches que le goût des mots pour les mots. Vous n'avez pas été un poète, ni un romancier, mais pourtant vous avez écrit de très beaux livres comme *Sylvia* et *Rachel et autres Grâces* qui valent bien des poèmes et des romans. Quels ont été vos rapports avec la littérature et les littérateurs ?

D'une façon générale, mes rapports avec les écrivains ont été commandés par la conscience aiguë que j'ai de la grande médiocrité des moyens dont je dispose en ce domaine. Je n'ai jamais eu – et ne me suis jamais cru – la moindre facilité pour écrire.⁵⁸¹

Aussi l'écrivain aîné ne se cantonne-t-il pas dans une position de maître pour l'écrivain plus jeune qui le questionne. Justement, la notion de maîtrise de l'écriture semble lui être étrangère. Au cours de leur dialogue, Berl évoque surtout ses liens avec certains de ses contemporains écrivains, tandis que dans le récit qui le jouxte, c'est son rapport aux grands écrivains disparus qui est mis en avant : Montaigne, Fénelon, Voltaire, mais aussi Goethe. Il trace ainsi sa filiation littéraire, ancrée dans la pensée de la condition humaine. Berl ne pousse à aucun moment son interlocuteur à se placer dans une position de disciple, puisqu'il s'estime en retrait de ces maîtres, et Modiano lui-même ne formule qu'une adhésion à l'œuvre déjà évoquée et non une relation de filiation littéraire. En revanche le milieu que Berl évoque, celui qui mène au mitan du siècle, porteur d'une interrogation sur la judéité, compose celui où Modiano survient – et cet échange éclaire certainement pour lui une part de l'interrogation sur ses origines. Modiano résume : « l'essentiel est que cet "interrogatoire" apporte quelques précisions supplémentaires en marge des livres de Berl. On n'interrogera jamais assez les gens de cette génération. »⁵⁸² Ici le geste de filiation n'est peut-être pas littéraire, mais plutôt mémoriel, et constitue une inscription dans l'histoire par deux hommes de lettres.

Maurice Chappaz

Passons au troisième statut que nous estimons signifiant pour la teneur du dialogue, celui de l'exégète face à l'écrivain, et prenons pour exemple *À Dieu-vat*⁵⁸³ de Maurice Chappaz qui s'entretient avec Jérôme Meizoz. Cet ouvrage peut être considéré comme un cas limite, l'interlocuteur jouant le double rôle d'écrivain (d'origine valaisanne, comme Chappaz) et d'exégète : en effet, Jérôme Meizoz, s'il a déjà été cité au cours de ce travail en tant que critique – et plus particulièrement comme le théoricien de la notion de posture littéraire –, poursuit en parallèle un parcours d'écrivain. Dans ce livre d'entretien Meizoz se fait le

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 133.

⁵⁸³ CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, éd. cit., 2003.

dépositaire d'une parole ultime, rétrospective, formulant le bilan de l'œuvre et d'une partie de l'existence de Chappaz : il articule certes des questions orientées vers une critique thématique, mais s'attarde également sur le parcours de l'écrivain – dans sa dimension sociologique, quasi politique – et sur les circonstances d'écriture du dernier livre paru, *Évangile selon Judas*⁵⁸⁴.

Jérôme Meizoz compte à son actif de nombreux textes critiques à propos de Chappaz⁵⁸⁵, dont ces entretiens constituent une forme d'aboutissement ; considérons leur relation comme un compagnonnage critique au premier plan, soutenu par une filiation littéraire au second plan. Le projet du livre d'entretien *À-Dieu-vat !*, ancré dans l'audiovisuel⁵⁸⁶ – ce qui est rare, nous l'avons souligné dans notre première partie – est également ancré dans le parcours critique de Meizoz. Son attention soutenue à l'œuvre de Chappaz désigne le chercheur comme l'interlocuteur idéal pour réaliser cet exercice, dans un premier temps d'entretien filmé, puis un second temps de réécriture et de publication. Signalons que la parution de ce livre d'entretien est accompagnée par deux autres volumes, de nature fort différente, mais rassemblés par l'éditeur en un coffret. Ainsi deux ouvrages escortent *À-Dieu-vat !* qui portent les noms de Corinna Bille et Maurice Chappaz pour auteurs, et les titres suivants : *Que le ciel et la terre se balancent. Entretiens avec Jean Quinodoz* et *Tu rapporteras l'Orient à Sion. Entretiens avec Anouchka von Heuer et Luce Péclard*, avec une préface de Jean-Paul Paccolat⁵⁸⁷. Le premier livre se constitue de trois parties rééditées : un premier entretien entre Chappaz et Quinodoz qui aborde la difficulté d'être créateur dans le Valais des années 1930, un deuxième texte de souvenirs de Quinodoz écrit par Bille, et un troisième article dans lequel

⁵⁸⁴ CHAPPAZ, Maurice, *Évangile selon Judas*, Paris, Gallimard, 2001.

⁵⁸⁵ Pour les articles, voir : MEIZOZ, Jérôme, « Deux lettres de Maurice Chappaz », *Vive Chappaz !*, Lausanne, *Archipel*, n° 39, décembre 2009, p. 55-59 ; « Maurice Chappaz, embarquement pour le paradis », Paris, *Europe*, n° 960, avril 2009, p. 380 ; « Chappaz, un épique anti-socialiste : le "Chant de la Grande Dixence", entre poétique et politique », Lausanne, *Écriture*, n° 60, 2002, p. 47-60 ; « Maurice Chappaz, retour par le désert », Paris, *Europe*, n° 877, 2002, p. 278-294 ; « Travail de l'intimité : à travers l'œuvre récente de Maurice Chappaz », Paris, *Europe*, juin-juillet 1998, p. 151-159 ; « Maurice Chappaz sacré poète français », *Les échos de Saint-Maurice*, n° 1, 1998, p. 91-93 ; « Maurice Chappaz », *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, vol. 3, Lausanne, Payot, 1998, p. 123-139 ; « Un entretien avec Maurice Chappaz », *Treize étoiles*, n° 7, 1993, p. 41-44. Pour les ouvrages qui sont consacrés en partie à Chappaz, consulter du même auteur : *Confrontations (1994-2004)*, Lausanne, Antipodes, 2005 ; *Un lieu de parole : notes sur quelques écrivains du Valais romand (xx^e siècle)*, Saint-Maurice, Pillet, 2000. Pour un ouvrage consacré entièrement à Chappaz, toujours par Jérôme Meizoz : *Maurice Chappaz*, Lausanne, Association Suisse des Éditeurs de Langue Française, 1998. Enfin, pour une édition critique : CHAPPAZ, Maurice, *Pages choisies et journal*. Choix, présentation, aperçu critique et bibliographique de Jérôme Meizoz ; Prologue à deux voix de Maurice Chappaz et Pierre-Olivier Walzer, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1995.

⁵⁸⁶ Le film *Maurice Chappaz*, réalisé en 2001 par Jean-Noël Cristiani, a donné matière à de multiples supports : une diffusion télévisuelle sur TSR 1 et Arte ainsi qu'une radiodiffusion en cinq émissions sur France culture en octobre 2001, puis finalement la publication d'un livre d'entretien, *À-Dieu-vat !* en 2003.

⁵⁸⁷ CHAPPAZ, Maurice et BILLE, S. Corinna, *Que le ciel et la terre se balancent. Entretiens avec Jean Quinodoz et Tu rapporteras l'Orient à Sion. Entretiens avec Anouchka von Heuer et Luce Péclard*, préface de Jean-Paul Paccolat, Sierre Monographic, 2003.

Bille et Chappaz parlent d'eux-mêmes. Le second ouvrage donne la retranscription d'un entretien enregistré avec le couple d'écrivains et se révèle comme une conversation à bâtons rompus, un échange « relu dans le brame des cerfs » comme l'indique Chappaz en signature de l'ouvrage en septembre 2002. Ainsi le livre dans lequel Meizoz joue le rôle de l'interlocuteur est entouré de restitutions de conversations antérieures qui proposent notamment de faire entendre la voix disparue de Corinna Bille et d'enrichir un pan de la connaissance de Chappaz. Mais si ces deux autres livres d'entretien comportent leur propre intérêt et constituent une forme de témoignage, ils n'ont pas pour fonction d'embrasser l'œuvre de Maurice Chappaz. *À-Dieu-vat !*, pour sa part, permet de faire retour, grâce à la pertinence critique de Meizoz, sur l'ensemble de l'œuvre de Chappaz, et fait l'objet d'une réappropriation par l'écrivain grâce à la réécriture (tandis que les autres ouvrages ne sont que relus). Revenons sur l'impulsion qui a permis à l'ouvrage de prendre forme :

Sur presque neuf heures de bande-son, à peine quarante minutes ont suffi pour les besoins du documentaire télévisé. Relisant la version complète, le souvenir de ces heures d'entretiens familiers au premier soleil de printemps, celui de confidences rares et de commentaires saillants de la part d'un Chappaz en grande verve nous a fait réfléchir, à l'invitation de l'écrivain lui-même, à l'opportunité d'en publier l'intégralité. Soucieux de précision et de clarté, Chappaz a alors suggéré, tout en respectant la spontanéité de l'oral, de reprendre l'ensemble de son texte.⁵⁸⁸

Le geste est en effet largement assumé par l'écrivain, car Meizoz nous apprend dans sa préface que le livre a fait l'objet de six réécritures de sa part. Ce dernier a choisi de conserver certaines marques d'oralité dans les échanges⁵⁸⁹, ainsi qu'un ancrage sensible dans le temps présent de l'entretien⁵⁹⁰. En vingt-six chapitres thématiques, il aborde tant son parcours biographique que son travail d'écriture, qui a pris en partie une forme autobiographique – mais, Meizoz le souligne, « aucun de ces textes n'a la spontanéité vagabonde de l'entretien, et surtout aucun n'a comme lui, vertu d'ultime bilan ou confession d'un homme en son grand âge. Le titre le dit : tout se passe comme si Chappaz s'adressait en fait à Dieu, comme saint Augustin qu'il a tant lu. »⁵⁹¹ Aussi l'ouvrage que le lecteur tient entre les mains pallie-t-il un manque dans la production de l'écrivain, aux dires de son exégète, et dans une double situation d'énonciation particulière cherche un interlocuteur absolu.

⁵⁸⁸ CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, éd. cit., p. 9.

⁵⁸⁹ « Vous voyez ? » ; « Écoutez » ; « j'ai le nom qui m'échappe... » ; « Écoutez, je vous dirai ce qui s'est passé pour moi ». *Ibid.*, respectivement p. 56, 70, 110, 181.

⁵⁹⁰ « Cette herbe resplendissante au soleil, *comme aujourd'hui* d'ailleurs, où le vert est brillant, mais on dirait qu'il y a de l'eau et de l'ombre qui y est mêlée » ; « j'essaie de me souvenir, puisqu'on a parlé *hier* de poèmes japonais ». *Ibid.*, p. 130 ; p. 155. Nous soulignons.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

Le rapport à la religion vécue est extrêmement important pour Chappaz – qui a choisi pour son titre de s'en remettre aux mains de Dieu⁵⁹² – pour lequel l'explication de la genèse de son dernier ouvrage, *Évangile selon Judas*, occupe la part finale du livre : « à huitante ans, je crois de la même façon que je croyais à sept ans ce qu'enseignent les Évangiles. Les prières voyagent en nous. Elles suggèrent une réponse. C'est ce qui m'a poussé à tenter tout de même d'écrire, de réécrire ce récit. »⁵⁹³ Cette préoccupation de réécriture s'inscrit également dans la forme même de l'entretien, qui propose pratiquement à chaque page des commentaires en marge, que nous appelons *marginalia*⁵⁹⁴. Dans l'entretien, ces marginalia offrent au livre de toucher à une dimension poétique supplémentaire, se démarquant ainsi d'une éventuelle trivialité de la retranscription. Ainsi des notations telles que « Le réel exige le rêve » ou « Penser avec le nuage »⁵⁹⁵ rappellent la brièveté poétique du haïku, aimé de Chappaz. Si la facture de l'ouvrage témoigne du souci de Chappaz d'offrir à cet entretien une qualité poétique et testamentaire, le bandeau éditorial annonce avec emphase que ce livre d'entretien livre « les clefs d'une œuvre prophétique ». Assurément, la mise en lumière de ces clefs n'aurait pu se faire sans l'aide d'un interlocuteur-exégète aussi expérimenté que Jérôme Meizoz, face à Maurice Chappaz⁵⁹⁶.

Enrique Vila-Matas

Le quatrième statut, plus rare, que nous souhaitons aborder est celui de l'interlocuteur en tant que traducteur. D'aucuns pourraient arguer qu'il ne s'agit que d'une spécialisation du statut d'auteur. Nous pensons que dans le cadre d'un dialogue entre un écrivain et le traducteur de son œuvre, la fonction de l'interlocuteur est tout de même différente qu'entre un écrivain et un autre écrivain – sans toutefois vouloir minimiser la part de création qu'implique toute traduction. C'est à André Gabastou, traducteur d'Enrique Vila-Matas, que revient le rôle

⁵⁹² « À dieu vat, formule employée en marine (1684) est formée de à, *Dieu*, et de l'impératif de *aller*. Ancien souhait de bonne navigation, l'expression s'est employée pour “virez de bord” (remplacée par *envoyez* !) ; elle est devenue au XIX^e siècle, synonyme de “à la grâce de Dieu”, d'abord (milieu XIX^e s.) en contexte marin, puis général. » *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 1, [1992], 2006, p. 1079-1082.

⁵⁹³ CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, éd. cit., p. 210.

⁵⁹⁴ Ces marginalia évoquent les textes bibliques et se trouvent déjà dans l'œuvre de Chappaz, par exemple dans *La Haute Route* (CHAPPAZ, Maurice, *La Haute Route*, Lausanne, Bertil Galland, 1974). En l'occurrence les marginalia, lues successivement, offrent une sorte de suite logique ou résumée de cet ouvrage consacré à la montagne.

⁵⁹⁵ CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, éd. cit., p. 37 et p. 102. D'autres notations ajoutent une information au récit, soulignant ainsi les étapes de réécriture de l'entretien, par exemple « Je suis un athée religieux a-t-il dit » (p. 82) en marge de la brève relation de sa rencontre avec Albert Cohen à Genève.

⁵⁹⁶ Ajoutons que les deux protagonistes de ces entretiens se retrouvent dans une brève publication antérieure qui réunit plusieurs noms importants de la littérature romande contemporaine : CHAPPAZ, Maurice et LOVAY, Jean-Marc, *La Tentation de l'Orient. Lettres autour du monde*, préface de Nicolas Bouvier, postface de Jérôme Meizoz, [1970], Genève, Zoé, « Poche », 1997.

de l'interlocuteur dans *Vila-Matas, pile et face*⁵⁹⁷. Gabastou construit son interrogation de façon chronologique et thématique, passant en revue les œuvres que l'écrivain espagnol a créées au fil des ans, insistant pour savoir de quelle manière elles sont liées entre elles, le sujet d'une œuvre menant au sujet de la suivante. L'ensemble de leur dialogue est tenu à la deuxième personne du singulier, ce qui n'est que peu fréquent dans les livres d'entretien et affirme un choix de proximité, témoignant de leur propre lien mais aussi impliquant le lecteur dans une forme de familiarité. Leur dernier échange souligne la rareté d'un entretien entre auteur et traducteur :

Puisque nous sommes arrivés à la fin de ces entretiens, aimerais-tu ajouter un mot, quelques mots ? Ils t'ont apporté des éclaircissements sur ton œuvre ?

« Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir », disait Marguerite Duras. Tout écrit en effet. C'est ainsi que je les ai vécus. Comme une nouvelle branche de l'arbre de mon écriture. Par ailleurs, ces entretiens m'ont peut-être apporté du plaisir parce qu'ils m'ont aidé à mieux te connaître. Et curieusement à mieux me connaître aussi. Il est rare qu'un traducteur et un écrivain aient l'occasion d'établir un dialogue en profondeur comme celui que toi et moi avons pu établir tout au long de ces jours. Et maintenant : que la fin soit aussi bienvenue que fut le début.⁵⁹⁸

La réponse de Vila-Matas révèle le dialogue comme exercice éclairant – surtout en ce qui touche à la connaissance sensible de deux interlocuteurs –, et l'entretien comme genre qui offre à l'œuvre une nouvelle « branche », c'est-à-dire qui la renforce. Mais ce qui a certainement fait défaut à Vila-Matas est un parcours plus critique, moins descriptif, de son œuvre. Ainsi c'est l'écrivain lui-même qui cite, à plusieurs reprises, certains commentaires et critiques rédigés à son sujet. Il s'appuie notamment sur Pitol, écrivain mexicain :

Sergio Pitól [...] a écrit que *Le Voyage vertical* est un roman à première vue conventionnel, mais qu'à partir d'un certain moment il devient exactement le contraire : « C'est son livre le plus énigmatique ; une histoire de malentendus, bien que nous ne sachions pas exactement lesquels. Chaque fois qu'il s'approche du réalisme, l'auteur donne l'impression de manier de la dynamite. » Voilà. Si c'est vrai, je crois que c'est merveilleux. Depuis que j'ai lu ces mots, chaque fois que je m'approche du réalisme, je me souviens – je ne peux l'oublier – que je vais manier de la dynamite.⁵⁹⁹

La critique de Pitól est ainsi évoquée, résumée, puis citée plus exactement et elle valorise la démarche de l'écrivain. Vila-Matas évoque également Nadeau : « Maurice Nadeau,

⁵⁹⁷ VILA-MATAS, Enrique, *Enrique Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, Paris, Argol, 2010. Nous nous permettons d'inclure Vila-Matas dans notre corpus francophone dans la mesure où ce dernier affirme, dans son entretien, qu'il a souhaité « cesser d'être un écrivain espagnol » (p. 69), pour se rapprocher de la France, après la parution d'*Une maison pour toujours* (1988), mal accueilli en Espagne, mais fort bien en France.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

que j'admire, a dit dans un article de *La Quinzaine littéraire* que j'avais toujours besoin d'un modèle à partir duquel pouvoir broder, rêver, imaginer, dorer la pilule du lecteur »⁶⁰⁰ ; ou encore un illustre inconnu : « Quelqu'un a dit que je donnais une seconde vie aux écrivains »⁶⁰¹. Vila-Matas, à force de citations, flatteuses, semble suppléer au déficit critique (ou louangeur) de son interlocuteur – un traducteur n'a pas pour tâche première d'être critique – et dans le même mouvement, souligne le fait que son œuvre est commentée par d'importants observateurs de la littérature contemporaine. De plus, Vila-Matas redouble l'approche de son interlocuteur (chronologie descriptive des œuvres et de leurs gestations) par un inédit placé en clôture de l'entretien, intitulé « Autobiographie littéraire », qui synthétise les deux cents pages précédentes et étrangement les complète (notamment en traitant d'œuvres non citées au cours de l'entretien). Si le présupposé de connaissance de l'œuvre par Gabastou ne peut être mis en doute, puisqu'il en est le traducteur, l'implicite critique, ou celui d'une ouverture d'un espace critique dans le dialogue, n'est pourtant pas réellement réalisé. C'est l'écrivain lui-même qui relaie ses propres références et points de vue critiques, puis donne une version textuelle non dialoguée de son autobiographie littéraire – deux gestes qui tendent à invalider le travail de l'interlocuteur sur l'ensemble de leur échange. Rappelons que Vila-Matas annonce tôt dans l'entretien qu'il possède une expérience particulière : celle des interviews fictives, écrites au début de sa carrière pour le magazine *Fotogramas*. Il tire ainsi le bilan de cette expérience :

Le côté négatif des interviews inventées, c'est que, par la suite, j'ai eu moi-même droit à beaucoup. Le côté positif, c'est qu'elles m'ont considérablement aidé à oser inventer, imaginer, pratiquer la fraude dans l'art et lui donner un statut artistique ; bref, elles m'ont été très utiles.⁶⁰²

Si le dialogue rapporté entre Gabastou et Vila-Matas n'est pas fictif, nous avons constaté qu'il est maîtrisé plus par l'écrivain que par l'interlocuteur, placé dans une sorte de retrait critique et interprétatif. Vila-Matas, initié à l'interview par la fiction, se sert de l'entretien pour y réinjecter sa propre critique et ses propos autobiographiques, dans une réutilisation des discours – d'autrui et de soi – qui témoigne également de sa pratique littéraire, de son style.

Jean Starobinski

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 19.

Le dernier statut que nous souhaitons traiter est celui, renversé, d'un écrivain qui tient le rôle de l'interlocuteur face à un critique, cas particulier mais intéressant dans cette inversion de la légitimité de parole, thématisée dans le partage que son titre montaigniste implique. L'écrivain Gérard Macé explicite en avant-propos de *La Parole est moitié à celui qui parle*⁶⁰³ son choix de s'entretenir avec l'intellectuel et critique Jean Starobinski :

Quand France culture m'a proposé, pour l'émission *À voix nue*, de m'entretenir avec la personne de mon choix, j'ai tout de suite pensé à Jean Starobinski. Parce que l'échange de livres et quelques très brèves rencontres ne nous avaient jamais permis de prolonger la conversation : j'étais sûr ainsi de ne pas répéter ce que nous nous étions déjà dit. Cinq demi-heures ont été enregistrées à Genève, en 1999, et nous avons presque aussitôt envisagé une publication. Mais la parole imprimée ne fait pas un livre, et sans changer la teneur des propos, j'ai reformulé mes questions, Jean Starobinski a reformulé ses réponses. C'est cette version écrite de nos entretiens que nous proposons aujourd'hui.⁶⁰⁴

Deux présupposés majeurs comptent ici pour Macé : la connaissance préalable de Starobinski, par ses œuvres – connaissance réciproque, il faut le souligner⁶⁰⁵ –, mais également la vérité d'une rencontre qui ne rejoue pas des questionnements prémâchés. Leur dialogue s'ancre ainsi dans l'authenticité d'un échange sans redite, qui prend peut-être plus d'importance dans l'étape qui précède le livre, celle de l'enregistrement radiophonique. Gérard Macé dans l'espace qui suit l'entretien réaffirme en quelques pages, intitulées « Jean Starobinski, artiste et interprète »⁶⁰⁶, l'admiration qu'il éprouve pour le travail du critique – que le lecteur perçoit déjà au cours de leur échange :

Jean Starobinski est fidèle à ce personnage de l'artiste, à sa défense et à son illustration, parce que cet artiste est un autre lui-même : libre, responsable et enchanteur. Comme tous ses lecteurs, je suis tombé souvent sous le charme de ses explications (celle du *Cygne* de Baudelaire est un modèle), convaincu par l'information très sûre et par le style, musical et précis, autant que par la douce lumière qui éclaire la vie de l'esprit, tellement moins brutale que l'éclairage de la théorie parfois aussi cru que la lumière de l'hôpital. Comme eux, je lui sais gré de n'avoir jamais passé à aucun auteur, sous aucun prétexte, la camisole d'une explication toute faite, et d'avoir déployé des trésors d'invention pour faire vivre ensemble, comme un Janus qui n'aurait plus à choisir entre ses deux visages, l'auteur et son interprète.⁶⁰⁷

⁶⁰³ STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰⁵ Les deux interlocuteurs, nous l'apprenons dans la « Note de l'éditeur » signée Stéphanie Cudré-Mauroux, entretiennent une correspondance de longue date fondée sur l'estime réciproque de leurs œuvres, ce qui facilite leur dialogue, diffusé sur les ondes puis réécrit.

⁶⁰⁶ MACÉ, Gérard, « Jean Starobinski, artiste et interprète », *La Parole est à moitié à celui qui parle...*, Genève, La Dogana, 2009, p. 89-94.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 94.

Les rôles d'artiste, d'auteur et de critique ou d'interprète semblent ainsi se rejoindre, se conjoindre, dans la perspective de Macé sur Starobinski. Il oppose à sa démarche celle de « la théorie » à laquelle il associe une clichéique froideur, afin d'affirmer que Starobinski se place au plus près de son sujet sans lui appliquer une grille analytique préconçue. Dans cette clairvoyance critique, Starobinski joindrait ainsi les deux figures de l'auteur et de l'interprète, atteignant par son geste critique à la création même. Macé ne revendique à aucun moment son statut d'écrivain mais s'associe à la démarche de son vis-à-vis, et à sa formulation d'une épreuve de l'écriture :

L'écriture permet d'élaborer avec plus de netteté la réponse que l'on souhaite donner au texte qui nous a « parlé »... Écrire est à la fois un aboutissement et une ouverture. Écrire permet de prendre en considération une seconde vue, une nouvelle écoute. L'écriture a toujours été pour moi une tâche mêlée d'inquiétude, l'occasion d'une sévérité envers mes intuitions, ou plutôt de la première manière dont je les avais formulées.⁶⁰⁸

L'appréciation de Starobinski en termes d'écriture, et non de critique, place les deux interlocuteurs dans un continuum d'interrogations sur ce qu'est la création dans la langue et sur la langue – par l'écriture – et sur ce qui existe déjà à l'état d'écriture au moment où chacun se place à sa table de travail. Gérard Macé confirme sa satisfaction quant à l'échange de rôles, dans une lettre : « c'est souvent le cas [d'inverser les rôles] dans l'échange amical, ainsi que l'écriture, faite de dons et de contre-dons qui n'en finissent pas. Continuons donc... »⁶⁰⁹

Si le dialogue présuppose une coopération dans l'élaboration de l'échange, qui vise une production de sens, nous constatons que les statuts des interlocuteurs peuvent varier sur une échelle interprétative ou intime sans remettre en question cette volonté commune. Chaque livre d'entretien pose la question de l'origine de sa pratique d'écriture à l'écrivain qu'il valorise. Cette question de l'écriture, de son surgissement et de ses réalisations en œuvre, est traitée ensuite dans une optique soit plus proche de la biographie de l'auteur, soit plus proche de son œuvre (selon la logique personnaliste ou opéraliste de Heinich, évoquée plus haut), le plus souvent dans une perspective qui mêle ces deux approches. À présent, plutôt que d'accentuer les différences entre ces divers statuts d'interlocuteurs d'un écrivain, avançons que l'essentiel est que l'interlocuteur soit un intellectuel – au sens où il sache formuler un discours second, interprétatif, sur un discours ou une problématique premiers – et un

⁶⁰⁸ STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 99. Cette lettre, citée par Stéphanie-Cudré Mauroux, est conservée dans le Fonds Starobinski aux Archives Littéraires Suisses à Berne.

intellectuel qui entretienne un rapport particulier à l'écriture en général (en tant qu'écrivain, critique, journaliste, etc.), ainsi qu'à l'écriture de son vis-à-vis en particulier. S'il réunit ces qualités, l'interlocuteur peut élaborer, face à l'écrivain, une mise en question du geste même de l'écriture – du geste singulier qu'il représente pour cet écrivain – qui constitue l'interrogation première de ces dialogues en face-à-face. Aussi l'interlocuteur se met-il au service de l'écrivain qu'il interroge, dans la mesure où il entretient avec lui un rapport de prédilection, tout en lui proposant des pistes de réflexion que l'écrivain peut suivre afin d'élaborer un geste critique dialogué, et réécrit, co-auctorial.

7.2.2. Les interlocuteurs multiples

Les deux livres d'entretien qui nous intéressent à présent, afin de traiter la configuration des interlocuteurs multiples pour un écrivain, sont les *Entretiens* de Julien Gracq⁶¹⁰ et *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature* de Pierre Michon⁶¹¹. Ces ouvrages tendent à placer l'écrivain et sa parole sur un piédestal – dans un geste qui tient de la chosification en classique d'un auteur vivant⁶¹². Notons que ces livres paraissent uniquement sous le nom de l'écrivain, sans mention des interlocuteurs dans la mesure où ces derniers sont trop nombreux. Dans le cas de Gracq, leur énumération est donnée en sous-titre à l'intérieur du livre, dans celui de Michon elle est confinée aux dernières pages de l'ouvrage. Cet effet de mise en avant de l'écrivain est également renforcé par une forme d'abstraction spatio-temporelle. Si les différents épisodes conversationnels sélectionnés sont situés dans le temps – plus visiblement pour Gracq que pour Michon –, et proposés dans une suite chronologique, leur accumulation provoque un effet d'abstraction du temps dans la mesure où le propos et la recherche de l'écrivain en question ne change que très peu : le travail d'une vie ainsi mis en perspective, sur plus de trente ans, semble une même quête de l'écriture, un même tracé esthétique. Ainsi la plupart des références temporelles pourraient être effacées que le propos général n'en serait pas affecté. Quant au lieu de l'énonciation, il se trouve également réduit dans sa signification, rarement évoqué si ce n'est lorsqu'il touche à l'espace privé de l'auteur, et s'en tient au lieu construit par l'œuvre dont il est question. Mais si ni les interlocuteurs, ni les circonstants que constituent le temps et le lieu n'importent réellement dans cette démarche particulière du recueil d'interviews diverses d'un même auteur, c'est bien vers la finalité de la démarche que

⁶¹⁰ GRACQ, Julien, *Entretiens*. Avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie, Paris, Corti, 2002.

⁶¹¹ MICHON, Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

⁶¹² Notons que la publication des *Œuvres complètes* de Julien Gracq en Pléiade, établie par Bernhild Boie du vivant de l'auteur (dès 1989) constitue évidemment le signe le plus fort de cette consécration.

penchent ces ouvrages. La finalité interne – pour l'écrivain – est de constituer une somme de discours par lui proférés, à propos de son œuvre et de son parcours, de se tendre son propre miroir élaboré par le truchement des questions d'interlocuteurs multiples. La finalité externe – pour l'éditeur en particulier – est d'affirmer en tant qu'écrivain majeur, parole recueillie et écoutée, l'écrivain ainsi publié⁶¹³.

Ajoutons ici que l'effet induit par cette situation d'interlocution particulière, d'accent sur l'auteur et de célébration de sa parole, est à mettre en parallèle d'un autre type de recueils, constitués similairement pour les deux écrivains qui nous intéressent : *Qui vive ?*⁶¹⁴ en l'honneur de Julien Gracq et *Compagnies de Pierre Michon*⁶¹⁵. Ces deux ouvrages, antérieurs aux livres d'entretien dont il est question ici, contribuent à élaborer le statut de ces écrivains dans la mesure où ils y sont reconnus et salués par leurs pairs. Le geste ainsi exécuté est un geste critique, certes, mais surtout un geste légitimant, qui vise les mêmes buts que les livres d'entretien, sans faire appel au discours de l'écrivain mais seulement à son œuvre et à son commentaire par des tiers autorisés.

Julien Gracq

Dans la première partie de ce travail nous avons cité *La Littérature à l'estomac* de Julien Gracq afin de faire entendre son point de vue critique sur la « curieuse électoralisation de la littérature »⁶¹⁶, ou l'exacerbation du médiatique dans le domaine littéraire, que l'écrivain critique avec véhémence. Un demi-siècle plus tard sa publication d'un livre d'entretien peut surprendre, puisqu'elle le valorise dans sa prise de parole plutôt que sa prise d'écriture et le fait ainsi participer à ces à-côtés littéraires que sont les rencontres et discussions. Rappelons que Gracq est revenu, dans quelques lignes célèbres de *En lisant en écrivant*, sur cette tendance contemporaine à l'appréciation de ce qu'il considère comme para (ou simili) littéraire, à laquelle il participe tout de même malgré lui :

Ainsi se vérifie par ce biais le retour en force, dans la littérature, de la marginalité sous toutes ses formes, qui marque notre époque beaucoup plus que la nouveauté ou la vigueur de son apport. Réintronisation au cœur de la littérature de tous ses anciens laissés-pour-compte. Délaissement du *chef-d'œuvre* au profit de tout ce qui, de l'écrivain, babille et jase encore autour de lui en liberté (il suffirait, pour en apporter la preuve, d'établir la balance de tout ce qui se publie ou se réédite de *Carnets*, de

⁶¹³ À cet égard Gracq poursuit son fidèle parcours de publication chez Corti pour ce livre d'entretien, tandis que Michon pour sa part le publie chez Albin Michel, éditeur plus grand public que Verdier, ou même Gallimard.

⁶¹⁴ *Qui vive ? autour de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1989. L'ouvrage paraît la même année que le premier volume de la Pléiade consacré à Gracq.

⁶¹⁵ *Compagnies de Pierre Michon*, Orléans/Lagrasse, Théodore Balmoral/Verdier, 1993.

⁶¹⁶ GRACQ, Julien, *op. cit.*, 1950, p. 72.

Cahiers, de *Journaux*, de *Mémoires*, de *Correspondances* des grands écrivains, de *Souvenirs* grappillés sur eux, et, en regard, des rééditions parcimonieuses de leurs livres-clefs). Ce que j'écris ici ne doit être pris à aucun titre pour un désaveu de mon époque : je penche moi aussi – je m'en aperçois sans cesse au choix de mes lectures – du côté où elle penche.⁶¹⁷

Gracq ne procède plus seulement à la critique de la médiatisation littéraire et du livre prétexte de célébrité, il constate et s'inscrit en partie contre la montée en force des écritures du moi – et de toutes les formes de ces écritures que l'on peut exhumer concernant de grands auteurs, disparus s'entend. Par là même il égratigne également la vogue de la critique génétique – se penchant sur les avant-textes ou les péri-textes plutôt que sur les textes. Gracq ne cite pas les entretiens dans l'énumération ci-dessus, mais gageons qu'ils auraient pu y trouver naturellement une place dans ce qui, selon sa formulation, « babille et jase » autour de l'œuvre et de son auteur.

Pour la publication de ses *Entretiens* en 2002, l'éditeur souligne « que Julien Gracq se soit très rarement prêté au jeu de l'interview rend ce choix [celui opéré dans et par le livre] d'autant plus marquant, d'autant plus significatif »⁶¹⁸. Les six interlocuteurs retenus pour ce choix sont fort divers (il s'agit de Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière⁶¹⁹, Jean-Paul Dekiss et Bernhild Boie) et permettent ainsi au lecteur de ces entretiens, présentés dans leur ordre chronologique de 1970 à 2001, de découvrir une vaste palette thématique des préoccupations littéraires de Gracq, parmi lesquelles la passion pour la géographie, la lecture de Jules Verne ou la continuité des pratiques de lecture et d'écriture⁶²⁰. Les interlocuteurs de Gracq sont conscients, au cours de leurs échanges, que l'exercice de l'interview exige de l'écrivain un certain effort – et de fait cet effort, ou la réticence initiale qui y est attachée, sont thématiques à plusieurs reprises. Ainsi Gracq s'exprime, face à Jean Roudaut :

Je ne suis pas partisan, c'est vrai, de faire visiter à l'invité les cuisines (ce qui ne m'empêche pas d'être si reconnaissant à Ponge de me faire visiter les siennes, de façon si enrichissante). [...] Et puis peut-être y a-t-il là une raison d'amour-propre, assez stendhalienne : montrer ses manuscrits et ses corrections, c'est montrer *soi inférieur*.⁶²¹

⁶¹⁷ GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 284.

⁶¹⁸ GRACQ, Julien, *op. cit.*, 2002, quatrième de couverture.

⁶¹⁹ Ce dernier a également publié : CARRIÈRE, Jean, *Julien Gracq. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

⁶²⁰ « Le titre que j'ai donné à un de mes livres : *En lisant en écrivant* (sans virgule) indique que le passage de la lecture (forcément en partie critique) à l'écriture se fait sans angoisse ni crispation, sans sentiment d'aliénation ou de perte d'authenticité. » Entretien avec Jean Carrière dans GRACQ, Julien, *op. cit.*, 2002, p. 144.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 51. L'auteur souligne.

Ce n'est pas une défense d'entrer sur le terrain biographique qui se trouve en jeu ici, mais bien le refus d'une certaine perspective sur l'œuvre en tant que processus, étapes de travail ouvertes à la discussion et à l'analyse. Gracq nous fait comprendre que sa vision critique des œuvres, si elle doit bien porter sur le texte même (et non ses alentours), déprécie le recours à la génétique textuelle qui implique de découvrir le texte dans un état imparfait – inférieur à la version publiée, autorisée par l'écrivain. Le préjugé est ici frappant et tout aussi frappant à cet égard le dernier entretien publié dans le même volume.

Avant d'y venir, citons un autre exemple de la défiance de Gracq pour l'exercice même de l'interview, cette fois-ci en dialogue avec Jean-Paul Dekiss :

Pensez-vous que l'écrivain puisse parler de ce qu'il écrit sans dériver inexorablement vers autre chose ? D'où, sans doute, ces émissions littéraires où les écrivains viennent étaler la seule chose qui puisse intéresser le public : l'anecdote, et passer sous silence ce qui appartient à la littérature.

Tout à fait exact, ce qui d'ailleurs circonscrit l'intérêt de ce que nous sommes en train de débattre ici. Il n'y a pas de raisons qu'un auteur ait à ajouter à ce qu'il publie, et qui devrait être autosuffisant. [...] Aujourd'hui, l'activité – non écrite – de l'écrivain dans le domaine des « relations publiques » représente une part grandissante de sa présence aux yeux du public. [...] La littérature à proprement parler n'est plus qu'un des ingrédients – quelquefois seulement un des condiments – qui entrent dans les composantes de la « vie littéraire ». Et vous voyez que vous-même, en m'interviewant, vous me faites faire un pas de plus en direction du vice...⁶²²

L'intention de Dekiss n'est certainement pas de délégitimer sa propre démarche – mais plutôt de se démarquer d'une pratique d'interview racoleuse, grâce à la qualité de l'écrivain auquel il s'adresse (ainsi que la sienne propre ?), connaissant l'aversion de ce dernier pour l'étalage biographique. La réponse de Gracq est adroite en ce qu'elle assimile la pratique de l'émission littéraire critiquée par Dekiss à leur propre rencontre – et ne se place pas dans un quelconque surplomb en regard de la première. De l'avis de l'auteur, le fait d'échanger des propos hors de l'œuvre – et ceci même si le cœur de leur dialogue porte sur Jules Verne – alimente non la littérature mais cette vie littéraire qui s'étend jusqu'à réduire la littérature au second rang des priorités contemporaines. Notons que si la réplique de Gracq n'est pas dénuée d'humour, Dekiss préfère changer de sujet plutôt que d'élaborer sur la nature du « vice » auquel ils s'adonnent de concert.

Revenons à l'entretien avec Bernhild Boie, le dernier du volume, qui connaît une première publication en 2001 dans la revue *Génésis*, et dans lequel l'écrivain se trouve évidemment confronté à une perspective critique particulière. Si Boie entame l'interview en

⁶²² *Ibid.*, p. 165-167.

contextualisant la rareté de l'exercice et les réserves de Gracq à son égard⁶²³, elle parvient fort bien à le faire commenter sa pratique et ses processus d'écriture au cours de leur échange. L'écrivain ajoute même poliment : « La génétique du texte est un monde à explorer, comme tous les autres, et il est sûrement riche »⁶²⁴ et plus loin « Toute liberté à l'écrivain, et toute liberté aux recherches critiques ! »⁶²⁵ Sur ce point, on peut constater un certain assouplissement – une concession à l'époque ? – ou un effet de la situation d'interlocution sur l'écrivain : grâce à la confiance gagnée par son interlocutrice⁶²⁶, Gracq accepte d'entrer dans une perspective critique qu'il désavouait quelques années plus tôt.

Soulignons ici que la démarche de l'entretien et l'exercice de la critique génétique entretiennent une parenté évidente. Frédéric Lefèvre, dans les années 1930, revendiquait déjà, grâce à ses entretiens, de prendre une forme d'avance critique sur l'œuvre des auteurs ainsi abordés. Les matériaux biographiques ou génétiques qui ne manqueraient pas d'être utilisés de manière posthume, Lefèvre prétendait les recueillir de vive voix, en vue de les interpréter. Si les *Entretiens* de Gracq se closent précisément sur un dialogue à teneur génétique avec Bernhild Boie, et un assouplissement de l'écrivain face à cette démarche critique, les *Propos littéraires* de Michon réservent également une place importante à cette perspective puisque c'est Pierre-Marc de Biasi qui se révèle l'interlocuteur le plus présent dans cet ouvrage.

Pierre Michon

Les trente entretiens publiés dans *Le Roi vient quand il veut* ont été réalisés avec des journalistes divers, pour la plupart en face à face mais également en couple face à Michon (à deux reprises), ou même à quatre face à l'auteur. La provenance des interviews, toutes parues dans la presse ou dans des revues entre 1989 et 2007 et proposées dans un ordre chronologique, est donnée à la fin de l'ouvrage, tout comme l'identité des interlocuteurs de l'écrivain – jusqu'alors masquée. Certains noms reviennent : Marianne Alphant mène deux des entretiens retenus, ainsi que Tristan Hordé ; quant au généticien Pierre-Marc de Biasi, il se profile comme l'interlocuteur préféré de Michon puisqu'il est son vis-à-vis pour six des

⁶²³ « Depuis le début du siècle, critiques et “médias” ont fait de l'interview d'un écrivain un genre à la mode. Vous vous êtes rarement prêté à ce jeu : il vous paraît illusoire de vouloir retrouver les cheminements de la plume, et vous doutez de l'intérêt d'une telle enquête. D'autres motifs sont d'ordre plus personnel : le travail de l'écrivain est un domaine secret, où critique et lecteur n'ont rien à faire. Cependant, certaines de vos réflexions sur la littérature accordent une place significative à l'écriture en devenir et aux processus de travail. Pour y voir plus clair, peut-être pourrions-nous parler d'abord de vos propres expériences en commençant par le commencement : comment surgit le dessein d'une œuvre ? » Entretien avec Bernhild Boie, *Ibid.*, p. 289.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 313-314.

⁶²⁶ Rappelons que Bernhild Boie, en plus de représenter une des exégètes de Gracq des plus autorisés, est l'exécutrice testamentaire de l'écrivain.

entretiens retenus⁶²⁷. Mais puisque l'identité des interlocuteurs de Michon n'est pas donnée d'emblée, elle apparaît comme une information minimale, proposée seulement au lecteur curieux et par souci de transparence⁶²⁸. Ce qui importe n'est pas l'identité de l'interviewer mais bien la parole de l'écrivain.

Le sous-titre de l'ouvrage annonce également l'importance d'une autre présence : celle de la littérature. La parole de Michon, centrale, est mise au service de la littérature, tout comme une partie de l'œuvre de Michon qui s'inspire de textes ou de figures littéraires⁶²⁹. Les interlocuteurs privilégiés de Michon ne seraient donc pas ceux qui se trouvent face à lui dans le cadre de l'énonciation de l'entretien, mais bien plutôt les écrivains dont il parle, auxquels il se réfère, dans la filiation desquels il se place – bien qu'il soutienne que « la littérature est maintenant le champ de bataille des fils sans pères, des fils éternels »⁶³⁰. Il est question dans certains entretiens thématiques de Flaubert, Balzac mais aussi de Melville et Faulkner, ou encore de Giono et de Gracq – parmi les références les plus fréquentes. Son inscription parmi de grands noms de la littérature, Michon la rejoue dans chaque interview et elle lui sert à redéfinir la littérature en soi – tout comme sa propre littérature.

D'abord oui, tout le langage, et en particulier la littérature, qui est comme l'âme du langage, ment comme un arracheur de dents. Mais celui à qui on arrache la dent, le lecteur, doit croire aveuglément les paroles du charlatan, car son soulagement, sa paix, sa jouissance sont à ce prix. On se croit très fort en sachant que la littérature ment, mais on est plus fort encore quand on a la faiblesse d'y croire. Qui sait jouir de la belle falsification trouve parfois un peu de vérité. Ou encore : mes fictions sur les peintres sont des mensonges, mais il faut les croire.⁶³¹

Ce jeu entre lui et la littérature en personne constitue la grande mise en scène du livre d'entretien de Pierre Michon – et peut-être de l'ensemble de son œuvre. L'écrivain affirme ainsi que dans ses récits de peintres notamment, il remplit les fonctions de sujet du portrait, de peintre ou témoin, et finalement d'écrivain. Et il ajoute : « J'aimerais bien qu'il y ait en plus le roi, c'est-à-dire la littérature, ou le sens, ou le vrai, ou peut-être tout simplement le lecteur. Mais le roi vient quand il veut. »⁶³² Si la figure du roi est investie ici par tout ce qui excède l'écrivain – et touche à une idée de la grâce⁶³³ – Michon concède dans une interview

⁶²⁷ Notons qu'un des entretiens mené par de Biasi, intitulé « *Les carnets inédits de La Grande Beune* », fournit les seules illustrations du volume, en l'occurrence deux fac-similés desdits carnets.

⁶²⁸ En revanche, les noms des universitaires qui ont édité le volume est donné en sous-titre : Agnès Castiglione, avec l'aide de Pierre-Marc de Biasi.

⁶²⁹ Nous pensons par exemple à *Rimbaud le fils* (Gallimard, 1991) ou *Trois auteurs* (Verdier, 1997).

⁶³⁰ MICHON, Pierre, *op. cit.*, 2007, p. 31.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 74.

⁶³² *Ibid.*, p. 67. On reconnaît dans cette citation la source du titre, énigmatique, de l'ouvrage.

⁶³³ FARRON, Ivan, *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, Genève, Zoé, 2004.

postérieure qu'il l'utilise aussi pour se définir lui-même : « Oui, je me sers beaucoup de la métaphore du roi pour la figure de l'écrivain... »⁶³⁴ Et il affirme encore plus loin : « Très longtemps j'ai cru que la littérature ce n'était pas moi, maintenant je pense que c'est moi. »⁶³⁵ Michon, par l'évocation des grandes figures littéraires – en contrepoint de celles de « ses » minuscules – et par un travail minutieux et vindicatif sur la langue, a convoqué la littérature, le roi, pour finalement se couronner lui-même et se transmuier en littérature. Son assise littéraire ainsi définie, grâce à ses pairs, n'est pas pour autant dépourvue de tensions.

L'ambivalence est au cœur de ma mythologie personnelle, dans ce petit écart qu'il y a entre la bibliothèque et le réel, mon enfance dans la Creuse et la découverte des grands auteurs. J'adore la littérature et je ne cesse de la détester comme un paysan sa terre. J'ai longtemps travaillé à devenir un écrivain, cette étoile au firmament, et depuis que je le suis, je trouve cette activité burlesque. J'admire Balzac et je ne peux m'empêcher de le considérer comme un balourd vaniteux, je vénère Faulkner et je ne peux oublier qu'en vérité c'est un pochtron, un pochtron honteux qui se cachait sous des façons collet monté. S'il existe une force dans mes textes, c'est qu'ils me sont tout à la fois un objet d'adoration idolâtre et de moquerie. Chaque énoncé inclut son contre-énoncé, chaque période stylistique classique est cassée par un accès de brusquerie, de dérision ou d'argot.⁶³⁶

Michon analyse avec lucidité cette tension entre un « je » biographique non attendu par la chose littéraire et l'appel de cette confrérie à laquelle il accepte d'appartenir, entre la perfection d'un texte et l'imperfection de la personne qui l'a écrit, et cette tension même dans une phrase qui conjugue le classicisme et son contraire. S'il se peint en écrivain parmi ceux qui ont formé la littérature, il peint sur son visage un sourire ironique, au fait de la dérision de sa haute position, refusant de la prendre trop au sérieux.

C'est la même dérision que Michon exerce en rédigeant la préface à son livre d'entretien, dans laquelle il offre une mise abyme du genre. Il entame :

Dans l'île de Jersey de septembre 1853 à décembre 1855, Victor Hugo interviewe un certain nombre de personnes remarquables : Shakespeare, Galilée, l'Océan, l'Ombre du Sépulcre, le Roman, Annibal, Léopoldine, Moïse, Chateaubriand, Jésus-Christ, la Mort. Le procès-verbal de ces interviews a été consignée par Auguste Vacquerie qui y assistait, il est parvenu jusqu'à nous. C'est le meilleur recueil d'entretiens que je connaisse.⁶³⁷

L'exercice auquel Michon s'est prêté est indirectement assimilé à la pratique de Victor Hugo : si son illustre prédécesseur interrogeait les morts et les abstractions par la grâce des tables tournantes, Michon lui-même répond de ses pairs littéraires pour la plupart disparus,

⁶³⁴ MICHON, Pierre, *op. cit.*, 2007, p. 291.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 306.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 7.

réplique à la place de Balzac et parle pour Flaubert, emprunte dans son œuvre tout comme dans ses entretiens la voix de la littérature. Mais il mine ses propos à venir quand il annonce « ceux que nous interviewons ne nous apprendront rien »⁶³⁸, signifiant que tout discours qui n'appartient pas directement à la littérature (écrite, sédimentée, celle des morts), tout discours des vivants répondant à l'interview est nul – non avenu, disait Balzac. Au lecteur de juger si ces propos tenus par un écrivain vivant (que d'aucuns classent parmi les contemporains « remarquables » cités plus haut par Michon), tissent un discours signifiant sur la littérature. Soutenons pour notre part que Pierre Michon fait preuve, dans ce livre d'entretien, d'une grande cohérence posturale, puisqu'il y opère, au fil des interviews, une description de sa famille littéraire – pairs ou ancêtres – afin d'y trouver sa place avec plus de justesse⁶³⁹, fût-ce aux dépens des interlocuteurs réels, journalistes et critiques, qui se trouvent en face de lui mais perdent de leur réalité au profit de l'assise de celle de l'écrivain.

7.2.3. Les recueils d'interviews

La dernière configuration que nous abordons maintenant est celle des recueils d'interviews⁶⁴⁰ qui comportent un interlocuteur (au moins) s'entretenant avec plusieurs écrivains, chaque écrivain possédant son propre épisode conversationnel. Ce type de livre se situe dans la descendance directe d'une démarche d'enquête telle que celle de Jules Huret. En effet, la rencontre d'une série d'écrivains répond le plus souvent à un désir de cartographie du fait littéraire même. À l'opposé d'une volonté singularisante, que dénote le livre d'entretien consacré à un seul écrivain, le recueil d'interviews de plusieurs écrivains répond à une volonté désingularisante, qu'il retrace la rencontre de ces écrivains avec un ou plusieurs interlocuteurs. En résultent des perspectives qui ressortissent soit à une certaine critique génétique ou sociologique, soit à la revendication identitaire d'une littérature (groupe littéraire, particularisme national, etc.), soit encore à la mise en avant de la figure même de l'interlocuteur, le plus souvent un journaliste expérimenté.

*Théâtres d'écritures*⁶⁴¹ est un ouvrage co-signé par deux chercheurs, Adrien Pasquali et Yves Bridel, orientés pour le premier vers la génétique des textes⁶⁴², pour le second vers la

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁶³⁹ Pour une analyse plus détaillée de cet ouvrage de Michon, on peut se reporter à notre article CORNUZ, Odile, « Autoportrait majuscule. Le livre d'entretiens de Pierre Michon », *C.R.I.N.*, n° 55, 2011, p. 105-125.

⁶⁴⁰ Jean-Benoît Puech le précise dans un article important : « Alors que le recueil d'interviews rassemble en principe celles de plusieurs auteurs, un volume d'entretiens ne contient que les propos tenus par un seul. » PUECH, Jean-Benoît, art. cit., p. 283.

⁶⁴¹ BRIDEL, Yves et PASQUALI, Adrien, *Théâtres d'écritures. Comment travaillent les écrivains ? Enquête auprès d'écrivains suisses*, Berne, Peter Lang, 1993.

sociologie. Il se présente comme une enquête aux buts scientifiques, qui ne place pas le texte au centre de ses préoccupations, mais bien l'écrivain et son écriture en tant que pratique et non en tant qu'esthétique, dans une dimension pragmatique, « vers la constitution de la *figure* de l'écrivain »⁶⁴³. À cet effet les enquêteurs soumettent un questionnaire précis, structuré en cinq étapes qui tentent de baliser le processus créatif, de son contexte au suivi de ses productions⁶⁴⁴, à un peu moins d'une centaine d'écrivains en Suisse romande, parmi lesquels une soixantaine répond. Le résultat produit s'apparente à une radiographie des pratiques d'écriture des écrivains, dans un espace-temps donné, étude quantitative qui permet à nos chercheurs de produire deux essais critiques placés à la fin de l'ouvrage⁶⁴⁵. L'écrivain est pris comme un sujet, ou un témoin, d'une pratique qu'il partage avec d'autres écrivains et qu'il accepte de décrire. Sa participation à l'ouvrage, au-delà du fait qu'elle témoigne de sa part à la vie littéraire d'une époque et d'un lieu donnés, n'implique pas – ou très peu – le contenu de son œuvre, ses thèmes, sa singularité. Il prend part à une photographie de famille, analysée ensuite dans ses ressemblances plutôt que dans ses dissemblances⁶⁴⁶.

Si l'enquête de Bridel et Pasquali porte sur les écrivains en Suisse romande, elle ne participe pas forcément à une forme de revendication identitaire⁶⁴⁷ – ce qu'assument d'autres recueils d'interviews publiés dans les années 1980 en Suisse⁶⁴⁸, en Belgique⁶⁴⁹ et au

⁶⁴² Adrien Pasquali a notamment travaillé sur Ramuz : PASQUALI, Adrien, « *Adam et Ève* » de Charles-Ferdinand Ramuz. *Étude génétique, édition du texte et propositions de lectures* (2 vol.), Paris, Minard, « Lettres modernes », 1992. Précisons qu'il est également l'auteur d'une importante œuvre romanesque, notamment avec *Un amour irrésolu* (L'Aire, 1988) *La Matta* (Zoé, 1993) et *Le Pain de silence* (Zoé, 1999).

⁶⁴³ BRIDEL, Yves et PASQUALI, Adrien, *op. cit.*, p. 20. Les auteurs soulignent.

⁶⁴⁴ Voici le détail de ces étapes : A. Hors l'œuvre (où, quand, comment, écrire ? métier ? rituel ?) B. Vers l'œuvre (point de départ, notes, documents, commande) C. À l'œuvre. L'écriture (rédaction, première phrase, plan, titre, modifications, lecteurs) D. À l'œuvre. Du texte au livre (rapport à l'éditeur, choix de présentation, corrections) E. Après l'œuvre (manuscrit conservé/consulté, relectures, critiques, lectures publicitaires).

⁶⁴⁵ « Pratiques d'écriture. Essai pour une poétique des circonstances » par Adrien Pasquali, p. 405-423 et « Portrait de l'écrivain suisse français par lui-même. Essai sociologique » par Yves Bridel, p. 427-441. Dans BRIDEL, Yves et PASQUALI, Adrien, *op. cit.*

⁶⁴⁶ Une autre forme d'entretien à visée sociologique, également désingularisant, est décrit dans : DUCAS, Sylvie, « Quand l'entretien littéraire se fait entretien sociologique : discours de reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1698>.

⁶⁴⁷ Pour une perspective historique de la critique en Suisse romande, ironisant sur certaines manies identitaires, lire : JAQUIER, Claire, « La boutique du texte : bouchons, plâtres et fer forgé », in Roger Francillon, Claire Jaquier et Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 89-151 ; et encore : JAQUIER, Claire, « La critique en Suisse romande, ou la haine des théories », in *Études de lettres*, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 127-137.

⁶⁴⁸ BEVAN, David, *Écrivains d'aujourd'hui : la littérature romande en vingt entretiens*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1986.

⁶⁴⁹ *Lettres françaises de Belgique. Mutations. Entretiens de Paul Emond avec Jacques De Decker, Frank de Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen, et un texte d'Henri Ronse*, avant-propos de Joseph Hanse, collages de Maja Poláčková, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 1980.

Québec⁶⁵⁰. Plus particulièrement au Québec, nous devons au critique littéraire, écrivain et poète Jean Royer, qui a également thématiqué l'entretien comme genre⁶⁵¹, plusieurs recueils qui présentent les écrivains contemporains majeurs de la Belle Province⁶⁵². Pour ces régions ou pays francophones du Nord, la présentation de leur littérature, ou plutôt la revendication de sa vitalité en regard de celle produite à Paris, s'avère capitale⁶⁵³. La série d'écrivains proposés en bouquet de littérature périphérique joue encore une fois une carte désingularisante, celle de l'identité régionale ou nationale – thématisée dans les dialogues – plutôt que la mise en avant de la singularité littéraire de chaque écrivain. C'est également ce qui se joue dans des recueils d'interviews qui relèvent d'une provenance identitaire plus large, par exemple les écrivains africains francophones⁶⁵⁴ ou ceux qu'on associe au Nouveau Roman⁶⁵⁵.

Enfin, certains recueils semblent privilégier, plus qu'une perspective critique ou un statut identitaire, la personnalité de l'interlocuteur qui donne la réplique à de prestigieux écrivains. Ces ouvrages, nombreux⁶⁵⁶, rassemblent parfois des interviews parues dans des magazines – comme *Lire* par exemple, ou recueillies par des journalistes – et romanciers – tels que Madeleine Chapsal⁶⁵⁷, Jean-Louis Ezine ou Jean-Luc Delblat. Ici encore la double

⁶⁵⁰ *L'Écrivain devant son œuvre. Entretiens de Donald Smith avec Félix-Antoine Savard, Anne Hébert, Yves Thériault, Jacques Ferron, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Gatién Lapointe, Michel Tremblay, Antonine Maillet, Adrien Thériot, Gilbert La Rocque, Jean Barbeau et Pierre Morency*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1983.

⁶⁵¹ ROYER, Jean, art. cit.

⁶⁵² ROYER, Jean, *op. cit.*, 1982-1989 ; *op. cit.*, 1991.

⁶⁵³ Pour une analyse du domaine littéraire mondial comme champ de forces et d'influences, explicitant notamment le rôle particulier de Paris du point de vue du prestige littéraire, lire CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁶⁵⁴ GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997 ; *Interviews avec des écrivains africains francophones (René Philombe, Dono Ly Sangaré, Amadou Koné, Bernard Zadi Zaourou, Jean Marie Adiaffi)*, Bayreuth, African Studies Series 8, 1986.

⁶⁵⁵ ELAHO, Raymond Osemwegie, *Entretiens avec le Nouveau Roman. Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Sherbrooke, Naaman*, 1985.

⁶⁵⁶ Citons en quelques-uns : *Les Grands entretiens de « Lire » (octobre 1975-janvier 2000)*, présentés par Pierre Assouline, Paris, Omnibus, 2000 ; DENTAN, Yves, *Souffle du large. Douze rencontres de Mauriac à Malraux*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996 ; DELBLAT, Jean-Luc, *Le Métier d'écrire. Entretiens avec 18 écrivains (Entretiens avec Lucien Bodard, Alphonse Boudard, Bernard Clavel, Pierre Daninos, Michel Déon, Dominique Fernandez, Françoise Giroud, Jacques Laurent, Françoise Mallet-Joris, Félicien Marceau, Gabriel Matzneff, Robert Merle, François Nourissier, Henri Queffélec, Robert Sabatier, Françoise Sagan, Michel Tournier et Vercors)*, Paris, Le Cherche Midi, 1994 ; BONCENNE, Pierre (dir.), *Écrire, lire et en parler : dix années de littérature mondiale en 55 interviews publiés dans « Lire »*, présentés par Bernard Pivot, Paris, Laffont, 1985 et *Faites comme si je n'avais rien dit*, Paris, Seuil, 2003 ; EZINE, Jean-Louis, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981 ; CHAPSAL, Madeleine, *Quinze écrivains. Entretiens*, Paris, Julliard, 1963 ; CHAPSAL, Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960.

⁶⁵⁷ Au sujet de Madeleine Chapsal et de deux autres interlocuteurs majeurs des écrivains, Jacques Chancel et Bernard Pivot – entretenant chacun un rapport particulier avec un média (presse, radio, télévision), on lira avec profit un article qui détaille les stratégies de positionnement chez ces interviewers : MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1639>.

identité des interlocuteurs s'érige souvent en règle : ainsi ce sont de doubles énonciateurs, journalistes et écrivains, qui s'adressent à des écrivains en tant que journalistes afin de les faire parler de leur métier d'écrivain – commun mais reconnu dans une mesure moindre du côté de l'interlocuteur. La curiosité de l'enquêteur, qui vise la transmission d'un savoir au lecteur dans un second temps, représente également la curiosité d'un praticien pour un autre praticien. Si nous avons déjà évoqué la différence majeure d'avec les livres d'entretien singularisants, consacrés à un seul écrivain, soulignons ici une autre spécificité de ces recueils d'interviews parus sous le nom des journalistes (cantonnerons-les à ce rôle pour simplifier notre propos) : la responsabilité du texte de l'interview leur incombe entièrement, puisqu'il paraît sous leur signature, et elle n'est pas partagée par l'écrivain avec lequel ils se trouvent en dialogue.

Nous n'accordons à cette dernière variation sur le dialogue, des recueils d'interviews de divers écrivains, qu'une attention partielle dans la mesure où elle ne répond pas à notre définition du livre d'entretien. Lui manque tout particulièrement la valorisation d'un seul écrivain qui implique sa signature, son sceau.

Faisons le point sur le dialogue, premier principe constitutif du matériau énonciatif de notre objet d'étude. Nous avons rappelé la parenté des dialogues des livres d'entretien avec ceux inclus dans le roman et le théâtre, et l'utilité des outils de linguistique conversationnelle pour leur analyse respective. Nous avons abordé la diversité des statuts des interlocuteurs, qui fait varier la teneur de l'échange entre contenu anecdotique, contextuel, thématique et critique, mais vise toujours à une élucidation du geste de l'écriture. En proposant d'observer certains livres de notre corpus selon le critère discriminant des interlocuteurs impliqués, nous avons constaté que les ouvrages à interlocuteur unique visent à élaborer un discours commun – oscillant entre critique thématique, génétique et biographique – singularisant la pratique d'écriture d'un écrivain et s'appuyant sur un rapport de prédilection entre les interlocuteurs. Ce geste singularisant se trouve renforcé lorsque les interlocuteurs d'un livre d'entretien s'avèrent multiples et que la parole de l'écrivain se voit ainsi placée en surplomb de celles de ses interlocuteurs – touchant parfois à la réification des auteurs qui font l'objet de cette démarche. S'opposant au geste singularisant, les recueils d'interviews d'écrivains divers, face à un ou plusieurs interlocuteurs, revêtent quant à eux une fonction désingularisante de l'écriture, comprise plutôt comme phénomène culturel et social.

Ces principes posés, nous pouvons passer au second élément constitutif du matériau énonciatif du livre d'entretien, le péritexte, qui a pour fonction première de légitimer le dialogue.

7.3. Et autour du dialogue ?

« Attention au paratexte ! »⁶⁵⁸, l'injonction de Genette dans *Seuils*, est également à prendre en considération pour les livres d'entretien. Rappelons que le paratexte, pour Genette, rassemble le péri-texte (ce qui se trouve autour du texte, dans le même ouvrage) et l'épi-texte (ce qui se trouve autour, mais hors du volume). Selon ces catégories, le livre d'entretien fait partie de l'épi-texte de l'œuvre d'un écrivain. Dans ce chapitre, nous analyserons donc le péri-texte de cet épi-texte, seconde variété de matériau énonciatif de notre typologie, soit tout ce qui se trouve autour du corps du texte de l'entretien, représenté par le dialogue. La fonction principale du péri-texte⁶⁵⁹ dans les livres d'entretien est une fonction de légitimation, nuancée selon la voix énonciative qui en assume la signature. La voix de l'écrivain impose une marque poétique, résumant souvent la démarche entreprise pour l'entretien, la liant à l'œuvre par un investissement explicite ou symbolique. Parfois ce nouveau texte sans mélange – puisqu'il provient purement de l'écrivain – offre à lire une forme d'inédit, rehaussant ainsi la valeur de l'ouvrage. La voix de l'interlocuteur, quant à elle, imprime une marque critique, retraçant également le processus de l'entretien mais dans une visée cognitive différente, soulignant le caractère exceptionnel de l'échange et de son résultat pour la compréhension de l'œuvre (et, parfois, de son auteur). Lorsque les deux signatures sont présentes – apposées à des textes bien distincts –, la double marque poético-critique blinde la réception du livre d'entretien, verrouillant la signification pour le lecteur. Un dernier cas de figure, évoqué dans notre typologie, est l'intervention de la signature d'un tiers (éditeur, proche parent, etc.), parfois anonyme, qui offre à l'ouvrage une forme de caution morale, puisque l'acte de lecture est déjà approuvé, scellé, par ce premier lecteur montrant la voie à ceux qui le suivront. Cette signature par un tiers intervient plus régulièrement lorsque l'écrivain ou/et l'interlocuteur en jeu dans l'entretien est décédé. Afin d'analyser les nuances de ces différentes marques⁶⁶⁰ péri-textuelles, nous convoquerons notamment les livres d'entretien de Ponge et Michon (à nouveau), Bonnefoy, Beauvoir et Sartre, Yourcenar, Jankélévitch, Starobinski, Millet, Glissant, Bouvier, Ernaux, Ungaretti, Pinget et Gracq, oscillant entre cas emblématiques et cas limites. Nous n'explorerons pas aussi minutieusement tous les éléments du paratexte tels

⁶⁵⁸ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, 1987, 4^e de couverture.

⁶⁵⁹ Consulter également à ce sujet : YANOSHEVSKY, Galia, art. cit., 2012.

⁶⁶⁰ Nous avons choisi le terme « marque » dans la mesure où il recèle de par sa définition un aspect tant concret qu'abstrait. En effet, une marque peut être définie, selon le *Petit Robert*, comme « signe matériel, empreinte mis(e), fait(e) sur une chose pour la distinguer, la reconnaître ou pour servir de repère », mais également comme « caractère, signe particulier qui permet de reconnaître, d'identifier quelque chose ». Une marque constitue un signe distinctif, un repère, que nous utilisons dès lors pour distinguer et qualifier les divers effets du péri-texte au sein du livre d'entretien.

que Genette⁶⁶¹ les présente, mais porterons notre attention plus particulièrement sur les préfaces ou postfaces, les citations, les notes, ainsi que les éventuels inédits et illustrations, inclus dans le volume du livre d'entretien, toujours dans la perspective de la voix énonciative qui propose ces matériaux péri-textuels (nous incluons dans ce terme les variantes iconographiques). S'il n'y a pas de « texte sans paratexte »⁶⁶², la formule est applicable au livre d'entretien, paratexte de l'œuvre mais également texte nouveau et producteur à son tour de péri-texte.

7.3.1. Marque poétique

Un livre d'entretien signé par un écrivain en dialogue avec son interlocuteur, doté d'un péri-texte également assumé par l'écrivain, est un livre d'entretien portant la marque poétique – le sceau dans un vocabulaire plus métaphorique – de cet auteur. En termes de valeur d'authenticité, le livre d'entretien s'en trouve augmenté, confirmé dans le fait que le dialogue et les propos tenus sont approuvés par l'écrivain, qui y ajoute sa voix sans mélange. Les avant-propos rédigés par Francis Ponge, Pierre Michon et Yves Bonnefoy représentent, chacun dans le style de l'auteur, cette marque poétique du péri-texte. Les cas du livre de Beauvoir sur Sartre et des *Yeux ouverts* de Marguerite Yourcenar nous poussent à explorer les limites de cette marque poétique : le péri-texte assumant des fonctions complexes pour Beauvoir-Sartre, celui choisi par Yourcenar tirant vers la marque critique plutôt que poétique.

Francis Ponge

Prenons pour exemple cet « Au lecteur » signé F.P., placé avant les entretiens entre Francis Ponge et Philippe Sollers, rédigé avec la parcimonie et la précision qui caractérisent leur auteur, restitué ici dans son intégralité :

Telle proposition, reçue de l'Office de Radio-Télévision Française vers la fin de 1966, est à l'origine de ce livre : je ne pus l'étudier qu'à mon retour des Etats-Unis (février 1967). Philippe Sollers conçut alors, sur ma demande, le plan selon lequel nous mènerions nos entretiens. Chacun d'eux ne devant occuper l'antenne que pendant vingt minutes, leur nombre, finalement, fut fixé à douze. Nos conversations eurent lieu chez moi, en février et mars, enregistrées sous la direction d'un technicien intelligent et sympathique, M. Jacques Devin. Rien n'avait été rédigé à l'avance. Nos énoncés respectifs (questions et réponses) furent, tous et toujours, improvisés face aux micros. Philippe Sollers prit ensuite la peine, en compagnie de M. Devin, de procéder au

⁶⁶¹ Pour mémoire, Genette aborde, selon ses propres catégories et chapitres : le péri-texte éditorial ; le nom d'auteur ; les titres ; le prière d'insérer ; les dédicaces ; les épigraphes ; l'instance préfacielle ; les fonctions de la préface originale, autres préfaces, autres fonctions ; les intertitres ; les notes ; l'épitexte public et l'épitexte privé.

⁶⁶² GENETTE, Gérard, *op. cit.*, 1987, p. 10.

montage définitif des douze bandes sonores. Celles-ci passèrent sur l'antenne de France-Culture entre le 18 avril et le 12 mai 1967.

Les dactylogrammes établis à l'écoute des bobines nous ayant été communiqués en vue du livre, nous avons, autant que possible, conservé à nos formulations leur caractère « oral ». Seules, peut-être, paraîtront trancher un peu certaines citations de textes, jugés par moi bons à proférer, comme ma réponse la meilleure à quelque question perçue. Que le lecteur, alors, s'imagine aussi les *entendre* : sonnant à ses oreilles, plutôt qu'à ses yeux proposés.⁶⁶³

Sont précisées toutes les modalités de légitimation de l'ouvrage : temps et lieu qui mènent à la rencontre, puis à l'action, structuration de l'entretien qui atteste du sérieux de la démarche, revendication de la spontanéité réservée à l'oral (sur le canevas précisé), qualité des interlocuteurs, tant intellectuelle que technique, fidélité à la parole donnée « autant que possible » – à l'exception des citations que l'écrivain se permet d'insérer pour mieux s'expliquer. Ponge justifie son rapport à l'entretien, qu'il accepte selon des conditions précises : le parcours est balisé pour l'intervention radiophonique ; il est retouché pour la publication en volume – et l'écrivain se décharge de l'entorse faite à l'oral par le retour au texte premier comme réponse absolue aux questions de son interlocuteur. La poétique propre à l'auteur n'est pas thématisée, mais elle trouve son expression dans la formulation même de ce propos liminaire : l'observation rigoureuse du développement du texte des entretiens, la précision et le décalage de certains choix syntaxiques (« bons à proférer », « à ses yeux proposés ») et de vocabulaire (« Telle proposition », « dactylogrammes »), investissent une forme poétique similaire à celle développée par Ponge dans *Le parti pris des choses*, par exemple, transfusée dans ces quelques lignes. Le lecteur, auquel s'adresse l'auteur soucieux de justesse, dans une langue aussi précise que possible, entame la lecture de ces entretiens avec un « morceau » de pur Ponge : la signature de l'écrivain apposée au périphrase du livre d'entretien légitime indéniablement l'ouvrage par une marque poétique. Cette marque sans mélange, épargnée par l'ambivalence de l'origine et du travail du dialogue qui va suivre, est parfois considérée comme d'une valeur supérieure à l'échange qu'elle double – puisqu'elle est dénuée d'ambiguïté référentielle. Ainsi le périphrase de l'épithète touche à la condition de texte premier, lorsqu'il porte la signature de l'auteur en question.

Il est rejoint dans ce mouvement par une pratique différant de celle qui concerne les préfaces, pourtant mentionnée par Ponge dans la sienne : l'autocitation. La tentation de l'autocitation, justifiée par Ponge comme formulation indépassable à l'oral, mérite qu'on s'y attarde un instant, dans la mesure où elle introduit dans le corps du texte de l'entretien,

⁶⁶³ PONGE, Francis, *op. cit.*, p. 7-8. L'auteur souligne.

représenté par le dialogue, un périphrase « mieux disant » que représente le texte original dont il est question dans l'entretien⁶⁶⁴. Cette pratique touche à une question sensible quant à la fonction d'un entretien. Ce dernier, appuyé sur les textes d'un écrivain, tend soit à dégager l'origine d'une écriture, soit à construire à son propos un discours critique⁶⁶⁵ et ne devrait pas viser à faire redire ce qui a déjà été dit, ou écrit en l'occurrence, mais bien à formuler du nouveau⁶⁶⁶. L'autocitation, qui est plus souvent le fait des poètes en entretien, rend visible ce qui constitue le point de départ, la raison d'être de l'entretien – qui est l'œuvre même – que l'écrivain se réapproprie en la citant, conjurant au passage le flou de l'oral par l'usage de la précision de cet écrit préexistant.

Dans la succession de leurs échanges, Sollers passe « à l'essentiel » dès le septième entretien que compte l'ouvrage, c'est-à-dire dans une seconde partie du processus qui est « entièrement axée sur [les] textes »⁶⁶⁷ – Ponge s'estimant « bien content d'en venir aux textes »⁶⁶⁸. Les intertitres des entretiens sept à douze se rapportent d'ailleurs explicitement à des œuvres de Ponge⁶⁶⁹, que ce dernier cite et commente avec son interlocuteur. Cette pratique est poussée à son extrême dans la mesure où les citations occupent un volume quasi équivalent aux commentaires qu'elles suscitent. Cet attachement à ses propres explications de textes est particulièrement sensible lors du commentaire ligne à ligne de « L'huître » du *Parti pris des choses*, auquel Ponge procède⁶⁷⁰. Pour le poète, l'entretien se mue en espace où l'on fait entendre le texte tel quel, avant d'en dire quelque chose. L'avertissement discret de Ponge dans sa préface quant au choix de ces citations prend tout son sens quand on constate l'étendue du procédé. Sa proposition « d'entendre » les citations comme par lui proférées peut alors être comprise comme un souci d'homogénéité : la citation déséquilibre ce qui avait été dit d'un échange oral sans aucune rédaction préalable ; l'écrit réinjecté dans l'oral devrait donc être considéré comme oralisé pour parvenir à l'équilibre textuel souhaité par le poète. Le lecteur fait évidemment ce qu'il veut du vœu paradoxal de Ponge – mais l'analyste constate

⁶⁶⁴ Nous y avons été confrontée par ailleurs, lors d'un entretien réalisé avec Valère Novarina. L'écrivain, plutôt que de développer l'idée de « voyance » contenue dans *L'Envers de l'esprit*, au cours de l'entretien, préfère citer le passage dont est extraite la citation qui lui est soumise, afin d'éviter la paraphrase. CORNUZ, Odile, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina », in Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La Pensée sans abri. Non savoir et littérature*, 2012, p. 301-315.

⁶⁶⁵ Nous développons ces deux principales visées de l'énoncé du livre d'entretien au chapitre suivant.

⁶⁶⁶ À ce sujet, consulter : VIART, Dominique, art. cit., 2004.

⁶⁶⁷ PONGE, Francis, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁶⁹ Voici le détail de ces intertitres explicites : 7 : *Pratique et théorie* : Le Parti pris des choses, Proèmes ; 8 : *Pratique et théorie* : La Rage de l'Expression, Le Grand Recueil ; 9 : *L'Objet* : Le Soleil, Le Volet ; 10 : Pour un Malherbe. *Pour une nouvelle culture* ; 11 : *Rupture et Révolution culturelle. Un matérialisme sémantique*. Le Pré ; 12 : *L'écriture. Fonctionnement. Objection*. Le Savon.

⁶⁷⁰ PONGE, Francis, *op. cit.*, p. 101-110.

que la marque poétique de Ponge ne se limite pas à la préface : elle est répétée à chacune de ses citations. Elle rappelle également, par cette injonction de lecture, que la voix du poète disant ses textes constitue une valeur en soi⁶⁷¹.

Pierre Michon

Dans une veine plus facétieuse, la préface de *Le Roi vient quand il veut* est également emblématique de la marque poétique, maîtrisée cette fois-ci par Pierre Michon⁶⁷². Dans un texte bref comme il se doit, sous-titré après le rhématique « Préface » par un thématique « Le guéridon et le dieu bleu », l'écrivain noue une situation narrative avec un commentaire ironique sur le processus même des entretiens, qu'il étend des tables tournantes hugoliennes à la simple réponse donnée à un être humain. Ainsi Michon érige deux bornes temporelles, en deux espaces distincts, leur assortissant des personnages : « Dans l'île de Jersey de septembre 1853 et décembre 1855, Victor Hugo »⁶⁷³ se juxtapose à « En décembre 2005, vers midi, j'allais au Palais-Bourbon »⁶⁷⁴. Par effet de symétrie, Michon se compare à Hugo, certainement avec une pointe d'autodérision mais également avec le goût sérieux que l'écrivain a développé pour la peinture de grandes figures historiques (réelles ou fantasmées) dans son œuvre. Voyons ce qui, attribué à Hugo, rejaillit sur Michon : « Aux questions hugoliennes, le guéridon répond en tapant du pied, selon un mode codé : c'est un peu long et laborieux, mais ni plus ni moins que lorsqu'on donne une interview par e-mail. »⁶⁷⁵ Et plus loin « Peut-être, quand le monde est idiot, est-il sage de jouer seul dans son coin la comédie du monde, faire tous les rôles et en jouir, danser seul avec les grands morts sur les ruines du monde. Il est sage d'interroger des meubles, tables ou livres, qui savent parler. »⁶⁷⁶ Dans un premier temps, Michon présente avec une certaine distance ironique la consultation des tables tournantes, donnée comme non moins laborieuse que certaine pratique électronique actuelle.

⁶⁷¹ Voici un autre exemple d'autocitation, avec Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux ouverts* : « Hadrien préface les mémoires que je lui fais écrire par ces lignes que je cite en les contresignant bien volontiers, préférant me citer à ressasser la même chose dans d'autres mots » (p. 213) – suit une page d'autocitation. La crainte de la redite est ainsi palliée par l'usage d'une expression longuement mûrie et mise au point, réinjectée au cœur de l'entretien. On peut déceler dans ce choix une préoccupation d'efficacité narrative – si le texte existe en tant que texte, la redite n'est pas nécessaire –, mais également une forme de lassitude face à la question, poussant l'écrivain à se replacer dans une forme connue, la sienne, plutôt que de s'aventurer dans une réponse qu'il n'a pas encore réfléchie, habitée.

⁶⁷² Nous avons traité de cette préface aux pages 111-112 de notre article sur *Le Roi vient quand il veut* : CORNUZ, Odile, « Autoportrait majuscule. Le livre d'entretiens de Pierre Michon », *C.R.I.N.*, n° 55, 2011, p. 105-125.

⁶⁷³ MICHON, Pierre, *op. cit.*, 2007, p. 7.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

Mais plutôt que de dénigrer une pratique qui tient peut-être à une mode (« Esprit es-tu là ? ») mais également d'un rapport au passé, à la foi, à la douleur et à la nostalgie (celle des chers disparus), Michon l'apparente à une sage quête de la vérité, vers une forme de créativité, vers l'écriture. Ainsi l'écriture, évoquée avec grandiloquence, devient ce jeu solitaire durant lequel l'écrivain, seul maître à bord, s'entoure de figures qui lui sont chères. Le livre est donné comme équivalent des pratiques d'interrogation des morts, sachant parler. Michon affirme donc, dans cette préface à la trentaine d'entretiens qu'il a choisis, parfois réécrits, que la littérature même est un discours avec l'au-delà, et qu'à travers ce commerce de voix l'écrivain atteint une certaine jouissance.

Dans la seconde partie de la préface, contemporaine de la préparation du volume, Michon se met en scène pour accentuer le contraste entre le désarroi qui succède à l'entretien réel qu'il vient de subir (« J'avais répondu à côté »⁶⁷⁷) et la joie d'une réponse simple donnée à une vieille femme dans une salle d'exposition : « Enfin une question à laquelle je pouvais répondre. Je savais répondre sur un grand sujet. Je savais où était le dieu. »⁶⁷⁸ Ce dieu aztèque, représenté sur toutes les planches d'un précieux codex, Michon l'a vu et peut affirmer à son sujet qu'il est bleu. Du soulagement produit par la réponse surgit le rire de l'écrivain. Les éléments du récit michonien sont au rendez-vous : un contexte dressé en quelques lignes, un pan de culture inaliénable, un mouvement vers l'absolu (le dieu est « le bleu du jour en personne »⁶⁷⁹, tout comme Rimbaud représente la poésie en personne), et du rire qui dégonfle toute baudruche éventuelle.

Dans cette préface, Michon appose donc sa marque stylistique – il chamboule la phrase en passant d'un registre élevé, lyrique, à un registre familier (« Nous sommes morts de rire. »⁶⁸⁰) – mais il use également d'un autre atout de sa prose contrastée, qui est celui de l'efficacité narrative, puisqu'il arrive en cinq pages à convoquer une vingtaine de personnages, dont plusieurs écrivains célèbres et un dieu aztèque, ceci dans les temporalités distinctes des XIX^e et XXI^e siècles – et divers lieux – pour mener son lecteur non seulement à apprécier un jeu narratif mais également une réflexion sur le processus même qui préside aux textes qui suivront : les dialogues entre Michon et ses interlocuteurs. L'écrivain offre à ses lecteurs plus qu'un récit qui retracerait le processus de composition d'un ouvrage : il leur offre un inédit, signé Michon, qui questionne le rôle du discours entre un écrivain et ses

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 8.

morts, entre un écrivain et ses représentations de l'absolu, entre un écrivain et ses débordements (biographiques et littéraires). La fonction de cet inédit, périphrase légitimant les entretiens qui vont suivre, est d'introduire avec force la voix de l'auteur à l'ouverture du volume : chose faite avec brio.

Yves Bonnefoy

Dans son premier livre d'entretien⁶⁸¹, Yves Bonnefoy s'explique quant à lui essentiellement sur ce qu'est, pour lui, la poésie, comme opération sur le réel ou travail de la langue sur l'image, et traite de questions philosophiques qui en découlent. Les intertitres qui structurent l'ouvrage – en tant qu'éléments périphrastiques – sont intéressants dans la mesure où ils soulignent l'origine des échanges en fonction de divers rapports qu'entretient le poète : rapport avec les médias, rapport au littéraire et à la traduction, rapport au surréalisme, enfin rapport aux honneurs (avec une allocution prononcée à l'occasion de la remise du Prix Montaigne). Le classement de ces interventions selon leurs destinataires relève d'une attention particulière portée à l'adresse. Bonnefoy précise, dans son avant-propos :

Les pages rassemblées dans ce petit recueil sont toutes nées d'occasions qui demandaient rapide réponse. [...] c'est à partir des questions de mes amis de Genève, ou en pensant à eux, que ces réflexions ont pris forme : un fait auquel Marc Eigeldinger, qui fut l'initiateur de leur réunion en volume, me permet d'ajouter mes heureux souvenirs de Neuchâtel.⁶⁸²

Ainsi l'occasion et la réponse, ménagées par l'amitié et l'intérêt de critiques – tels que John E. Jackson et Jean Starobinski, auxquels s'ajoute Marc Eigeldinger cité ci-dessus – sont définies comme à l'origine de ces entretiens. Lorsque le deuxième volume, qui complète celui paru à La Baconnière, paraît en 1990, Bonnefoy précise en avertissement :

Quelques-uns des textes qui paraissent dans ce volume avaient déjà été publiés [...]. À ces premiers beaucoup d'autres sont ajoutés aujourd'hui, qui pourront ne pas sembler trop bien justifier ce titre : Entretiens. Mais c'est qu'ils ont été des réponses à des enquêtes, des contributions à des colloques, des interventions en des occasions de réflexion en commun. Et, surtout, les rassembler sous ce mot, c'est dire que je ne sais pas écrire si par l'esprit je ne m'entretiens pas avec tel ou tel interlocuteur, que j'ai écouté et voudrais convaincre.⁶⁸³

⁶⁸¹ Le poète publie, en quasi trente ans, trois livres d'entretien qui couvrent près de quarante ans de réflexions et échanges, intitulés respectivement : *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981 ; *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990 ; *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie. 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.

⁶⁸² BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, 1981, p. 7.

⁶⁸³ BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, 1990, p. 7.

Grâce au péritexte qu'il signe, Bonnefoy propose une nouvelle définition de l'entretien, qui englobe selon lui toute notion d'échange dans le domaine de la pensée, sans forcément trouver une forme dialoguée. Il fait ainsi œuvre de poète, dans la mesure où il crée, à partir d'un mot commun, souvent récusé à l'endroit même où Bonnefoy le revendique, du sens nouveau au service d'une vision particulière de la production littéraire. L'usage qu'il fait du mot « entretien » touche alors à une revendication philosophique : l'homme pensant et écrivant n'inscrit pas sa pensée, filtrée par son style, dans un espace solitaire et abstrait, mais bien en écho à la pensée d'autres hommes, pensant et écrivant comme lui. La marque poétique de Bonnefoy dans ces péritextes se distingue par l'expression d'un idéal du monde des idées et des textes, qui correspondent entre eux grâce à l'écho de consciences individuelles ouvertes à l'échange verbal et scriptural et constituent un continuum entre la forme poétique et l'adresse circonstancielle face à un public occasionnel.

Dans l'avant-propos de *L'Inachevable*, le poète renouvelle sa définition de l'entretien et justifie son recours à ce genre par la liberté qu'il permet :

Un entretien, avec le droit qu'il donne à l'incomplétude, à la digression, à l'hypothèse qu'on ne défendra qu'un moment, voire à la contradiction, a comme tel des ressources et des pouvoirs que la recherche systématique ou même l'essai n'ont pas. D'où suit qu'on peut pratiquer ce genre avec beaucoup de sérieux, le gardant sous le signe du parlé, de la temporalité du parlé, mais par écrit, c'est-à-dire en descendant en soi dans des régions qui ne s'ouvrent que lorsqu'on peut raturer, remplacer un mot par un autre. Et les entretiens sont alors des textes, avec une complexité spécifiquement textuelle qu'il serait mensonger autant qu'illusoire de sembler dénier par l'énoncé hâtif, en préface, d'une pensée qui résumerait, qui remplacerait.⁶⁸⁴

Aussi, loin des poncifs sur la dangerosité de l'exercice qui consiste à passer d'une pensée exprimée à l'oral et transmise à l'écrit, l'essayiste qu'est également Bonnefoy rend-il hommage au genre de l'entretien comme genre préservant sa fluidité à la pensée, donnant la possibilité de la représenter en acte, vivante, de par son lien au « parlé ». Puisant une forme de vivacité dans l'exercice oral et une profondeur certaine par la possibilité du travail sur la langue écrite, l'entretien ainsi conçu n'appelle aucune forme de commentaire sur ce dont il traite. Il suffit au poète, dans le péritexte qu'il assume, de décrire l'entretien comme l'enjeu d'une pensée dialectique oscillant entre précision et liberté, pour justifier ses entreprises successives et leur attribuer une place à part dans sa production⁶⁸⁵. Mais il annonce tout de

⁶⁸⁴ BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, 2010, p. 8-9.

⁶⁸⁵ Notons toutefois que dans la bibliographie de *L'Inachevable*, les entretiens apparaissent sous l'intitulé « Essais ».

même qu'il assigne une fonction à cette forme libérée de la pensée, qui serait d'être un témoin de la poésie vécue :

Au total c'est donc l'expression d'une personne, appelée en ces occasions à parler de soi, ce qu'elle peut accepter de faire quand elle s'imagine, peut-être à tort, que cela a valeur de témoignage, par exemple sur la place qu'il arrive que tienne dans la conscience de soi le projet de la poésie. [...] un seul souci, celui de la poésie, de sa nature essentielle.⁶⁸⁶

La marque poétique est ici rendue limpide : le poète vise le même absolu dans ses entretiens que dans sa poésie, porté par le souci de l'essentiel. Cette rhétorique de l'absolu pourrait être mise à distance en d'autres lieux – mais elle tombe à point pour illustrer comment la voix énonciative de l'écrivain – ici poète – légitime son recours à l'entretien (le plus souvent donné sous forme de dialogue chez Bonnefoy, soulignons-le tout de même) en y apposant explicitement sa marque poétique.

Simone de Beauvoir

Dans leur genre, les *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, qui suivent *La Cérémonie des adieux* de Simone de Beauvoir⁶⁸⁷, constituent un cas limite – toujours intéressant – de signature péritextuelle d'auteur en entretien, et ceci pour plusieurs raisons : par le volume du péritexte, par la perméabilité des rôles d'écrivain entre Beauvoir et Sartre, enfin par le déploiement d'une temporalité narrative particulière. Ces raisons mènent, nous le verrons, à une forme de légitimité superlative de Beauvoir quant à la voix de Sartre⁶⁸⁸.

Tout d'abord, le péritexte est ici conséquent⁶⁸⁹ et varié, puisqu'il est représenté par trois textes : une préface pour l'ensemble de l'ouvrage, un récit signé Beauvoir retraçant les dix dernières années de la vie de Sartre, intitulé *La Cérémonie des adieux*, ainsi qu'une préface spécifique aux entretiens. Ces péritextes superposés rappellent la mise en boîte évoquée par Beauvoir dans la première préface :

Quand nous étions jeunes et qu'au terme d'une discussion passionnée l'un de nous triomphait avec éclat, il disait à l'autre : « Vous êtes dans votre petite boîte ! » Vous êtes dans votre petite boîte ; vous n'en sortirez pas et je ne vous y rejoindrai pas :

⁶⁸⁶ BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, 2010, p. 7.

⁶⁸⁷ BEAUVOIR, Simone de, *La Cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*. Août-septembre 1974, Paris, Gallimard, 1981.

⁶⁸⁸ Plus spécifiquement pour connaître les enjeux de l'interview dans l'œuvre de Sartre : BOULÉ, Jean-Pierre, *Sartre médiatique. La place de l'interview dans son œuvre*, Paris, Minard, 1992.

⁶⁸⁹ Il constitue 150 pages sur les 550 de l'ouvrage.

même si l'on m'enterre à côté de vous, de vos cendres à mes restes il n'y aura aucun passage.⁶⁹⁰

L'élaboration même du livre, qui double un travail de deuil, mime en quelque sorte cette ultime mise au tombeau de Sartre, par l'ensemble du volume qui en formerait les quatre murs – et opère du même coup ce qui ne se fera pas, aux dires de Beauvoir, dans l'espace réel : un passage entre elle et lui, la réunion de leurs voix dans un même ouvrage. Ceci ne serait pas envisageable, du moins pas de manière aussi explicite, sans le soin pris à élaborer le péritexte des entretiens, surtout dans la relation au temps que ce dernier établit. Après avoir touché à la notion d'espace avec cette boîte refermée sur Sartre par le texte – non plus en vue d'un triomphe intellectuel mais plutôt d'un processus qui s'apparente à de la protection, sans pourtant aller jusqu'à l'embaumement – voyons comment l'agencement du temps fait l'objet d'une construction minutieuse. Mais avant cela, soulignons qu'elle ne pourrait être aussi méticuleuse sans prendre en compte le statut particulier de Beauvoir dans ce processus.

Au rang des interlocuteurs « proches » de l'écrivain interrogé, Simone de Beauvoir pourrait évidemment être citée comme exemple emblématique, face à Sartre. Elle revêt, de plus, un statut particulier dans la mesure où elle est également écrivain, et « lecteur privilégié »⁶⁹¹ de Sartre, selon l'expression de ce dernier. La surenchère péritextuelle qui entoure ces entretiens dépend donc en partie de ce statut extrêmement singulier, tout comme du défaut de présence de Sartre, décédé sans avoir prévu lui-même de préface à ces entretiens. La signature de Beauvoir, du coup, englobe presque magiquement une voix double, la sienne parlant celle de Sartre. Voici, dans son intégralité, sa préface aux *Entretiens avec Jean-Paul Sartre* :

Ces entretiens ont eu lieu pendant l'été 1974, à Rome, puis au début de l'automne, à Paris. Parfois Sartre était fatigué et me répondait mal ; ou c'était moi qui manquais d'inspiration et posais des questions oiseuses : j'ai supprimé les conversations qui m'ont paru sans intérêt : les autres, je les ai regroupées par thèmes, tout en suivant à peu près l'ordre chronologique. J'ai essayé de leur donner une forme lisible ; il y a loin, on le sait, des propos recueillis par un magnétophone à un texte correctement rédigé. Mais je n'ai pas tenté de les *écrire* au sens littéraire du mot : j'ai voulu en garder la spontanéité. On y trouvera des passages décousus, des piétinements, des redites, et même des contradictions : c'est que je craignais de déformer les paroles de Sartre ou d'en sacrifier des nuances. Elles n'apportent sur lui aucune révélation inattendue ; mais elles permettent de suivre les méandres de sa pensée et d'entendre sa voix vivante.⁶⁹²

⁶⁹⁰ BEAUVOIR, Simone de, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 218.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 163. L'auteure souligne.

Beauvoir écrivain opère ainsi un travail sur un matériau textuel qui lui a été fourni (on apprend dans *La Cérémonie des adieux* qu'une « dactylo commençait à transcrire avec beaucoup de difficulté à cause de [leur] débit rapide et de la bruyante intervention des cloches de Rome au cours de [leur] entretien »⁶⁹³) et bien qu'elle décrive son intervention comme non-littéraire – à entendre ici sans travail sur le style – cette rédaction se décline en opérations de sélection, rassemblement par thème, suivi chronologique et améliorations stylistiques (tout de même) impliquées par le passage de l'oral à l'écrit. Dans cette démarche marquée par le deuil, la préservation de la spontanéité de l'oral et de la voix de l'écrivain, pourtant topiques dans les péri-textes des livres d'entretien, touche encore une fois à une dimension quelque peu différente, visant plus directement à assurer un passage à la postérité, et à une postérité conjugée sinon conjugale.

Le texte qui précède cette préface aux entretiens, intitulé *La Cérémonie des adieux*, concourt à renforcer l'agencement très maîtrisé du tombeau à Sartre qu'édifie l'ensemble du volume. Basé explicitement sur le journal tenu par Beauvoir durant les dix ans qui ont précédé la mort de Sartre, années marquées par le déclin physique du philosophe et écrivain, ce récit d'un peu moins de cent cinquante pages est rythmé par les années qu'il retrace (1970-1980) et offre ainsi prise à la notion de durée. Cette durée de la fin de la vie, notée sans complaisance par Beauvoir, se tient loin d'une rhétorique élégiaque : le lecteur y découvre le corps de Sartre meurtri, entre autres par les attaques et l'alcool ; il parcourt les hauts et les bas du « grand homme » souffrant d'incontinence mais enthousiasmé par les maos. Ce récit représente le cadre temporel dans lequel se dresse le moment de l'enregistrement des entretiens, quasi au milieu des bornes du récit, en août et septembre 1974. Aussi la fonction première de cet élément péri-textuel particulier qu'est *La Cérémonie des adieux* est-elle d'établir une notion de durée, celle de la fin d'une vie, dans laquelle surgit une voix, celle de Sartre, grâce aux entretiens. La fonction péri-textuelle du récit de Beauvoir est essentiellement une fonction narrative de cadre temporel, voulu et rendu particulier par le geste d'auteur de Beauvoir. Soulignons encore que les voix en présence dans les dialogues évoquent, elles, une autre durée, celle de l'ensemble d'une vie et d'une carrière d'écrivain qui a été celle de Sartre, dont Beauvoir est le témoin privilégié.

La préface à l'ensemble du livre, placée avant *La Cérémonie des adieux*, comporte une part d'empathie mêlée à un jeu quasi fictionnel, que Beauvoir ne se permet pas avant les entretiens :

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 101-102.

Voici le premier de mes livres – le seul sans doute – que vous n’aurez pas lu avant qu’il ne soit imprimé. Il vous est tout entier consacré et ne vous concerne pas. [...] Ce vous que j’emploie est un leurre, un artifice rhétorique. Personne ne l’entend ; je ne parle à personne. En vérité, c’est aux amis de Sartre que je m’adresse : à ceux qui souhaitent mieux connaître ses dernières années. Je les ai racontées, telles que je les ai vécues. J’ai parlé un peu de moi, car le témoin fait partie de son témoignage, mais je l’ai fait le moins possible. [...] Ce récit est essentiellement basé sur le journal que j’ai tenu pendant ces dix ans. Et aussi sur les nombreux témoignages que j’ai recueillis. Merci à tous ceux qui par leurs écrits ou de vive voix m’ont aidée à retracer la fin de Sartre.⁶⁹⁴

Le lecteur comprend d’emblée qu’il est, à son tour, témoin d’une forme de conjuration visant à faire revivre Sartre. Beauvoir s’adressant à Sartre, même en décrédibilisant l’artifice rhétorique, fait entendre cet espoir que constitue la réactivation d’une voix et d’un homme qui furent vivants, enregistrés, et qui trouve sa cristallisation dans le livre.

La marque poétique imprimée à l’entretien par son périphrase est ici ambiguë parce qu’elle est développée par celle qui prend tout ensemble le rôle d’interlocuteur, de lecteur privilégié et d’écrivain à part entière – l’ouvrage paraît sous le nom de Beauvoir et non de Sartre. Beauvoir, à cause de (et grâce à) la disparition de Sartre, signe les entretiens qu’il aurait pu signer et assume par là même toutes les voix énonciatives : la sienne, celle de Sartre et celle de tiers, puisqu’elle souligne que *La Cérémonie des adieux* fut également composé au moyen de témoignages de tiers – écrits et oraux –, qu’elle a intégrés à son propre tracé du passé. Dans le même mouvement, elle assume toutes les légitimations périphrastiques : si nous avons insisté sur la signature d’écrivain qu’elle met en avant et la marque poétique subséquente, nous pouvons ajouter que cette marque se combine à une visée critique, assortie à son rôle d’interlocuteur et présente plutôt dans le récit que dans les préfaces, mais également avec une forme de caution morale, qui revient usuellement à un tiers. Cette captation des voix, rôles et effets, Beauvoir est légitimée à en jouer pour développer l’hommage à Sartre que représente l’ouvrage. Cette entreprise se révèle peut-être d’autant plus nécessaire qu’elle constitue une forme de légitime défense contre une autre démarche d’entretien, co-signé par Sartre et Benny Lévy, dont il est question tant dans *La Cérémonie des adieux* que dans les entretiens. Beauvoir évoque l’échange entre Sartre et Lévy, qu’elle découvre peu avant la mort de Sartre :

Cet entretien, signé de Sartre et de Benny Lévy – le vrai nom de Victor –, j’ai enfin pu en prendre connaissance environ huit jours avant la date prévue pour sa publication. J’en ai été consternée ; il ne s’agissait pas du tout de cette « plongée plurielle » que Sartre évoquait dans *Obliques* [...] Comment expliquer ce « détournement de

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 13.

vieillard », selon le mot d'Olivier Todd (qui lui, n'a pas reculé devant le détournement d'un mort) ?⁶⁹⁵

On comprend mieux que le discours sur Sartre, tout autant que sa voix même, fassent l'objet d'un enjeu d'authenticité : afin de contrer ce « détournement de vieillard » et de rétablir sa vérité, Beauvoir fait revivre une voix (grâce à l'appui premier du magnétophone) dans un contexte (la fin de vie de Sartre, retracée dans son récit) et souligne la caution morale dont elle est autorisée de par son compagnonnage avec Sartre. Cette légitimité de Beauvoir s'inscrit donc contre l'illégitimité de Lévy⁶⁹⁶ ou de tout autre prétendant aux restes du grand homme – même si dans les entretiens Sartre dit « il y en un [parmi les maos] pour lequel j'ai une amitié réelle, c'est Victor »⁶⁹⁷ – affection non censurée par Beauvoir, dont la probité morale en sort d'ailleurs grandie. Le péri-texte de cet ouvrage est ainsi chargé d'une fonction de légitimation multiple en tant que tombeau de l'écrivain, surgissement de l'authentique qui évince l'esbroufe éventuelle, par une seule voix autorisée.

Marguerite Yourcenar

Passons à un autre « cas limite », de nature différente, représenté par Marguerite Yourcenar dans *Les Yeux ouverts*⁶⁹⁸. Dans cet ouvrage le péri-texte pris en charge par l'écrivain, qui devrait imprimer une marque poétique selon nos critères, assume plutôt une fonction critique. En effet, Marguerite Yourcenar ajoute au corps des dialogues un système de notes de bas de page⁶⁹⁹. Ces dernières ne sont pas nombreuses (quatorze en tout) mais elles permettent au lecteur de suivre un mouvement de relecture opéré par l'écrivain, qui fait le

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶⁹⁶ Le livre d'entretien qui résulte de cet échange paraît en volume en 1991, plusieurs années après la mort de Simone de Beauvoir, sous les noms de Sartre et de Lévy : SARTRE, Jean-Paul et LÉVY, Benny, *L'Espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, présentés et suivis du *Mot de la fin* par Benny Lévy, Lagrasse, Verdier, 1991. Une analyse à objectif revalorisant en est proposée dans HANUS, Gilles, *Penser à deux ? Sartre et Benny Lévy face à face*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013 ; consulter également à ce propos les pages 205-215 et 219-232 de BOULÉ, Jean-Pierre, *Sartre médiatique. La place de l'interview dans son œuvre*, Paris, Minard, 1992.

⁶⁹⁷ BEAUVOIR, Simone de, *op. cit.*, p. 357.

⁶⁹⁸ YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980. Ce très beau titre trouve son origine dans le dialogue de l'entretien, au cours duquel Yourcenar décrit sa position ontologique sans avoir recours aux notions d'optimisme ou de pessimisme : « Il s'agit d'avoir les yeux ouverts. » (p. 240).

⁶⁹⁹ Aragon fait le même choix dans son *Aragon parle*, autrement dépourvu de péri-texte, mais il partage le privilège de la note avec Dominique Arban et chacun signe sa note de ses initiales. Ainsi un second dialogue, celui de « l'après-coup » et de la distance critique, se constitue par notes interposées. ARAGON, Louis, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968. Pour une mise en contexte de l'époque contemporaine de la réalisation et publication de ces entretiens par Aragon, voir : OLIVERA, Philippe, « Le sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, p. 76-84.

choix de préciser son expression⁷⁰⁰ par souci d'une justice faite tant à son œuvre qu'à sa personne. L'irruption de la première note intrigue le lecteur, puisqu'il ne sait de qui elle émane, dans une formule précisant la caractérisation d'un personnage : « Et Zénon, pour sa part, n'est pas à proprement parler un humaniste, ni même un lettré. Il y a en lui de l'empirique et de l'autodidacte, comme chez Paracelse et même chez Léonard »⁷⁰¹. Le premier mouvement serait d'attribuer la note à l'interlocuteur de Yourcenar, Mathieu Galey, puisqu'il signe la préface et par conséquent se voit investi de la prime responsabilité péritextuelle, mais également dans la mesure où ce que précise la note est de nature critique. Toutefois lorsqu'intervient la deuxième note, la confusion n'est plus possible quant à sa provenance énonciative : « J'ai de même créé ces deux personnages, la demoiselle de Loos et la Moricaude, afin d'introduire dans l'épisode deux figures de femmes »⁷⁰² – là on trouve bien la voix de l'écrivain. Dans un premier temps les notes écrites par Yourcenar le sont dans une perspective de justesse du discours tenu sur son œuvre au cours de l'entretien, s'ancrant dans sa propre parole, parfois pour ajouter des informations qui ont échappé à ses critiques mêmes – mais également pour prévenir la critique du lecteur, en particulier l'éventuelle lassitude du déjà-dit. Yourcenar formule par exemple : « Il me semble que j'ai déjà raconté cette anecdote un peu plus haut. Mais dans une longue conversation, certaines répétitions sont inévitables »⁷⁰³. Les règles du jeu de l'entretien doivent être explicitées afin d'éviter le soupçon de radotage dont l'écrivain, âgée, pourrait faire l'objet. La justesse de la représentation d'elle-même en tant que personne lui semble également devoir être rétablie – et c'est en note qu'elle choisit de le faire :

Je me rends compte qu'une légende s'est créée autour de ma prétendue solitude, due non à l'appellation de cette île, mais au fait que de tout temps, et même durant mes années de jeunesse, dès qu'il s'agissait de rapports humains durables ou brefs, intermittents ou continus, qui véritablement importaient, j'ai essayé qu'ils restassent dans la pénombre qui sied si bien à l'essentiel. De là, dès qu'on a commencé à prendre la peine de s'occuper de moi, une légende, ou plutôt des légendes. J'ai vu des visiteurs émoustillés d'arriver ici en s'imaginant que l'île des Monts-Déserts était une Câprée ; plus tard, j'en ai vu d'autres jeter des regards inquisiteurs sur les boccas de ma cuisine en y flairant une odeur d'alchimie ou de magie. Et ceux qui... Et celles qui... Mais ces fabulateurs ont leur prix : ils apprennent à l'historien poète à se méfier des ragots de l'histoire.⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Dans le corps du dialogue, l'usage de la parenthèse peut avoir le même effet, dans la mesure où son statut est extrêmement écrit, plutôt qu'oral.

⁷⁰¹ YOURCENAR, Marguerite, *op. cit.*, 1980, p. 162.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 168.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 231.

Yourcenar se saisit du péritexte – qu'elle investit uniquement par ces notes – afin de procéder à une nécessaire mise au point quant aux « légendes » dont certains ont pu l'affubler. Cette précision s'avère d'autant plus nécessaire dans un ouvrage qui procure à l'écrivain une nouvelle forme de visibilité⁷⁰⁵, mais aussi dans la mesure où l'interlocuteur de Yourcenar, fasciné par l'écrivain, fait preuve d'une adhésion révérencieuse qui pourrait tendre à entretenir la légende plutôt qu'à la mettre à distance, surtout dans sa préface. Aussi le péritexte permet-il à Yourcenar de souligner ce qui lui tient à cœur et qui n'a pas été énoncé assez clairement dans la conversation telle qu'elle est rendue par le dialogue – mais il est surtout investi d'une fonction critique, assumée également par l'écrivain, qui va jusqu'à intervenir (une seule fois et toujours sous forme de note) sur la parole de son interlocuteur, en motivant son geste de manière péremptoire :

Je me permets d'interrompre mon interlocuteur, car il faut toujours protester. Une existence féminine de type traditionnel n'est pas forcément limitée dans tous les sens : Phèdre ou Andromaque (ou, pourquoi pas, la Félicité d'*Un cœur simple* ?) sont des lancées vers l'infini.⁷⁰⁶

L'intervention de la femme écrivain, au cours d'un chapitre consacré au féminisme, sur la parole même que lui prête son interlocuteur masculin, est emblématique de la posture qu'occupe Yourcenar dans l'échange, qui est celle d'une femme courtoise mais intransigente. Dans le corps du dialogue, elle reprend d'ailleurs Mathieu Galey à plusieurs reprises, lorsqu'il se fourvoie dans ses interprétations. Donnons pour exemple cet échange lapidaire :

C'est un livre sec [il parle de *Feux*].

C'est un livre entièrement brûlant, c'est vraiment *Feux*. Je suppose que vous considérez le feu comme un élément sec. Le champagne aussi est « sec ». Et à ma connaissance, les pierres précieuses ne suintent pas non plus.⁷⁰⁷

La marque d'un écrivain, dans le péritexte, est donc le plus souvent poétique, mais elle peut également, plus rarement, être critique. Soulignons tout de même que le système de notes adopté par Yourcenar constitue une incursion discrète de cette marque critique. Nous reviendrons par ailleurs sur le fait qu'un discours critique peut être développé par l'écrivain sur son œuvre, au cours du dialogue.

⁷⁰⁵ La visibilité et la lisibilité sont deux principaux enjeux artistiques des livres d'entretien, nous y reviendrons au chapitre suivant.

⁷⁰⁶ YOURCENAR, Marguerite, *op. cit.*, 1980, p. 271.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 92.

7.3.2. Marque critique

Demeurons avec *Les Yeux ouverts*, qui nous permet d'aborder dans un continuum la marque critique imprimée par l'interlocuteur au péri-texte qu'il assume dans le livre d'entretien, et traitons la préface signée par Mathieu Galey. La dizaine de pages qui la composent lui donnent un poids non négligeable et soutiennent surtout l'admiration que Galey voue à Yourcenar, qu'il qualifie de « roc en ses concepts »⁷⁰⁸, dont il dresse le portrait avec un pathos certain dans le paragraphe final :

Sereine jusqu'au détachement – et tendre pourtant ; il faut la voir caresser un chien, un caillou sur la plage – on dirait qu'elle appartient à un autre règne, où les mots auraient leur sens, les humains leurs raisons, l'univers des lois reconnues par tous, la sagesse une place et l'intelligence un rayonnement sans ombres. Elle contemple le monde en face, et les hommes, avec un amour abstrait qui peut faire peur, comme celui des saints. Mais elle a en elle des feux qu'on devine. Malgré son sourire de Minerve, si retenu, et même un peu distant, c'est une visionnaire qui vous contemple, de cet œil bleu où se retrouve, intacte sous la paupière alourdie, l'innocence glacée de l'enfant, devant un monde qui coule.⁷⁰⁹

Le ton de Galey, on le constate ici, évoque plus l'hagiographie que la critique. Lorsqu'il présente Yourcenar, c'est bien ancrée dans un contexte, celui d'une île américaine isolée, loin des modes textuelles françaises qu'il traite avec dédain (Nouveau roman et autofiction, notamment). Mais il dépeint avant tout le destin d'un être d'exception, bien né et mûri comme le Bouddha, dont l'engagement civique fait partie de la philosophie. Quant à l'œuvre, il l'ancre dans une rhétorique de l'inspiration qui installe mieux encore Yourcenar dans sa position de déesse des lettres. Ainsi il affirme que, plus que romancière, « c'est une femme cerveau, qui pourrait être celui d'un philosophe. [...] elle n'est romancière que d'occasion »⁷¹⁰ et ajoute plus loin : « Comme tous les vrais inspirés, Marguerite Yourcenar reste assez indifférente à ce qui s'écrit de nos jours, et l'éternelle histoire du monsieur et de la dame ne la passionne guère. »⁷¹¹ Atemporelle, inébranlable, sagesse incarnée, la personnalité de Marguerite Yourcenar ainsi conçue justifie le fait que son interlocuteur ne parle finalement que très peu de ses textes, puisqu'ils ne sont que la conséquence logique de ces grâces et intransigeances naturelles. En intégrant une forme d'interdit critique, il se conformerait en sus à un jugement de l'écrivain qu'il formule comme tel : « Pour Marguerite Yourcenar, recherches et théories n'ont pas beaucoup de sens, au regard de la durée. Ce genre de conviction assure une écriture, et la justifie comme elle accompagne la démarche d'un

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 10.

esprit. »⁷¹² Il faut rappeler ici qu'à plusieurs reprises, dans leur dialogue, Yourcenar reprend son interlocuteur (nous l'avons montré plus haut). Le défaut d'investissement critique sur les textes s'apparente à de la prudence de la part de l'interlocuteur. Galey insiste également, dans un « *Nota* » qui clôt sa préface en plus petits caractères, sur la perfection avec laquelle il a voulu remplir son rôle d'interlocuteur :

J'ai lu trop de prétendus « dialogues », verbeux et déséquilibrés, pour tomber dans le travers du « questionneur » qui s'efforce d'occuper le devant de la scène, en cabotin camelot. On me saura gré, je l'espère, de la brièveté de mes interventions ; je les ai volontairement réduites à la relance, au rebond, avec le constant souci de conduire cette conversation de façon qu'on y entende la voix de Marguerite Yourcenar, et elle seule.⁷¹³

Aussi le manque de mise en perspective critique dans la préface se voit-il compensé par une critique du genre de l'entretien, qui souffre généralement selon Galey de l'ego mal placé des interlocuteurs – défaut qu'il se targue d'avoir su éviter dans la reddition écrite des échanges avec « sa » grande dame. Cette critique n'est pas intégrée au texte de la préface, relevant peut-être d'une préoccupation trop terre-à-terre selon son auteur – mais c'est bien la seule information sur le processus des entretiens qui nous est donnée : de leur mode d'élaboration, de leur fréquence, des bornes temporelles qui le délimitent, nous ne saurons rien. Ainsi d'emblée le lecteur est averti : si l'écrivain en dialogue représente un être exceptionnel, l'interlocuteur qui eut le privilège de s'en approcher est irréprochable : le voici témoin d'une rencontre au sommet. Le premier mérite que Galey s'arroge est de faire entendre la voix de Yourcenar et de transmettre ainsi au lecteur la portion congrue de sagesse et de grâce que dispense l'écrivain. Sa marque critique demeure limitée et se réduit parfois aux attributs et attitudes d'un gardien du temple⁷¹⁴ – sans que ceci ne nuise toutefois à la valeur du temple.

Vladimir Jankélévitch

La préface d'un livre d'entretien peut tout de même valoir comme renforcement du geste critique – et critique à double titre : premièrement comme une critique du processus même de l'entretien, avant d'être critique d'une œuvre. On le constate dans les propos

⁷¹² *Ibid.*, p. 13.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 14.

⁷¹⁴ D'autres interlocuteurs médiatiques de Yourcenar, Jacques Chancel et Bernard Pivot, ont marqué moins de vénération pour l'auteure – sans pourtant manquer de révérence. On peut le constater dans la *Radioscopie* rééditée en 1999 tout comme dans le DVD du « Grand entretien » avec Pivot. Un détail intéressant est que Bernard Pivot est amené à poser une question à Yourcenar, par le truchement du pré-enregistrement, à l'issue de Radioscopie – et il lui demande son avis sur les émissions littéraires médiatiques ; voir : YOURCENAR, Marguerite, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

liminaires de Béatrice Berlowitz, donnés sans titre, à l'entrée de *Quelque part dans l'inachevé*⁷¹⁵, que nous choisissons de donner ici dans son intégralité, dans la mesure où ils problématisent un ensemble de topoï sur les entretiens ou plutôt sur la critique faite aux entretiens « standards », contre lesquels s'inscrit celui qui va être livré au lecteur⁷¹⁶ – dont la valeur est présentée, évidemment, comme supérieure.

« Évitions surtout de faire un de ces livres hâtifs comme un pique-nique », me dit Jankélévitch le jour où nous commençâmes nos Entretiens... Une méfiance fondamentale vis-à-vis d'un genre littéraire que ce temps exploite indiscrètement devait veiller sur notre travail : nous n'avions, en effet, que mépris pour le magnétophone et pour ses performances athlétiques, nous ne voyions en lui que l'exorbitante et misérable autorisation, donnée par la technique, d'échapper à la solitude de l'écriture et à la responsabilité du livre. Cependant, quelque chose portait Jankélévitch à l'utilisation d'un tel instrument : la quête du mot introuvable, le désespoir devant l'idée perdue, la hantise de l'inertie qui toujours menace les moments de la vie vraiment vivante. Le regret même lui a échappé de ne pas disposer d'un appareil magique qui permettrait de noter dans l'instant tous les murmures d'une pensée qui se cherche, « celui qui posséderait un tel appareil aurait une puissance infinie... ». Or il nous est apparu très vite que l'appareil magique demeurerait un rêve. Le magnétophone et sa puissance imperturbable de conservation constituait pour nous un leurre : celui d'une mémoire qui, prétendant restituer l'intégralité et maintenir intact l'événement foisonnant de la parole, ne saurait rien bâtir, rien ordonner, et laisserait tout perdre à vouloir tout garder. Nous avons donc compris que la restitution mécanique ne convenait pas à Jankélévitch, qu'elle rendait sa conversation méconnaissable. Dès lors il fallait renoncer aux garanties de la haute fidélité et aux facilités de la transcription littérale, reprendre le chemin caillouteux qu'impose toute écriture et se servir de ces enregistrements comme d'un matériau pour bâtir le livre. Le magnétophone nous livrait un tas de perles, il restait à faire le collier. Aussi avons-nous, par l'écrit, fait violence au transcrit. Nous avons restauré les replis et les recoins que le parler à haute voix dissipe. Nous avons laissé se reconstituer la brume nourricière, celle qu'abrite le livre, celle qui donne espace et temps et lampe lointaine au voyageur. C'est dire que mes interventions ne devaient pas être celles du journaliste, du psychologue ou du juge d'instruction : il ne s'agissait ni de feindre ni d'ignorer l'œuvre, ni de mettre au point une tactique. Prendre au piège, pousser dans ses retranchements, mettre en contradiction avec soi-même, forcer à l'aveu, tel ne pouvait être mon travail. Mes questions furent en quelque sorte contemplatives, et si j'observais une règle, ce fut plutôt celle de l'accompagnement, respectueux à la fois du rythme et du souffle, qui soutient la mélodie, la prépare, la recueille et parfois s'enchevêtre à elle, sans jamais chercher à la contraindre ni à la dépayser.⁷¹⁷

Attelons-nous à décortiquer ce discours élitare et métaphorique, qui s'attache à penser et classer les objets de mépris d'un côté (la mode, la technique, l'oralité) et ceux qui doivent

⁷¹⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.

⁷¹⁶ Le choix de ce livre d'entretien, qui n'est pas celui d'un écrivain mais d'un philosophe, a été influencé par le jugement d'Emmanuel Godo, qui considère cet ouvrage comme le summum de la tradition de la conversation qu'il étudie (GODO, Emmanuel, *op.cit.*). Nous ne pouvions dès lors le négliger dans cette étude, d'autant plus qu'il cristallise de façon emblématique un topique anti-genre – avant de se prêter à l'exercice de l'entretien.

⁷¹⁷ JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *op. cit.*, p. 9-10.

être valorisés de l'autre (le sérieux, la complexité, le compagnonnage et l'écriture). Le fait que le livre d'entretien soit un genre à la mode constitue un premier motif de réticence, d'autant plus lorsqu'il est traité par des interlocuteurs qui remplissent des rôles considérés comme inadéquats, tels que celui de journaliste, de psychologue ou de juge d'instruction. Aussi Berlowitz restitue-t-elle le souhait du philosophe de ne pas produire un livre comme les autres, mais de se diriger vers quelque chose de plus essentiel. Elle définit également son rôle d'interlocuteur par élimination successive de ce qu'il ne doit pas être, à son avis. Ne pas être journaliste revient à ne pas tomber dans le piège de la communication quotidienne, trop simple, faisant insulte à la complexité de la pensée du philosophe ; ne pas être psychologue signifie ne pas expliquer l'œuvre par la vie et s'attarder dans les considérations biographiques pour établir des relations de cause à effet simplistes ; ne pas être juge d'instruction équivaut à ne pas aborder Jankélévitch en vue d'élucider son œuvre – encore moins sa personne – et de porter à son propos un jugement définitif. Berlowitz se définit ensuite positivement dans une relation de compagnonnage avec le philosophe, qui serait la seule à permettre une parole libre et profonde à la fois.

Un violent mépris pour la technique représente le second obstacle évoqué, menaçant la réalisation même de l'entretien. Le magnétophone réel ne pouvant être dépassé par un magnétophone « magique » imaginaire – qui reproduirait fidèlement une pensée en mouvement – il est décrit comme objet n'atteignant pas la hauteur du discours qu'il devrait restituer. Ce mépris de la technique, implicitement doublé par une critique de la prouesse physique, se voit renforcé par un troisième écueil : l'oralité. La déception de la transcription est patente et le lecteur peut reconstituer, à partir de ce qu'évoque Berlowitz, le premier élan constitué par l'enregistrement de leurs conversations qui fut pénible à la lecture de leurs transcriptions. Cette trahison de l'oral outrage la pensée – qui ne se reconnaît plus – dans la mesure où elle présente une parole ne répondant pas à un classement ou à une hiérarchie pleinement maîtrisés par les interlocuteurs. Aussi le magnétophone est-il cantonné à la fonction de producteur de matériau (« perles » métaphoriques, tout de même), qui serviront à la noble tâche de l'écriture. L'antidote à ces déceptions, dues à la technique et à l'oralité, se décline en plusieurs nuances et valeurs de sérieux et de complexité – ajoutées au matériau brut. Ainsi au plein jour et à la platitude de l'oral sont opposés l'obscurité et les recoins de l'écrit, qui correspondraient mieux à la pensée. De la facilité de la parole on revient à la difficulté de l'écrit – et de cette épreuve les interlocuteurs se trouveraient grandis. Enfin, la valeur du livre ainsi constitué se voit cautionnée par tant de précautions : précautions prises à

écarter toute frivolité et à représenter le sérieux d'une pensée par celui pris à l'exprimer dans une forme de dialogue philosophique.

La marque péritextuelle de Berlowitz en tant qu'interlocutrice est bien critique – et de manière flagrante plus critique du genre même qui est pratiqué dans les entretiens que de l'œuvre du philosophe. La posture de son interlocutrice tend à dépeindre l'idéal d'un échange harmonieux dans le royaume cotonneux de la pensée, sans interférences vulgaires liées à la modernité. Cette volonté de simplicité, allant jusqu'au dépouillement, alliée à une forme de modestie dans l'abord d'une œuvre, se double toutefois d'une arrogance certaine dans les termes choisis pour mettre à distance le genre même pratiqué ici, appuyé sur une rhétorique volontairement complexe. Malgré tout, les précautions prises dans cette préface quant à la définition du rôle de l'interlocuteur nous semblent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles ont trait à une définition en creux touchant au travail philosophique de Jankélévitch, sans pourtant en parler. Ainsi l'interlocuteur, dans un mouvement mimétique (impliqué certainement par le compagnonnage revendiqué), reproduit un certain mode de pensée de l'« écrivain » en question, ce qui représente une possibilité critique que nous qualifierons ici d'empathique – qui n'est pas rare dans les livres d'entretien.

Notons encore, comme spécificité péritextuelle de *Quelque part dans l'inachevé*, la présence d'une épigraphe musicale : une ligne de la Troisième Symphonie de Borodine (inachevée – l'écho au titre de l'ouvrage est subtil) est offerte au lecteur, forcément mélomane, qui s'intéresse au philosophe-musicologue qu'incarne Jankélévitch.

Jean Starobinski

Avec *La Parole est moitié à celui qui parle...*⁷¹⁸, la marque critique est assumée par l'interlocuteur Gérard Macé – en l'occurrence également un écrivain – ainsi que par l'éditrice⁷¹⁹ du volume, Stéphanie Cudré-Mauroux. Jean Starobinski, placé dans le rôle de l'écrivain, ne prête sa voix qu'au dialogue. Les éléments péritextuels s'avèrent nombreux : des remerciements ; une dizaine de lignes introductives pour tracer le mode d'élaboration des entretiens, signées Macé ; et après les entretiens un essai intitulé « Jean Starobinski, artiste et interprète », également signé Macé ; une « Note de l'éditeur » par Stéphanie Cudré-Mauroux, qui comporte des notes de bas de page ; enfin des repères bio-bibliographiques, certainement

⁷¹⁸ STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*

⁷¹⁹ Il s'agit donc là d'une caution morale, selon les termes de notre typologie, dont d'autres manifestations seront traitées plus loin. Relevons ici que la combinaison de la marque critique de l'interlocuteur avec la caution morale de l'éditrice représente également une manière de verrouiller la réception du livre d'entretien, évoquée en introduction.

établis par l'éditrice. Les entretiens, mettant en jeu une figure intellectuelle d'envergure, se doublent d'un appareil critique qui veut lui rendre justice. Ils font l'objet d'un traitement critique rigoureux, de type universitaire, et se hissent ainsi au statut d'objet de référence critique⁷²⁰. Dans le péri-texte placé après les entretiens, Macé cite Starobinski, faisant l'éloge de sa relation aux textes littéraires – et faisant entendre, par là même, sa voix première. Il pousse le critique vers le statut du créateur, de l'artiste qu'il considère comme « un autre lui-même : libre, responsable et enchanteur »⁷²¹. Dans sa note d'éditrice, Cudré-Mauroux met en perspective le rapport des deux hommes de lettres, révélant la correspondance qui a commencé par les lier (avec des extraits de lettres que Macé envoie à Starobinski). Elle retrace ainsi ce qui a déjà été brièvement évoqué en préambule par Macé, c'est-à-dire la première étape radiophonique des entretiens, en 1999, avant de traiter l'écriture de ces derniers. À ce propos, elle use de la formule suivante :

Pour qu'un dialogue débouche sur une parole *neuve*, il faudrait idéalement que s'y réalisent les deux injonctions du précepte alchimique *solve et coagula* (dissous et coagule) qu'étudie et interprète Jean Starobinski dans de nombreux textes et qui décrit, par métaphore, un des cheminements possibles de la critique, mais aussi de l'écriture.⁷²²

Cudré-Mauroux décrit donc la rencontre entre Starobinski et Macé comme une opération alchimique réussie, dans la mesure où chacun sert de révélateur à l'autre et qu'ensemble ils produisent un discours nouveau sur un objet commun, qui est littéraire. Le péri-texte élaboré autour des entretiens sert à légitimer la démarche de l'entretien et à souligner son apport pour l'œuvre de Starobinski-critique, puisque c'est un Starobinski-artiste ou écrivain qu'elle tend à faire voir, dans un déplacement léger mais signifiant du regard critique.

Richard Millet

Il arrive aussi que le péri-texte offre l'occasion à l'interlocuteur de marquer ses distances d'avec les propos tenus dans le dialogue. Le cas est rare, mais présent dans *Harcèlement littéraire*⁷²³ – dont le titre évoque déjà une forme de tension – entretiens entre Richard Millet et ses exégètes universitaires Delphine Descaves et Thierry Cecille, qui promettent au lecteur

⁷²⁰ C'est également le cas pour *Le Roi vient quand il veut* de Pierre Michon, par exemple, mais aussi pour *Les Yeux ouverts* de Marguerite Yourcenar.

⁷²¹ STAROBINSKI, Jean, *op. cit.*, p. 94.

⁷²² *Ibid.*, p. 98.

⁷²³ MILLET, Richard, *Harcèlement littéraire. Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005. Notons qu'un autre livre d'entretien de Richard Millet, mené en collaboration avec Chantal Lapeyre-Desmaison, s'avère quant à lui plus pacifique dans son résultat péri-textuel : MILLET, Richard, *Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004.

de lui fournir une « vision critique de la littérature contemporaine »⁷²⁴. Descaves ouvre le volume avec un essai intitulé « Retours ». Elle y retrace le processus des entretiens, qui trouve son origine dans une fascination pour l'œuvre de Millet et se poursuit par une forme de pèlerinage sur les lieux que l'écrivain prend comme appui à ses fictions – La Corrèze, et plus particulièrement le village de Viam : « Nous comprendrions peut-être mieux l'origine de ces romans et verrions peut-être se révéler leurs sources. »⁷²⁵ Mais même si elle procède ainsi au récit de leur visite, le renforçant de citations de Millet, Descaves souligne que l'enjeu critique ne se trouve pas dans l'adéquation mais plutôt dans la disjonction entre le réel et l'œuvre : « ce séjour en terre corrézienne révélait, soulignait surtout, l'écart qu'il y a entre un lieu réel et sa réinvention littéraire, sa re-création, qui est une transfiguration, par une langue et un style »⁷²⁶. Dans un second temps, les deux critiques font une expérience similaire de l'écart entre échange réel et échange re-créé avec la construction du dialogue, auquel Millet se prête de bonne grâce.

Nous avons été confrontés lors de ces entretiens à non pas une, mais deux voix chez Richard Millet : douce, lors des échanges oraux, durant lesquels le ton était mesuré, conciliant, d'une tranquille assurance, cette voix, lors de la réécriture de certains passages, s'est faite plus pamphlétaire et polémique. De la calme courtoisie pouvait surgir l'emportement, la douceur orale s'estompait pour céder la place à une parole plus rageuse. Nous en avons éprouvé de l'étonnement, de l'embarras parfois, un peu déstabilisés par cette forme de dualité qui s'est révélée à nous ; mais cette altérité au sein d'un même être a précisément constitué un des aspects les plus inattendus et les plus intéressants de notre travail avec Richard Millet, nous donnant à vivre l'expérience d'un échange complexe, révélant les paradoxes d'une personnalité qui déjouait toute interprétation simpliste en nous livrant à une stimulante perplexité.⁷²⁷

Il est extrêmement rare de trouver, dans le péri-texte des entretiens, un commentaire de l'interlocuteur témoignant de sa surprise à la lecture d'un échange dialogué réécrit. La personne de Richard Millet porte une voix qui n'est pas celle de l'inscripteur ni celle de l'écrivain, ici réunis pour s'opposer au représentant social, conciliant dans l'échange. Alors que la plupart des préfaces se targuent de faire entendre la voix vivante de l'auteur, selon une valeur d'authenticité, Descaves témoigne d'une expérience située à l'opposé du spectre : la voix vivante, voix nue, celle entendue, est certainement celle du moi social, de la personne, mais une fois branchée sur celle de l'écrivain elle s'électrise, s'amplifie, subit effets et augmentation de volume. Pour évoquer une comparaison musicale, l'expérience pourrait être assimilée à une rencontre *unplugged* de Millet, puis à l'amplification de sa voix pour un

⁷²⁴ MILLET, Richard, *op. cit.*, 2005, 4^e de couverture.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 16.

concert dans un stade de foot... La perplexité critique qui en découle fait le jeu de l'écrivain, accessible en apparence mais qui ne se laisse prendre dans aucun discours, sinon celui qu'il veut élaborer.

L'écart est encore invoqué concernant les prises de position de Millet : « Des désaccords ont pu surgir, notamment sur des positions idéologiques que nous ne partageons pas, mais nous n'avons pas voulu jouer les censeurs : un écrivain, pensons-nous, n'écrit pas pour être un modèle ni un exemple à suivre et doit rester libre de ses propos »⁷²⁸. Descaves trouve ainsi une formule élégante pour départager comme il sied les responsabilités des discours de chacun : à Millet celle de ses propos, à Descaves et Cecille celle de leurs interrogations et perspectives critiques.

Thierry Cecille poursuit dans une veine essayiste « Sur la ligne de front ». Il y convoque un extrait de la lettre qui sollicitait l'accord de l'écrivain : « Ce serait là, c'est notre rêve, un livre à part entière : non pas une simple compilation de questions-réponses, mais un véritable voyage, ou même une expédition (périlleuse ?) – non pas un mausolée d'hommage mais une œuvre ouverte. »⁷²⁹ Construire une œuvre critique en collaboration avec son écrivain de prédilection – voici peut-être un des rêves du critique, qui vise à faire entendre les voix majeures de la littérature contemporaine (il cite Bauchau, Bon, Volodine, N'Diaye, mais Millet est plus directement visé) qui mènent un travail obstiné sur la langue et construisent patiemment une œuvre. Resurgit la question de l'idéologie, mais sous une forme plus offensive, plus en phase avec Millet : « Modes et horizons d'attente, conformisme et idéologie guettent et menacent l'écrivain. Si l'individu peut y céder, en tant que citoyen ou consommateur, le créateur, lui, doit se déprendre de cette glu. »⁷³⁰ Le petit recul historique qui nous est donné, considérant la publication de l'*Éloge littéraire d'Anders Breivik* par Millet en 2012⁷³¹, nous permet d'affirmer que l'écrivain n'a pas su éviter l'écueil de l'idéologie – et il serait intéressant de connaître le jugement critique de Cecille à ce sujet, dans la mesure où il se positionne ainsi face aux critiques soulevées par *Le Sentiment de la langue* :

Richard Millet n'a pas à répondre à ces accusations [de « réactionnaire »] – ou plutôt si : il ne peut et ne doit y répondre qu'en continuant d'écrire. La seule responsabilité qui incombe à l'écrivain est celle de son œuvre, il n'est redevable – envers lui-même

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 20. L'auteur souligne.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁷³¹ MILLET, Richard, *Langue fantôme*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.

comme envers ses lecteurs – que de la logique qu’il s’impose pour parvenir au but qu’il s’est fixé.⁷³²

Aussi la fin justifierait-elle tous les moyens ? La posture critique de Cecille semble plus empathique que celle de Descaves également lorsqu’il se prononce sur la valeur d’une œuvre qui réside enfin, pour lui, dans la maîtrise de la langue, « langue *tenue* dans toutes ses variations : loin du je-m’en-foutisme des asyntaxiques d’aujourd’hui, l’ordre auquel elle s’adosse et qu’elle construit est une arme pour parvenir à tenir en joue le désordre contemporain »⁷³³. Millet corsèterait ainsi la littérature contemporaine, lui permettant de conserver une consistance repérable, une tenue salubre dans un paysage informe. Si Descaves soulignait leur étonnement de critiques face à une voix prenant des accents pamphlétaires, on constate que Cecille ne manque pas d’achopper à l’écueil mimétique, tandis que Millet reste bien croché à l’écueil idéologique. Cette double voix critique qui imprime sa marque péritextuelle au livre d’entretien offre toutefois une profondeur de champ à une suite dialoguée qui appelle cette distance, cet écart – à nouveau – entre le réel et la portée symbolique de sa représentation.

Dans les livres d’entretien de notre corpus, la marque critique pure (non combinée à une marque poétique) dans le péritexte n’est finalement pas si fréquente – et l’on constate à l’aide des exemples développés ci-dessus qu’elle concerne plutôt des livres dont les « écrivains » ne le sont peut-être pas au premier chef : Jankélévitch est avant tout philosophe ; Starobinski, critique. A ce titre, ils sont certainement moins concernés par l’éventuelle marque poétique qu’ils pourraient imprimer à leur livre d’entretien et laissent le champ libre à leurs interlocuteurs. Yourcenar – quant à elle – s’est arrogée un droit au péritexte critique en investissant ses notes et a ainsi affirmé qu’elle détenait une forme de *final cut* de l’ouvrage, même si Galey s’ingénie à apposer sa propre marque critique en préface. Millet, lui, demeure dans sa réserve poétique et pamphlétaire, active sur le corps du dialogue, et laisse œuvrer ses critiques dans le péritexte.

Un des obstacles à la marque critique pure dans le péritexte des livres d’entretien tient certainement à ce que le discours critique s’élabore plutôt dans le dialogue. Si la marque poétique d’un écrivain se justifie pleinement pour inaugurer un volume qui porte sa signature d’auteur, la marque critique de l’interlocuteur doit se doubler de justifications préalables (lien à l’écrivain et/ou à son œuvre, circonstances particulières, etc.). L’interlocuteur, dont la voix

⁷³² MILLET, Richard, *op. cit.*, 2005, p. 28.

⁷³³ *Ibid.* L’auteur souligne.

sert de faire-valoir à la voix de l'écrivain, n'est pas doté du même capital d'autorité que ce dernier et sa parole n'est par conséquent pas aussi légitime que celle de l'écrivain.

Signalons encore qu'une des marques critiques les plus fréquentes, portée par le périphrase signé par l'interlocuteur, est celle des recueils d'interviews que nous avons traités plus haut – un interlocuteur pour de multiples écrivains – dans lesquels justement la figure de l'interlocuteur prend la première place et d'ordinaire signe l'ouvrage. Dans la mesure où nous privilégions dans cette étude les livres d'entretiens qui paraissent sous le nom d'un écrivain (et de son vivant) plutôt que sous celui de l'interlocuteur, nous ne développerons toutefois pas ici cette analyse – mais il y aurait lieu de le faire ailleurs.

7.3.3. Marque poético-critique

Ce que nous définissons comme la marque poético-critique du périphrase dans le livre d'entretien est un partage du périphrase, à parts plus ou moins égales, entre signature de l'écrivain et signature de l'interlocuteur. Fréquemment les textes ainsi élaborés se répondent, comme pour prolonger le dialogue ou en expliciter la provenance, le désir initial, chacun à sa manière – tout en assignant plus particulièrement la marque poétique à l'écrivain et la marque critique à l'interlocuteur. Ainsi les textes témoignent le plus souvent d'un accord ou d'une forme d'harmonie entre écrivain et interlocuteur, qui co-construisent le sens de leur dialogue : nous le verrons avec les livres d'entretien entre Édouard Glissant et Alexandre Leupin, Nicolas Bouvier et Irène Lichtenstein-Fall, ou encore Annie Ernaux et Frédéric-Yves Jeannet.

Édouard Glissant

*Les Entretiens de Baton Rouge*⁷³⁴ sont construits avec un soin double, poétique et critique, autour de l'échange dialogué. Un « *Avertissement* » signé A.L. ouvre le volume, « Les itinéraires » donnent un aperçu du contenu de chaque échange comme une table analytique dont l'initiative reviendrait à l'écrivain (elle est donnée en caractères romains⁷³⁵), « Les entretiens » occupent la partie centrale de l'ouvrage, suivis de « *Écumes du jour d'après* », un inédit de Glissant et de « *L'œuvre mangrove* », un essai de Leupin. Aussi le

⁷³⁴ GLISSANT, Édouard avec Alexandre Leupin, *Les Entretiens de Baton Rouge*, Gallimard, 2008.

⁷³⁵ Une des conventions typographiques les plus utilisées dans les livres d'entretien est l'attribution des caractères romains pour l'écrivain et des italiques pour l'interlocuteur. Cette convention n'est pas utilisée dans cet ouvrage.

corps du texte, le dialogue, bénéficie-t-il d'un encadrement poético-critique péri-textuel en chiasme (L/G/G-L/G/L⁷³⁶), soigneusement pensé et composé.

L'opération critique de Leupin, médiéviste qui a rencontré et fréquenté Glissant dans une université américaine au début des années 1990, consiste à caractériser les effets de la langue et de la pensée de l'écrivain, comme ici, brièvement, dans son *Avertissement* :

Sur le frottement mondial des langues, des peuples et des cultures, sur l'émergence des États-nations, sur les décolonisations, sur la question de l'identité, voici les élans de sa pensée, fondés sur un coup de génie inaugural : s'approprier poétiquement les symboliques et l'inextricable et l'envers de l'actuelle mondialisation, pour en extraire les figures de la cristallisation lyrique.⁷³⁷

Il développe son discours sur l'œuvre de Glissant, affirmant sa force et sa singularité, après les entretiens dans « L'œuvre mangrove », indiquant par exemple que « *Glissant s'est fait exister dans son écriture-archipel par la vertu d'une décision, d'un geste, d'un courage inauguraux, celle d'exercer son écriture là où nul modèle n'avait préalablement colonisé le territoire littéraire* »⁷³⁸ et poursuivant : « *par le faire de l'œuvre, il prouve l'infini possible de la parole qui transcende ses limites et en fait donation à d'autres, à venir* »⁷³⁹. C'est sur cette création d'une langue nouvelle qu'insiste le critique, s'arrogeant le privilège de l'apprécier et de la connaître par opposition à ses confrères. Leupin ajoute en effet que la langue de Glissant irrite les universitaires car ils ne peuvent la classer – et en affirmant ceci il se désolidarise d'un environnement critique supposément régi par un canon étroit. Même si son discours critique est ancré dans un milieu universitaire et que la rencontre de l'écrivain et de son interlocuteur s'est déroulée dans le même environnement, l'investigation portée dans l'œuvre de Glissant se double donc d'une critique de la critique universitaire, la jugeant rétive à la prise en compte de l'innovation syntaxique de contemporains essentiels, tels que Glissant. Leupin poursuit :

Pareil au romancier, le peuple de son œuvre se désigne par une prise de parole qui est bien au-dessus des nécessités de la communication. Ce qui s'évoque ici, c'est la jouissance obsessionnelle de se faire exister par la poésie. Or, une telle insistance sur le dire n'est nullement illusion, « rêve de poète » ou fuite hors du monde dans le fantasme. Au contraire, Glissant montre que les mondes, pour exister, doivent être nommés. Sinon il n'y aura pas de « poétique de la Relation », ni de plongée dans le divers. En ce sens, Glissant est pour moi le continuateur des grands logothètes de la tradition occidentale, à commencer par ceux de l'Ancien Testament, qui ont toujours su

⁷³⁶ La lettre G représente la signature de Glissant, la lettre L celle de Leupin ; les barres obliques séparent les différents textes qui composent le livre d'entretien : la structure en chiasme est ainsi rendue plus visible.

⁷³⁷ GLISSANT, Édouard avec Alexandre Leupin, *op. cit.*, p. 10.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 163.

que non seulement le dire était instaurateur, mais encore que sa légitimité ne pouvait être trouvée que dans une poétique.⁷⁴⁰

Puisque le « dire » est valorisé de cette manière en ce qui touche à l'œuvre, il ne peut être que valorisé dans le dialogue qui précède, avec une nuance de taille : le dire de l'écrivain n'est pas le dire du communicateur. L'investissement symbolique de la langue sauve le dialogue de la platitude d'une communication qui ne fournirait que de l'information – et transpose l'échange entre écrivain et interlocuteur sur un plan poétique. La marque critique de Leupin, qui brandit pour commencer la singularité de l'œuvre de Glissant et poursuit en qualifiant sa réception par la communauté universitaire de défailante, souligne finalement que c'est dans l'adresse, dans le dire poétique qui est dirigé vers ses « frères humains », avec toute sa charge symbolique, que la langue de Glissant atteint sa pleine puissance. Cette insistance sur la primauté du dire et de sa forme poétique rappelle au lecteur que les dialogues entre Leupin et Glissant sont également tributaires, bien qu'à un second degré, de cette esthétique de l'adresse investie poétiquement.

C'est également ce que confirme Glissant dans le péri-texte qu'il signe : « Écumes du jour d'après » n'évoque aucunement les entretiens, ni dans le processus de leur élaboration, ni dans leurs attendus, etc. Ce fragment poétique permet à l'écrivain de faire entendre sa langue particulière, dense et énigmatique. Cette énigme ponctue le dialogue et réinjecte de l'obscurité dans ce qui a peut-être été trop déplié, trop expliqué justement, et constitue une sorte d'antidote à la table analytique des « Itinéraires » du début, décrivant poétiquement, tout de même, les chapitres successifs. Prenons pour exemple le septième : « Où l'on parle du futur pressenti par les littératures, dans un monde dominé par la coprésence du tout à tout. »⁷⁴¹ Si la marque poétique de l'écrivain consiste à apposer aux textes la densité de sa langue et de la pensée qu'elle charrie, la marque critique de l'interlocuteur réside en la valorisation et la théorisation des effets de cette langue et de cette pensée. Ces marques conjuguées vibrent au diapason du texte, à l'écart tant de certains canons d'une critique universitaire rétive aux expérimentations de l'extrême contemporain, que du tout à la communication.

Nicolas Bouvier

Dans *Routes et déroutes*⁷⁴², la complicité entre écrivain et interlocuteur est différente, tout comme leur visée conjointe quant à la mise en avant de l'œuvre et de son auteur. Le

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 165-166.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴² BOUVIER, Nicolas, *Routes et déroutes. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Genève, Metropolis, 1992.

péritexte est plus sobrement investi, surtout du point de vue critique, et il comporte une part iconographique importante puisqu'il reproduit vingt-et-une photographies. La plupart de celles-ci sont de Nicolas Bouvier, ou représentent l'écrivain, et une seule reproduit un dessin de Thierry Vernet. Les photographies interviennent au fil du dialogue – intégrées au texte⁷⁴³ imprimé intégralement sur papier glacé – à l'instar de leur intégration au parcours de l'écrivain photographe et iconographe. Nous attribuons à ces images la marque poétique du péri-texte assumé par Bouvier, puisqu'elles constituent pour lui un mode d'expression alternatif et complémentaire à l'écriture, ainsi qu'une forme de commentaire sur les propos tenus dans le dialogue. Bouvier contextualise la réalisation de ce livre d'entretien dans son « Avant-Propos » :

L'occasion m'était offerte de faire le point dans le désordre né de ce grand chambardement [son expérience de l'ouest, après celle de l'est]. Pas un bilan, ni une longue réflexion péremptoire : c'est beaucoup trop tôt. Bien des opinions exprimées ici auront changé demain et feront une dernière fois la pirouette à mon dernier soupir [...]. Donc juste « le point » : entreprise salubre une fois la soixantaine passée. Sans aucune prétention à « faire du texte », mais en conservant le ton de l'entretien avec sa fraîcheur, ses gaucheries, ses lacunes et ses trouvailles.⁷⁴⁴

Aussi la marque poétique de l'écrivain est-elle envisagée de manière modeste : l'entreprise de réécriture des dialogues ne fait pas l'objet d'une volonté de maîtrise esthétique qui serait celle de l'œuvre (et on connaît les talents d'orfèvre de Bouvier à cet égard) ; l'oralité quant à elle est valorisée pour le ton qu'elle imprime au dialogue. L'écrivain ne prétend donc pas maîtriser une présentation de soi et de son style mais s'ouvre à l'occasion – grâce à une amitié préalable qu'il décrit comme essentielle au développement du livre :

La personne de l'interlocutrice, de la comparse est pour moitié dans l'intérêt et le plaisir que j'ai trouvés dans ces conversations. Des années de collaboration, de connivence, enfin d'amitié à la Radio ou à la Télévision, m'ont convaincu que les bonnes questions seraient posées. D'Amérique, je lui avais écrit – c'était au printemps 1990 – qu'on devait faire un jour un livre ensemble. Le travail en commun nous avait amenés à parler très librement de presque tout ce qui nous fait vivre et crever, et nous avait, forcément, laissés sur notre faim. Alors, je ne pensais pas tant à moi qu'à ces choses qu'on aime, qui nous intriguent, nous font le cadeau de visites inattendues et passent un instant dans cette modeste mansarde – nous-mêmes – qui est le seul logis que nous puissions leur offrir.⁷⁴⁵

L'écrivain ne se positionne aucunement en voix autorisée à traiter de son œuvre propre et de littérature en général. Ce n'est pas à une genèse poétique ou à la somme d'une œuvre

⁷⁴³ À l'opposé de celles présentées dans le livre d'entretien de Robert Pinget.

⁷⁴⁴ BOUVIER, Nicolas, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

que le lecteur est invité. Bouvier décentre ainsi le sujet du livre d'entretien – constitué tout de même principalement par lui-même en tant qu'auteur d'une œuvre dont il sera question – pour botter en touche et pointer vers l'humain, sans prétention à l'universalité mais dans une promesse d'authenticité et de visée vers l'essentiel. Cette modestie ne relève pas d'une stratégie rhétorique : elle révèle plutôt une forme de philosophie portée par l'écrivain, qui place l'humain au cœur de ses préoccupations, mais sans le hisser au-dessus des règnes animal ou végétal. L'humain se doit d'être traversé par l'expérience (celle du voyage, par exemple) pour mieux se délester des jugements et habitudes qui entravent sa perception du monde. La rencontre entre être humains (opposée à l'épreuve de la solitude), ainsi que le partage de leurs représentations culturelles, constitue alors l'essentiel d'une vie d'homme. La mise en récit de ces rencontres et solitudes fascinent dans les textes de Nicolas Bouvier. Pour le livre d'entretien, le fondement de la valeur d'interaction, avec une interlocutrice en particulier, qui ne pourrait être remplacée par aucune autre, est ainsi mise en avant par l'écrivain, plutôt que le projet de bilan d'une œuvre.

Ce caractère essentiel est également relevé dans les quelques lignes signées de l'interlocutrice. Juste avant l'avant-propos, Irène Lichtenstein-Fall inscrit une sorte de dédicace, qui comporte le discours rapporté d'un tiers. Ainsi sa marque critique se double de la marque d'un tiers – également très proche – qui offre tout ensemble une légitimité critique ainsi qu'une caution morale à l'ensemble de l'ouvrage :

Alors qu'avaient lieu ces entretiens, Michel Soutter, mon très proche ami depuis une vingtaine d'années, peu à peu nous quittait. La dernière fois qu'il a pu me parler, il m'a dit : « Ce que vous faites, Nicolas et toi, c'est ce que j'aurais fait si j'avais su... Réaliser un film, puis un autre, quels que soient les obstacles, c'est facile. Tandis que ce que vous faites, c'est essentiel. » Avec l'accord de Nicolas Bouvier, je lui dédie ce livre.⁷⁴⁶

Se vouer à l'essentiel et en trouver une formulation, c'est ce en quoi s'accordent écrivain et interlocutrice pour qualifier le projet ainsi que le résultat de leurs échanges, en ceci très certainement soutenus par une adhésion amicale, plutôt qu'une distance critique, dont témoigne leur péritexte.

Annie Ernaux

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

L'Écriture comme un couteau, sous-titré *Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, est signé Annie Ernaux⁷⁴⁷. L'ouvrage, du point de vue du péritexte, bénéficie d'une augmentation de ce dernier dans sa réédition en version Poche, moins de dix ans après sa première publication. En effet, dans l'édition de 2011, une postface d'Ernaux est ajoutée au volume, qui comptait déjà deux préfaces – non signalées comme telles mais datées et signées des initiales de l'interlocuteur et de l'écrivaine, respectivement en caractères italiques et romains. La postface porte quant à elle un titre, « À jour », qui renseigne sur sa fonction d'actualisation du discours tenu quelques années plus tôt. Mais avant d'analyser l'influence de cette nouvelle postface, voyons comment la marque poético-critique est assumée par les deux textes liminaires livrés dans la version originale.

Dans cette version, les voix de l'interlocuteur et de l'écrivaine sont placées sur un pied d'égalité en termes péritextuels, chacun proposant son retour sur le processus de l'entretien, ses motivations, ainsi qu'une formulation d'un intérêt réciproque pour le travail d'écriture de l'autre (Jeannet étant également romancier⁷⁴⁸). Assumant le rôle de l'interlocuteur⁷⁴⁹, Jeannet inscrit son discours dans un univers référencé, tout d'abord avec les maîtres à penser de l'autobiographie, citant entre autres Rousseau et Leiris, mais également en proposant une réflexion sur le genre même de l'entretien, « *apte à révéler, sous l'effet d'une sollicitation extérieure, ce qui dans l'œuvre interrogée reste souvent implicite* »⁷⁵⁰. Entre les bornes de cette inscription critique, soutenue par une tradition (l'autobiographie) et servie par un genre (l'entretien), Jeannet déploie son admiration pour l'œuvre d'Ernaux, une œuvre au long cours et sans compromis – comparable en ceci à son œuvre à lui, qui traduit toutefois sa recherche dans une forme tout autre – et formule l'objectif qu'il s'est assigné en tant qu'interlocuteur : « *tenter de faire dire à Annie Ernaux les motivations profondes et circonstances de son geste, de sa posture d'écrivain* »⁷⁵¹ : c'est bien une forme de révélation critique, dans une perspective génétique, biographique et sociologique, qui est en jeu et que Jeannet appelle de

⁷⁴⁷ ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, [Stock, 2003], Paris, Gallimard, 2011.

⁷⁴⁸ Il a notamment publié : JEANNET, Frédéric-Yves, *La Lumière naturelle. Esquisses d'un livre futur*, Paris, Galilée, 2002 ; Osselets, Paris, Argol, 2010.

⁷⁴⁹ C'est un rôle que Frédéric-Yves Jeannet connaît bien, puisqu'il l'a exercé dans deux autres ouvrages, en plus de celui consacré à Annie Ernaux : BUTOR, Michel et JEANNET, Frédéric-Yves, *De la distance (déambulation)*, Rennes, Éditions Ubacs, 1990 ; CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves, *Rencontre terrestre. Arcachon. Roosevelt Island. Paris Montsouris. Manhattan. Cuernavaca*, Paris, Galilée, 2005. Il a également rempli le rôle de l'écrivain, alors interrogé par Robert Guyon : JEANNET, Frédéric-Yves, *Frédéric-Yves Jeannet. Rencontre avec Robert Guyon*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2006.

⁷⁵⁰ ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, 2011, p. 11.

⁷⁵¹ ERNAUX, Annie, *op. cit.*, p. 11.

ses vœux, tout en précisant le mode de fabrication de l'ouvrage, qui passe par l'écrit à l'ère du courrier électronique. S'appariant à la démarche critique de son interlocuteur, Ernaux fait également état de ce mode d'échange, qui lui a offert une grande liberté de formulation :

Entre le libellé d'une question et ce qu'on croit écrire s'étend un espace angoissant, voire menaçant. Lors d'un entretien oral, même mené avec lenteur, on s'efforce de l'ignorer et de le franchir avec plus ou moins d'aisance et de rapidité, affaire d'habitude. Là, je pouvais prendre le temps d'apprivoiser cet espace, de faire surgir du vide ce que je pense, cherche, éprouve quand j'écris – ou tente d'écrire – mais qui est absent quand je n'écris pas. Une fois que j'avais l'impression d'avoir saisi quelque chose d'un peu sûr, je me lançais à écrire directement ma réponse sur l'ordinateur, sans notes et avec le minimum de corrections, selon la règle du jeu que je m'étais imposée.⁷⁵²

Aussi l'entretien comporte-t-il des règles externes, dont celle d'un corps de texte constitué principalement de dialogue (et de périphrase, nous nous en préoccupons), mais Ernaux explicite également les règles internes selon lesquelles son entretien s'est construit : échange écrit grâce au courriel, exigence de spontanéité dans la formulation de réponses toutefois méditées, rapport au temps non contraint. Elle justifie également sa collaboration avec Jeannet parce qu'il est lui-même écrivain et qu'elle apprécie son œuvre : « je savais que, par sa façon de vivre l'écriture, Frédéric-Yves Jeannet serait un enquêteur profondément *impliqué*. »⁷⁵³ La confiance préside à l'échange, d'autant plus qu'il n'est pas lié, au départ, à une démarche éditoriale et n'est par conséquent soumis à aucun calendrier ou autre contingence extérieure. Annie Ernaux vise une forme de sincérité dépouillée, telle qu'on la retrouve dans ses œuvres – et c'est là une marque poétique –, lorsqu'elle formule l'objectif de la publication de l'entretien : « J'espère simplement avoir réussi à exprimer quelques vérités individuelles et provisoires – révisables assurément par d'autres – sur ce qui occupe beaucoup ma vie. »⁷⁵⁴ Mais Ernaux ne s'arrête pas à ce souhait et elle clôt sa préface par la résurgence d'un souvenir, contenu dans un paragraphe :

C'est juste après la guerre, à Lillebonne. J'ai quatre ans et demi environ. J'assiste pour la première fois à une représentation théâtrale, avec mes parents. Cela se passe en plein air, peut-être dans le camp américain. On apporte une grande boîte sur la scène. On y enferme hermétiquement une femme. Des hommes se mettent à transpercer la boîte de part en part avec de longues piques. Cela dure interminablement. Le temps d'effroi dans l'enfance n'a pas de fin. Au bout du compte, la femme ressort de la boîte, intacte.⁷⁵⁵

⁷⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 14. L'auteure souligne.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 16.

Ce micro-récit confirme que c'est bien de la prose d'Ernaux qu'il s'agit par la suite : elle en offre au lecteur un avant-goût, et confirme la marque poétique qui lui est dévolue dans sa signature du périphrase.

La postface de la réédition déséquilibre en quelque sorte ce qui avait présidé à une marque poético-critique idéale dans l'original, l'interlocuteur et l'écrivain ayant un droit similaire au périphrase, des voix équivalentes, l'une critique, l'autre poétique, mettant leur dialogue en perspective. Ernaux évoque Jeannet dans ces quelques pages de 2011, en des termes élogieux d'ailleurs puisqu'à la relecture de leur échange l'écrivain ne trouve rien qu'elle veuille « modifier ou [...] désavouer [...] [elle a] ressenti une vive gratitude à l'égard de Frédéric-Yves Jeannet qui, avec subtilité et rigueur, [lui] a fait faire un examen de “conscience littéraire” exigeant et complet. »⁷⁵⁶ On pourrait arguer que l'interlocuteur, par cet hommage rendu à son excellence critique, est comme présent – mais il n'est pas invité pour autant à signer une postface pour cette réédition. Puisque Ernaux n'a rien à ajouter au dialogue, qui résiste à l'épreuve des années – bon signe quant à la qualité de l'échange – elle choisit de renseigner le lecteur sur les livres qu'elle a publiés dans l'intervalle et dont les préoccupations esthétiques, sans donner lieu à des considérations précises sur leur origine, étaient déjà contenues dans l'entretien. C'est ainsi que le titre donné à la postface « À jour » est explicité, comme un devoir de loyauté envers le lecteur de 2011, qui a le droit d'en savoir plus sur la production de l'écrivaine et sur le contexte de production de ces œuvres nouvelles (*Les Années*, *L'Usage de la photo*, *L'Autre Fille*). Ernaux, après en avoir rendu compte, affirme :

Il me paraît aussi hasardeux qu'il y a dix ans de parler de mon travail en cours. À tout moment il peut être modifié, ou suspendu, par l'irruption d'événements personnels. Ou collectifs, qui obligeront à de nouvelles questions. Car écrire n'est pas une activité hors du monde social et politique : cette conviction profonde est le fil qui court sans rupture dans l'entretien et lui a donné son titre.⁷⁵⁷

La postface, présentée comme inédite par les éditions Gallimard, constitue un argument de vente et légitime encore une fois le livre d'entretien grâce à la marque poétique de l'écrivain entretenu. Ernaux s'en empare avec vigueur, tant pour souligner que l'échange entre elle et son interlocuteur lui a permis de formuler ce qui serait resté dans l'informulé sans le prétexte de ses questions, que pour mettre en avant l'espace de liberté et d'expérimentation que représente l'écriture. Chaque texte répond à une nécessité, à la recherche d'une forme, et

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 148.

son surgissement ne peut être séparé de l'environnement spatio-temporel, politico-social et émotionnel dans lequel son auteur évolue. Ernaux ponctue son texte par une déclaration qui sonne comme un manifeste pour l'écrivain en tant qu'observateur privilégié puisque doté du pouvoir d'expression : « la première question à se poser, quand on écrit, est celle des moyens d'une prise de conscience critique de la montée des dangers. »⁷⁵⁸ De l'exercice parfois abstrait de la réflexion sur sa propre écriture, Ernaux mène son lecteur à penser le rôle de l'écrivain comme un lanceur d'alerte – face aux dangers sociaux actuels – à visée esthétique. Ainsi le déséquilibre induit par la postface l'est au profit d'une marque poétique de l'écrivain, intimement liée au fait social.

7.3.4. Caution morale

Giuseppe Ungaretti

Les *Propos improvisés*⁷⁵⁹ entre Giuseppe Ungaretti et Jean Amrouche offrent un bel exemple de caution morale assumée par le péri-texte signé par un tiers. Ce tiers, en l'occurrence, est un autre poète – Philippe Jaccottet⁷⁶⁰ – qu'Ungaretti, en 1969, avait prié d'éditer ses entretiens donnés à la radio en 1953. À l'origine du volume on trouve donc le désir d'un écrivain de publier des échanges qu'il estime signifiants par leur éclairage de son œuvre, plus de quinze ans après leur réalisation radiophonique (contemporaine de l'apogée de cette pratique sur les ondes, présentée dans la première partie de cette thèse). Amrouche, décédé en 1962, n'était plus là pour mener à bien cette publication. Jaccottet⁷⁶¹ intervient alors comme un substitut de l'interlocuteur, mais finalement également comme substitut de l'écrivain puisque Ungaretti décède en 1970 et ne peut donner son aval à la version finale des *Propos improvisés*, comme le rapporte Jaccottet : « Il est mort, malheureusement, avant que je puisse lui soumettre mon travail. »⁷⁶² Le péri-texte endosse alors une caution morale à deux niveaux : Jaccottet doit expliquer dans un premier temps la raison pour laquelle il intervient en tant qu'éditeur des entretiens (sur demande expresse d'Ungaretti), mais il doit également

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 148-149.

⁷⁵⁹ UNGARETTI, Giuseppe et AMROUCHE, Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972.

⁷⁶⁰ Mentionnons au passage un livre d'entretien accordé par le poète, comme du bout des lèvres, à son interlocuteur : JACCOTTET, Philippe, *De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, Paris, Arléa, 2005.

⁷⁶¹ Dans son introduction à l'édition de la correspondance entre Jaccottet et Ungaretti, José-Flore Tappy expose bien comment le poète italien se reposait sur son traducteur avec grande confiance. Il est question des entretiens dans leurs lettres entre juillet et septembre 1969. Voir : JACCOTTET, Philippe et UNGARETTI, Giuseppe, *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970*, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 2008.

⁷⁶² UNGARETTI, Giuseppe et AMROUCHE, Jean, *op. cit.*, p. 129.

expliciter sa démarche et son bien-fondé, afin d'être à même de présenter les entretiens comme permettant de retrouver la voix de l'écrivain et celle de son interlocuteur, revivifiées. C'est ainsi qu'il présente son intervention sur le texte :

Je me suis borné à supprimer quelques répétitions superflues, à clarifier quelques passages confus, afin de conserver au texte son caractère d'improvisation orale dans une langue, certes très familière au poète, mais qui n'était pas sa langue natale. Ainsi ceux qui l'ont connu croiront-ils entendre encore une fois, d'outre-tombe, sa voix chaleureuse.⁷⁶³

Un des choix éditoriaux de Jaccottet réside dans une coupe significative :

Chacun des entretiens, à la Radio, était suivi d'une lecture commentée de nombreux poèmes d'Ungaretti, à quoi venaient s'ajouter encore de longues citations de Baudelaire, de Gide ou d'Apollinaire. Dans la mesure même où ces commentaires avaient été heureusement conçus par Amrouche pour la radio, ils l'étaient moins pour un livre, où la reproduction intégrale des poèmes n'eût pas de sens, non plus que celle du commentaire sans eux.⁷⁶⁴

On retrouve ici la question de l'autocitation, en plus de la citation d'autrui, qui aurait peut-être été négociée différemment par Ungaretti et Amrouche s'ils avaient pu participer à l'édition des entretiens. Ce qui a paru redondant à Jaccottet, ou « passant » à la radio mais pas forcément pour une publication, est pourtant ce qui relève le plus étroitement des poèmes d'Ungaretti. L'effet « explication de texte » voulu par Ponge dans ses entretiens (publiés deux ans avant ces *Propos improvisés*) constitue celui dont Jaccottet estime qu'il n'entre pas dans ce type de livre. La position de Jaccottet revient à séparer le plus nettement possible l'œuvre du discours sur l'œuvre, représenté ici par le dialogue entre Ungaretti et Amrouche. Ce choix, présenté comme une intervention minimale sur l'économie des entretiens et allant de soi par le transfert d'un mode d'expression (oral) à un autre (écrit), n'est pourtant de loin pas incontestable. Toutefois, la confiance d'Ungaretti placée en Jaccottet, comprise comme geste inaugural de cette édition, permet à ce dernier d'opérer les choix qui lui conviennent sans que quiconque puisse les réfuter. Jaccottet estime que le résultat éclaire tant la vie que l'œuvre du poète :

Les confidences, les anecdotes, les souvenirs, quel que soit leur intérêt spécifique, ne sont là que pour éclairer quelques-uns des plus beaux textes de la poésie contemporaine. L'enfance en Egypte (le vide du désert, la fragilité des constructions humaines, la mélodie arabe), la découverte de l'Italie, Paris avec Apollinaire, Modigliani, plus tard Paulhan, la première guerre comme rencontre avec l'élémentaire, l'été et le baroque romains, les deuils intimes, le Brésil : autant de thèmes qui

⁷⁶³ *Ibid.*, propos signés Ph. J. sur les rabats de la couverture de l'ouvrage.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 130.

permettent de situer *Vie d'un homme* dans sa plus juste lumière, de nous rendre son auteur plus proche, mais dont l'intérêt va encore bien au-delà d'une œuvre et d'un homme.⁷⁶⁵

Aussi Jaccottet souligne-t-il la cohérence des entretiens, mais il incite surtout le lecteur de ces derniers à se reporter à l'œuvre d'Ungaretti, qui représente bien plus que la somme des composantes énumérées dans le dialogue. Son choix de couper les citations et commentaires se clarifie ainsi et peut se résumer en l'injonction : lisez Ungaretti dans ses textes. L'intervention péritextuelle de Jaccottet, limitée à une note de l'éditeur en fin de volume ainsi qu'à un texte de présentation imprimé sur les rabats de l'ouvrage, offre bien une caution morale au livre d'entretien, mais elle rappelle qu'après avoir goûté à la voix « vivante » d'un auteur, il faut retourner à l'essentiel, c'est-à-dire ses textes.

Robert Pinget

La démarche est tout autre dans *Robert Pinget à la lettre*⁷⁶⁶, où l'écrivain réduit le dialogue à l'origine du livre à un échange qui en occupe moins d'un tiers afin de mieux mettre en avant un abécédaire rédigé selon ses propres intérêts – nous l'avons déjà évoqué plus haut. Le péritexte est multiple : avant-propos de Madeleine Renouard, cahier photographique inséré au centre de l'ouvrage, repères bio-bibliographiques et, enfin, postface de l'éditeur Jean-Michel Place. C'est aux éléments dépendant de l'éditeur que nous nous arrêtons, pour observer le type de caution morale qu'ils fournissent au livre : l'iconographie d'une part et la postface de l'autre.

Jean-Michel Place revient dans sa postface sur la difficulté de réalisation du livre, sur l'opiniâtreté de l'interlocutrice face à un écrivain rétif à tout discours sur soi. Toutefois, l'objectif éditorial visé est bien la mise en avant de la personnalité de l'écrivain. Par conséquent les photographies s'avèrent d'autant plus nécessaires dans le cas de Pinget puisqu'elles prennent à rebours son parti pris de ne pas se livrer et racontent autrement – comme un « roman-photo » – cette vie qui est la sienne et dont il ne veut pas parler. Aussi les légendes des photographies composent-elles une biographie minimale de l'écrivain, que le lecteur découvre chronologiquement : en famille ; « jeune écrivain fauché, à Paris » en 1960 ; puis récipiendaire de prix littéraires ; bricolant sa maison de campagne ; violoncelliste à ses heures ; dans son bureau parisien. Le cliché qui clôt la série ne comporte pas de légende : il propose le portrait d'un homme âgé, souriant, fixant l'objectif d'un regard franc et quasi

⁷⁶⁵ *Ibid.*, propos signés Ph. J. sur les rabats de la couverture de l'ouvrage. *Vie d'un homme* est le titre donné à la publication de la poésie complète d'Ungaretti.

⁷⁶⁶ PINGET, Robert, *op. cit.*, 1993.

malicieux. L'éditeur, par ces choix iconographiques, a pu combler ce qui faisait défaut pour que le livre d'entretien soit ouvert à un plus large public : le dévoilement du pan biographique de l'écrivain⁷⁶⁷. Ce dévoilement par l'image, l'apparition publique, va de pair avec ce à quoi Place fait allusion dans sa postface, qui est l'acceptation de la notoriété pour un écrivain :

En entrant avec Mircea Eliade, Gabriel Garcia Marquez, Günter Grass, James Joyce, Pier Paolo Pasolini... dans la collection « Entretiens » aux Éditions Belfond, Robert Pinget accepte sa notoriété. Ce n'est que justice que de voir un de nos grands écrivains d'aujourd'hui en si bonne compagnie.⁷⁶⁸

Grâce à ce livre, l'éditeur souligne que l'écrivain accède à une nouvelle forme de conscience de soi, qui est celle de figurer parmi les grands noms de la littérature contemporaine (non seulement francophone, mais internationale) : voici la caution morale que l'éditeur prête à l'ensemble du volume. La vision néo-romantique de l'éditeur sur la position de l'écrivain implique que si le péri-texte importe tant, c'est que l'écrivain ne s'occupe que d'écrire et non pas d'expliquer : « Aux questions, il n'a pas de réponses, aux problèmes de chacun et de tout le monde, pas d'explication. Son travail consiste à écouter la langue et à la dépouiller. L'acte moral se passe d'elle. Écrire n'est pas vivre. Il faut savoir choisir. »⁷⁶⁹ Le travail de l'éditeur consisterait en une mise en valeur de ce travail de l'écrivain, qui doit être laissé tout à sa création. Cette remarque finale pourrait tendre à invalider l'existence même du livre d'entretien, mais elle souligne plutôt que l'entreprise du « hors l'œuvre », bien que vouée à l'échec avec Pinget, a été menée à bien – mission impossible qui se révèle accomplie. Par conséquent, la caution morale offerte par l'éditeur au contenu de l'ouvrage rejaillit sur son propre travail éditorial, rendu par là même rare et précieux.

Julien Gracq

Autre cas de figure, plus sobre, pour le péri-texte des *Entretiens* de Julien Gracq : sa teneur est limitée à une brève intervention du tiers éditorial. Les quelques lignes imprimées en quatrième de couverture ne sont pas signées mais elles émanent manifestement des éditions Corti, qui soulignent la rareté de cette parution, lorsqu'on considère la posture très retenue du grand écrivain face à l'entour du littéraire.

Dix ans après la parution des *Carnets du grand chemin*, ce recueil d'entretiens avec Julien Gracq constitue un événement pour tous ceux qui, au fil des ans, ont suivi cet écrivain, un des rares contemporains accueillis par la Pléiade. [...] La variété des

⁷⁶⁷ Nous y reviendrons au chapitre suivant, dédié à la nature et orientation des énoncés des livres d'entretien.

⁷⁶⁸ PINGET, Robert, *op. cit.*, 1993, p. 319.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 320.

interlocuteurs comme celle des questions aboutit à un ensemble cohérent et complet – sinon exhaustif – où Julien Gracq s'exprime sur les sujets les plus divers. [...] Que Julien Gracq se soit très rarement prêté au jeu de l'interview rend ce choix d'autant plus marquant, d'autant plus significatif.⁷⁷⁰

Sans aucun sensationnalisme mais à l'aide d'un vocabulaire précis et référencé, l'éditeur rappelle simplement que le recueil est doté d'une haute valeur dans la mesure où il propose la voix vivante d'un écrivain d'ordinaire rétif à la faire entendre, tout en retraçant le parcours de certaines interrogations liées à son écriture grâce aux dialogues choisis. Le statut de classique contemporain de Gracq est indiscutable, sanctionné par l'entrée en Pléiade de son vivant. Les valeurs annexes à ce classicisme, celles de sérieux et de cohérence menant à la signification, sont assurées. Ici l'usage même des entretiens pour accéder au grand écrivain n'est pas thématisé autrement que par la rareté qui mène à la valeur. La caution morale est par là garantie : l'éditeur fait cadeau au lecteur d'un contenu exceptionnel, lié à un écrivain également d'exception. Notons que cette rareté menant à la valeur répond aux lois marchandes de l'offre et de la demande, mais également à celles du domaine du luxe (cuirs rares, montres serties de diamants, etc.), plaçant la littérature dans une perspective élitare. Il ne faut pas oublier que Gracq n'a pas seulement refusé la plupart des entretiens portant sur son œuvre (l'œuvre devant se suffire à elle-même) ou la discussion de ses avant-textes (l'œuvre ne pouvant se révéler que dans sa perfection), mais qu'il s'est également opposé à la publication de ses ouvrages en édition de poche – processus par trop banalisant le texte. Cette posture élitare, doublée d'un inébranlable esprit de sérieux, permet de mieux comprendre dès lors que l'éditeur souligne la valeur des apparitions de Gracq dans les entours de son œuvre, où s'invitent – potentiellement – les masses et la légèreté.

L'intervention d'un tiers dans le péri-texte du livre d'entretien offre une caution morale qu'on pourrait qualifier de mutuelle : en effet, si cette intervention a pour fonction première d'affirmer la valeur du corps du texte représenté par le dialogue, cette valeur rejaillit sur le tiers signant le péri-texte. Ce type de légitimation est certainement d'autant plus pratiqué à titre posthume⁷⁷¹ – le « cas » des *Propos improvisés* entre Ungaretti et Amrouche en constitue un exemple. Rappelons que nous avons privilégié dans notre corpus les entretiens paraissant du vivant de l'écrivain concerné – le travail éditorial de Jaccottet se situant à la limite de nos critères puisqu'il est animé par la volonté première de l'écrivain, mais paraît après sa mort.

⁷⁷⁰ GRACQ, Julien, *op. cit.*, 2002, 4^e de couverture.

⁷⁷¹ Les entretiens entre Duras et Mitterrand, parus après la mort des deux interlocuteurs, dont le péri-texte est signé par le dernier compagnon de l'écrivain et la fille de l'ancien président, constitue un autre exemple de caution morale, posthume, fournie par des tiers qui ne sont pas éditoriaux. Voir : DURAS, Marguerite et MITTERRAND, François, *op. cit.*

7.3.5. Du bon usage du péritexte

L'étude du péritexte des livres d'entretien constitue une excellente voie d'entrée dans le genre, dans la mesure où ces textes, quelle que soit leur signature, proposent souvent une réflexion ou une critique portant sur tout ou partie du genre même. Ces critiques ou éloges du genre informent une échelle de valeurs implicites qui lui sont attachées. Ainsi sont touchées des valeurs liées : l'oral et l'écrit, celle d'authenticité (la fameuse « voix vivante » de l'auteur) qui touche tant au rapport à l'œuvre qu'au rapport à l'humain, celle d'absolu d'une œuvre dont le commentaire ne peut atteindre à la même qualité, enfin celle de rareté du témoignage.

Considérer les marques poétiques et critiques séparément, puis ensemble, nous permet d'avancer qu'elles ne sont pas égales dans leur légitimité. L'écrivain qui signe son livre d'entretien est ainsi doté d'un capital de légitimité plus élevé dans la prise de parole, par rapport à son interlocuteur. La marque poétique est par conséquent plus attendue – espérée par les lecteurs – que la marque critique – et également plus autosuffisante : il n'est pas rare qu'elle assume l'entier du péritexte, alors qu'on ne peut en dire autant pour la marque critique. La marque poétique se rapporte très concrètement à la production littéraire et poétique de l'écrivain en question, il suffit d'en rappeler quelques exemples développés plus haut : mélange des registres chez Michon, rhétorique de l'absolu pour Bonnefoy ou souci du rôle social chez Ernaux – chaque intervention péritextuelle de l'écrivain le confirme dans ce qu'il est par ses textes. Quant à la marque critique, elle doit être considérée ici dans son acception large, qui peut aller du simple accompagnement d'une œuvre aux analyses détaillées de ses enjeux, mais elle présuppose *a minima* la connaissance de l'œuvre – et éventuellement la connaissance de l'écrivain. Ce qui nous semble le plus intéressant dans le déploiement de ces attitudes critiques fort diverses est qu'il témoigne d'un *continuum* qui pourrait porter le nom un peu métaphorique et paradoxal de « *continuum* de l'écart ». Ainsi les positions critiques seraient placées sur ce *continuum* selon la distance (intellectuelle, émotionnelle) qu'elles instaurent entre l'œuvre (et l'écrivain) et leur propre discours. Plus l'écart se réduit entre le critique et l'œuvre dont il traite, plus le risque mythologique ou hagiographique menace. N'oublions pas que les interlocuteurs réalisent généralement, avant l'acte critique même, un exercice d'admiration pour une œuvre et parfois un écrivain. La relation critique ne s'établit ni ne se détermine aisément – nous y reviendrons au chapitre suivant.

Quant à la caution morale fournie par le péritexte, signée d'un tiers, soulignons ici qu'elle peut être combinée à toute forme de marque : poétique, critique ou poético-critique.

Elle offre une profondeur au champ critique, mettant souvent en perspective les autres éléments du péritexte. Elle bénéficie également d'une forme de retour sur investissement : se portant garante d'une œuvre, d'un processus, elle en tire un prestige certain – même s'il ne se manifeste que sur le plan intellectuel ou symbolique.

Pour accéder à la simple existence littéraire, pour lutter contre cette invisibilité qui les menace d'emblée, les écrivains ont à créer les conditions de leur « apparition », c'est-à-dire de leur visibilité littéraire.⁷⁷²

Pascale Casanova

8. Nature et orientation de l'énoncé

La seconde partie de notre typologie explore la nature et l'orientation de l'énoncé du livre d'entretien. La nature de l'énoncé se départage principalement dans l'exploration de l'origine d'une pratique ou de son enjeu critique. L'orientation de l'énoncé est tournée soit vers sa production soit vers sa réception. Considérons une forme de *continuum* (encore une fois) possible, au sein d'un même livre d'entretien ou de plusieurs d'un même auteur, entre ces natures et orientations distinguées. Les écrivains qui serviront à élaborer ce *continuum*, dans des analyses plus détaillées pour certains, sont principalement : des Forêts, Ionesco, Butor, Z'Graggen, Le Clézio, Césaire, Chessex, Perros, Guyotat, Novarina, Puech, Quignard, Beigbeder, Angot et Zouc.

8.1. L'origine d'une pratique à la loupe

Dans les livres d'entretien, la pratique de l'écriture peut être explicitée, par les écrivains, selon deux perspectives parfois antagonistes, parfois complémentaires, que sont la perspective opéraliste, centrée sur l'œuvre uniquement, et la perspective personnaliste, centrée sur la personne de l'écrivain⁷⁷³. À grands traits, ces deux positions correspondent dans les traditions critiques aux formalismes pour la première et à la critique biographique pour la seconde. Dans notre parcours analytique d'un choix de livres d'entretien, nous attribuerons à chacune de ces perspectives, opéraliste et personnaliste, certains ouvrages, dans lesquels les écrivains, par le discours formulé sur leur œuvre propre, se rattachent à l'une ou à l'autre de ces perspectives, et par conséquent courants critiques. Nous verrons que les textes et les postures de ces écrivains ne correspondent pas à des positions aussi tranchées et que chacun exige une modulation plus fine tant de la lecture critique en elle-même (qui ne se résume pas à un choix entre formalisme et critique biographique) que de sa temporalité – ainsi une œuvre, sa réception et le discours second qu'est le livre d'entretien sont-ils tous tributaires non

⁷⁷² CASANOVA, Pascale, *op. cit.*, p. 243.

⁷⁷³ Répétons que nous empruntons cette terminologie à Nathalie Heinich ; voir notamment : HEINICH, Nathalie, *art. cit.*, 1997 ; *op. cit.*, 2000 ; *op. cit.*, 2012.

seulement de l'époque dans laquelle ils voient le jour, mais également de la posture⁷⁷⁴ choisie par l'écrivain qui les produisent ou les induisent à un moment donné.

8.1.1. Les opéralistes

Une posture opéraliste pure est difficile à tenir dans un livre d'entretien – ceci d'autant que l'on s'éloigne des années 1960 et que l'on s'approche des écritures de soi influençant le commentaire de l'œuvre par son auteur. En effet, ce dernier est souvent conduit à s'expliquer par des éléments biographiques plutôt qu'à l'appui d'un discours critique plus abstrait, portant sur la structure, la forme ou les enjeux du texte. Néanmoins, certains écrivains peuvent incarner cette posture opéraliste, notamment Louis-René des Forêts avec *Voies et détours de la fiction*⁷⁷⁵. La position d'Eugène Ionesco est plus ambivalente, dans la mesure où le dramaturge accepte dans *Entre la vie et le rêve*⁷⁷⁶ de traiter en partie d'éléments biographiques – mais il récuse toute analyse psychologisante de ses choix d'auteur comme de son œuvre, ce qui équivaut à un rappel à l'ordre pour son interlocuteur : l'œuvre prime, non la personne de l'auteur. Enfin Michel Butor constitue un cas intéressant dans la mesure où sa posture initiale, assurément opéraliste, se transforme au fil des ans et par étapes en une posture personnaliste, dans les nombreux livres d'entretien qu'il a signés : le refus du biographique des années 1960 se craquèle courant 1990 pour atteindre une acceptation – une revendication même – de l'influence biographique sur l'œuvre.

Louis-René des Forêts

Le texte de *Voies et détours de la fiction* paraît en 1962⁷⁷⁷ dans le numéro 10 de la revue *Tel Quel*. Il est publié en volume dès 1985, par Fata Morgana. Rédigé par écrit en réponse à un questionnaire, l'entretien évacue le plus possible l'identité personnelle de l'interlocuteur (qui n'est pas nommé et personnifie ainsi la revue) aussi bien que de l'auteur. En douze questions numérotées par des chiffres romains sont lancées des pistes analytiques pour permettre à des Forêts d'explicitier sa conception de l'écriture, ainsi que sa pratique. Il s'agit bien de parler d'une œuvre – mais des Forêts se refuse à en aborder le contenu.

⁷⁷⁴ Quant à la notion de posture, nous y avons déjà fait référence au cours de ce travail et nous renvoyons aux travaux de Jérôme Meizoz à ce sujet : *op. cit.*, 2007, 2011.

⁷⁷⁵ DES FORÊTS, Louis-René, *Voies et détours de la fiction*, [1985], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2003.

⁷⁷⁶ IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1977.

⁷⁷⁷ Notons que la date de cette première parution n'est pas anodine. Elle précède de peu la réimpression du *Bavard*, en 1963 (publié une première fois en 1946), qui marque un renouveau dans l'accueil critique de des Forêts.

Tout écrivain, même le plus lucide, à vouloir déterminer son œuvre propre en fonction du contenu, et non de la forme ou de la méthode, risque de lui donner un sens qu'elle n'a pas ou de lui prêter à la fois plus de sens et moins de sens qu'elle n'en a. Se substituer à son œuvre, qui est de toutes les œuvres celle dont nous sommes le plus absent, c'est se croire plus savant qu'elle et maître de ses secrets ; chercher à la ressaisir tout entière à partir d'un thème ou d'un motif isolé, c'est se livrer à une opération d'escamotage qui néglige le mouvement par lequel elle s'est faite et l'éloigne de son véritable centre : c'est donc aussi se mettre inévitablement en défaut ou en excès par rapport à elle.⁷⁷⁸

La marge de manœuvre que des Forêts se réserve est étroite ; elle doit être replacée dans le contexte critique des années 1960, qui marque le début des approches structuralistes. Selon lui, l'écrivain ne devrait pas se substituer au critique (qui peut, en plus de la forme et des méthodes, analyser le contenu des œuvres), dans la mesure où sa propre œuvre constitue l'angle mort de sa vision critique. Cette position puriste – curieusement héritière d'une forme de romantisme de l'inspiration, certainement influencé par les théories psychanalytiques, et présentée de façon dogmatique – se double du postulat structuraliste de la scission entre œuvre et auteur⁷⁷⁹. Dans *Voies et détours de la fiction*, des Forêts l'intègre comme une exclusion de toute revendication personnelle dans l'écriture.

Je dirais qu'écrire est l'acte de quelqu'un en moi qui parle en vue de quelqu'un en moi qui l'écoute. Mais cette dualité dont chacun des termes exclut radicalement l'autre exclut du même coup toute appartenance à un moi personnel : c'est pourquoi le *je* qui exprime cette dualité ne peut être qu'un *je* privé de soi, et son langage que désavouer la relation équivoque qui tenterait de s'établir entre ces deux termes inconciliables.⁷⁸⁰

Ainsi l'écriture traverserait le sujet (inspiration) tout en le divisant (moi qui parle/moi qui écoute) et cette division ne permettrait pas de poser l'équivalence avec un être entier : la personne civile et l'homme qui a été traversé puis divisé par l'expérience du langage. L'écriture, qui produit l'œuvre, serait alors ce qui met le plus possible à distance la personne de l'auteur. La position opéraliste ne saurait être mieux tenue.

Elle l'est également dans la manière de traiter l'enjeu du travail du romancier en général (façon élégante de parler de son cas particulier), lorsque des Forêts s'attelle à définir le rapport entre mensonge et vérité dans ses fictions.

Un romancier ne soutient de son autorité la cause de l'illusion que pour en faire la forme visible du vrai. Il ne peut donc se délivrer du mensonge qu'en exploitant les ressources multiples du mensonge. (De cette origine – accession à la vérité par le détour du mensonge – l'œuvre tire ses contradictions et ses ambiguïtés.) Quand il

⁷⁷⁸ DES FORÊTS, Louis-René, *op. cit.*, 2003, p. 39-40.

⁷⁷⁹ Consulter à ce sujet les textes fondamentaux de Roland Barthes et Michel Foucault – sans oublier la prise de position proustienne : BARTHES, Roland, art. cit. ; FOUCAULT, Michel, art. cit. ; PROUST, Marcel, *op. cit.*

⁷⁸⁰ DES FORÊTS, Louis-René, *op. cit.*, 2003, p. 13-14.

donne au mensonge un corps et s'approprie son langage, ce ne peut être qu'à seule fin d'instituer un monde de vérité. Autrement dit encore, le langage romanesque n'assure sa fonction qu'en recourant aux moyens dont se sert le mensonge, et c'est même, paradoxalement, la seule fonction qu'il puisse accomplir en toute vérité.⁷⁸¹

L'exigence théorique de des Forêts, face à son écriture, qu'il exprime souvent par des formules paradoxales – dans la mesure où l'exercice même tient du paradoxe – peut être mise en parallèle avec l'exigence de son œuvre pour le lecteur, fasciné, retourné par un texte comme *Le Bavard*⁷⁸², par exemple. Dans ce texte la question du langage est posée en termes dramatiques : le personnage incarne un besoin impérieux de se raconter, sans toutefois avoir quelque chose à dire ni un vis-à-vis auquel se confier. Ce qui en résulte est que tout acte de langage, par la parole ou par l'écrit, est condamné au mensonge – ou plutôt ne peut jamais se tenir dans une vérité. On le voit, l'œuvre tout comme l'entretien pousse le lecteur à se méfier du langage⁷⁸³ – sans pour autant le récuser puisqu'il est la condition même de l'expression de cette méfiance ; en découle une propension au silence, exprimée dans l'entretien.

Cette tentation du silence définitif habite tout écrivain, et cependant c'est un fait remarquable que très peu y succombent, comme si une force mystérieuse leur retirait le droit et jusqu'au pouvoir de prendre une décision aussi grave. « Se taire, dit Blanchot, est une manière de s'exprimer dont l'illégitimité nous relance dans la parole. »⁷⁸⁴

Nous avons souligné que les présupposés théoriques qui sous-tendent la position de des Forêts se nourrissent principalement de romantisme, de psychanalyse et de formalisme. La réception même de son œuvre est marquée par la période dans laquelle elle intervient – et se trouve remarquablement analysée par Marc Comina⁷⁸⁵ qui décline en étapes la constitution du mythe des Forêts, en tant qu'écrivain préférant le silence à la parole. Les « pères fondateurs » de cette réception critique seraient Maurice Nadeau, Bernard Pingaud et Maurice Blanchot ; suit une phase de consolidation puis un « âge d'or » dans les années 1970, qui aboutit à ce mythe de l'écrivain silencieux. Ce que Comina souligne, c'est la volonté critique de ne pas intégrer d'éléments biographiques dans la compréhension du silence (relatif) de l'écrivain – alors que c'est manifestement l'événement tragique de la mort de la fille de des Forêts, en 1965, qui a provoqué une longue période dépourvue de publication en volume. Mais ce

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 36-37.

⁷⁸² DES FORÊTS, Louis-René, *Le Bavard*, [1946], Paris, Gallimard, 1963.

⁷⁸³ Sur la méfiance face au langage, on peut lire le livre d'entretien de Brice Parain. Bernard Pingaud incite l'auteur à y développer et expliciter ce thème fondateur de sa philosophie : PARAIN, Brice, *Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1966.

⁷⁸⁴ DES FORÊTS, Louis-René, *op. cit.*, 2003, p. 17.

⁷⁸⁵ COMINA, Marc, *Louis-René des Forêts ou l'impossible silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

silence trouve un terme à la parution d'*Ostinato*⁷⁸⁶ en 1997, ouvrage qui traite justement une matière autobiographique, mise à distance par une narration à la troisième personne. Jean-Benoît Puech analyse avec finesse la fonction de ce mythe des Forêts, sans insister sur le biographique, mais pour mieux l'inscrire dans une certaine histoire littéraire.

L'entourage de LRF dirait : à quoi bon contester un mythe (l'écrivain volontairement silencieux) qui a été forgé par des journalistes superficiels à des fins vulgairement commerciales ? Il faudrait répondre : non, ce mythe a des racines profondes dans l'histoire de la littérature (Rimbaud, Mallarmé, certains symbolistes mineurs, Valéry, un Blanchot – et quelques personnages de fiction, Bartleby, Lord Chandos, Teste même). / Le mythe du silence littéraire n'est pas un faire-valoir publicitaire. Il est profondément lié à l'histoire de la littérature (au moins depuis Rimbaud). Le rapprochement entre LRF et ce mythe par des journalistes et surtout par des écrivains (Pingaud, Quignard, Roudaut... dans les années soixante) est tout à fait compréhensible.⁷⁸⁷

La « voix » de des Forêts, consignée par écrit dans l'entretien repris en volume, incarne celle d'un écrivain pénétré par le sérieux de l'écriture, conscient de ses méthodes et des effets qu'elles peuvent produire sur le lecteur. Son attention aux voix narratives, à leur instabilité référentielle (elles ne sont pas fiables) renforce le mouvement perpétuel entre mensonge et vérité qui donne consistance à la littérature, selon son point de vue. La voix qu'il fait entendre dans l'entretien s'ancre ainsi du côté de la vérité, ou de la réalité d'une pratique dont l'échafaudage langagier a fasciné toute une génération d'écrivains⁷⁸⁸ et de critiques par sa dextérité, ainsi que par une forme de transparence paradoxale, qu'illustre cette question rhétorique : « refaire la chaîne entre la réalité et la virtualité du possible [...] N'est-ce pas ainsi qu'on pourrait en somme définir tout art ? »⁷⁸⁹ Réalité et virtualité dont la personne de l'écrivain reste théoriquement abstraite, du moins en ce qui touche aux *Voies et détours de la fiction* rédigées par des Forêts.

Eugène Ionesco

⁷⁸⁶ DES FORÊTS, Louis-René, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.

⁷⁸⁷ PUECH, Jean-Benoît, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 132.

⁷⁸⁸ Parmi lesquels Jean-Benoît Puech, Pierre Michon et Pascal Quignard – dont des Forêts a fait passer les premiers manuscrits chez Gallimard, pour les deux derniers. Quignard lui consacre d'ailleurs un livre, s'inscrivant dans le « mythe » de des Forêts silencieux, néanmoins fort beau, dans lequel il note : « Car tout cet échafaud, dont il a fait son théâtre, dont il ôtera toutes les pièces visibles quand il aura édifié à ciment et à chaux ce secret dont il est persuadé qu'il lui est personnel, c'était déjà une machine de langue assez parfaite, car d'un fonctionnement impossible, qui supposait chez son héros (puisque'il en fut à la fois l'inventeur diabolique et l'unique utilisateur) une grande astuce, des dons peu communs d'équilibriste, une expérience de vieux routier, la pénétration d'une fine mouche, la rapidité de l'escamoteur, la compétence du grand clerc, l'entregent, la patte-pelue, la fourberie du politique, les stratagèmes propres aux grands capitaines et les infinies ressources du sorcier, bref tous les attributs d'un héros de conte. » QUIGNARD, Pascal, *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, 2005, p. 79.

⁷⁸⁹ DES FORÊTS, Louis-René, *op. cit.*, 2003, p. 23.

Ionesco, pour sa part, pose des limites claires à son interlocuteur Claude Bonnefoy, après avoir répondu aux questions traitant de sa formation littéraire, lorsque ce dernier s'enquiert :

Si l'on se réfère à ce que vous nous avez dit de vos goûts, on se demande comment et pour quelles raisons vous êtes devenu auteur dramatique.

Je me le demande aussi. Sur ce point vous feriez mieux d'interroger un psychologue.⁷⁹⁰

Aussi les motivations d'ordre psychologique, touchant à l'analyse de la personne même de l'écrivain, sont-elles très clairement évacuées. Dès lors c'est un dialogue sur la démarche de création du dramaturge ainsi que l'exploration des thèmes abordés dans son œuvre qui constituent le livre d'entretien. Dans la perspective d'Ionesco, un écrivain ne se distingue pas par une personnalité exceptionnelle, mais plutôt par une mission expressive : « Je suis quelqu'un comme tout le monde. [...] Je crois que ma fonction, inventée ou objective, est de dire à haute voix ce que les autres pensent tout bas. »⁷⁹¹ S'il ne pratique pas le culte de la personnalité, Ionesco traite aussi son œuvre sans emphase et ne manifeste aucune tendance au dogmatisme littéraire.

Qu'est-ce que le théâtre ? Est-ce l'exposition d'un conflit ? Peut-être. Mais le théâtre épique n'est pas spécialement l'exposition d'un conflit, et on veut aujourd'hui que le théâtre soit épique. Un conflit, est-ce cela le théâtre ? Un match de football aussi est un conflit, est-ce du théâtre ? C'est un spectacle, comme la corrida où il y avait aussi conflit. Il peut tout aussi bien y avoir théâtre sans qu'il y ait conflit... Tout est possible au théâtre.⁷⁹²

Ionesco, s'il ne pose pas en personnalité exemplaire, ne souhaite pas non plus faire office de dramaturge à suivre. Il postule que la liberté en art – et au théâtre – est une des données essentielles de la création. Ces réflexions introduisent une forme de relativisme ou d'ouverture maximale (« Tout est possible ») qui lui permettent de ne pas être figé dans une posture par son interlocuteur et de revenir à l'élément essentiel pour lui que constitue l'aventure du langage. Parlant tout de même de sa propre expérience et d'un élément déclencheur qui l'a porté à comprendre la portée de sa vocation, il raconte qu'après sa lecture d'*Un cœur simple* :

J'avais compris la littérature : que ce n'est pas l'histoire qui compte ; mais surtout comment c'est écrit ; c'est-à-dire comment n'importe quelle histoire doit révéler une

⁷⁹⁰ IONESCO, Eugène, *op. cit.*, 1977, p. 53.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 152.

signification plus profonde. Aimer davantage *comment* une histoire est racontée plutôt que ce qu'elle *raconte*, c'est cela le signe de la vocation littéraire.⁷⁹³

La révélation esthétique prime sur toute mise en avant personnelle – et prend appui sur les œuvres antérieures. Se dédier à la littérature, au théâtre, revient alors à s'intéresser aux mécanismes de la langue et aux effets qu'elle peut produire – et non pas à la mise en examen d'une personnalité spécifique⁷⁹⁴.

Michel Butor

Michel Butor offre à l'étude du genre du livre d'entretien un parcours intéressant, dans la mesure où il l'a investi, porté par sa curiosité des formes, durant toute sa carrière littéraire : dès 1967 grâce à une étape radiophonique et de retranscription avec Georges Charbonnier, puis dans des ouvrages divers jusqu'en 2009 avec le dernier en date paru chez Argol. L'écrivain a exploité ce genre dans un souci de l'œuvre constant mais modulé. En effet, on constate que dans les premiers livres l'œuvre est placée au centre du propos, la question biographique étant clairement écartée, alors qu'elle occupe une place importante trente ou quarante ans plus tard. Une analyse de quelques entretiens de Butor nous permet de montrer ce mouvement de l'auteur d'une position opéraliste à une position plus personnaliste au fil du temps – qui répond certainement aux vagues critiques du demi-siècle durant lequel se déploient son œuvre et sa réception.

Butor est extrêmement conscient de la place qu'ont prise les entretiens dans son parcours d'écriture. Il l'exprime dans *Michel Butor par Michel Butor*, proposant un alphabet rédigé par l'auteur et dans lequel une entrée est réservée aux « Entretiens », qu'il importe de citer ici.

Je suis un auteur peu lu, mais considérablement entretenu. On a voulu me renvoyer les questions que je posais, si bien qu'une partie considérable de ma vie littéraire a pris la forme d'interviews. Je pense qu'il convient de distinguer ceux qui paraissent dans la presse lors de la sortie d'un livre, qu'il n'est en général pas possible de réviser (mais dont on vous attribue les formules qu'il faut assumer ou corriger) et les ouvrages réalisés sous cette forme qui sont naturellement beaucoup plus dignes de confiance. Il s'agit d'un genre littéraire dont on peut trouver le modèle dans les *Conversations de*

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 27. L'auteur souligne.

⁷⁹⁴ Dans l'entretien qu'il accorde à la revue « Tel Quel » en février 1978 (face à Pierre-André Boutang et Philippe Sollers), repris dans le volume d'essais *Un homme en question* (p. 7-42), Ionesco révèle un état d'esprit beaucoup plus angoissé, « aquoiboniste », face à son œuvre : « Je crois que tout ce que j'ai fait, et je crois que tout ce que tout le monde a fait, ce n'est rien du tout. [...] C'est la gratuité de la littérature qui est intéressante. Et j'ai fait des erreurs. L'erreur fondamentale que j'ai faite est celle-ci : au lieu de raconter des choses qui n'existent pas, je me suis mis à me raconter moi-même et à défendre certains points de vue ou certaines idées. Si bien que je crois qu'à cause de cela, j'ai raté mon œuvre littéraire. » IONESCO, Eugène, *Un homme en question. Essais*, Paris, Gallimard, 1979, p. 9. Il fait également allusion aux entretiens avec Claude Bonnefoy (p. 24).

Goethe avec Eckermann. Les interlocuteurs, en général deux, n'y sont pas à égalité. Il y en a un qui est à la fois intervenant et sujet. Il s'agit de lui faire dire ce qu'il n'a pas déjà dit par ailleurs, par exemple sur des régions de sa biographie, ou des domaines qu'il a rarement abordés bien qu'on sache qu'il s'y intéresse. Cette pratique aide à surmonter toutes sortes de censures ou de réticences. Dans la chaleur de la conversation, l'intelligence des demandes permet de surmonter timidités ou réserves. Le texte a donc bien deux auteurs ou plus. Je n'aurais pas pu dire ceci ou cela sans l'aide d'autrui. L'entretien peut avoir lieu par correspondance. Autre tempo, autres résultats. C'est un peu comme dans la collaboration avec les artistes. Une fois le pli pris, quand on a constaté la fertilité de cette situation, donc de cette forme, on peut la mimer dans la solitude, faire comme si quelqu'un vous posait des questions (ce sont les *Interviews imaginaires* de Gide), se faire réagir soi-même sur tel ou tel sujet. C'est un peu ce qui se passe dans cet Alphabet.⁷⁹⁵

Arrêtons-nous sur la dernière remarque de Butor, qui apparente le genre de l'entretien à l'abécédaire. Nous avons vu que Pinget avait opté pour cette forme dans sa réappropriation monologuée de ses échanges avec Madeleine Renouard. L'abécédaire ainsi considéré s'approche de l'autoportrait, que le livre d'entretien tente le plus souvent d'esquisser – penser et classer sa vie et son œuvre, serait-ce là une des fonctions des entretiens ? De nombreux éléments énumérés par Butor dans sa définition de l'entretien sont pertinents. Tout d'abord, il s'agit d'un élément de la « vie littéraire », à séparer en deux parties tout comme il le fait entre interviews et entretiens plus développés sur lesquels l'écrivain a un droit de relecture, pour lesquels sa propre signature fait foi et non plus celle de l'interlocuteur recueillant ses propos, selon la formule consacrée. L'inégalité des interlocuteurs a déjà été traitée plus haut, mais il importe de la relever – surtout dans la perspective d'une fictionnalisation des entretiens, possibilité exploitée assez fréquemment, également par Butor. Ce qui frappe, justement, dans la définition de Butor, c'est la « fertilité » des entretiens comme genre, dans la mesure où le dialogue réel peut mener l'auteur plus loin qu'il ne serait allé seul, mais que de surcroît le dialogue fictif élargit les possibles de la littérature. Butor parle d'expérience, puisqu'il est l'auteur d'une dizaine de livres d'entretien – et c'est de cette expérience que nous reprenons le fil.

Dans les entretiens avec Georges Charbonnier, diffusés sur France Culture en janvier et février 1967 et publiés la même année⁷⁹⁶, Butor se concentre sur des questions de composition de l'œuvre et tend à évacuer tout contenu biographique. Le lecteur est ainsi convié dans l'imaginaire géographique de Butor, qui ne conçoit aucun travail sans structure ni relation spatio-temporelle avec cette structure. Son mode d'élaboration se définit ainsi dans une

⁷⁹⁵ BUTOR, Michel, *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003, p. 53.

⁷⁹⁶ CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

recherche constante : il est question d'une adéquation entre une région inexplorée (du littéraire – mais qui peut correspondre à une géographie réelle) et les moyens expressifs de la dire. Il décrit ainsi ses œuvres : parlant de *Degrés* « c'est une organisation de cubes à quatre dimensions (le cube de chaque classe, les salles de classes les unes à côté des autres, et avec l'unité de temps, ce sont aussi des cubes à quatre dimensions, parce que ce sont les heures de classe »⁷⁹⁷ ; puis évoquant *Passage de Milan* :

Dans *Passage de Milan*, j'avais un immeuble parisien qui avait sept étages, je crois, et qui était pris de sept heures du soir à sept heures du matin. J'avais donc une superposition des étages et cette superposition des étages je l'étudiais à travers une succession d'heures. Chaque heure correspondait à un chapitre et dans chacun des chapitres j'étudiais quelques-uns des éléments superposés dans l'immeuble.⁷⁹⁸

La structure prime – encore une fois, nous sommes dans les années 1960 – ainsi que « l'étude », tout comme le travail de type artisanal sur la langue. Aussi la posture de l'écrivain s'inscrit-elle en faux contre la posture inspirée du créateur.

Vous avez raison d'employer le mot « création » avec des guillemets. [...] ce qui me gêne, dans le mot « création », c'est qu'il est lié à une illusion soigneusement entretenue, l'illusion de la gratuité de l'œuvre d'art. [...] on a l'impression que l'œuvre d'art est quelque chose qui tombe du ciel, quelque chose que l'artiste fait sans effort, sans travail, quelque chose qui naît de rien. [...] j'aime bien mieux « élaboration », parce que, quand on dit « élaboration », on sait qu'on ne part pas de rien.⁷⁹⁹

La littérature, selon Butor, s'élabore donc à partir d'une structure donnée et elle produit du texte après avoir observé le réel, transposé en écriture – dans une temporalité qui est celle d'un travail d'artisan. L'écrivain parle ainsi du monde qui l'entoure, le décrit, y transfuse son temps et s'applique à ce que ses constructions soient solides. La conscience critique de Butor, dont le métier est également de lire et commenter des textes, est aiguisée. Il estime d'ailleurs qu'elle se développe de façon générale :

Je crois qu'aujourd'hui, en effet, il y a une conscience critique généralisée. Ce qui fait que nous allons pouvoir appliquer les méthodes, les procédés habituels d'inspiration à l'étude des autres œuvres. Mais inversement, toutes les méthodes de critique, nous allons pouvoir nous en servir pour l'inspiration.⁸⁰⁰

Aussi les frontières entre les genres fictionnels et dictionnels s'estompent-elles – et celui de la critique enrichit le genre romanesque, alors que ce dernier sert la critique (interpénétration pratiquée par un écrivain tel que Jean-Benoît Puech, dont il sera question

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 35-36.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 123.

plus loin). C'est bien l'ouverture du texte à toutes les explorations que Butor appelle de ses vœux et à laquelle il s'attelle dans l'élaboration de son œuvre – sans toutefois évoquer pour l'instant la composante autobiographique.

Plus de dix ans plus tard, Butor s'exprime sur le rôle du lecteur (qu'il est au premier chef face à son œuvre) dont il attend qu'il joue une part active lorsque son œuvre est publiée.

Je suis lecteur, dans le moment même où j'écris, j'assiste à l'inscription d'un texte, mais par la suite je ne puis jamais être un lecteur aussi libre qu'autrui, et ceci pour deux raisons : d'abord le texte pour moi ou chez moi ne s'achève jamais dans un sentiment de satisfaction ou d'adéquation : ce que je publie c'est ce que j'abandonne, ce à quoi je ne puis plus rien, aux autres de jouer, et par conséquent j'aurais toujours tendance à dire que cela pourrait être mieux, qu'il aurait fallu travailler encore (alors que pour le lecteur extérieur, le texte apparaît « tel quel », même si la seule chose qu'il ait à faire c'est de le transformer encore, c'est du moins ce que j'attends de lui).⁸⁰¹

Son insistance sur un texte élaboré architecturalement passe à une exigence quant à la réception de ce texte, que le lecteur doit s'approprier puisqu'il n'appartient plus à son auteur – qui s'en est détaché, dans un sentiment d'abandon. La focale est toujours placée sur l'œuvre, incluant la question de sa réception et mentionnant en passant une forme d'organicité affective du texte avec le corps de l'écrivain (puisque'il s'agit d'un abandon et qu'on n'abandonne que ce avec quoi nous sommes liés). Le corps est donc présent, mais non thématiqué ; on tourne le dos à la personne pour mieux regarder l'œuvre – mais la personne est bien présente.

Dans *Vanité*, paru en 1980, Butor propose un entretien attribué à des personnes réelles dont les noms sont rendus abstraits, dans la tradition du dialogue philosophique, ce qui offre à chacun comme au discours une forme d'universalité. L'expérimentation formelle se poursuit. « Cet essai dialogué, on le voit, est une méditation sur la mort – et sur le crâne – qui est, pour Michel Butor, au fond de toute littérature. »⁸⁰² Ce livre met en scène trois interlocuteurs, trois voix attribuées à « Scriptor » (Michel Launay), « Pictor » (Henri Maccheroni) et « Viator » (Michel Butor)⁸⁰³, qui composent comme un monologue de l'écrivain, à teneur philosophique. Ce sont les pensées et associations d'idées des interlocuteurs, sur un mode thématique, qui tissent cette réflexion sur la mort – ainsi que sa relation avec la volonté de création. « Viator :

⁸⁰¹ BUTOR, Michel, *Michel Butor, voyageur à la roue. Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner*, Paris, Éditions Encre, 1979, p. 22-23.

⁸⁰² BUTOR, Michel, *Vanité. Conversation dans les Alpes maritimes*, Paris, Balland, 1980, 4^e de couverture.

⁸⁰³ Dans *Curriculum vitae*, Butor précise : « Ce dialogue a été réalisé devant un magnétophone, avec le professeur Michel Launay et le peintre Henri Maccheroni, sur la terrasse des "Antipodes", près d'un grand datura. Selon la tradition, j'ai nommé les trois interlocuteurs avec des noms latins, *pictor* pour le peintre, *scriptor* pour le professeur et *viator* pour moi, c'est-à-dire le voyageur. Le mot "vanité" évoque ces natures mortes anciennes dans lesquelles, le plus souvent, figurait un crâne. C'est l'emblème du dialogue, où nous parlons de la mort et de ses représentations. » BUTOR, Michel, *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996, p. 233.

Il y a dans toute œuvre d'art une tentation surmontée du suicide. L'œuvre est là non seulement pour permettre de résister à autrui, mais pour trouver un *modus vivendi* avec soi. »⁸⁰⁴ Nous trouvons là un point de coïncidence avec une des affirmations de Butor à Charbonnier, auquel l'écrivain déclarait que l'écriture constitue pour lui « un équivalent positif du suicide, c'est-à-dire qu'il y a une relation étroite entre la mort et l'inspiration. [...] si j'écris, c'est pour ne pas mourir, si j'écris c'est pour ne pas me faire mourir »⁸⁰⁵. Cette affirmation, réaffirmation, de la nécessité de l'art en général et de l'écriture en particulier, comme rempart contre la mort, nous la considérons comme une des ouvertures par lesquelles l'œuvre touche à la personne, et vice-versa. Présence discrète dans les premiers livres d'entretien de Butor, elle se voit creusée au fil des ans pour mieux dire quelle est la personne ainsi sauvée par l'œuvre.

C'est lors du premier *Voyage avec Michel Butor*, paru sous le nom de son interlocutrice Madeleine Santschi en 1982, que Butor s'avance, prudemment, sur le terrain autobiographique⁸⁰⁶, bien que l'essentiel de l'échange soit centré sur l'œuvre. C'est peut-être dans un mouvement de multiplication des interlocuteurs, et par conséquent des interrogations, que Butor cède du terrain ou trouve lui-même un intérêt à traiter sa propre matière biographique :

Chère Madeleine Santschi, [...] Dans ce miroir que vous m'avez tendu apparaît non seulement mon visage tel que je le connais un peu, mais toutes sortes d'autres choses autour et derrière ; vous avez trouvé le moyen de déceler et d'inscrire d'autres miroirs à l'intérieur et à l'extérieur de ma tête, dont je ne m'étais pas encore avisé, de telle sorte qu'une réflexion s'y commence qui me semble pouvoir se poursuivre indéfiniment. / Ce qui m'a le plus frappé à me relire à travers vous, c'est mon laconisme lorsque vous m'avez interrogé sur mon enfance. Et pourtant j'aurais eu d'innombrables choses à raconter. Il y a là évidemment une barrière qu'il faudra démolir un jour.⁸⁰⁷

La révélation par le miroir de l'entretien évoquée par Butor est multiple. Elle touche non seulement le visage, une forme d'image de soi extérieure mais également une image de soi prise dans un contexte ainsi qu'une image de soi vue de l'intérieur. Le portrait ainsi proposé serait doté des vertus introspectives de l'autoportrait, tout en conservant la vue d'ensemble que donne le recul sur un objet. Selon Butor, c'est bien son interlocutrice qui joue

⁸⁰⁴ BUTOR, Michel, *op. cit.*, 1980, p. 50.

⁸⁰⁵ CHARBONNIER, Georges, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁰⁶ « Moi, j'évoque de temps en temps ma biographie, mais je ne suis pas un auteur fondamentalement autobiographique. Certes, j'ai besoin de préciser de temps en temps un certain nombre de données autobiographiques, de situer mon discours. Mais cette autobiographie, ces éléments autobiographiques, sont toujours chez moi une espèce de marge. J'ai besoin de ça, mais mon existence n'est pas une métaphore fondamentale pour moi. » SANTSCHI, Madeleine, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 123.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 221.

le rôle de révélatrice, tout d'abord de pans impensés de l'œuvre, grâce à la lecture fine qu'elle en propose et aux questions qu'elle est menée à poser, mais ensuite de la personne de Butor, qu'elle essaie d'aborder dans une perspective plus intime. Si l'écrivain constate sa retenue dans l'évocation de son enfance, il lie ce maigre développement (minimalisme langagier qui ne lui correspond qu'assez peu) à une cause psychologique⁸⁰⁸ – cette « barrière qu'il faudra démolir un jour ».

Le *Second voyage*, toujours face à Madeleine Santschi, intitulé *Une schizophrénie active*, paraît onze ans après le premier. Butor y met en œuvre son projet de « démolition » et s'avance un peu plus dans le récit de son enfance. Pour cette incursion, il rend hommage à son interlocutrice dans un poème manuscrit placé en fin de volume, qui se termine ainsi :

Chère Madeleine dans le préau de vos pages / il apprend enfin à jouer aux billes / lisant
ce qu'il écrit par dessus votre épaule / interrogeant sa voix dans votre transcription //
L'enfant vieilli inquiet de passer aux aveux / s'émerveille aux éclats que vous en faites
jaillir⁸⁰⁹

L'écrivain remercie son interlocutrice, lectrice et exégète, de lui avoir permis de sortir de son œuvre, en quelque sorte, ou de l'avoir réconcilié avec une partie de sa personne qui était tenue dans l'ombre par des présupposés théoriques qui commencent à dater au moment de la parution de ce second volume d'entretiens, au début des années 1990. Mais l'ouvrage n'est pas orienté uniquement vers une lecture biographique de l'œuvre, ni consacré entièrement à l'enfance de l'écrivain. Santschi questionne d'ailleurs Butor sur son appréciation de la réception de son œuvre, qui est parfois réputée difficile d'accès.

Sur cette question de difficulté j'ai une réponse toute prête. – Ce n'est pas moi qui suis obscur. Ce sont les choses. – C'est la réalité autour de nous. C'est ça qui est obscur. Ce ne sont pas les livres qui sont compliqués. C'est ce que nous vivons. Mes livres représentent un effort de simplification gigantesque par rapport à notre vie quotidienne. C'est à cause de cette extraordinaire complexité que nous n'arrivons pas à comprendre, c'est à cause de cela que nous sommes incapables d'améliorer convenablement notre société.⁸¹⁰

Les années 1990 sont marquées par la publication de plus de cinq livres d'entretien, dont le second avec Madeleine Santschi, ainsi qu'un ouvrage de dialogues fictifs, intitulé *Le Retour du boomerang*. Le genre y est présenté comme une convention d'éclairage de l'œuvre

⁸⁰⁸ Nous nous permettons d'employer ce terme ici dans la mesure où, quelques années plus tard, Butor répond à la question « La littérature fut pour vous une psychothérapie ? » posée par André Clavel : « Oui, elle m'a permis de prendre des distances par rapport à mes préjugés, à mon éducation. C'est l'écriture qui m'a donné confiance en moi. » BUTOR, Michel, *op. cit.*, 1996, p. 43.

⁸⁰⁹ SANTSCHI, Madeleine, *Une schizophrénie active. Second voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993, p. 164.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

via deux interlocuteurs, dont un est producteur d'une œuvre : « Pour celui que l'audace des ouvrages antérieurs aurait intimidé, cet autoportrait assisté forme la meilleure des introductions. C'est un salon d'accueil avec hôtesse »⁸¹¹. Néanmoins, cette hôtesse est fictive et le dialogue rédigé par l'écrivain seul – le lecteur en est averti dès le premier échange par le biais d'une note : « Michel Butor est le seul auteur de ce dialogue. Mais je souscris volontiers aux propos qu'il me prête. (B.D.) »⁸¹² Suit une cartographie du littéraire, mêlée de biographique puisqu'elle explore le nom de l'auteur (Michel Marie François Butor), son bestiaire, son obsession des constellations, ses rencontres littéraires, son parcours professionnel et sa rencontre avec sa femme. Le découpage critique de l'œuvre propose une lecture orientée du *Génie du lieu*. Butor joue avec les attentes du lecteur – « Un livre où je me livre ; c'est bien ça que vous voudriez ? »⁸¹³ – ainsi qu'avec ce qu'il souhaite lui offrir pour naviguer dans son œuvre. Il attribue à Béatrice Didier : « Nos entretiens fournissent au lecteur un sextant » avant de répondre « Comme il y a huit entretiens, nous pourrions aussi dire Octant ; c'est une des constellations de l'hémisphère Sud. »⁸¹⁴ L'écrivain joue ainsi de sa connaissance du genre, censé offrir au lecteur non seulement des renseignements sur la personne de l'auteur (grâce aux développements sur le nom) mais aussi un outil d'orientation dans l'œuvre, une boussole qui pourra prendre toutes sortes de noms selon les fantaisies lexicales et thématiques du livre en question. L'autoportrait « assisté » l'est surtout par le genre même – tout autant que par sa fictionnalisation, dans laquelle sont impliqués la personne et l'écrivain.

Jusqu'en 1996, Butor a donc usé du livre d'entretien surtout pour préciser ses méthodes de composition ainsi que ses thèmes de prédilection. Il y a noté sa conception de la réception de son œuvre. Il s'est approprié le genre pour s'adonner au dialogue philosophique et à l'explication de texte et de soi comme « autoportrait assisté ». Le contenu autobiographique a fait son entrée avec Santschi, mais également avec Jeannet dans *De la distance*⁸¹⁵, qui présente des matériaux touchant à la vie personnelle de Butor, notamment sa correspondance. Mais c'est avec *Curriculum vitae*⁸¹⁶ que l'écrivain accepte de se prêter à l'exercice plus détaillé de l'exposition de soi, comme allant de pair avec la construction de son œuvre. Le volume s'ouvre sur cet échange :

⁸¹¹ BUTOR, Michel, *Le Retour du boomerang*, Paris, PUF, 1992, 4^e de couverture.

⁸¹² *Ibid.*, p. 5. Béatrice Didier est la directrice de la collection dans laquelle paraît l'ouvrage.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 5.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁸¹⁵ BUTOR, Michel et JEANNET, Frédéric-Yves, *De la distance (déambulation)*, Rennes, Éditions Ubacs, 1990.

⁸¹⁶ BUTOR, Michel, *op. cit.*, 1996.

Les livres d'entretiens avec vous, Michel Butor, sont déjà fort nombreux. Pendant plus d'un demi-siècle, on n'a cessé de vous mettre sur la sellette mais, curieusement, on s'est rarement intéressé à votre biographie. C'est ce que nous allons faire : fouiller ensemble le petit tas de secrets...

Je n'aime pas beaucoup parler de moi, cela tient à mon éducation, et pourtant une grande partie de mes livres est autobiographique. Il y a donc de la matière, mais elle est parfois voilée. Dans ces entretiens, au contraire, nous allons essayer d'enlever le voile. [...] J'ai donc besoin que quelqu'un me pose des questions, pour m'aider à passer le fil entre les fragments morcelés de ma vie.⁸¹⁷

Le ton est ainsi donné et il sera tenu tout au long de ces échanges, composés de vingt chapitres dotés de titres. L'évidente chronologie est suivie par l'interlocuteur et l'écrivain, le plus souvent, faisant parfois quelques avancées dans le temps mais plus rarement des retours en arrière. En quelque sorte, Butor complète son autoportrait – aidé par un nouvel interlocuteur qui lui fera découvrir moins de miroitements intérieurs (pour lesquels il remerciait Santschi) mais qui l'invitera par des questions sans détours à évoquer toutes les étapes de sa biographie, des aïeux au temps présent. Ces étapes, liées à l'œuvre dès qu'elle fait sens dans la vie de Butor, sont abordées également par Clavel grâce au truchement de certaines correspondances de l'écrivain, surtout celle qui l'a liée à Georges Perros, que nous évoquerons plus loin. Mais c'est en parlant de genres littéraires – précisément de celui du journal intime que Butor ne pratique pas – que le lien entre œuvre et biographie s'annonce clairement.

Mon journal intime est caché à l'intérieur de mes livres, qui sont écrits pour mettre une unité dans ma vie. On a eu tort, surtout à l'époque du Nouveau Roman, de vouloir séparer les deux choses. L'œuvre littéraire résulte de l'existence et, en retour, l'existence est profondément bouleversée par elle.⁸¹⁸

Aussi Butor refuse-t-il un certain dogme critique, auquel il a partiellement souscrit (en témoigne son premier livre d'entretien avec Charbonnier). Mais il va plus loin en affiliant l'ensemble de son œuvre à une démarche autobiographique. Ainsi toutes les constructions, les plus contraignantes soient-elles, dans le temps et l'espace qui devient celui du texte, ne serviraient qu'à donner forme à la vie de leur auteur ? L'unité du texte offrirait l'unité qui manque à l'existence (et à la compréhension du monde extérieur, trop complexe pour être appréhendé) ? Pour compléter l'unité de *Curriculum vitae* en particulier, Butor choisit de rédiger une quatrième de couverture sous forme dialoguée⁸¹⁹ – seule occurrence de ce choix

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁸¹⁹ « Michel Butor, comment allons-nous rédiger cette quatrième page de couverture ? / Eh bien, le mieux serait de la faire sous forme dialoguée ! / Qu'allons-nous dire ? / Il me semble qu'il faudrait un peu commenter le titre

pour un livre d'entretien à notre connaissance : Butor se manifeste par là fidèle à son expérimentation des formes.

La part autobiographique dans l'entretien est patente dans le dernier livre, paru en 2009, puisqu'il présente également toute une série de documents, photographies et dessins – même un film – se rapportant autant à la vie qu'à l'œuvre de Michel Butor. Un chapitre est consacré à son enfance, que Jean-Michel Allemand estime peu traitée dans son œuvre.

Si, si, j'en ai parlé, surtout dans les entretiens ; mais je ne peux pas vous renvoyer à des ouvrages que je n'ai pas ici à ma disposition, que je n'aurais pas envie de relire maintenant. Il sera temps quand viendra leur tour dans les « Œuvres complètes ». En outre, je sais bien que mon impression sera que j'en ai parlé, en effet, mais à peine, que je n'ai presque rien dit. Alors, allons-y !⁸²⁰

Ce préambule de Butor, avant « d'y aller », c'est-à-dire de faire le récit de son enfance, parlant de ses parents, de leurs activités, de sa fratrie, etc., pourrait témoigner d'une forme de lassitude, d'autostimulation pour remettre l'ouvrage sur le métier. Rappelons que dans sa définition alphabétique, l'entretien est censé faire dire ce qui n'a pas encore été dit. Cette part de l'exercice se révèle pourtant de plus en plus difficile lorsqu'un écrivain a déjà pratiqué ce genre à de nombreuses reprises ; les redites s'avèrent inévitables. Mais au nombre des échos chez Butor, on trouve également des éléments intéressants, par exemple sur le statut de la critique comme genre littéraire : « La critique littéraire n'est pas seulement un discours sur un texte : elle est elle-même un texte qui peut attirer l'attention sur ses qualités, donc devenir lui-même objet de critique littéraire. »⁸²¹ Butor en fait la démonstration dans un autre livre d'entretien, intitulé *Résistances*⁸²², élaborant une sémiotique du littéraire en dialogue avec Michel Launay, rythmé par des interludes critiques portant sur Mallarmé, Proust, Éluard, Breton, Montaigne et Rousseau. La pratique de genres multiples, leur intégration dans l'écriture comme principe d'hybridation féconde, ainsi que la complicité de lecteurs actifs – toutes ces composantes ont également poussé Butor vers la pratique multiple du livre

de notre livre *Curriculum Vitae*. L'expression me plaît, je crois qu'elle me va bien. / *Pourquoi ?* / Parce que c'est du latin encore vivant, que chacun connaît : une épave rescapée d'un monde ancien, un petit iceberg de langue oubliée qui flotte sur la nôtre. Et puis, *curriculum*, ça gazouille, ça roucoule, ça voltige. / *Ça voltige comme vous, qui semez vos livres à tout vent, à la manière d'un oiseau migrateur. Un butor... Ce butor-là va nous ouvrir les portes de ses jardins secrets, raconter sa vie, dire ses passions et ses rêves, fureter à travers son œuvre niagaresque.* / Allons-y ! » *Ibid.*, 4^e de couverture.

⁸²⁰ BUTOR, Michel, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, 2009, p. 37. « Le quatorzième volume comprendra un certain nombre de recueils d'entretiens (avec Georges Charbonnier, Madeleine Santschi, Michel Launay, etc.) dont j'avais pu réviser le texte, mais laissera de côté les entretiens publiés dans la presse, qu'Henri Desoubaux a recueillis en trois volumes [...] chez Joseph K., et ceux concernant la peinture avec Michel Sicard, qui seront sans doute rassemblés par ailleurs. » (p. 193).

⁸²¹ *Ibid.*, p. 101.

⁸²² BUTOR, Michel, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, Paris, PUF, 1992.

d'entretien. En leur sein le discours de Butor, s'il varie, s'attarde avec constance sur les mêmes objets : la construction d'une œuvre exploratrice de formes, la réception restreinte de cette même œuvre jugée par certains trop complexe, le discours repris sur l'œuvre – et entrepris sur la biographie. Les derniers propos de Butor à ce sujet renforcent le tournant de sa posture ouvertement personnaliste, opéré dans *Curriculum vitae*, dans une redite certaine.

On ne peut séparer l'existence d'un écrivain, la mienne en l'occurrence, de son œuvre. Les deux sont liées, agissent et réagissent sans arrêt l'une sur l'autre. C'est une interaction permanente, car si l'œuvre résulte de la vie, celle-ci s'en trouve modifiée, voire bouleversée, en retour, par un effet boomerang. On peut donc dire que mon journal intime est tout entier contenu et masqué dans mes livres successifs.⁸²³

Butor nous mène, à travers plus de quarante ans de pratique et de réflexion sur sa propre pratique ainsi que sur le genre de l'entretien, à mêler ce que nous nous proposons de distinguer, c'est-à-dire les postures opéralistes et personnalistes, dans l'explicitation de l'origine de la pratique de l'écriture par les auteurs eux-mêmes. Il incarne ce à quoi nous faisons allusion dans l'exposition de notre typologie – le fait que les positions entre production et réception, personne et œuvre, sont à envisager comme un continuum et non à placer dans des cases étanches. Toutefois il importe d'analyser les cas extrêmes de chacune de ces orientations ou positions pour tenter de cerner ce qui se présente comme un champ de forces, ou d'intérêts, qui varient selon la conception que chacun (écrivain, lecteur, critique) se fait de la littérature.

8.1.2. Les personnalistes

Les écrivains qui adoptent une perspective personnaliste pour parler de l'origine de leur pratique peuvent le faire pour diverses raisons. Nous avons retenu pour notre analyse le livre d'entretien d'Yvette Z'Graggen, dans lequel l'écrivaine s'engage volontiers, via la posture personnaliste, dans une lecture psychologique de son œuvre ; celui de J. M. G. Le Clézio, qui propose une étrange anamnèse spatio-temporelle visant à se familiariser avec la personne de l'auteur ; celui d'Aimé Césaire, où l'écrivain est presque dépossédé de son œuvre pour servir de corps à disséquer en vue des avancées de l'analyse postcoloniale ; enfin ceux de Jacques Chessex, dans lesquels, à plus de trente ans de distance, il affirme l'unité entre corps et esprit – et du coup entre personne et écrivain – pour ne former qu'un.

Yvette Z'Graggen

⁸²³ BUTOR, Michel, *op. cit.*, 2009, p. 113.

Comment avez-vous rencontré votre mari ?

On touche là, il me semble, à un point très important du genre d'entretiens que nous sommes en train d'enregistrer toutes les deux. Faut-il vraiment tout dire ? Faut-il prendre le risque de dire de manière forcément approximative – le langage parlé est toujours un peu approximatif, sauf si l'on est un grand orateur – quelque chose que l'on n'a pas jugé bon d'écrire ? Je ne crois pas. Je ne vois pas ce que cela pourrait apporter à des lecteurs.⁸²⁴

Les limites de l'intérêt pour l'histoire personnelle de l'écrivain dans le livre d'entretien est cristallisée dans cette réponse d'Yvette Z'Graggen à Anne-Claude Bovard. « Tout dire » ici ne visant pas à épuiser le sens d'une œuvre mais à éclairer crûment la vie de son auteure et à recueillir des propos que l'écrivaine n'a dans un premier mouvement pas jugé bon d'intégrer dans son œuvre. Z'Graggen peut compter sur son expérience en matière d'entretiens, puisqu'elle en a mené de nombreux dans le cadre de son travail de journaliste à la Radio Suisse Romande. Elle a d'ailleurs été à bonne école, puisqu'elle rappelle que « L'un des premiers à avoir fait des entretiens radiophoniques était un ami, il s'appelait Jean Amrouche. C'est lui qui m'a beaucoup poussée à faire de la radio »⁸²⁵. Mais cette protestation n'est qu'une forme de coquetterie, dans la mesure où Z'Graggen n'en accepte pas moins le principe et la structure d'un livre d'entretien alternant une présentation de l'œuvre (plutôt qu'une critique) et des échanges thématiques centrés sur sa personne. Le risque qu'elle encourt par ces choix structurels et thématiques est de tomber dans une critique assez platement psychologique de l'œuvre. Malgré sa remarque sur le peu d'intérêt que représente une forme de déballage intime – ou une succession de détails insignifiants –, Z'Graggen se prête au jeu et même y contribue par des propos qui alimentent cette lecture psychologique.

Un livre répond toujours à une envie de rattraper ce qui n'a pas eu lieu, ce qu'on a manqué, ce qu'on n'a pas pu ou osé faire. Une sorte de réparation peut-être de tout ce qui a été tu, de tout ce qui ne s'est pas produit. Je pense qu'on n'en a jamais complètement fini avec soi-même.⁸²⁶

Le livre se révèle comme un instrument de compensation, un outil de réparation psychique et psychologique, qui permettrait à la personne de l'écrivaine de viser une forme d'harmonie. Plus loin elle poursuit en estimant que son travail d'écriture, « C'était une thérapie, au fond. »⁸²⁷ Cette remarque fait écho à Butor, précédemment cité, mais dans le cas

⁸²⁴ Z'GRAGGEN, Yvette, *Quand la vie n'attend plus. Entretiens*, Vevey, L'Aire, 1997, p. 61.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 59.

présent le discours élaboré sur la pratique de l'écriture ne dépasse pas l'équation psychologique – et coupe court à notre propre analyse, en ce qu'elle n'y donne pas prise⁸²⁸.

Jean-Marie Gustave Le Clézio

Dans un registre plus subtil, Le Clézio publie en 1995 un livre d'entretien qui reprend les enregistrements diffusés sur France Culture en novembre 1988 avec Jean-Louis Ezine. Intitulés *Ailleurs*⁸²⁹, ces dialogues en cinq parties, ni chapitrées ni numérotées, parcourent surtout les lieux de Le Clézio, ceux où il a choisi de vivre, ceux qu'il a saisis dans ses romans, mais aussi un lieu particulier qui est la maison d'enfance de sa mère, à la recherche de laquelle l'écrivain et son interlocuteur partent, au volant d'une voiture. Le propos de l'entretien se mue alors en découverte d'un pan de la personne de l'écrivain à travers les lieux qui lui sont proches, et cherche par ces lieux à faire retour sur l'œuvre. Une des premières questions d'Ezine porte sur les habitudes d'écriture, le plus souvent liées au lieu :

Quels sont vos lieux d'écriture à vous ? Vos lieux de prédilection, vos rituels ?

Je crois que je n'en ai pas. Ce qui m'importe le plus, c'est le papier. J'ai facilement mal aux yeux et les papiers trop blancs me gênent ; quant au reste – la table, l'endroit –, ça m'indiffère. En fait, quand j'écris, je n'entends pas les bruits. Je peux écrire au milieu du vacarme, ça ne me dérange pas.⁸³⁰

La première perche lancée par l'interlocuteur est donc manquée – puisque Ezine cherche à cerner l'écrivain mais que ce dernier répond par une forme d'abstraction spatiale et temporelle. Sa réponse tend justement à oblitérer le lieu et jusqu'à l'environnement qui le caractérise (objets, personnes, sources de bruits). L'écrivain qui n'a d'yeux – même fragiles – que pour son papier apparaît alors comme un corps sachant s'abstraire du monde pour le réinventer sur la page. La volonté d'Ezine de porter Le Clézio vers le dévoilement personnaliste est influencée par un réflexe critique qui rattache un écrivain à une appartenance nationale, régionale ou urbaine, à un terrain connu en somme – à partir duquel une forme de classification peut s'élaborer. Le journaliste estime que le public ne peut avoir qu'une perception floue de l'écrivain, s'il ne peut l'assimiler à un biotope.

⁸²⁸ L'entretien placé à la fin du mémoire de Julie Matthey-Prevôt, intitulé « Comme tu as chaud mon trésor », nous semble d'une facture critique plus solide : MATTHEY-PREVÔT, Julie, « Survivances de la mémoire. L'œuvre d'Yvette Z'Graggen entre réalité et fiction », suivi de « Comme tu as chaud mon trésor. Entretien avec Yvette Z'Graggen », mémoire de master dirigé par Muriel Pic, Université de Neuchâtel, juin 2010.

⁸²⁹ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Ailleurs. Entretiens sur France Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 10.

Vous gardez toujours votre mystère. Je connais des écrivains très secrets, peut-être même plus secrets que vous, mais qu'on imagine aisément appartenir à un sol, à une histoire, à une famille. Vous, pas du tout.

J'ai eu cette chance, ou cette malchance, je ne sais pas, de naître, par hasard, dans un endroit auquel je n'appartenais pas, d'une famille qui venait d'une île – l'île Maurice – où elle était de passage. Ils venaient de Bretagne. Mon père a vécu en Afrique, mon grand-père était médecin dans la région parisienne. Finalement, ma famille n'a pas pu m'inculquer le goût de la possession – ils étaient toujours locataires avec régularité. On ne m'a pas non plus légué de légende personnelle, une de ces aventures qu'on porte en soi et qui vous façonnent. J'avais l'impression d'appartenir à une famille un peu fantasque, avec des farfelus qui tous, plus ou moins, avaient inventé quelque chose.⁸³¹

Ce désintérêt pour les ports d'attache, Le Clézio l'inscrit dans son histoire familiale. C'est vers cet ancrage familial qu'Ezine oriente ses interrogations dans la suite de l'entretien pour mener l'écrivain vers l'exploration de lieux liés à cette histoire. L'interlocuteur va mettre en scène ce voyage en menant Le Clézio – consentant – à la recherche d'une maison familiale, puis vers la contemplation d'une piste d'aviation qui aurait plu à un autre de ses aïeux. L'entretien prend l'allure d'une démarche documentaire, visuelle, se plaçant du côté de l'intimité de la personne de l'auteur. Le lecteur est ainsi convié à une sorte de réunion de famille via Le Clézio et sa remontée généalogique. « *C'est un trésor de la mémoire que vous cherchez, non ?* [...] Oui, je cherche une maison. [...] Je cherche celle-ci parce que ma mère y est née. »⁸³² Suivent dans le texte des indications, remplissant la fonction de didascalies de l'action théâtrale représentée : « *[Recherche de Saint-Vulfran et de la maison]* » puis « *[On trouve la maison]* »⁸³³. Les deux interlocuteurs postés face à la maison la contemplent et en commentent l'ornement, lui trouvant une parenté étrange avec l'iconographie mexicaine (Mexique que Le Clézio connaît bien puisqu'il y vit en partie et dont il fut question plus tôt dans l'entretien). L'espace de projection est double : le passé familial que Le Clézio évoque fait resurgir la campagne parisienne du début du XX^e siècle, tandis que les figures aztèques, en faisant un détour par Artaud, se surimpriment sur la façade de la maison que les deux hommes quittent sans chercher à y pénétrer. Cet épisode, détonant dans la mesure où les entretiens se déroulent plus souvent dans un face-à-face statique qu'en mouvement, rappelle le premier livre-entretien évoqué dans notre histoire de la pratique, *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*⁸³⁴, rédigé par Lefèvre et publié en 1928. L'explicitation d'une pensée de l'action y était développée dans des lieux successifs et culminait sur une montagne, avec une charge symbolique évidente. Ici cette charge n'est pas moins présente : Ezine se fait le

⁸³¹ *Ibid.*, p. 64-65.

⁸³² *Ibid.*, p. 89.

⁸³³ *Ibid.*, p. 97-98.

⁸³⁴ LEFÈVRE, Frédéric, *op. cit.*, 1928.

premier témoin d'une plongée dans la profondeur des souvenirs de l'écrivain – les lecteurs en bénéficiant dans un second temps. Il s'agit quasiment d'une anamnèse avec témoins, d'autant plus qu'elle se trouve renforcée par une seconde expédition exploratoire, visant les cieux.

Effectivement, le second lieu exploré physiquement par les interlocuteurs est un terrain d'aviation à l'ancienne. Ezine lance Le Clézio sur son amour des avions, passion héritée d'un de ses grands-pères.

C'est le désir d'échapper à toute astreinte terrestre, c'est-à-dire d'avoir une vision plus large, plus grande, de voir plus loin, de ne pas s'attacher aux détails. Quand on est haut, la terre bouge très lentement. C'est très agréable. C'est cette ivresse-là qu'on a en avion. C'est très loin de l'idée de vitesse telle qu'on peut l'avoir sur la terre. Tout semble ralenti, en suspens... Saint-Exupéry a écrit des choses magnifiques là-dessus.⁸³⁵

Le discours sur soi, par l'auteur, se double d'un discours légitimant sur la littérature, convoquant Saint-Exupéry. La symbolique de l'élévation croise celle de l'ailleurs – évoqué plus tôt spatialement (l'île Maurice, le Mexique, les alentours de Paris) et temporellement (l'enfance de sa mère, les passions de son grand-père) – et c'est ainsi que le parcours de l'entretien assigne ce lieu autre et indéfinissable à Le Clézio, qui semble investir d'un sens particulier l'expérience de ces échanges. « Depuis le commencement de ces entretiens, j'ai vécu des choses assez intenses avec vous [...] On a pu traverser l'illusion du temps, passer de l'autre côté des choses et retrouver une réalité que je croyais disparue. Et c'est vrai qu'écrire c'est un peu ça. »⁸³⁶ Par l'habileté du nouage symbolique de l'écrivain, le détour par l'histoire personnelle ouvre sur l'écriture, ou plutôt sur sa propre conception de l'écriture.

Par ailleurs Le Clézio évacue toute forme de culte de la personne par son image. Il affirme : « je n'ai pas de miroir, je ne peux pas me voir ; je ne me regarde pas tellement »⁸³⁷. Et plus haut : « *Est-ce que votre image – l'image qu'on a de vous aujourd'hui – vous épouse bien ?* J'espère que non. Ce serait terrible de penser qu'on a une image, comme ça, qui vous tombe dessus. »⁸³⁸ Aussi Le Clézio ne cherche-t-il pas à figer une image de soi à travers l'entretien, mais choisit plutôt le mouvement d'un dévoilement personnel à travers des lieux de mémoire qu'il réinvestit pour les placer au cœur de son écriture – puisqu'écrire, pour lui, ce serait « traverser l'illusion du temps, passer de l'autre côté des choses ».

Aimé Césaire

⁸³⁵ LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *op. cit.*, p. 110.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 115-116.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 23-24.

La perspective personnaliste se révèle différente dans *Nègre je suis, nègre je resterai*⁸³⁹ d'Aimé Césaire. Principalement parce que les entretiens entre Césaire et Françoise Vergès sont orientés par cette dernière vers la promotion des études postcoloniales. On pourrait aller jusqu'à parler d'une forme d'instrumentalisation de la rencontre, des entretiens, qui n'occupent qu'un peu plus d'un tiers du volume, alors que les propos critiques (introduction et postface, signés par l'interlocutrice) composent le reste de l'ouvrage. Aimé Césaire n'est certainement pas opposé à la mise en avant des études postcoloniales dans le domaine francophone – il a accepté le principe de ces échanges – mais il souligne que, pour lui, c'est son œuvre qui compte avant tout, œuvre poétique qui n'est que très peu prise en compte dans l'ensemble du livre d'entretien. Dans sa préface, Françoise Vergès décrit le déroulement des entrevues.

Nous nous sommes entretenus chaque matin, entre neuf heures et midi. Il se fatiguait vite, la fatigue de l'âge, après une longue vie. Il avait dit et écrit tant de choses, à quoi bon s'expliquer encore, et pourquoi se justifier, pourquoi plaider et argumenter ? « Ma poésie parle pour moi », répétait-il. Mais je voulais parler de son action, de ce qui était le moins « visible » et le moins souvent évoqué : son analyse de la colonie et de la République.⁸⁴⁰

La situation évoque, au-delà d'une courtoisie mutuelle, la fatigue de la redite d'un écrivain et homme politique âgé – il meurt trois ans après la parution des entretiens – ainsi qu'une forme d'urgence pour la chercheuse de recueillir les paroles d'un témoin du siècle, important pour l'histoire culturelle en général et pour son domaine d'étude en particulier. La protestation première de Césaire, qui se tiendrait plutôt dans une position opéraliste, en disant « Ma poésie parle pour moi », se trouve niée assez violemment : ce n'est pas ce que l'interlocutrice veut entendre. Vergès est consciente de l'effort qu'elle exige et obtient du poète : « Il m'a pourtant fait cadeau de répondre à mes questions, qui ne portaient ni sur sa poésie ni sur son théâtre, mais sur des thèmes plus généraux, l'esclavage et la réparation, la République et la différence culturelle, la solitude du pouvoir. »⁸⁴¹ Elle développe d'ailleurs plus longuement que ne le fait Césaire, dans une postface fleuve de plus de soixante pages, l'articulation de sa théorie postcoloniale avec les faits évoqués par l'écrivain. Elle y conclut :

Relire Césaire aujourd'hui, c'est donc faire un travail de généalogie. Ses textes annoncent le débat lancé à nouveau depuis quelques années pour un monde plus juste et sans racisme, qui fait écho aux demandes et analyses des jeunes femmes et des

⁸³⁹ CÉSAIRE, Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

jeunes hommes du Paris noir des années 1930 qu'il connut. C'est aussi revenir sur la notion de « race » et sur son rôle dans la pensée du « nègre ».⁸⁴²

Mais pour le lecteur – celui qui s'intéresse au poète et non seulement à la personne qui s'est exprimée et a agi sur le plan politique – cette perspective théorique et personnaliste n'est pas satisfaisante dans la mesure où elle ne ménage aucune place à l'œuvre de Césaire. Peut-être rend-elle justice aux recherches de Françoise Vergès – mais le matériau des entretiens aurait dû alors, à notre avis, être utilisé de manière différente, en mettant en avant la recherche plutôt que d'en instrumentaliser l'objet. L'interlocutrice aurait dû également être donnée comme auteure du livre, puisqu'elle s'en approprie les effets. Laissons tout de même la parole à Césaire pour souligner sa clairvoyance quant à l'essence du respect entre les hommes dans leur diversité : « Il s'agit de savoir si nous croyons à l'homme et si nous croyons à ce qu'on appelle les droits de l'homme. A liberté, égalité, fraternité, j'ajoute toujours identité. Car, oui, nous y avons droit. »⁸⁴³ Françoise Vergès a le mérite de faire entendre, encore une fois, la voix de Césaire – mais le biais personnaliste qu'elle impose à leurs entretiens dépossède symboliquement l'écrivain de son œuvre.

Jacques Chessex

Parmi les options personnalistes, *L'Interrogatoire*⁸⁴⁴, entretien fictif de Chessex, de parution posthume, représente un autre cas de figure. Selon les termes de Dominique Fernandez, qui signe la préface, le lecteur y découvre « l'écrivain, s'empoignant avec lui-même, cherch[ant] à s'arracher ses secrets »⁸⁴⁵. Chessex y décline ses thèmes de prédilection, ses obsessions, mêlant sa propre existence biographique au surgissement hanté de la parole qu'il dit chercher aux tréfonds de lui-même, répondant à un interlocuteur ostensiblement hostile, tout autant que fictif.

Donc l'interrogatoire ne vous gêne pas ?

Je reconnais même que j'y ai pris goût. Mais vos questions m'ont fait voir l'affaire sous son vrai jour : on n'est jamais interrogé que par soi-même.⁸⁴⁶

Cette dernière affirmation pourrait être modulée en « on n'est jamais aussi bien interrogé que par soi-même »⁸⁴⁷ : c'est un des principes sur lequel se fondent les livres

⁸⁴² *Ibid.*, p. 133.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁴⁴ CHESSEX, Jacques, *L'Interrogatoire*, Paris, Grasset, 2011.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 127.

d'entretien fictifs. On y retrouve une variation de l'orientation personnaliste, qui ne fait pas l'économie de la personne pour aborder l'œuvre. Chessex le formule autrement : « Cette question de ressemblance entre ma figure et mes livres m'intéresse viscéralement. »⁸⁴⁸ Exprimé de la sorte, il s'agit évidemment d'un mouvement narcissique, qui pousse l'écrivain à se plonger dans son œuvre passée – et peut-être à venir – pour construire son identité non seulement d'écrivain, mais de personne.

Quelques années après son obtention du Prix Goncourt pour *L'Ogre*, un livre d'entretien consacré à Chessex paraît sous le nom de son interlocuteur Jérôme Garcin⁸⁴⁹. L'écrivain y trace, déjà, les obsessions qui informent son œuvre (la mort du père, le sens du sacré, le bestiaire, la féminité), mais s'attarde également sur ses filiations littéraires, parmi lesquelles il range Francis Ponge, Jean Paulhan, Charles-Albert Cingria, mais surtout Yves Velan et Gustave Roud. Une fois l'hommage rendu, le devoir rempli, l'écrivain insiste sur la singularité de son parcours.

Il me semble que personne n'a essayé de dire les existences affolées dans la banalité, dans la quotidienneté. Et que je suis là peut-être en train de tracer une voie très difficile, parce que solitaire, que je suis le seul peut-être à ouvrir. Je suis le fils de mes œuvres. À tout instant, dans cette expérience difficile, je change vers moi-même, je deviens ma plus vraie nature, mon plus vrai sens.⁸⁵⁰

L'auto-engendrement remplace la filiation, il la rend caduque et oppose au corps de la littérature le corps de l'écrivain seul, régénéré par son œuvre propre et seulement par son œuvre. De surcroît, l'enjeu principal de cet auto-engendrement se révèle un enjeu de vérité, que l'intervention d'une quelconque forme d'altérité pourrait menacer. La visée égotiste facilitée par le livre d'entretien ne saurait être mieux représentée. Ce reflet de soi par les œuvres trouve une manifestation concrète dans les dernières pages du même livre d'entretien, dans la dernière partie intitulée « Autoportrait » que nous citons ici dans son intégralité.

Je suis très ouvert et très secret. Je montre qui je suis et je ne le montre pas. Il y a dans mon être une qualité considérable de réserve, d'obscurité, de capacité à me voiler, à prendre mes distances. D'une certaine façon je me donne, de l'autre, je me referme sur mes forces, mes natures et sur mes gouffres, avec un sentiment de certitude et la volupté de cette certitude. Ce caractère secret m'est parfois insupportable mais je n'y peux rien, il tient aussi à ma sauvagerie. Je déteste la mondanité. J'ai une horreur comique et effarée à la fois de tout ce qui pourrait ressembler à des réceptions, des honneurs ou des sottises à la mode. J'ai la faculté de disparaître dans mes collines, dans

⁸⁴⁷ À ce sujet, consulter : MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon », art. cit.

⁸⁴⁸ CHESSEX, Jacques, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁴⁹ GARCIN, Jérôme, *Entretiens avec Jacques Chessex*, Paris, Éditions de la Différence, 1979.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

mes ravins, parfois purement intérieurs dès que je le veux. On ne me saisit plus. Je suis profondément attaché à la dimension spirituelle, à l'absolu et à la chair. Je crois qu'il faut bannir tout dualisme, profondément et une fois pour toutes. La chair est dans l'esprit, l'esprit est dans la chair, il n'y a pas de frontière, il n'y a pas de distinction entre la prose-chair et le poème-esprit. Le poème n'est pas l'esprit ni le roman la chair. Je ne crois plus qu'il y ait antinomie entre l'âme et le corps mortel. Je suis extraordinairement attaché à l'élément féminin, le plus physique soit-il. Les larmes, le lait, le sang. Je suis fidèle à un petit nombre d'êtres. Un nombre infime. Mais c'est pour être mieux fidèle au plus grand nombre à travers mes livres. Je suis persuadé que rien n'est irremplaçable en ce monde sauf deux ou trois sentiments que j'éprouve de plus en plus fort : le sentiment de l'art, le sentiment du sacrifice que l'on fait à tout instant aux diverses terreurs d'être et de mourir, pour continuer à vivre son existence et à donner des œuvres fortes. Et finalement je suis persuadé d'être un poète de la mort dans la mesure où celle-ci me choie puisqu'elle ne cesse de m'inspirer, et puisque j'ai l'intuition profonde et merveilleuse que je suis né pour l'exprimer.⁸⁵¹

Cet autoportrait aux ambitions démesurées permet de mettre en perspective différentes attitudes de l'écrivain liées à un régime personnaliste. Notons pour commencer qu'il abuse des dualismes de formules pour mieux en récuser le concept et se présenter comme l'exemple même de toutes ces dualités fusionnées (caché/montré ; corps/esprit ; personne/écrivain ; chair/absolu). L'utilisation d'expressions paradoxales permet à Chessex de faire régner dans son autoportrait une forme d'intensité. C'est bien dans le texte qu'il montre cet homme préférant se cacher, recelant tout une panoplie de stratagèmes pour échapper à l'emprise d'autrui (individu, société, institution) afin de mieux prouver sa fidélité dans le texte, principalement à ses lecteurs. L'unité du corps et de l'esprit qu'il invoque lui permet de se présenter également comme un corps (le sien) et un esprit (qui le fait écrire) dans une forme d'unité sacrée qu'il donne à son être-écrivain. La rhétorique religieuse soutient d'une part le sérieux des revendications éthiques de l'auteur, mais lui permet également de présenter la dimension spirituelle qui sous-tend son œuvre, en liant chair et absolu. Enfin, la posture inspirée, qui passe par le corps et traverse l'esprit du poète, vise la prédestination. Chessex, dans sa vision de lui-même, serait une main par laquelle la mort elle-même aurait choisi de s'exprimer : il se présente comme régi par des forces qui le dépassent, obéissant dans l'écriture à des impératifs qui lui sont imposés. Gageons tout de même qu'il les a choisis avec soin.

Ainsi, à plus de trente ans de distance, Chessex se présente avec une cohérence qui ne peut être démentie. Ses obsessions premières ont perduré, il a poursuivi son œuvre et cette dernière a alimenté son auto-engendrement – dans une dualité corps-esprit ou personne-écrivain (ou écrivain-interlocuteur en fiction), qui se révèle dans un état de fusion.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 171-172.

8.1.3. Synthétiser l'œuvre et la personne : un drame en exemple

Georges Perros

Georges Perros n'a pas cautionné la parution du livre d'entretien *Graver sur le mur du vent*⁸⁵², paru en 2010 – puisque le poète est mort en 1978. Nous nous penchons toutefois sur cette publication posthume en ce qu'elle transmet la voix de Perros dans un contexte dramatique particulier et tend à faire la synthèse entre positions opéralistes et personalistes. La voix resurgie s'appuie sur la transcription d'une émission radiophonique enregistrée fin 1975 et diffusée sur France-Culture en février 1976 : elle se révèle donc fidèle à la voix authentique du poète, sans qu'il lui soit possible de retravailler cette voix pour l'écrit – mais Perros, qui possède l'art de la note, valorise le premier jet plutôt que la rature, ce n'est donc pas le trahir que de donner ainsi sa voix à lire⁸⁵³. Au moment même de la diffusion de ces entretiens, Perros fait l'objet d'un diagnostic sans appel : il souffre d'un cancer de la gorge et subit peu après une laryngectomie. Il perd, littéralement, sa voix. Cette douloureuse expérience, il la relatera dans le dernier tome des *Papiers collés*⁸⁵⁴, paru après sa mort, et plus précisément dans « L'Ardoise magique », qu'il dédie aux laryngectomisés : « ...les mots montent jusqu'à mes lèvres / sans pouvoir en franchir l'ourlet / elles restent en tremblement / faites pour être regardées / les yeux des autres s'y consomment / que veut-il dire on n'entend rien / seul le regard jette la monnaie / sur le tapis du face à face... »⁸⁵⁵ Dans ce texte saisissant où l'homme s'interroge sur ce qu'il reste de lui-même – et du poète – après cette mutilation, ainsi que sur le sens de cette forme de malédiction qu'est la maladie⁸⁵⁶, il trace également ses dernières lignes.

⁸⁵² PERROS, Georges, *Graver sur le mur du vent. Cinq entretiens radiophoniques avec Georges Perros*, introduits et annotés par Thierry Gillyboeuf, précédés par un poème liminaire de Michel Butor, suivis de trois lettres de Georges Perros à Claude Royet-Journoud ainsi que d'un poème inédit de Georges Perros, entrecoupés d'un cahier hors-texte de 7 photographies par Jacqueline Salmon et de deux dessins envoyés par Georges Perros à Jean-Luc Parant, Illiers-Combray, Marcel le Poney, 2010. Le titre est tiré d'une citation de l'entretien même, au cours duquel Perros dit : « Le rêve, pour moi, ç'aurait été ça : ç'aurait été de graver sur le mur du vent, quelque chose qui se serait ajouté aux choses de la nature. » (p. 17).

⁸⁵³ D'autant plus lorsqu'on constate ce que Butor dit de lui : « Nul n'a poussé plus loin l'art de la conversation. Il savait écouter, fouiller l'intelligence des autres, la faire émerger. La parole, il la maniait comme un instrument de musique ; c'est cette parole-là que la maladie a brisée. Il n'est resté que la nostalgie de la conversation perdue. » BUTOR, Michel, *op. cit.*, 1996, p. 223-224.

⁸⁵⁴ PERROS, Georges, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, 1978.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 317.

⁸⁵⁶ Sur le « sens » à donner – ou à ne pas donner – au cancer et à ses manifestations littéraires, on peut opposer *Mars*, de Fritz Zorn, à *Tous les enfants sauf un*, de Philippe Forest, dans la mesure où dans le premier l'auteur attribue des causes à sa maladie (la pourriture de son milieu familial) tandis que le second se refuse à entrer dans cette logique de cause à effet, insupportable dans le cas du cancer affectant une enfant. Le cancer de Georges Perros, pour sa part, est lié à la consommation de tabac, ce n'est pas un mystère – mais la recherche du sens est

Le livre d'entretien paru en 2010 se caractérise par un compagnonnage multiple. Il ne s'agit pas d'élever un tombeau à l'écrivain en s'appropriant sa voix, comme Beauvoir l'a fait pour Sartre, mais plutôt de redonner voix à un poète qui l'a perdue par deux fois – à travers la maladie puis la mort – et de tenir compagnie à cette voix. Le compagnonnage convient particulièrement à cette publication dans la mesure où pas moins de neuf personnes, assumant des rôles divers, interviennent dans l'ouvrage. Si le livre s'ouvre sur un poème de Michel Butor, dédié à l'éditrice du volume, c'est bien pour en asseoir la légitimité : l'ami Butor⁸⁵⁷ revient sur « Les silences de Georges » (titre du poème) et offre sa caution littéraire à l'ensemble. Les instigateurs de l'enregistrement radiophonique ont leur place : Claude Royet-Journoud, producteur à France Culture, propose trois lettres reçues de Perros, reproduites en fin de volume ; Jean-Marie Gibbal, Jean Daive et Michèle Cohen gravitent respectivement entre amitié facilitant les contacts, face à face de l'entretien et lecture d'extraits de poèmes en direct. Le travail photographique de Jaqueline Salmon, inséré dans un cahier au centre de l'ouvrage, représente des lieux que Perros a fréquentés à Paris. L'exégète Thierry Gillybœuf signe une préface qui contextualise la réalisation d'ensemble. Enfin, deux dessins, destinés par l'auteur à Jean-Luc Parant, sont proposés au lecteur, ainsi que trois photos d'archives représentant Perros, en ouverture, milieu et fermeture du livre.

Gillybœuf rapporte l'attitude négative de Perros après l'enregistrement des entretiens :

décidément mécontent, [il] n'écoute même pas l'émission quand elle est diffusée, avouant à Jean Roudaut : « Je ne me suis pas écouté à la radio, horrifié à l'avance. En fait d'entretiens, la chose s'est faite en trois heures trente, entre deux trains. Et Daive n'inspire que le silence. J'imagine comme il a fabriqué l'émission. Sans importance ! »⁸⁵⁸

La critique visant Daive n'est pas infondée quand on constate, à la lecture de l'entretien, que l'interlocuteur se contente d'une molle relance ou de considérations quelque peu allégoriques, vagues, acritiques, pour nourrir leurs échanges. Par conséquent il ne s'agit pas à proprement parler d'un dialogue, mais plutôt d'une longue proposition développée par Perros

évoquée par lui dans le rapport à ses proches : « Tania : "Pourquoi toi ?" Superstition. Comme si j'avais été puni, lui ayant caché quelque chose. Ben non ! » PERROS, Georges, *op. cit.*, 1978, p. 332.

⁸⁵⁷ Plusieurs correspondances de Georges Perros ont été éditées, notamment avec Michel Butor, mais également Jean Paulhan, Brice Parain et Jean Grenier. En ce qui concerne celle avec Butor, elle a la particularité d'avoir été publiée d'abord en présentant uniquement les lettres de Perros à Butor, en deux volumes ; plus tard, un volume a paru rassemblant les lettres des deux écrivains : PERROS, Georges, *Lettres à Michel Butor (1956-1967)*, vol. I, préface de Jean Roudaut, Rennes, Éditions Ubacs, 1982 ; *Lettres à Michel Butor (1968-1978)*, vol. II, préface de Lorand Gaspar, Rennes, Éditions Ubacs, 1983 ; BUTOR, Michel et PERROS, Georges, *Correspondance 1955-1978*, édition annotée par Franck Lhomeau avec la collaboration de Michel Butor, avant-propos par Alain Coehlo, Paris, Joseph K., 1996.

⁸⁵⁸ PERROS, Georges, *op. cit.*, 2010, p. 12.

– qui a pu avec raison se sentir seul dans la réalisation de cet exercice. Le contenu du monologue (qualifions-le ainsi) n’en reste pas moins passionnant. Perros y construit avec précision et images à l’appui sa conception du travail de la note. Il y réfléchit sur son activité poétique – tout comme il offre le reflet d’une vie d’homme qui ne peut se départir de celle du poète.

Le côté opéraliste de l’entretien se concentre donc sur la spécificité du travail de Perros, surtout adepte de la note, sur laquelle il s’explique :

Évidemment la note, c’est une espèce de nature de la langue [...] C’est velléitaire. Une note, c’est quelque chose qui... c’est un pense-bête, je le dis, je crois, quelque part. [...] La note doit être écrite dans une espèce de vitesse, c’est pourquoi je peux parler de la musique. [...] Ce sont des notes [...] qui finissent par décréter une mélodie. [...] Il faut qu’elles soient un peu complices, les notes, pour justement former cette espèce de mélodie, cette espèce de musique qui n’a pas de sens éthique justement.⁸⁵⁹

Le lecteur se trouve ainsi plongé dans l’art poétique de l’écrivain, face à sa définition de son travail « à ras de langue »⁸⁶⁰. L’œuvre est mise en jeu dans ses fondements esthétiques, qui s’imposent non pas comme un choix après réflexion mais comme une évidence. Ce rapport à l’œuvre entretient des liens avec la posture du poète inspiré, traversé par l’urgence de noter ce qui lui vient à l’esprit.

Par exemple, quand je suis tout seul dans un restaurant, je mange tout seul. Je suis là et je suis tout seul. Eh bien, ça commence, ça sort, ça sort. Parce qu’il y a une espèce de vacance qui me rappelle un état de solitude qui a été le mien très longtemps et qui était mon état de travail.⁸⁶¹

L’écriture arrive, elle « sort » toute seule ou plutôt sourd d’un état bien particulier, décrit comme solitaire. C’est là que le lien entre la description de l’œuvre et la condition de l’écrivain se noue, que les positions opéralistes et personnalistes ne peuvent se démêler. L’œuvre ne se fait qu’à travers une personne, qui est celle du poète, traversé par l’écriture dans un instant propice. Aussi la solitude se trouve-t-elle décrite comme un état essentiel pour le poète :

Je ne suis jamais plus heureux que quand je m’arrête boire un coup dans un petit bistrot de campagne, dans un petit bled, tout seul, et là, je suis parfaitement à l’aise, je suis parfaitement *au monde*. Parfaitement au monde, sans hérédité, sans avenir et alors le

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 16-19.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

danger c'est d'oublier que j'ai une femme et des enfants. [Rires] Je ne l'oublie pas, évidemment.⁸⁶²

Dans cette situation, c'est bien la personne qui est privilégiée, abstraite de tout lien, de toute contingence, et posée comme existant d'autant plus intensément. Ce sont d'ailleurs les liens, non seulement familiaux mais également amicaux, qui sont désignés par le poète comme cause de compromission d'un être idéal. On le voit dans la critique que Perros émet quant aux entretiens :

Nous sommes des petites galaxies. Alors évidemment, écrire, c'est donner des renseignements. C'est un peu... On peut faire de l'ethnologie avec un livre. Même quand il est... il donne des renseignements. Des renseignements, mais peut-être pas sur la personne. Il donne des renseignements sur le monde dans lequel elle existe. Ça n'a rien à voir. C'est pourquoi les entretiens et l'individualisation d'un écrivain sont extrêmement périlleux. On devrait s'y refuser. Mais enfin l'amitié aussi est... Il y a l'amitié. Et l'amitié aussi est difficile, et ça fait donc partie de l'amitié. On n'a pas à se refuser non plus à la parole périlleuse et obligatoirement insuffisante.⁸⁶³

Ainsi la personnalisation, nécessaire pour rendre compte de l'œuvre puisqu'il s'agit d'une œuvre inspirée, est présentée dans sa version négative lorsqu'elle touche à la médiatisation de soi à laquelle se soumet l'écrivain – principalement par amitié. Le poète resterait pur s'il ne devait assumer de relayer ses propres écrits par la parole, cette parole « périlleuse et obligatoirement insuffisante ». Perros s'inscrit ici dans la tradition d'une méfiance marquée pour l'oralité, plus dangereuse que l'écrit dans la mesure où elle ne peut se rattraper (*verba volant*) : elle implique de travailler sans filet. Souligner l'insuffisance de cette même parole, c'est placer l'œuvre avant tout – l'œuvre comme condition première à la parole – mais également signifier que l'œuvre est inépuisable : aucun discours ne saurait la réduire dans sa signification. Notons encore que l'affirmation de cette concession à l'amitié, Perros ne la doit pas à son interlocuteur direct – nous avons pu constater qu'il ne le tient pas en grande estime – mais à d'autres tenus dans l'ombre de l'émission, auxquels le livre d'entretien rend justice (Gibbal, Royet-Journoud). Perros, en mentionnant qu'il n'a accédé à la demande d'un entretien que par amitié – au rebours d'une volonté de mettre en avant sa personne – se excuse en quelque sorte d'un comportement qu'il réprouve théoriquement. Ce que le poète ne pouvait savoir, c'est que cette concession à l'amitié fournirait un des rares témoignages de sa voix vive, peu après perdue.

Je ne parle plus. Alors on ne me parle plus. Devant moi, on parle de moi. Ou, seul à seul, on n'a qu'une hâte, bien compréhensible, foutre le camp. Je ne suis plus en

⁸⁶² *Ibid.*, p. 32. L'auteur souligne.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 59.

mesure de rendre intéressant qui que ce soit (dur métier, que je connais bien). On se rabat les oreilles sur les yeux. « Comme c'est triste... »⁸⁶⁴

Rassembler une compagnie autour de la voix ravivée de Georges Perros prend tout son sens. Cette voix exprime avec fougue et souplesse un rapport particulier à la langue, au surgissement de l'œuvre et à son enracinement dans le corps du poète. L'ironie tragique, quant à elle, se déploie dans toute sa grandeur lorsque Perros s'exclame : « Ce serait ça mon rêve. Ce serait de ne plus pouvoir écrire parce que... ben, voilà : vivant. Vivant ! »⁸⁶⁵ Heureusement pour ses lecteurs, Perros n'a pas succombé au complexe de Bartleby⁸⁶⁶ et a poursuivi son travail d'écriture jusqu'au bout. Dans *Une vie ordinaire*, il proposait son épitaphe :

Ici naquit Georges Machin
qui pendant sa vie ne fut rien
et qui continue Il aura
su tromper son monde en donnant
quelques fugitives promesses
mais il lui manquait c'est certain
de quoi faire qu'on le conserve
en boîte d'immortalité.
Prendre l'air était son métier.⁸⁶⁷

Ce livre d'entretien s'attelle, comme l'ensemble des travaux critiques dont Perros fait l'objet, à faire mentir le poète quant au néant qu'il s'attribue et à la fugacité – l'éphémère – qu'il attribue à ses écrits. L'œuvre est certainement première mais la personne de Perros – et surtout le drame de ses dernières années – tend à cheviller cette œuvre à un corps : voici l'effet produit par *Graver sur le mur du vent*.

8.2. L'enjeu critique : une place dans le champ littéraire contemporain

Les écrivains qui acceptent de publier un livre d'entretien sous leur nom, de leur vivant, et donnent ainsi de leur temps pour élaborer un type de texte se nourrissant d'ordinaire tant de

⁸⁶⁴ PERROS, Georges, *op. cit.*, 1978, p. 327.

⁸⁶⁵ PERROS, Georges, *op. cit.*, 2010, p. 47.

⁸⁶⁶ Voir à ce sujet : VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby et compagnie*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2002.

⁸⁶⁷ PERROS, Georges, *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, 1967, p. 28.

leur œuvre que de leur personne, sont le plus souvent conscients de l'enjeu critique impliqué par l'exercice. Le genre du livre d'entretien est décrié par certains comme une mode, un passage obligé, une concession à l'époque du tout à la communication, ou comme une opération commerciale. Il constitue certainement pour les écrivains un lieu de positionnement, tant dans l'œuvre propre – encore en mouvement – que dans le champ littéraire, contemporain et antérieur, dans lequel ils souhaitent trouver (obtenir ?) leur juste place. Les deux orientations principales que nous avons dégagées dans notre typologie se rapportent, dans cet enjeu critique, aux fonctions cognitives, plutôt liées à l'œuvre, et aux fonctions promotionnelles, plutôt liées à la personne, que les écrivains (éventuellement sous l'influence de leurs interlocuteurs) choisissent de suivre de manière plus ou moins tranchée. Pour analyser les nuances de ces fonctions cognitives et promotionnelles, visant pour la première la lisibilité et pour la seconde la visibilité, nous abordons les livres d'entretiens de Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jean-Benoît Puech, Pascal Quignard, Frédéric Beigbeder, Christine Angot et Zouc.

Ce parcours analytique dans quelques livres d'entretien, mû par les notions de lisibilité et de visibilité, ouvre sur une réflexion quant à l'enjeu de la critique pour la littérature contemporaine en général – et à la prise en compte des écrivains qui proposent leur propre critique, fût-elle dialectique. Nous verrons également que, lorsqu'on aborde la littérature contemporaine, nous devons prendre en considération le fait qu'il s'agit d'un champ de tensions non seulement littéraires, mais régi partiellement par les lois du marché (même d'un marché qualifié d'exception culturelle). Le rôle de la critique dans la presse, la presse spécialisée, tout comme à l'université, revient à orienter le lecteur dans le foisonnement de la production contemporaine, souvent suivant les lois du marché, quelquefois les prenant à rebours. Si la visée de lisibilité se présente plutôt comme une visée critique « pure » dans notre perspective (c'est-à-dire non soumise aux lois du marché), celle de visibilité tendrait plutôt à conférer aux écrivains le statut d'objet à positionner le plus avantageusement possible pour s'assurer de meilleures ventes. Mais laissons là pour l'instant ces grandes orientations, forcément simplificatrices, et plongeons dans les textes.

8.2.1. La fonction cognitive : vers la lisibilité

La fonction cognitive des entretiens se concentre sur une relecture de l'œuvre avec son auteur, qui est appelé à s'expliquer non seulement sur d'éventuelles sources d'inspiration ou matériaux thématiques quelconques, mais aussi sur son rapport à la langue singulière qu'il crée pour construire cette œuvre. Les écrivains dont le travail sur la langue produit un style

particulier, s'écartant d'une utilisation « classique » du français – avec des inventions lexicales et des trouvailles syntaxiques qui leur sont propres –, découvrent par le biais du livre d'entretien une occasion de s'expliquer, littéralement et dans une langue plus sobre que leur langue de création, sur leurs procédés de composition. Ils ouvrent ainsi une porte – une fenêtre, ou un trou – par laquelle le lecteur possiblement désorienté par le foisonnement de l'invention peut mieux entrer dans l'œuvre. La fonction cognitive vise donc, dans notre perspective, à une meilleure lisibilité de l'œuvre d'un écrivain et s'attribue la vertu critique d'éclaircissement dont peut être doté le genre de l'essai. Nous avons vu plus haut que Bonnefoy accordait aux entretiens cette teneur essayistique, tout en les estimant supérieurs dans la mesure où leur nature dialoguée mènerait la réflexion toujours plus loin (qu'elle ne serait allée avec l'écrivain seul). Un auteur tel que Valère Novarina, dont la langue est si particulière, a quant à lui opté pour cette explicitation de son œuvre par des textes à visée théorique, comme *L'Envers de l'esprit*⁸⁶⁸ (un des derniers en date) – dans lequel il expose sa vision du théâtre, du travail des comédiens et l'action de son langage scénique, avant de publier des livres d'entretien⁸⁶⁹. Dans une interview réalisée par nos soins, Novarina faisait le récit d'un moment-clé dans ce mouvement d'explication de son travail :

Mon intérêt pour ce qui se passe dans la tête du spectateur témoin est récent. Il date d'il y a quelques années, lorsque ma mère un jour me convoqua : « Il faut que je te parle. » Elle me regarde bien droit dans les yeux et lance, assez solennellement : « Il faut que je te dise : ton père le pense, mais n'ose pas te le dire ; tous tes amis le savent, mais ne t'en disent rien ; mais moi, ta mère, je vais te le dire en face : personne ne comprend rien à ce que tu écris. » Je n'ai rien répondu. Mais la question reste assez cruellement et comiquement posée. Que saisit – ou dessaisit – le lecteur, le spectateur ? Comment s'échappe-t-il de ma prison ?⁸⁷⁰

La phase d'explicitation constitue une étape essentielle dans tout travail novateur : il s'agit de faire comprendre par où l'écrivain en est venu à proposer une langue nouvelle, une œuvre qui résiste aux premières lectures puisqu'elle va là où le lecteur ne va pas, d'ordinaire, avec la littérature. Il s'agit aussi pour l'écrivain de se faire comprendre – essayer du moins – de lecteurs qui ne soient pas des lecteurs professionnels. Dans ce contexte, la figure de la mère – mère de l'écrivain, lectrice non forcément avertie mais qui tente d'entrer dans le texte de son fils – intervient également dans un livre d'entretien de Christian Prigent : « “Il faut que

⁸⁶⁸ NOVARINA, Valère, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L, 2009.

⁸⁶⁹ NOVARINA, Valère et DUBOUCLEZ, Olivier, *Paysages parlés*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011 ; NOVARINA, Valère, *L'Organe du langage, c'est la main. Dialogues avec Marion Chénétier-Alev*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2013.

⁸⁷⁰ CORNUZ, Odile, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina », art. cit, p. 314. Cet épisode est également relaté dans le plus récent des livres d'entretien : NOVARINA, Valère, *op. cit.*, 2013, p. 46.

tu écrives des poèmes que ta mère puisse comprendre”, m’écrivit-elle un jour que la défrisait tel de mes livres. »⁸⁷¹ N’en concluons pas ici que ces écrivains ne s’expliquent que pour répondre à un désir et une injonction maternels – mais relevons une coïncidence révélatrice d’une volonté de compréhension, à laquelle répondent certains livres d’entretien qui développent un discours clairement orienté vers la lisibilité améliorée d’une œuvre d’abord difficile.

Afin d’illustrer cette fonction cognitive, nous mettons en lumière *Explications*⁸⁷² de Pierre Guyotat, où l’écrivain s’entretient avec Marianne Alphant, *L’Organe du langage, c’est la main*⁸⁷³, de Valère Novarina, puis *Par quatre chemins*⁸⁷⁴, de Jean-Benoît Puech, pour lequel l’explicitation porte sur la conception narrative et labyrinthique de son œuvre plutôt que sur une mise au point du langage qui la constitue.

Pierre Guyotat

La première édition des *Explications* de Guyotat, en 2000, correspond à une actualité éditoriale puisqu’elle intervient alors que l’écrivain en est aux corrections des épreuves de *Progénitures*, qui paraît la même année chez Gallimard. Sa réédition se présente ainsi : « Ce livre, publié pour la première fois en mars 2010, était le premier des Éditions Léo Scheer, alors tout juste créées. Il reparait aujourd’hui sous une nouvelle couverture à l’occasion de leurs dix ans d’existence. »⁸⁷⁵ Livre fondateur pour cet éditeur, il est annoncé également important pour l’écrivain en question :

Dans des entretiens avec Marianne Alphant, dont il a tiré ces *Explications*, Pierre Guyotat revenait, de façon approfondie et toujours familière, sur ce qui a constitué son être, dans un livre qui, avant *Coma* et *Formation*, ouvrait une dimension autobiographique au cœur même de son œuvre.⁸⁷⁶

La volonté éditoriale pousse vers une révélation par la personne de l’auteur – alors que le texte de l’entretien ne fait pas la distinction entre les différentes facettes de l’écrivain (personne ; inscripteur ; écrivain) et le représente affairé à ses procédés de composition en tant que triade unie. Mais ce discours est peut-être tenu pour pallier un manque marqué par la nouvelle couverture de la version rééditée. En effet, dans sa première version, l’ouvrage

⁸⁷¹ PRIGENT, Christian, *op. cit.*, 2004, p. 47.

⁸⁷² GUYOTAT, Pierre, *Explications. Entretiens avec Marianne Alphant*, [2000], Paris, Léo Scheer, 2010. Nous nous référons dès lors à l’édition de 2010.

⁸⁷³ NOVARINA, Valère, *op. cit.*, 2013.

⁸⁷⁴ PUECH, Jean-Benoît, *Par quatre chemins. Entretiens*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

⁸⁷⁵ GUYOTAT, Pierre, *op. cit.*, 4^e de couverture.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

comportait un portrait photographique de l'écrivain, buste et tête en noir et blanc, tandis que la couverture blanche sans illustration aucune de la réédition souffre de sa sobriété. Insister sur la personne, en vantant la qualité autobiographique de l'échange et même son influence sur l'œuvre de l'écrivain qui connaîtrait un tournant générique après la réalisation de l'entretien, est une manière de s'approprier par les mots les qualités plus directes de la photographie.

Voyons comment s'organise la visée cognitive, vers la lisibilité, dans l'ensemble de l'entretien – et commençons par dire qu'elle opère sans didactisme appuyé. En effet, le dialogue se constitue d'un seul tenant, sans rupture ni chapitres – et reproduit ainsi un échange soutenu, thématissant l'œuvre dernière ou les procédés d'écriture, mais sans les sérier par commodité de lecture. Le lecteur peut donc s'approcher de l'œuvre de Guyotat, mais il doit plonger dans le texte de l'entretien – sans option dirigée par une architecture logique du texte. L'écrivain opère en deux temps majeurs avec son interlocutrice, précédés d'une amorce qui est celle des explications sur l'œuvre nouvelle, *Progénitures* : un premier temps qui s'attelle à décortiquer d'où vient l'écriture et de quoi elle se constitue ; un second temps qui vise principalement à contrer les critiques usuelles faites à l'auteur.

L'amorce du dialogue s'inscrit donc dans l'explication par Guyotat du fonctionnement de la fiction dans laquelle il a inventé une société basée sur les rapports de domination, d'être et de non-être, entre humains et « putains », dans une vision logique et cohérente, avec ses règles internes. Il dit également l'implication physique que l'échafaudage d'une telle vision en littérature exige de lui, en tant qu'écrivain traversé, totalement requis par son écriture.

S'ouvre ensuite le premier temps d'une forme d'analyse de son écriture : Guyotat, pour mieux s'expliquer à propos de ce qu'elle devient, parle d'où elle vient – et par conséquent de sa conception du rôle du corps de l'écrivain et de l'inspiration qui le traverse, tout comme du rôle des autres corps qui entourent celui de l'écrivain et le traversent à leur manière. Il parle ainsi du mouvement de l'empathie :

J'ai toujours eu et j'ai toujours cette pulsion de me mettre dans la peau, dans le cœur, dans l'esprit, dans les jambes de celui ou de celle qui n'a pas ce que j'ai. Ou qui a ce que je n'ai pas. Est-ce que j'ai seulement ce que je crois avoir, je n'en sais absolument rien. Je vis beaucoup à travers les autres ; je suis constitué ainsi.⁸⁷⁷

Cet élément essentiel pour sa création, mais également pour les obsessions qui l'informent, prennent alors un écho particulier dans ce qu'il vient de décrire de *Progénitures*. Enracinés dans un dégoût profond de l'auteur pour tout esclavage, les rapports entre les êtres

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 76.

qui y sont décrits rappellent justement les conditions, humaines ou inhumaines, d'êtres exploitant des non-êtres, dans une société aux codes figés. *Progénitures* ne vise aucun réalisme de représentation, mais l'ouvrage s'ancre – et c'est plus inquiétant – dans des rapports de pouvoir qui ont existé et perdurent. La perception empathique du monde revendiquée par l'auteur permet au lecteur de comprendre où se forme une vision – dans la souffrance de l'autre magnifiée et portée à un point de fiction où l'origine n'est plus palpable, mais où se loge un des enjeux critiques du texte.

Nous reviendrons sur la conception de l'inspiration chez Guyotat – mais avant cela voyons comment il désigne une des origines de son écriture : « Tout ce que je fais, je le fais pour me débarrasser de la sexualité ; je n'en veux pas, je veux évacuer ça ; ça prendra le temps qu'il faudra, ça prendra même tout mon temps. »⁸⁷⁸ Aussi l'écriture est-elle chargée d'une fonction bien précise, qui ne touche plus seulement à se faire porte-parole de ceux qui ne peuvent accéder à l'expression, mais vise également à débarrasser l'écrivain d'un des possibles du corps, représenté par la sexualité. L'écriture ainsi chargée par l'auteur du plus universel (tout ce qui n'est pas lui) comme du plus intime (sa sexualité) l'est comme le serait une arme pointant un objectif finalement simple : elle vise à provoquer l'émotion du lecteur.

J'ai découvert ce pouvoir d'émouvoir, de retourner même peut-être. En même temps que ce pouvoir-là, j'ai découvert ma liberté, celle que j'ai de dire absolument ce que je veux ; cette liberté sans limites, ne s'acquiert jamais une fois pour toujours, cette liberté augmente avec l'âge.⁸⁷⁹

C'est une forme d'équation de la création qui est ainsi posée par Guyotat, dans une posture qui l'engage tout entier, où le corps de l'écrivain, unissant la triade, et son projet d'écriture ne font qu'un – preuve en est cette affirmation : « la rédaction d'une œuvre de ce genre [*Progénitures*] exige, pendant des années, une abstinence, une chasteté totales ; je dis, totales. [...] C'est comme ça que je l'ai vécu ; je n'en fais absolument pas une loi. »⁸⁸⁰ Ainsi posons que pour lui : corps (personne + inscripteur + écrivain) + œuvre (projet + langue) = un. Cette équation soutient la compréhension de l'inspiration telle qu'elle est revendiquée par Guyotat comme essentielle à son œuvre.

On a trop longtemps, pour des besoins évidents, nié ce qu'on nomme l'inspiration ; si l'on ne sort pas de la « littérature », voire de ce qu'on a appelé l'« écriture » dans les années 1970, évidemment l'inspiration n'est pas nécessaire ; si l'on considère que pour écrire il ne faut pas s'éloigner de la réalité mais *écrire ce qui est*, à quoi bon se servir

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 47.

de ses poumons ? Si l'on considère que faire de l'art c'est intervenir sur la nature, alors il faut y donner du corps.⁸⁸¹

L'œuvre implique le don de soi, dans une idéologie et un lexique fortement imprégnés par les textes fondateurs judéo-chrétiens. La conception de l'écriture va au-delà de l'inscription sur du papier puisqu'elle touche aussi à l'idée de porter ses textes vers un public, par la parole proférée. C'est ainsi que Guyotat préfère au terme d'écrivain celui d'artiste, qui s'approche plus d'une démarche globale de création telle que la sienne, qui ne s'en tient pas strictement au texte. Lorsqu'il décrit ses choix dans la langue même, il use d'ailleurs d'une comparaison picturale.

La langue est très simple aussi, elle est simplifiée ; ce n'est pas nouveau chez moi ; je préfère juxtaposer des épithètes, des attributs, voire des substantifs de base comme certains peintres juxtaposent des couleurs pures, pour ne pas enfermer la chose en description dans le mot réputé exact, la laisser respirer.⁸⁸²

En outre, il considère que si le texte est essentiel à son existence – il constitue pour lui une raison de vivre –, faire vivre ce texte ensuite par tous les moyens qui sont à sa portée n'est pas moins essentiel : « je suis en vie, parce que j'ai à produire cette œuvre, et que j'ai à assumer sa défense ; ce qui est très important pour moi ; c'est toujours un moment de l'œuvre, sa défense »⁸⁸³. La défense de l'œuvre, qui peut être représentée par sa lecture en public, sur scène, Guyotat la réalise également dans l'écriture même de ces entretiens puisqu'il réaffirme sa nécessité et ses racines, ainsi que sa portée. Défendre une œuvre, pour son auteur, c'est la faire vivre donc la faire lire ou entendre, mais bien évidemment dans une certaine direction – il s'agit d'une lecture dirigée. Par ces explications sur le lieu d'où surgit l'œuvre, ses relations à l'empathie, à la sexualité, vers l'unité du corps et de l'œuvre qui permet à l'écrivain de se situer dans le monde, Guyotat trace pour son lecteur la manière dont il souhaite être lu.

Le second temps de l'entretien s'appuie sur cette démonstration première, puisqu'il fait entendre les critiques dont a pu faire l'objet le travail de Guyotat, qu'il récuse de manières diverses. Ainsi il énonce : « On m'a souvent demandé si, dans un monde plus propre, j'aurais écrit une œuvre aussi sale ? Quelquefois je pense répondre ceci : travaillons à changer le monde, et vous n'aurez plus des œuvres comme la mienne. »⁸⁸⁴ Aussi la critique ouvre-t-elle sur un débat plus large, un débat de société, une volonté de révolution. La conclusion de l'auteur est peut-être simpliste dans la mesure où n'existe pas une chaîne de cause à effet

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 63-64. L'auteur souligne.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

directe d'un contexte sur la production d'une œuvre, mais elle souligne ce qui avait été montré plus haut, à savoir que ses fictions sont de sombres produits dérivés d'une réalité dépassée par les problèmes qu'elle rencontre. Quant à ceux qui ont accusé Guyotat d'être un prosateur scandaleux, ce dernier les récuse violemment.

Ceux qui se donnent le droit de juger publiquement les œuvres ont inventé ce « scandale » pour faire passer, pour escamoter leur incompétence, leur lâcheté, leur paresse quant à ce que je fais ; ils ont fait du noir, devant, comme les pieuvres. Que puis-je moi contre ça ? Continuer de produire quoi qu'il m'en coûte. D'ailleurs, cet escamotage, ils le font devant à peu près tout ce qui se fait de bien encore aujourd'hui.⁸⁸⁵

La critique faite aux critiques serait alors d'aller à l'encontre de la lisibilité des écrivains. Guyotat les accuse d'être incapables de lire une œuvre et d'en rendre compte par des moyens intellectuels, de manquer de courage face aux œuvres novatrices, qui peuvent déranger soit par leur langue soit par les sujets qu'elles abordent. La défense de la pieuvre serait ainsi celle du critique : faire du scandale ce serait faire du noir, obscurcir une œuvre plutôt que de l'éclairer sous tel ou tel aspect – et par conséquent faire disparaître son auteur puisque dans la conception de Guyotat auteur et œuvre ne peuvent être conçus séparément. *Explications* lui offre le moyen d'un retour à la lisibilité de ses fondamentaux en tant qu'homme et écrivain, hors du brouillage dont il taxe la réception critique ordinaire.

Valère Novarina

Dans *L'Organe du langage, c'est la main*, Valère Novarina s'exprime avec clarté sur les enjeux de ses textes, ainsi que sur la nécessité présidant à l'écriture de chacun d'entre eux. L'engendrement et la poursuite de l'écriture, il le rappelle, n'est pas sans rapport avec la réception de son œuvre : « J'ai chaque fois l'impression que les gens n'ont pas compris le livre précédent, et qu'il faut enfoncer le clou. »⁸⁸⁶ Serait-ce donc parce que les lecteurs lisent si mal, n'y comprennent rien, que l'auteur doit poursuivre son travail d'expression ? Cette piste n'est certainement pas très féconde, mais elle a le mérite de nous rendre attentive à la relation complexe de Novarina avec ses lecteurs – osons dire à son déficit chronique de lisibilité.

Le rapport de Novarina à ses lecteurs – les éditeurs nombreux qui refusèrent ses textes, ou les directeurs de théâtre qui censurèrent certaines de ses représentations – est un rapport d'une part combatif (nécessaire combat pour faire que l'œuvre soit publiée, entendue, existe

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 161-162.

⁸⁸⁶ NOVARINA, Valère, *op. cit.*, 2013, p. 166.

dans le monde) et d'autre part explicatif (essentiel pour que l'œuvre soit comprise). L'admiration de l'écrivain pour les artistes bruts, qui poursuivent sans cesse leur art, sans souci de réception, peut être envisagée comme une fascination pour ceux dont la production s'impose sans devoir passer par le combat pour une reconnaissance doublée d'une juste compréhension. Mais Novarina n'est pas un artiste brut : bien qu'il soit doté d'une forme d'obstination similaire, il cherche la prise en compte de son travail et également sa bonne intelligence. Le fait qu'il écrive, en parallèle de son œuvre, des livres théoriques qui y sont directement liés, fait partie d'un réel mouvement d'écriture.

Presque toujours un livre de réflexion succède à un livre d'action. La *Lettre aux acteurs* est née de *L'Atelier volant* ; *Le Drame dans la langue française* est le journal de *La Lutte des morts* ; *Pendant la matière* provient des notes prises pendant que s'écrivait *Vous qui habitez le temps* ; *La Quatrième Personne du singulier* est un dernier écho au chantier du *Vrai Sang*. L'alternance est presque systématique. C'est une façon de respirer.⁸⁸⁷

Aussi le rapport à la langue est-il précisé, creusé, dans ces ouvrages réflexifs, mais également le rapport à la scène et aux comédiens, essentiel dans le travail de Novarina. Ces mises au point successives sur sa façon de concevoir son théâtre proposent une œuvre réversible, ou plutôt kaléidoscopique puisqu'il ne s'agit pas seulement de dire puis de commenter mais également de faire voir le texte dans la troisième dimension que lui offre le plateau – le plus souvent paré de décors peints par l'écrivain. Nous n'analysons pas ici la théorie dramaturgique spécifique qui en résulte, mais prenons en compte une première clé de lecture donnée par Novarina dans sa façon de percevoir le langage, qui le pousse à prendre une certaine place dans l'espace :

La force fulgurante du langage est d'appeler, non de rendre compte. Il n'intervient pas a posteriori : il fait apparaître. Tout est *vue* dans le langage. J'ai localisé en moi depuis très longtemps une forte pulsion *logoscopique* ! Voir le langage est l'obsession depuis toujours. Le voir à l'acte ! Le prendre au mot. Donc, peu d'images, pas d'adjectifs : chercher le verbe. Ce qui importe ce n'est pas l'expression, mais la dynamique, la capture des forces. Il y a une force visuelle, une force répulsive et attractive du verbe dans la phrase : il *donne* tout *en mouvement*. Il livre l'apparition et la disparition d'un seul trait.⁸⁸⁸

Cette obsession, Novarina l'a poursuivie avec opiniâtreté pour enfin pouvoir la rendre lisible à ses contemporains – passant par deux phases distinguées plus haut entre combat pour être lu, puis déploiement de forces pour être compris, que nous développons ci-après. La lisibilité pour Novarina représente pour commencer un accès à l'existence publique de ses

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 211. L'auteur souligne.

textes, imprimés ou dits sur scène. Dans *L'Organe du langage, c'est la main*, Novarina, stimulé par le dialogue avec Marion Chénétier-Alev, retrace l'histoire accidentée de ce premier parcours.

Dans les années 1970, l'écrivain tente de faire publier ses textes avec difficulté et dispose de peu d'appuis⁸⁸⁹. Ces années pénibles du point de vue de la reconnaissance sont remises en contexte et définies avec humour par Novarina : « C'était une époque assez terrifiante, de *théorie tous azimuts*. C'est la *petite période glaciaire* qui atteint la France de la mi-xx^e siècle. Beaucoup de cerveaux ont été stérilisés. Beaucoup d'étouffements ont été sans retour. »⁸⁹⁰ Le discernement de sa langue, inouïe, difficile, fut donc rare et contrasté, dans cette atmosphère de production et réception littéraire « glaciaire ». Mais une forme de dégel a lieu pour lui avec une étape décisive, représentée par la rencontre de l'éditeur qui va le soutenir, croire en sa langue et publier tous ses livres : Paul Otchakovsky-Laurens. En effet, *Le Drame de la vie* est publié en 1984 chez P.O.L, maison fondée un an plus tôt : « Tout à coup quelque chose s'est ouvert alors que tout était fermé, un rapport de fidélité et de confiance s'est établi avec l'éditeur. Rien n'est plus précieux pour un écrivain. »⁸⁹¹ C'est également au milieu des années 1980 que Novarina commence à mettre en scène ses propres textes – à défaut de trouver un metteur en scène qui veuille s'y atteler. L'année 1986 voit *Le Drame de la vie* monté en Avignon, avec des critiques extrêmement divisées. Ce qui caractérise peut-être le mieux le combat de Novarina pour porter son œuvre, lui donner forme, est une absence de calcul quant aux moyens de sa réalisation, puis aux formes de sa réception : « Oui, écrire sans compter. Un théâtre extrêmement dépensier, ne se souciant ni du nombre des personnages (2587 dans *Le Drame de la vie*), ni des lieux de l'action, ni des décors, ni de la durée de la représentation. »⁸⁹² Novarina s'est battu pour que son œuvre trouve sa place, sur scène et sur le papier – nous devrions user du mot « connaissance » plutôt que « reconnaissance » dans son cas, puisque ce ne sont pas les honneurs des prix ou la reconnaissance institutionnelle que l'écrivain cherche en présentant son travail, mais simplement la prise en compte de sa capacité à exister avec force.

Novarina, certainement grâce à son va-et-vient entre textes d'action et de réflexion, selon ses termes, parvient à expliquer précisément le type de composition qu'il a réalisé ainsi

⁸⁸⁹ Il précise dans l'entretien : « la radio était le premier endroit où l'on pouvait faire entendre ses textes » (p. 40) puis tout de même « Tout à coup, j'étais soutenu par Philippe Sollers ! C'était très important dans le champ de bataille parisien... » (*Ibid.*, p. 42).

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 233. L'auteur souligne.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 109.

⁸⁹² *Ibid.*, p. 101.

que ses effets relativement à une œuvre donnée. Pour *L'Atelier volant*, il combine ainsi le récit d'une de ses premières victoires de « connaissance » avec l'explication de la dynamique de sa pièce.

Au début, *L'Atelier volant* expose un théorème, suit un schéma proche du *Lehrstück*, assez sec... puis, au travers du personnage de Madame Bouche, d'autres paysages apparaissent : la pièce s'ouvre sur des paroles hypnotiques, des spirales ; elle passe par d'autres voies. Peu à peu, les employés parlent, Boucot dépérit, la question du langage l'emporte. On glisse de la lutte des classes à la lutte des langues. *L'Atelier volant* se développe, se complexifie, se consume devant nous, change sans cesse la règle du jeu ; il s'autodétruit, recommence, disparaît et se termine étrangement. La pièce a été éditée grâce à Bernard Dort dans *Travail théâtral* en 1971, l'année de la mort de Vilar. C'est mon premier texte publié.⁸⁹³

La clarté de description des étapes par lesquelles la pièce travaille la langue rappelle une autre forme de description qui serait celle du paysage. Chez Novarina par ailleurs, une des formes d'explicitation de la langue passe par des analogies faites avec les éléments naturels, mais aussi avec un milieu, celui de la montagne, dans lequel l'écrivain a grandi et qu'il n'a jamais vraiment quitté – les incursions parisiennes et les tournées avec ses spectacles apparaissant comme des excursions qui ramènent toujours Novarina sur les hauteurs savoyardes⁸⁹⁴. C'est là que se trouve le fondement de la langue déployée dans ses œuvres.

L'Atelier volant, *Le Babil des classes dangereuses*, *Le Drame de la vie* sont profondément nourris de ces récits mystérieux de la montagne, souvent très violents et très comiques à la fois. La montagne a une culture primitive, avec miracles, apparitions du diable, interventions de la Vierge et jeteurs de sort. Et une façon souvent hilarante de raconter des choses épouvantables.⁸⁹⁵

Il est donc question d'un ton, novarinien, qui prend sa source dans une forme de primitivité et comporte son lot de mysticisme et de tragi-comédie. Mais le milieu, influencé par le paysage, n'explique pas tout. L'écrivain use du paysage entier – de montagne ou de plaine, mais naturel – pour élaborer sa représentation du langage.

Quand je dis *langage* j'ai toujours l'image du sang : le sang dans le cerveau et dans le corps, irriguant. Et l'image d'une capillarité, d'une réversibilité, d'un mouvement liquide de la phrase. La phrase vraie est à double sens. Dans la nature, les fleuves ne se croisent pas ; en paroles, c'est possible. Le langage avance en deux sens et dans tous les sens. Dans les langues comme dans les paysages, des sources se perdent, resurgissent, renversent des pans de montagne, des mots stables, des rochers. Tout ce qui concerne le langage (étymologie, syntaxe, phonétique, grammaire), je le rattache à

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁹⁴ Dans le livre d'entretien avec Olivier Dubouclez, structuré selon les différents paysages ou lieux d'ancrages où se déroulent le dialogue entre l'écrivain et son exégète, le lecteur accède à quelques photographies du chalet de Novarina en Savoie : NOVARINA, Valère et DUBOUCLEZ, Olivier, *op. cit.*, 2011.

⁸⁹⁵ NOVARINA, Valère, *op. cit.*, 2013, p. 22-23.

la physique des fluides – ou à l’optique, car le théâtre est un lieu d’optique ; les mots sont des traits lancés ; il y a une véritable physique des langues, une *logodynamique* à observer. On n’examinera jamais d’assez près ce qui se passe dans cet *enclos de logoscopie* qu’est la salle de théâtre – un enclos d’où l’on vient voir en vrai le drame du langage, l’acte du langage sur les corps et dans l’espace.⁸⁹⁶

Du microcosme des vaisseaux sanguins il fait passer son lecteur au macrocosme des fleuves, puis abstrait ces deux niveaux de comparaison en physique des fluides. L’intérêt de Novarina pour la langue, on le comprend, tient de l’observation scientifique : il l’observe en entomologiste puis la soumet à des expériences dignes de la physique nucléaire. Après avoir éclairé sa langue par le milieu où elle s’ancre, puis par le paysage qu’elle représente – toutes images organiques du langage – il propose de l’observer par le filtre de la traduction, traduction de son œuvre à laquelle il collabore d’une façon particulière :

La difficulté à traduire mes textes est qu’ils sont le théâtre d’un perpétuel changement de registre. Je ne connais pas les autres langues, ou très peu, mais j’indique aux traducteurs que nous passons sans cesse d’un niveau à l’autre : là du patois, ici de l’argot, là du jargon scolaire, ici de la langue du XVI^e siècle, là du jargon journalistique d’aujourd’hui, ici une langue pour après-demain. J’ai souvent en moi l’image que la langue est un puits, dans lequel on monte et on descend. Un échafaudage de strates. Un gouffre aussi. Où tournent des *logaèdres*.⁸⁹⁷

La langue chez Novarina se révèle aussi comme une construction dans laquelle se juxtaposent plusieurs langages, qui doivent être rendus en traduction pour que l’effet du texte soit similaire dans la langue de traduction. Le lecteur doit non seulement escalader les montagnes, traverser les fleuves, mais aussi descendre au fond des gouffres – pour le suivre dans sa quête de cette lumière que produisent les mots lorsqu’ils se frottent les uns aux autres dans leurs différences.

Si l’auteur revendique que « Chaque livre a sa règle, sa discipline singulière, sa contrainte. À chaque livre nouveau il faut changer la règle »⁸⁹⁸, il n’en creuse pas moins toujours la même obsession : « Je rumine, je reprends sans cesse, je creuse le sillon plus profond, ou seulement un tout petit peu plus. Comme l’acteur rumine son texte, comme le chercheur rumine, ressasse, répète une expérience, sans cesse revient à son idée fixe... »⁸⁹⁹ Ce livre d’entretien, publié dans la collection « Singuliers » chez Argol, lui permet de rendre ses idées fixes plus lisibles, comme dépliées sous les yeux du lecteur. La structure même du livre n’aborde pas l’homme ou l’œuvre dans une perspective thématique ; elle choisit plutôt de

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 27. L’auteur souligne.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 44-45. L’auteur souligne.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 164.

présenter un dialogue dans la durée de sa rencontre, cinq journées comme cinq actes qui mènent à une forme de dénouement de l'œuvre, tout en conservant une libre circulation des idées entre les journées. Une liberté ou libération par le langage est bien l'effet que Novarina souhaite que son œuvre produise : « J'écris des livres qui cherchent à vivifier, armer, relever, qui viendraient à notre secours – au lieu de nous accabler encore... [...] Chacun doit se retrouver *parlant*. »⁹⁰⁰ La parole partagée évoquée par l'écrivain ici s'oppose à ce qui tiendrait en formules figées, de l'usage d'une langue qui serait de convention plutôt que d'invention. Mais Novarina ne réserve aux écrivains aucune supériorité sur le reste de cette communauté de parole : « Je n'aime pas les écrivains sanctifiés, idolâtrés – ou les poseurs qui font déjà l'idole de leur vivant. Celui qui écrit n'en sait pas plus sur le langage que n'importe lequel des parlants. »⁹⁰¹ L'action du langage est à portée de tous et si l'écrivain en use pour créer un objet particulier, livre, pièce de théâtre ou autre, il ne mérite pas pour autant plus de considération. Se faire connaître, se faire comprendre – acquérir par son travail une forme de lisibilité dépourvue de fétichisme : ces objectifs semblent mieux atteints par Valère Novarina grâce au truchement du livre d'entretien⁹⁰².

Jean-Benoît Puech

Jean-Benoît Puech se singularise comme un maître en théories et applications de l'auteur, entre ses masques et les diverses affirmations de soi⁹⁰³. Dans le livre d'entretien qui lui est consacré, intitulé *Par quatre chemins*, composé en autant de chapitres et de rencontres entre Puech et ses exégètes ou lecteurs dans un cadre universitaire public, le double mouvement de fascination et de perplexité face à ses inventions ou réinventions du réel et d'auteurs supposés, autour de Benjamin Jordane et d'autres hétéronymes, est palpable. Aussi la visée de lisibilité se présente-t-elle dans son cas comme l'éventuel désenchevêtrement de noms, textes et représentations liés à Puech – ce qui n'est pas une tâche aisée. La présentation qu'en fait l'auteur en entretien résume assez laconiquement la fonction du livre : « le lecteur découvrira mon parcours littéraire. »⁹⁰⁴ Il insiste sur la présentation d'éléments plutôt que sur leur analyse. La (première) double identité de Puech, universitaire et écrivain, est présentée

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 127. L'auteur souligne.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 242.

⁹⁰² L'objectif visé et l'effet obtenu sont similaires dans le livre d'entretien avec Olivier Dubouclez. Mentionnons toutefois que *Paysage parlé* s'inscrit dans une collection d'essais d'esthétique aux Éditions de la Transparence et que cette inscription éditoriale influence en partie le rôle de l'interlocuteur. En effet, dans cet ouvrage, Dubouclez propose des fragments de son cru qui mettent le moment de la rencontre en situation ou offrent un recul critique sur l'œuvre de Novarina, en aparté du dialogue. *Op. cit.*, 2011.

⁹⁰³ Voir notamment PUECH, Jean-Benoît, art. cit. ; LAVIALLE, Nathalie et PUECH, Jean-Benoît (dir.), *op. cit.*

⁹⁰⁴ PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 2011, p. 7.

comme productive dans son frottement : « Mes travaux universitaires ont recours fréquemment à la narration fictionnelle, et inversement mes fictions sont fréquemment des pastiches de travaux universitaires. Donc les deux formes s'empruntent l'une à l'autre un certain nombre de procédés. »⁹⁰⁵ Mais cette perméabilité des genres ne représente qu'une des composantes du foisonnement de l'écriture de Jean-Benoît Puech, ancrée dans une forme particulière de dialogue avec une figure de « maître ».

En effet, l'entrée en écriture de Puech se fait au contact de Louis-René des Forêts, qu'il retrace ainsi : « Pendant très longtemps j'ai noté dans mon journal toutes nos conversations, un peu à la manière d'Eckermann avec Goethe ; ou de la "Petite Dame" avec Gide, ou de Janouch avec Kafka, etc. »⁹⁰⁶ Historiquement, on se trouve dans la tradition de la visite au grand écrivain, qui perdure en un lien particulier, doublé du témoignage sur la vie des grands hommes, tradition que nous avons évoquée dans la première partie de ce travail. L'importance de cet échange, capital pour Puech, fondateur pour son œuvre ainsi que pour sa conception même de la littérature, nous pousse à valoriser la matière même du livre d'entretien, qui propose à l'auteur une nouvelle forme de dialogue entre lui et ses doubles. En écho à cette pratique de notation, dans un texte qu'il fait paraître après la mort de des Forêts, Puech rapporte une scène de dialogue, durant laquelle il questionne son « maître » :

Si les brouillons sont aussi l'œuvre, les conversations ne sont-elles pas aussi les brouillons des brouillons ? Et n'est-ce pas au cœur du proche que s'élabore le lointain de l'œuvre ? Et n'est-ce pas dans cette élaboration, plus que dans son exposition, que réside la littérature ? Et si l'œuvre n'était qu'un instrument pour améliorer le présent commerce avec le semblable ? (Je sens Louis-René qui s'indigne). Ah ! Subordonner la Littérature à la Conversation ! (Il sort.)⁹⁰⁷

On perçoit ici une différence entre la littérature comme absolu (Littérature majuscule), dans une tradition romantique, et la littérature comme jeu faisant feu de tout bois⁹⁰⁸, comprenant notamment une élaboration de soi qui passe explicitement par l'autre – et qui coïncide avec la construction du sens d'une œuvre, de son enjeu critique. Revenons à Puech : dans la mesure où des Forêts refuse qu'il utilise son nom pour la publication de leurs discussions, le jeune écrivain transpose leur échange en celui de Benjamin Jordane et Pierre-Alain Delancourt dans *L'Apprentissage du roman*⁹⁰⁹. Ce que l'on peut relever ici c'est que le

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁰⁷ PUECH, Jean-Benoît, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 29.

⁹⁰⁸ « Faire feu de tout bois, sachant que l'essentiel, ce n'est pas le bois, c'est le feu. » PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 2011, p. 107.

⁹⁰⁹ Puech y fait référence en 2000 en disant : « J'ai été amené à la transposition par une interdiction [...] *L'Apprentissage du roman* est aussi celui de l'impératif moral. La fiction est une forme de politesse. » PUECH,

parcours littéraire de Puech s'inscrit tout d'abord dans l'échange, le dialogue d'un écrivain avec un autre, inspiré par les exemples historiques de ces témoins littéraires qui ont pu fréquenter les grands hommes (sans poursuivre une carrière littéraire pour autant). Il est d'ailleurs curieux que Puech n'ait pas joué avec le genre même du livre d'entretien dans ses échafaudages textuels, puisqu'il permet de restituer une parole parfois fictive, nous l'avons vu avec Gide, Gary ou Chessex notamment. Ce qui frappe à la lecture du livre d'entretien de Puech, contrastant avec sa virtuosité – qui tendrait à faire croire au lecteur à un choix d'art pour l'art de la part de l'auteur – c'est son expression de la nécessité de trouver une morale à la littérature.

Je pense que la littérature, c'est fait pour quelque chose, il faut qu'il y ait une morale et il faut que ça serve aux gens à quelque chose – donc, ici, ce n'est plus l'idée que l'auteur est le produit de son œuvre : je pense que ça, c'est la morale de ma première partie ; ici, l'idée, c'est que finalement, la biographie, enfin surtout l'autobiographie, est également une création de l'écrivain, c'est-à-dire que non seulement Jordane a été créé par son œuvre, mais que sa biographie a été créée par lui, du moins en partie. [...] Donc la morale – j'y reviens avant de passer à la dernière partie –, la morale de l'histoire ici, c'est que la biographie même, du moins l'autobiographie, ne doit pas être confondue avec la vie, qu'elle est non pas une fiction, mais une fabulation, un mensonge, un système de mensonges. Le moi n'est pas une « ligne de fiction », c'est une chaîne de mensonges.⁹¹⁰

On retrouve ici, formulé autrement, poussé à son extrême, ce que des Forêts énonçait quant au continuum entre vérité et mensonge, pour constituer une fiction – évacuant tout jugement de valeur quant à la vérité et au mensonge, mais en pointant vers une morale. Cette morale, qui récuse la définition traditionnelle de l'autobiographie (il n'est pas question d'un pacte de véridicité, mais justement d'une présentation d'un mensonge organisé en système), argue qu'aucun texte ne peut se présenter comme véridique puisque tout effort de représentation ne fait que fausser l'original, qui est la vie. Ce que Puech ne dit pas et que nous nous permettons d'ajouter, c'est que ces mensonges organisés – ou fictions – constituent une

Jean-Benoît, *op. cit.*, 2000, p. 155. Il avait formulé, plus haut dans le même ouvrage : « Le récit historique, qu'il soit collectif ou individuel, nous met en présence de personnes réelles ; s'il se fait longtemps après leur disparition, on peut penser qu'il ne risque pas de leur déplaire (ou de les flatter) comme de leur vivant ; en revanche, le témoignage immédiat ou proche dans le temps implique trop les personnes évoquées pour qu'il puisse être mené très librement. C'est pourquoi un minimum de transposition est nécessaire, puis l'avertissement dénégatif fameux "toute ressemblance..." ». Ainsi, une forme de fiction (mais n'est-elle pas l'embryon de toute équivalence fictionnelle, de toute imitation ?) est une façon de ménager la modestie ou plus sûrement la susceptibilité d'autrui. Changer les noms, masquer, composer et recomposer, déplacer, condenser, crypter est une forme de politesse. Telle serait donc la leçon de l'"apprentissage du roman" ? Il serait l'apprentissage de la nécessité de composer avec les personnes dont on parle, d'en faire des personnages – et d'en devenir un à son tour ? Que de mensonges pour échanger un peu de vérité. » (p. 92).

⁹¹⁰ PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 2011, p. 37-40.

forme d'extension du réel, que Puech manipule pour se constituer un véritable territoire grâce à une œuvre sursaturée de jeu fictionnel.

Prenons pour exemple *La Bibliothèque d'un amateur*⁹¹¹, présenté comme rassemblant « les textes critiques d'un amateur, à propos des livres qui lui tiennent à cœur » dont Jordane aurait hérité et dont il dit : « Je brûle de commenter à mon tour ses lectures de prédilection ; mais pourrais-je encore le faire, maintenant que je suis devenu son ami ? »⁹¹² Le lecteur se trouve ainsi plongé dans une suite de comptes rendus de lectures critiques d'œuvres supposées, attribuées à des écrivains inventés par Puech. Dans *Du vivant de l'auteur*⁹¹³ – ouvrage de fiction qui porte le même titre qu'un article publié la même année dans *Poétique*, portant sur les ressources dont disposent les écrivains pour construire leurs personnages et leurs masques – Puech revient sur *La Bibliothèque d'un amateur* dans un chapitre intitulé « Du même auteur » en énonçant : « Il ne [lui] manque [...] que sa propre critique »⁹¹⁴, qu'il se propose alors de lui servir. C'est un euphémisme de dire que Puech fait retour sur son œuvre : il la construit de manière si intriquée et systématique qu'elle se présente comme une forteresse dont le mode architectural favori serait le labyrinthe. Les éléments de lisibilité accrue, proposés dans le livre d'entretien, sont donc les bienvenus. Mais Puech donne parfois dans son œuvre même des annonces programmatiques, ou des éléments d'auto-analyse quant à la manière dont sont composés ses livres, par exemple :

Tandis qu'il lisait un livre, il pensait, avouait-il, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde. Il aimait les ouvrages dans lesquels l'auteur ne se contentait pas de créer une œuvre, mais aussi le créateur de cette œuvre. Il aimait qu'un artiste, au lieu de réfuter le recours des critiques à la biographie d'un créateur, l'anticipe dans l'œuvre afin qu'il ne leur reste plus rien au dehors qu'un nom sans volume.⁹¹⁵

L'opération souhaitée, d'une complétude fictionnelle et critique, avec la création non seulement d'une œuvre mais de son auteur, assorti de ses critiques et de sa biographie, viderait ainsi une existence réelle pour en faire une véritable existence de papier – en deux dimensions. Le rêve de l'écrivain se révèle comme une utopie de toute puissance, d'invention totale, qui peuplerait un monde parallèle de ses propres créatures, aussi vivantes que celles vivant en réalité. En bref, il s'agit de toucher à la perfection du mentir-vrai. Puech précise :

⁹¹¹ PUECH, Jean-Benoît, *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard, 1979.

⁹¹² *Ibid.*, p. 9.

⁹¹³ PUECH, Jean-Benoît, *Du vivant de l'auteur*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

Je ne veux pas produire du réel, ni que l'on croie à la réalité de mes inventions. Je souhaite qu'elles apparaissent comme absolument crédibles et absolument fictives simultanément. [...] Voilà comment mes propres écrits ont créé peu à peu un auteur qui a pris ma place. C'est ainsi qu'il a crû en moi et que j'ai cru en lui.⁹¹⁶

Ainsi s'explique Jean-Benoît Puech – visant à une meilleure lisibilité de son œuvre. Un soupçon plane toutefois à la lecture des entretiens : de cette dextérité à jouer sur tous les registres de la fiction et de l'analyse, l'auteur et exégète ne nous aurait-il pas, nous lecteurs, embarqués dans une nouvelle composition de mensonges, vers un niveau de réalité dont on ne peut pas ne pas douter ? Dans sa postface au livre d'entretien, David Martens propose une lecture plus ludique de sa démarche :

Nécessairement en cours, le devenir-Puech de Jean-Benoît Puech s'apparente à un mouvement perpétuel. Un tel strip-tease, paradoxal en ce qu'il ne dévoile jamais de nudité, mais bien l'habit toujours renouvelé d'un auteur qui se plaît intimement aux joies du déguisement, n'est certes pas la plus inélégante, ni la moins amusante, des formes de pudeur.⁹¹⁷

Concluons avec Puech (signé Jordane) que « C'est ainsi qu'il "fictionne" – ou plutôt, au contraire, qu'il se réalise ! »⁹¹⁸ La lisibilité de son œuvre en serait-elle accrue ? Le livre d'entretien permet tout au moins au lecteur de distinguer les différents niveaux de lecture à l'œuvre chez Puech, en lui laissant le choix de les prendre en compte – ou pas.

Avant de mettre en question la notion de visibilité, précisons l'enjeu cognitif à l'œuvre dans les livres d'entretien des trois auteurs que nous avons invoqués – Guyotat, Novarina, Puech. Ces volumes aident le lecteur à mieux comprendre une œuvre qui pose un défi au premier abord. Que le défi soit constitué principalement par la représentation d'un monde dans lequel il est difficile de plonger, par la complexité d'une langue qui travaille par couche et surcouche, ou par la multiplicité des sens possibles – il est posé au lecteur qui peut le relever seul, mais que le livre d'entretien aide dans cette entreprise, comme le ferait un autre outil d'interprétation critique. Le discours de ces écrivains en dialogue offre de lever le voile sur certaines incompréhensions suscitées par leur œuvre, puis de les relire avec une boussole, par eux composée. L'œuvre qui, sans cet accompagnement, pourrait simplement ne pas être lue, s'adjoint potentiellement de nouveaux lecteurs et par là même un surplus de lisibilité, sorte d'invitation à entrer dans l'univers d'écrivains réputés difficiles d'accès pour des raisons diverses.

⁹¹⁶ PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 2011, p. 136-137.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁹¹⁸ PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 1990, p. 70.

8.2.2. La fonction promotionnelle : vers la visibilité

Louis Calaferte s'est élevé, dans *Choses dites*, contre la visibilité des écrivains :

Je suis prêt à l'anonymat, qu'on ne mette pas mon nom sur les couvertures, dans les journaux. Je m'en fous ! Ça ne me gêne pas. Je m'en fous ! Au contraire, même, je souhaiterais que l'art soit complètement anonyme. [...] C'est le XIX^e qui a amené tout ça... cette personnalisation... Un peu plus tard, la vedette... C'est complètement tordu, ça. Qu'on ne mette plus aucun nom sur les livres ! Vous allez voir, il va se faire un vide dans la littérature ! Putain ! Mais personne ne va plus vouloir écrire. On va être trois à rester, vous allez voir ! Ils ne veulent pas faire de l'art, ils veulent leur nom ! Ils veulent qu'on voie leurs têtes ! C'est ça, la vérité. C'est là où ça pourrit tout.⁹¹⁹

Cette verte critique de la personnalisation de la littérature mène à la proposition d'une pratique qui lui serait opposée, c'est-à-dire l'anonymisation de l'écriture. Si l'absence du nom d'auteur – au-delà du pseudonyme – a été pratiquée par certains au XX^e siècle (pensons notamment à l'ouvrage *Une femme à Berlin*, rédigé en allemand, dont le nom de l'auteure n'a pas été divulgué avant sa mort), elle reste aussi peu convaincante, à grande échelle et aujourd'hui⁹²⁰, que tout totalitarisme.

Dans cette partie nous abordons le rôle de la collection des « Singuliers » chez Flohic puis Argol, qui offre aux écrivains choisis (dont Pascal Quignard, pris comme exemple) de rendre compte de façon globale de leur environnement littéraire mais également iconographique – afin de le rendre visible et compréhensible à leurs lecteurs. Nous voyons ensuite comment un écrivain tel que Frédéric Beigbeder utilise son livre d'entretien, paru dans une autre collection, « Écrivains d'Aujourd'hui » chez Léo Scheer, afin d'accroître son occupation du champ littéraire parisien, pourtant déjà étendue. Une incursion dans une fiction de Christine Angot nous permet de problématiser l'entretien comme déclencheur d'écriture et de présentation de soi. Enfin, nous touchons à un enjeu critique de visibilité qui pourrait se synthétiser en : redonner une voix et un corps à ceux qui les ont perdus, en évoquant *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*⁹²¹.

Une des contraintes éditoriales des « Singuliers »⁹²² consiste en une maquette qui comporte non seulement un entretien développé entre un écrivain et un interlocuteur qu'il est

⁹¹⁹ CALAFERTE, Louis, *Choses dites. Entretiens et choix de textes*, Paris, Le Cherche Midi, 1997, p. 64-65. L'auteur souligne.

⁹²⁰ Rappelons que le nom d'auteur a été acquis dans des circonstances historiques et culturelles, non sans lien avec le droit d'auteur. Que Calaferte lie le nom au renom – et donc à une forme de « retour sur investissement » des auteurs en question n'est pas infondé, mais son espoir de retour à un autre régime est illusoire, prendrait l'histoire à rebours.

⁹²¹ *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*, [1978], Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2006.

⁹²² Ces contraintes sont détaillées dans notre article : CORNUZ, Odile, « Textes, documents et postures : vers le musée personnel. Les entretiens "Singuliers" d'Argol », art. cit.

libre de choisir, mais également une série de documents visant une forme d'anthologie (avec des extraits de l'œuvre et de critiques) ainsi qu'un musée personnel (avec un montage de fac-similés et d'iconographies divers). Ces volumes réunissent une mise au point sur l'état d'une œuvre – une sorte de bilan – mais également l'accumulation de ses sources puis affluents. Aussi le lecteur est-il invité au dévoilement non seulement de l'enfance d'un auteur mais aux photographies qui s'y rapportent ; au récit des premières influences littéraires doublées des reproductions de couvertures et citations des auteurs concernés ; aux rencontres clés narrées mais également illustrées. La visée de compréhension d'une œuvre avec l'homme – un geste totalisant de lecture critique qui tiendrait d'une critique génétique du vivant de l'auteur, est un des objectifs déclarés de la collection, puisque l'éditrice est confiante dans le fait que les écrivains ont quelque chose à dire et à montrer à propos de leur œuvre, qui peut en éclairer la réception et la compréhension. Cet objectif cognitif n'en passe pas moins par une mise en avant de la personne de l'écrivain et de sa visibilité – au service de la découverte ou redécouverte de son œuvre.

Pascal Quignard

*Pascal Quignard le solitaire*⁹²³ est le seul ouvrage de la collection des « Singuliers » qui ne correspond pas vraiment à la maquette prévue par l'éditrice. En effet, Quignard choisit presque uniquement des illustrations qui se rapportent à la scène primitive, obsessionnelle, qu'il place à l'origine de son écriture et de chacun de ses livres. Cette différence souligne le rôle de l'iconographie pour Quignard – on peut alors placer ce livre d'entretien comme un trait d'union entre le texte de *Le Sexe et l'effroi* et l'iconographie de *La Nuit sexuelle*⁹²⁴, comme textes seconds qui renforcent son œuvre. On ne peut avancer que Pascal Quignard soit un auteur qui recherche la visibilité – son parcours et surtout la rupture qu'il a vécue en 1994 lorsqu'il a décidé de quitter toute implication sociale ou honorifique pour se retirer dans l'écriture en témoignent suffisamment. Toutefois c'est un écrivain qui construit autour de son œuvre une iconographie, donc une forme visible – et c'est peut-être du défaut de l'imagerie personnelle, qui ne l'intéresse pas, que l'urgence de cette iconographie autre surgit. Dans une perspective critique orientée vers la réception, ce soin de construction d'une iconographie propre à l'écrivain mais qui ne le représente pas en tant que personne, nous semble extrêmement intéressante et spécifique à Quignard. L'écrivain en use comme d'un paravent,

⁹²³ QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2001.

⁹²⁴ QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994 ; *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

évitant les demandes trop personnelles, mais également comme d'un étendard : il se veut l'écrivain de la quête des origines, qui ne peut être dissociée du sexe. Les représentations qu'il choisit, parmi les chefs d'œuvre de l'histoire de l'art, lui tissent un blason. Ainsi il est rendu visible par ce choix d'images distinctes de celles qui le représentent et il véhicule autrement que par les mots ses obsessions créatives – mais c'est une forme d'hapax dans la gestion par un auteur de sa propre visibilité par le livre d'entretien.

Frédéric Beigbeder

Passons à une forme plus courante de recherche de visibilité : s'il fallait citer un écrivain qui se profile avant tout comme une figure dans un champ littéraire spécifiquement parisien, Frédéric Beigbeder ferait sans conteste partie de ceux dont le nom circulerait. Beigbeder inaugure, en 2007, une nouvelle collection publiée par les éditions Léo Scheer, « Écrivains d'Aujourd'hui »⁹²⁵, visant à promouvoir un écrivain par volume à travers un entretien assorti de notes de lecture sur ses livres, d'une sélection d'extraits de son œuvre ainsi que d'une chronologie. La couverture des ouvrages de la collection présente un portrait du visage de chaque écrivain en noir et blanc et comporte la particularité d'utiliser le nom de l'auteur autant pour titre que pour signataire de l'ouvrage – l'écrivain se transformant quasiment en marque de fabrique. L'ensemble des volumes est réalisé par la rédaction de *La Revue littéraire*, publiée par le même éditeur.

Citons l'échange conclusif, révélateur de la tonalité de cet entretien : « A. D. : Pour finir, est-ce que c'est cool d'être Frédéric Beigbeder ? F. B. : Non, parce que j'ai dû attendre 41 ans et dix livres pour avoir enfin droit à un entretien aussi fouillé. Merci, je vous aime. »⁹²⁶ La question d'Angie David implique que Beigbeder est considéré comme une *rock star* (d'où l'anglicisme faisant irruption) et que ses *fans*, relayés par l'interlocutrice, aiment à se projeter dans la peau de leur idole. Fait-il donc bon y vivre, dans ce personnage d'écrivain célèbre ? La réponse de Beigbeder est habile puisqu'elle évite l'écueil de la complaisance. De surcroît, elle sous-entend que l'entretien, c'est-à-dire une forme d'intérêt critique développé – au-delà de la critique journalistique épisodique liée à l'actualité des parutions – correspond à une attente chez l'écrivain et lui offre une reconnaissance légitime au vu du volume de sa production. Cette reconnaissance – ou cet amour, qu'il renvoie à son interlocutrice tout comme à ses lecteurs (lectrices ?) – constitue d'ailleurs pour Beigbeder le moteur de toute

⁹²⁵ Un autre volume voit le jour, la même année, portant sur Emmanuel Carrère, puis la collection se poursuit avec Éric Reinhardt (2009) et Camille Laurens (2011).

⁹²⁶ BEIGBEDER, Frédéric, *Frédéric Beigbeder*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Écrivains d'Aujourd'hui », 2007, p. 82-83.

création, comme il l'assène au début de l'entretien : « De toute façon, je pense que l'art sert à baiser, à draguer, c'est-à-dire à être aimé. »⁹²⁷

Le parcours dans l'œuvre de l'écrivain, marqué par un souci didactique appuyé (« j'aimerais revenir sur chacun de vos livres pour faire ressortir les thèmes, les sujets, les obsessions et les modalités d'écriture qui les caractérisent »⁹²⁸), se révèle aussi plat que son projet le promet. Le lecteur apprend que deux trilogies menées par deux doubles de l'écrivain, Marc Marronnier puis Oscar Dufresne, habitent cette œuvre, puis prend connaissance de la recette des ouvrages de Beigbeder :

J'aime bien aussi dénoncer le bonheur factice que la société veut nous vendre. Je crois qu'au fond, c'est ça mon moteur. Tous mes livres parlent de types qui devraient être heureux parce qu'ils ont tout : du pognon, une belle maison, une jolie nana. Ils ont les apparences capitalistes du bonheur. Cependant, ils prennent un papier et un crayon, et ils se mettent à dire que ça ne va pas du tout. C'est un peu ça dans tous mes livres. Finalement je suis un grand marxiste-léniniste, un ultra révolutionnaire !⁹²⁹

L'autodérision est un atout indéniable de l'auteur – mais elle ne suffit pas à réfréner le soupçon de fabrication, de conception marketing d'une œuvre qui vise à atteindre la célébrité plutôt que – à notre avis – de façonner une langue nouvelle. C'est d'ailleurs sur la piste de la célébrité que s'engage l'interlocutrice, en oubliant de prendre les précautions nécessaires à la distinction entre le créateur et ses personnages.

A. D. : À chaque fois, vous vous présentez comme quelqu'un de volage et de lâche. Mais ce qui vous caractérise le mieux, c'est le désir de célébrité : pour être aimé et devenir beau. Pour faire comme votre père, pour plaire à toutes les femmes, il vous fallait devenir quelqu'un.

F. B. : Vous me prenez pour Oscar Dufresne. J'ai bien sûr voulu être connu et je trouve ridicule les gens qui se plaignent de leur notoriété, alors qu'ils ont mis tant d'années à la conquérir. [...] J'aime bien obtenir des choses pour pouvoir les raconter et les ridiculiser.⁹³⁰

Encore une fois, la réponse de Beigbeder est éloquente dans la manière dont elle présente la notoriété, comme une chose à conquérir (de haute lutte, grâce à la ténacité de ceux qui finissent par l'obtenir). À aucun moment il n'est question de l'œuvre à construire – ou du fait que la conquête serait celle d'une langue informant une œuvre, à laquelle le parcours d'un écrivain pourrait se résumer – et de la primauté de cette œuvre sur ses effets. La notoriété

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 61.

n'est pas remise en question comme visée du créateur : l'œuvre n'est qu'un moyen (parmi d'autres) d'y accéder.

Quant aux entretiens, si Beigbeder semble soulagé d'y avoir « enfin » pleinement droit – peut-être gêné par un manque de reconnaissance de ses pairs (« Quand tu fais des livres drôles, finalement on te respecte moins que si tu fais des livres tristes. »⁹³¹) – il se montre tout de même critique du processus, qu'il assimile à une forme de psychanalyse.

A. D. : L'autofiction romanesque en est-elle une, même si vous vous défendez de faire une « psychanalyse publique » ?

F. B. : Les interviews aussi, c'est une forme de psychanalyse. Surtout pour *La Revue littéraire*, c'est une véritable thérapie de groupe. Je me demande toujours si c'est passionnant pour le lecteur de voir un auteur qui raconte sa vie et qui se soigne sur son dos. Je ne suis pas sûr.⁹³²

Beigbeder élude la question et la fait rebondir pour s'interroger sur le genre même de l'entretien. Ce qu'il présuppose du genre, c'est qu'il ne peut présenter qu'un « auteur qui raconte sa vie », sans imaginer ou souligner que le souci critique (et autocritique) y entre également. L'analyse de ces quelques réponses de Beigbeder démontre que leur tranchant et leur légèreté, répondant à l'attente des lecteurs face à l'écrivain et au personnage⁹³³, participe d'une rhétorique populiste. En effet, il affirme avec aisance des semi-vérités, ne s'attardant pas à faire le tour de la question, autrement dit à considérer les questions et les réponses dans toute leur étendue. S'il faut aller vite (c'est le rythme urbain, celui de la fête et du zapping), il faut aller vite en usant de mots simples, si possible familiers, afin de se faire comprendre du plus grand nombre. La leçon de visibilité de Frédéric Beigbeder est emblématique d'un écrivain qui joue à perfection le rôle qu'il s'est choisi : sa posture de dandy du nouveau siècle peut faire office d'exemple ou de repoussoir pour d'autres écrivains tentés par l'exposition médiatique et les diverses mises en scènes de l'ego. Cette posture, consciencieusement et intelligemment investie par son principal intéressé, se révèle certainement efficace dans l'obtention d'une place visible et conforme aux goûts de l'auteur.

Christine Angot

⁹³¹ *Ibid.*, p. 50.

⁹³² *Ibid.*, p. 54-55.

⁹³³ Angie David le précise : « Effectivement, en plus de l'écriture et de la critique, vous avez exercé le métier d'éditeur chez Flammarion (où vous avez notamment créé la revue *Bordel*) : vous êtes une figure du milieu littéraire complète. » *Ibid.*, p. 46-47.

Dans *Interview*⁹³⁴, Christine Angot met en scène une entrevue qu'elle subit, à Paris. L'auteure se trouve face à une jeune femme blonde, respirant la normalité – corset pour problèmes de dos mis à part – mais qui la soumet néanmoins à une forme d'interrogatoire. Les questions portent sur la biographie intime d'Angot, plus précisément les effets du viol par le père : l'interlocutrice veut savoir ce que ça fait d'avoir entretenu une relation incestueuse durant plus de dix ans, avec tous les détails à la clé. Angot construit son livre en alternant le récit de l'entretien avec celui d'un séjour idyllique en Italie comportant compagnon et fillette où tout se déroule en harmonie et lumière. Cette construction contrastée mène à une scène finale, qui est celle du jaillissement de l'écriture – durant l'interview, au restaurant – parallèle au récit de l'accouchement, marqué par le traumatisme du corps violé mais également par l'émotion pure de la venue de l'enfant. L'ouvrage se termine avec une coda, précédée d'un avertissement : « Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages, j'en suis plutôt fière. »⁹³⁵ Le procédé se révèle efficace, puisqu'il place ces pages finales dans une position d'exception – l'interdit d'ouvrir la porte de Barbe-Bleue – à laquelle le lecteur ne peut qu'accéder. Angot énonce, dans cette dernière partie, une réponse à toutes les questions formulées par son interlocutrice (auxquelles elle ne répond pas en situation) et se libère ainsi du joug par elle exercé – ainsi que, partiellement, du traumatisme du viol.

L'entretien est représenté dans *Interview* comme une forme dérivée de torture, une sorte de curiosité malsaine d'une journaliste-critique souhaitant obtenir des renseignements que l'écrivain n'a pas – pas encore – donnés dans ses livres. Malgré tout, c'est bien grâce à l'établissement de ce rapport de force et à ce trop-plein de questions que l'écriture survient et donne réponse. L'interview révèle non un impensé de l'œuvre – puisque le viol y était déjà thématique – mais une mise au point sur ce qui en constitue la scène primitive, insoutenable. L'écrivain, mais également son corps de femme, souffrant, y sont mis en jeu et rendus, si cela était possible, encore plus explicites, visibles.

Zouc

L'orientation vers la visibilité dans le cas de Zouc diffère des cas précédents. *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*⁹³⁶, relève d'une démarche particulière en ce qu'il

⁹³⁴ ANGOT, Christine, *Interview*, Paris, Fayard, 1995.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁹³⁶ *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*, éd. cit.

n'investit pas la forme du dialogue mais celle de récits thématiques portant sur des éléments autobiographiques de la vie de Zouc, qu'elle raconte à Guibert, notés par ce dernier⁹³⁷.

Ce texte s'est fait en huit après-midi, dans les premiers jours de juin. Zouc me parlait et je retranscrivais au fur et à mesure ce qu'elle me disait. [...] Je n'ai pratiquement pas posé de questions à Zouc, même « de relance » : elle savait exactement où elle allait et, pour rire, finissait certaines phrases par : « Point, terminé, à la ligne. »⁹³⁸

Il s'agit d'un entretien dans la mesure où la situation de parole consiste en un échange entre une auteure (moins strictement écrivaine que les autres auteurs dont nous avons pu traiter précédemment, mais néanmoins auteure de ses sketches et interprète de ses textes sur scène) et un interlocuteur également écrivain. La situation de parole est conditionnée par l'amitié des deux interlocuteurs et la confiance qui y préside – mais elle l'est également par la volonté de Zouc, décrite par Guibert, de raconter certains épisodes précis et choisis par elle. Ces épisodes se rapportent pour la plupart à l'enfance, à l'expérience de la différence de soi dans une société bien-pensante, mais ils s'ouvrent aussi sur l'avènement du soi créateur, dans les dernières pages de l'ouvrage. Les récits varient en longueur, le plus détaillé – et certainement le plus marquant – étant le récit par Zouc de son séjour psychiatrique : « Ma grande baffe, mon premier vrai grand tournant, c'est l'asile de fous. J'avais seize ans et demi. »⁹³⁹ Aussi le lecteur traverse-t-il, à la lecture de *Zouc par Zouc*, un destin particulier qui trouve en l'écriture et son partage scénique une véritable échappée belle.

La réédition de ce texte en 2006 (il est paru une première fois en 1978), contribue à redonner de la visibilité à une artiste qui n'est pas morte mais qui a disparu de la scène. Le rabat de l'ouvrage note pudiquement « Victime, en 1997, d'une infection nosocomiale qui l'a laissée gravement handicapée, elle n'a pu, depuis, reprendre son activité théâtrale. »⁹⁴⁰ Quant à Hervé Guibert, il est décédé en 1991. L'ouvrage cristallise ainsi une rencontre, qu'il redonne à lire presque quarante ans plus tard, sans ajouter d'autres informations que celles contenues par les rabats de l'ouvrage. Il répare ainsi une sorte d'injustice, celle de deux parcours brisés par la maladie et la mort : les parcours de Zouc et de Guibert ayant trouvé leur point de jonction dans ce texte, dont l'une incarne la voix et l'autre la main. Ce mouvement empathique qu'ils partagent dans la production même de l'ouvrage, Zouc le précise comme essentiel dans son rapport au monde et à l'expression :

⁹³⁷ Une démarche similaire avait été adoptée par Duras avec Beaujour dans *La Vie matérielle* : dans ce cas toutefois, le dialogue avait été constitué puis les questions soustraites du texte pour ne laisser place qu'à la parole de Duras.

⁹³⁸ *Zouc par Zouc. L'entretien avec Hervé Guibert*, éd. cit., p. 7.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, rabat de couverture.

Tout ce que je vis, un événement, un regard ou simplement la vue d'une femme dans un train qui mange un biscuit, je le reçois dans la peau, ça me remplit de bonheur, d'horreur ou de dégoût, ou je ne comprends rien et je me pose mille questions, et immédiatement j'ai besoin de le partager. Dès que je comprends par moi-même quelque chose du monde, ou de mes contradictions, j'ai besoin d'échanger ma découverte. Je refuse l'intimité, je déteste le privé. Pour moi, il n'y a pas les choses qu'on peut dire, et celles qu'on ne peut pas dire. Dans l'ensemble de mes rapports, je ne cache rien. Je ne veux pas savoir si c'est beau ou pas beau, bien ou mal. C'est ma façon de vivre. Je transmets mes évolutions. Je vois les rapports en forme de chaîne. En un mot, je ne prends jamais mon plaisir seule, sauf quand je me branle.⁹⁴¹

Au-delà de la crudité du propos, on constate que choisir l'entretien, c'est choisir le mode de l'échange – ne pas se sentir seule dans un monologue quelconque mais adresser sa parole à l'ami scribe. Ici le rapport à l'intime est spécifié comme un rapport non différencié au reste de l'expérience du monde – et il est important de rappeler que cette assertion est lancée dans la seconde partie des années 1970, durant laquelle la mise en jeu de soi connaît de multiples extensions en littérature (de l'avènement de l'autofiction à la création d'*Apostrophes*, pour prendre deux exemples significatifs). Dans le cas de Zouc, ce rapport à l'intime se révèle extrêmement personnel et lié à un état mental particulier (l'acceptation d'une forme d'hystérie, d'une violence intérieure, dont elle parle également), qu'elle utilise comme moteur dans la construction de ses représentations. La différence entre le soi public et le soi privé est dépourvue de sens et c'est un soi entier qui est mis en jeu et exprimé par le corps de Zouc.

La phrase la plus comique pour moi, c'est quand les gens me demandent : « Mais, au fond, Zouc, c'est qui ? », et qu'ils ajoutent : « Quand c'est que vous jouez et quand c'est que vous ne jouez pas ? » C'est charmant, parce que dans la vie, je joue avec la vie et, sur scène, je montre la vie. Il y a une nuance. Heureusement que je ne joue pas que deux heures par jour, le temps du spectacle, ce serait la mort. C'est la vie qui me joue des tours, c'est pour ça que maintenant je la laisse venir.⁹⁴²

Ainsi la vie est-elle jeu et matière à jouer, à la représenter – au plus proche de l'expérience de l'enfance. Relevons que cette indifférenciation entre soi public et soi privé, porteuse d'une part de la fascination du public pour Zouc, peut représenter également l'épuisement de sa personne et intensifier le tragique de sa disparition scénique, qui équivaut dans son cas à une forme de mort anticipée puisque la personne et son personnage ne font qu'un. Donner à lire les mots de Zouc adressés à Guibert⁹⁴³, c'est offrir à l'auteure une

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴³ Hervé Guibert a opéré d'autres choix dans la visibilité de sa personne via son œuvre et les supports médiatiques qui s'y sont rapportés. Lire à ce sujet : BOULÉ, Jean-Pierre, « Hervé Guibert à la télévision : vérité

occasion de reprendre voix dans un espace où elle en est privée, c'est lui donner une visibilité à laquelle elle n'a plus accès – c'est enfin rendre un hommage anthume à un être entier, qui a entièrement perdu ses possibilités expressives mais peut tout de même en retrouver une partie par la grâce de la réédition de cet entretien.

8.3. D'une œuvre lisible à une personne visible ?

Les écrivains abordés dans ce chapitre ont écrit des récits, des romans, de la poésie, du théâtre et des textes théoriques – aussi le livre d'entretien ne correspond-il pas à un type de production littéraire en particulier. Notre objet d'étude, comme la critique littéraire en général, s'adresse à tous les genres et formes d'expression littéraire. Toutefois, le type d'œuvre abordé influe sur l'orientation de l'énoncé du livre d'entretien. En effet, plus l'œuvre s'avère exigeante, en termes de langue ou de construction narrative, plus l'énoncé de l'entretien doit expliciter l'œuvre (et pas forcément l'écrivain). Nous avons vu que la fonction cognitive joue là un rôle très important, dans des livres d'entretien traitant d'œuvres telles que celles de Guyotat, Novarina ou Puech. Ce devoir d'explicitation de son œuvre, par l'écrivain, s'exerce en parallèle avec la position opéraliste que certains auteurs tiennent dans leurs dialogues – ne touchant qu'à l'œuvre et ne souhaitant pas s'aventurer sur le terrain biographique. Cependant, une position purement opéraliste n'est que très rarement tenue dans ces ouvrages – des Forêts mis à part. Ceci s'explique peut-être par le fait que la plupart des écrivains ne sont pas des critiques (de métier) et n'ont pas pour principal projet de produire un discours sur leur œuvre en s'abstrayant de cette dernière. Dans un premier mouvement, cette position a pu être celle de Butor, mais nous avons constaté qu'elle a radicalement changé avec le temps. L'image de l'artisan du langage est alors souvent empruntée (par Butor, Novarina) pour dire que le rapport à l'écriture est un rapport qui se vit à travers le corps, mais sans forcément mettre la personne en avant : dans le travail d'un artisan, on considère plus l'objet que la main qui l'a façonné. Cette analogie permet également à l'auteur de se ranger parmi ses « frères humains » et non pas au-dessus, frappé par une quelconque grâce d'inspiration – Ionesco par exemple ne distingue le créateur que par une perception du sens esthétique, qu'il met ensuite au service des autres en produisant ses œuvres.

Malgré tout, pour de nombreux écrivains, leur œuvre et leur corps sont indissociables, notamment par le fait qu'ils s'estiment pénétrés par l'inspiration : Perros, Guyotat ou Chessex, parmi d'autres, ne peuvent parler de leur écriture qu'à partir de la traversée par leur

et séduction », *Nottingham French Studies*, Vol. 34, No. 1, Spring 1995 ; disponible en ligne : <http://www.herveguibert.net/index.php?2008/10/15/117-herve-guibert-a-la-television-verite-et-seduction>.

corps de « quelque chose » qui vient, qui surgit, d'un état particulier (la solitude pour Perros, l'abstinence pour Guyotat, la pensée de la mort pour Chessex) et produit du texte. Le discours sur l'œuvre ne peut ainsi être dissocié du discours sur la personne.

Mais lorsque la position personnaliste ne tend plus qu'au visible de la personne, négligeant l'œuvre ou la reléguant au second plan, la fonction du livre d'entretien se voit dépourvue de contenu critique, poussée vers le promotionnel. C'est le cas pour Césaire, instrumentalisé – pour une noble cause peut-être, mais le résultat est tout de même patent – dont l'œuvre est comptée pour part négligeable. Concernant Beigbeder, la visibilité constitue clairement un objectif, servi par le livre d'entretien (à propos duquel il annonce qu'il rend enfin justice à son œuvre). Avec cette perception de la fonction promotionnelle, l'emprise du marché devient plus évidente.

Le champ littéraire peut en effet être envisagé comme un marché, où les places sont à occuper ou à conquérir, selon les tempéraments des écrivains comme de leurs soutiens que sont les lecteurs ou critiques. Grâce au livre d'entretien, élément de positionnement dans ce champ littéraire, les écrivains peuvent replacer leurs œuvres non seulement entre elles, dans une sorte de bilan, mais également selon les œuvres antérieures et contemporaines. Ils peuvent faire le choix d'impliquer plus ou moins leur corps (corps de l'écrivain, corps de la personne), dans ce positionnement de l'œuvre. Mais l'implication du corps de l'écrivain dans l'œuvre (l'inspiration, le don de soi) n'est pas forcément équivalente à l'implication du corps de l'écrivain dans le champ littéraire (le corps sur le marché) – rappelons-le à l'aide d'écrivains qui revendiquent leur investissement corporel dans leur œuvre, tels que Guyotat ou Novarina, également lecteurs-interprètes de leurs écrits, sans pour autant jouer au jeu de l'exposition du corps dans le champ littéraire médiatique. En contraste, un auteur tel que Beigbeder s'investit corporellement sur le marché plutôt que dans l'œuvre même.

Le rôle premier des critiques littéraires qui se penchent sur les auteurs contemporains – mais également des interlocuteurs qui donnent forme aux livres d'entretien – est de faire lire ces auteurs, d'opérer des découvertes de lecture. La fonction cognitive est première – mais s'y ajoute, forcément devrions-nous dire aujourd'hui, en fonction du parcours médiatique opéré dans la première partie de ce travail, une fonction promotionnelle qui met en jeu la personne de l'écrivain. L'anonymat des œuvres souhaité par Calaferte ne serait pas possible puisqu'il impliquerait de faire machine arrière dans tout un pan d'histoire culturelle et sociale. C'est donc à une forme d'équilibre entre postures opéraliste et personnaliste, visées de lisibilité et

de visibilité, que doit travailler chaque livre d'entretien. « Un livre où je me livre »⁹⁴⁴ – formulait Butor : c'est à cette redondance lexicale et sémiotique que le lecteur du XXI^e siècle s'attend lorsqu'il ouvre un livre d'entretien, également dans la mesure où la frontière entre domaine public et domaine privé semble s'estomper, à l'ère des réseaux sociaux notamment. Un auteur qui s'en tiendrait à élaborer un discours critique sur son œuvre seule serait taxé de structuraliste tardif ; un autre qui ne ferait que de parler de sa personne civile sans aborder l'œuvre serait étiqueté nombriliste. Notre contemporanéité propice aux écritures de soi et à la surexposition médiatique (souvent éphémère) fait que le second travers menace plus facilement l'énoncé des livres d'entretien : tout pour la personne et sa visibilité – même lorsque la visibilité est liée à une œuvre, qui devient alors un moyen et non une fin en soi. Gageons toutefois que les atouts du genre qui nous intéresse, tels que nous avons pu les souligner au cours de ces analyses, c'est-à-dire la fécondité du dialogue, l'occasion offerte de réaliser un autoportrait « assisté » et la défense et illustration d'une œuvre, sauront être maniés encore avec dextérité et intelligence par de nombreux écrivains, soutenus par leurs interlocuteurs, lecteurs et exégètes. Concluons avec Puech, passé maître de complexités en tous genres :

Comment peut-on croire que la littérature est le lieu de l'être opposé au paraître, alors qu'on dit si justement des livres qu'ils *paraissent* ? Mais penser la littérature comme lieu du paraître serait aussi naïf ; elle est plutôt l'un des lieux de l'apparaître, ou mieux bien sûr, du devenir (devenir un autre, par et pour les autres).⁹⁴⁵

Le livre d'entretien, lorsqu'il est réussi, constitue un outil – parmi d'autres – d'une critique qui sait allier l'œuvre et la personne, la lisibilité et la visibilité, toujours au service d'une œuvre en devenir, puisqu'il se réalise alors que celle-ci est vivante.

⁹⁴⁴ BUTOR, Michel, *op. cit.*, 1992, p. 5.

⁹⁴⁵ PUECH, Jean-Benoît, *op. cit.*, 2000, p. 105. Note du 30 avril 1997.

Conclusion

C'est en lisant ses œuvres qu'on connaît un écrivain. Cette vérité simple semble bonne à (re)dire au temps des résumés et autres *digest* sur Wikipédia, à l'ère du clip et du *buzz* sur Internet. Les produits culturels consommés sur la Toile le sont rarement plus longtemps que trois minutes d'affilée. Lire un livre prend plus de temps. L'expérience de la lecture résiste à la compression et même si elle peut être relayée par des médiateurs divers (presse, radio, télévision, blogs) ou critiquée avec brio par des professionnels, rien ne remplace la prise directe avec l'œuvre, l'expérience personnelle, dans le temps, de sa lecture. Dans les livres d'entretien, certains interlocuteurs le soulignent, comme Modiano : « C'est en lisant ses œuvres qu'on découvrira le vrai Berl »⁹⁴⁶ ; comme Jeannet : « Michel Butor habite ses livres. Je ne vous le présenterai pas. »⁹⁴⁷

Le livre d'entretien ne peut prétendre non plus remplacer l'œuvre. C'est toutefois une des tendances relevées par Louis Marin, qui touche ici plutôt aux interviews :

Le recours parfaitement pertinent au genre ou sous-genre de l'entretien, forme ou genre historiquement repérable qui met en état de flottement l'auteur en faisant bouger son profil dans les successives silhouettes des deux interlocuteurs, ne doit pas nous dissimuler une autre fonction de l'entretien-conversation aujourd'hui, celle de se substituer au livre ou à l'article au nom de l'instantanéité, de l'immédiateté, de la rapidité, pour ne pas dire de la vitesse de la publicité de pensée, comme s'il y avait court-circuit entre idée et signe, production et réception, au point que le signe est moins le signifiant de l'idée que son signal, un signal qui souvent la précède au lieu de l'annoncer, et que la réception anticipe la production.⁹⁴⁸

Accéder à un écrivain par ses interviews plutôt que par ses œuvres représente un fait courant, via divers médias. Qu'un lecteur ensuite ne se cantonne qu'au seul livre d'entretien, le substituant à l'œuvre, ne semble probable qu'à des fins purement fonctionnelles – pour maximiser le nombre d'informations sur un auteur, par exemple – et non pas esthétiques.

On peut en revanche attribuer au livre d'entretien la fonction d'un texte second, assimilé à la critique, émanant des écrivains eux-mêmes, qui font le choix de penser et classer⁹⁴⁹, en un temps donné : penser l'œuvre et classer la vie (ou vice-versa), toutes deux constitutives d'un écrivain. Dans une époque, à cheval entre la fin du XX^e et notre XXI^e siècle, qui peut être considérée comme celle de l'individu, les écrits impliquant visiblement la personne qui en

⁹⁴⁶ BERL, Emmanuel, *op. cit.*, p. 134.

⁹⁴⁷ BUTOR, Michel et JEANNET, Frédéric-Yves, *op. cit.*, p. 127.

⁹⁴⁸ MARIN, Louis, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁴⁹ Nous avons déjà utilisé ce couple de termes au cours de ce travail. Nous pensons ici, bien sûr, au Perec de *Penser/Classer*, paru chez Hachette en 1985.

assume la signature semblent répondre, plutôt qu'à une mode, à un besoin de reconnaissance (de soi dans l'autre, par un discours constitué comme un miroir tendu). Ainsi le livre d'entretien offre une lecture facilitée au lecteur qui s'en empare, parce que plus aisément repérable (on voit qui parle), dans une langue accessible puisqu'elle est celle d'un dialogue réussi entre deux êtres communicants, ayant pensé leur échange pour un public plus vaste. D'aucuns prennent soin de mettre à distance cette pratique qui, au premier abord, s'oppose à la fiction ou à la complexité (d'un langage, d'une pensée), nous pensons à Jankélévitch ; d'autres se l'approprient justement à travers le détour fictif afin de mieux asseoir leur pensée du langage, nous pensons à Céline.

Le livre d'entretien ne remplace pas l'œuvre mais il tend à absorber la voix de l'écrivain qui, lorsqu'elle s'est physiquement éteinte, peut être réactivée tant dans le domaine critique que dans celui des arts vivants. Ainsi surgit la voix « authentique » de Sagan en voix *off* dans le film de Diane Kurys en 2008 ; ainsi le comédien Jacques Gamblin incarne au théâtre le Gary de *La Nuit sera calme* en 2011 et Laurent Sandoz joue le rôle de Chessex en suivant le texte de *L'Interrogatoire* en 2013. Le genre, soutenu par sa scène énonciative – la dramaturgie de l'entretien –, se prête aux réactivations de la mise en scène et du tournage.

Le livre d'entretien s'ajoute donc à l'œuvre de l'écrivain comme une « nouvelle branche de l'arbre de [son] écriture »⁹⁵⁰. Cette addition équivaut à une opération légitimante : légitimation de l'écrivain auquel un représentant autorisé de ses lecteurs s'adresse pour lui ouvrir un nouvel espace de parole ; légitimation de l'œuvre de cet écrivain qui est ainsi considérée comme digne sujet d'un discours second ; légitimation de l'interlocuteur, enfin, qui s'estime (ou est estimé par l'auteur) à la hauteur de sa tâche de médiateur (au moins) ou de critique (au plus). Ces légitimités se trouvent renforcées par une valeur d'interaction, visible dans le livre d'entretien, tant entre l'auteur et ses lecteurs (*via* l'interlocuteur), qu'entre l'auteur et son œuvre elle-même (*via* ce texte ajouté). Montrer la dynamique de ces interactions constitue sans aucun doute une des forces d'attraction du genre, qui répond ainsi à une curiosité contemporaine pour les processus de création.

Des nombreux ouvrages qui ont constitué le genre, nous avons vu qu'ils se nourrissent de toutes ressources littéraires et offrent aux écrivains la possibilité de produire un discours sur leur œuvre et sur soi afin de s'inscrire dans l'histoire littéraire et culturelle de leur temps. Gageons que les écrivains d'aujourd'hui et de demain trouveront de quoi nous étonner par

⁹⁵⁰ VILA-MATAS, Enrique, *op. cit.*, 2010, p. 208.

leur manière d'investir le genre⁹⁵¹, alliant mouvement réflexif (sur leur œuvre ou leurs parcours) et mouvement relationnel vers leurs lecteurs, par le truchement – réel ou fictif – d'un lecteur privilégié (l'interlocuteur). Ainsi ce qui « babille et jase »⁹⁵² autour de l'œuvre ne le fait pas uniquement dans une logique mercantile ou simplement futile, mais aussi pour augmenter le nombre des chemins qui mènent en Littérature (la majuscule désignant ici un espace où toutes les œuvres se rencontrent). Ces chemins peuvent être tracés par les médiateurs (dont Huret a signifié l'avènement) qui poursuivent, aujourd'hui même, un travail devant composer avec des impératifs économiques et politiques souvent rétifs au littéraire. Lorsqu'ils sont dessinés par les critiques, ces mêmes chemins se voient mieux libérés des contraintes économiques, mais ils ne sont toutefois pas dénués du poids de certaines traditions, touchant notamment au canon littéraire ou aux courants critiques. Quand les auteurs construisent eux-mêmes les chemins qui mènent à – ou partent de – leur œuvre, on peut mettre en question la distance critique dont ils disposent, ainsi que certaines de leurs intentions (visant la visibilité ou la lisibilité ?). On ne peut toutefois leur retirer le goût de ce qu'ils ont créé, ni l'envie de porter cette création à la connaissance du monde par le moyen d'un livre un peu différent de ceux qui précèdent – le livre d'entretien. Les écrivains peuvent ainsi « enfoncer le clou »⁹⁵³, expliquer l'œuvre (comme Ponge) ou la poursuivre (comme Cendrars). Pour eux, le livre d'entretien représente une nouvelle manière d'exister, au sens où Duras disait que ce qui est écrit devient vécu. Ainsi même les entretiens fictifs font exister la voix de l'auteur : ceux de Gary et de Chessex, portés à la scène, représentent des exemples frappants à cet égard.

Grâce au livre d'entretien, l'écrivain existe non seulement par l'écriture de ses œuvres mais par celle d'un discours second sur lequel il exerce son contrôle (même s'il est partagé dans le processus du dialogue), lui offrant une nouvelle manière de s'inscrire dans l'histoire littéraire de son temps, dans la sous-catégorie que nous avons appelée plus haut « histoire littéraire des écrivains », avec les auteurs d'un livre éponyme. Au terme de ce parcours, au long duquel nous avons retracé l'histoire d'une pratique puis esquissé la poétique d'un genre, nous pouvons affirmer la fécondité de ce genre codifié de la présentation de soi et de son œuvre pour des écrivains qui en maîtrisent la production et les effets. Reprenons ici notre définition la plus élaborée du genre : le livre d'entretien, soumis à un régime de littérarité

⁹⁵¹ Prenons par exemple l'ouvrage de James Sacré, qui choisit de classer par thèmes son propre discours, tout en gommant les questions de ses interlocuteurs (les désignant toutefois nommément de manière très distincte) : SACRÉ, James, *Parler avec le poème (1979-2009)*, Genève, La Baconnière, 2013.

⁹⁵² GRACQ, Julien, *op. cit.*, 1980, p. 284.

⁹⁵³ NOVARINA, Valère, *op. cit.*, 2013, p. 166.

conditionnelle, est caractérisé par le développement *a minima* d'un dialogue ; il ressortit à l'écriture de soi et à la critique littéraire dans l'oralité recomposée de deux interlocuteurs (au moins), dont un est plus particulièrement mis en valeur – et vise à promouvoir l'œuvre et/ou la personne de l'auteur. Ainsi l'équilibre trouvé entre positions opéralistes et personnalistes, visées de lisibilité et de visibilité, transforment un acte réflexif – représentation théâtralisée d'une rencontre qui a eu lieu (en direct ou en différé) – constitutif de l'écriture, en une topographie singulière du littéraire, indispensable pour reconsidérer autant la production que la critique contemporaines. Le livre d'entretien doit être considéré comme un objet d'étude à part entière dans le domaine littéraire – parallèlement à sa prise en compte dans les sciences sociales et l'histoire de l'art : un objet à définir toujours dans ses croisements avec les vastes problématiques des genres, de la critique et de l'auteur.

La nouvelle proposition typologique du livre d'entretien que nous avons déployée, rappelons-le, se base sur une distinction entre le registre de l'énonciation et celui de l'énoncé, et touche à un corpus déterminé par la parution en volume, signé par l'auteur et publié de son vivant. Du côté de l'énonciation, le dialogue et le péri-texte représentent les éléments constitutifs du genre, modulés d'une part, pour le dialogue, selon le nombre et les rôles des interlocuteurs, d'autre part, pour le péri-texte, par la personne qui en assume la signature : écrivain, interlocuteur ou tiers apposant ainsi respectivement au péri-texte une marque poétique, critique, ou une caution morale. En ce qui concerne l'énoncé des livres d'entretien, il peut être abordé selon le point de vue de l'auteur, comme une production textuelle explicitant l'origine d'une pratique, oscillant ainsi entre position personnaliste et opéraliste, selon l'importance accordée plutôt à l'homme (*Mensch*) ou à l'œuvre. Une autre perspective consiste à se placer du côté du lecteur, considérant l'enjeu critique et la réception du livre d'entretien : la palette des positions occupées varie ainsi entre une visée de visibilité (fonction promotionnelle) et de lisibilité (fonction cognitive).

Lisibilité et visibilité peuvent être entendues comme deux conditions à l'existence littéraire dans le champ contemporain. Elles impliquent la présence d'un corps, antérieur à l'œuvre, qui se doit ensuite de la représenter, de la porter avec lui et de s'expliquer sur son adéquation (ou sa non-adéquation) avec elle. Rares sont les œuvres contemporaines sans corps : elles émanent d'auteurs qui refuseraient toute autre fonction que celle d'écrire et de publier, n'offrant à leurs lecteurs aucun surplus au papier, nulle voix, pas de chair, aucune image. Cette position s'avérerait pratiquement intenable, dans la mesure où l'écrivain est aujourd'hui de plus en plus engagé dans la promotion de son œuvre – par pression éditoriale, goût de l'exposition médiatique ou réflexe de survie, dans un champ sursaturé et concurrencé

par divers médias et autres industries de l'*entertainment*. Cette présence de l'écrivain « en personne » dans le livre d'entretien influence certainement l'engouement des lecteurs pour ce genre.

Par ailleurs, le succès de ces ouvrages peut être mis en lien avec l'essor des lectures publiques – plus ou moins spectaculaires – des écrivains eux-mêmes, variant les formes de présentation immédiate de leur œuvre ainsi que de contact direct avec leurs lecteurs. La parole vivante de l'écrivain, reproduite lorsqu'elle est contenue dans le livre d'entretien, prend forme sur une scène de théâtre, dans une bibliothèque ou tout autre lieu moins classiquement attaché à la littérature : le public peut alors considérer s'il y a lieu de (ré)concilier œuvre et personne, ou encore constater que la superposition de ces deux éléments produit un effet (résultant d'une posture spécifique) qui fait mieux croire à l'œuvre – ou du moins la donne à entendre dans une autre intensité.

Ajoutons que la fascination pour le créateur – qu'il soit écrivain ou peintre, cinéaste, etc. – entre également dans le goût des livres d'entretien (tout comme des (auto)biographies). Rencontrer l'être humain qui a su provoquer en nous – en tout lecteur ou spectateur – une émotion vive, grâce auquel notre vision du monde s'est enrichie, complexifiée ou épurée ; essayer de comprendre comment, par quels moyens personnels, techniques ou ésotériques, cette personne a su organiser sa pensée, maîtriser un langage, exprimer des représentations qui nous étaient restées jusque-là obscures... Même si cette rencontre s'organise par tiers interposé(s), c'est une forme de vérité, côtoyant le mystère, que promet le livre d'entretien – et c'est certainement ce qui lui fournit une importante assise symbolique, traduite en capital de sympathie pour une large catégorie de lecteurs.

Le livre d'entretien se comprend ainsi comme symptôme d'époque : celle de l'individu, tenu de savoir se présenter et de justifier son existence comme sa démarche artistique. À cet effet l'œuvre ne suffit pas : il faut un corps qui la représente, un discours qui la défende ou la soutienne, une inscription ancrée dans des supports (notamment médiatiques) variés afin que l'œuvre – et l'auteur en l'occurrence – obtienne une visibilité et un prestige symbolique certain parmi une production culturelle pléthorique. Le genre que nous avons défini, détaillé, illustré par de multiples analyses de corpus, se justifie comme un geste littéraire révélateur de ce qui conditionne de plus en plus le champ littéraire depuis le xx^e siècle : la nécessité de prouver sa propre légitimité – et singularité –, concurrencée tant par de nouveaux modes d'expression que par des logiques politico-économiques de rendement. Pour un écrivain, expliciter sa démarche, son parcours, son œuvre, revient à légitimer la valeur de ces derniers – geste d'autant plus significatif pour un auteur âgé, faisant du dispositif un usage quasi

testamentaire : il s'agit en effet de porter un jugement rétrospectif sur la vie et l'œuvre, envisagés de façon diachronique dans le livre d'entretien – contrairement aux interviews parus dans la presse qui se limitent le plus souvent à mettre en perspective l'actualité littéraire d'un auteur.

Le domaine d'étude parcouru dans ces pages appelle certainement de nouvelles recherches, qui traiteront plus en détail de l'impact des livres d'entretien sur le champ littéraire. Il faudrait aussi prendre le temps d'explorer plus spécifiquement les valeurs dont les écrivains jouent et que les lecteurs et critiques perçoivent à la lecture de ces livres. Notre démarche heuristique était tournée vers la définition d'un nouveau genre littéraire et d'une typologie qui rende compte de ses effets et enjeux. Les recherches en cours dans ce domaine ne manqueront pas d'enrichir, de contraster – et peut-être de contredire – nos hypothèses, dans l'approfondissement réjouissant du savoir.

Le livre d'entretien lie entre elles parole et écriture, visions esthétique et commerciale⁹⁵⁴, vie et œuvre. Il est un lieu de tension et participe à construire un espace littéraire dynamique dans ses représentations, maîtrisées par les écrivains qui ont besoin de leurs lecteurs. Quelques mots de Butor illustrent cette dynamique :

Picasso disait, je ne sais plus quand, je ne sais plus où, qu'il s'était bâti une solitude à toute épreuve. Je jouis ainsi dans mon recoin d'une liberté périlleuse qu'il s'agit de faire durer, car je me sens toujours du pain sur la planche pour cent ans. Il s'agit de la faire partager pour qu'elle dure, en dehors de moi comme en moi, de tous côtés de ma frontière, de la frontière poreuse que je suis, après, par exemple. Ce qui est sûr, c'est que vous m'y aidez, comme tous ceux qui m'auront lu grâce à vous.⁹⁵⁵

Le livre d'entretien n'a pas pour fonction de remplacer l'œuvre mais il peut certainement s'arroger le privilège de (mieux) la faire connaître du vivant de l'auteur – et éventuellement de la faire perdurer après sa mort. Comme tout geste critique, il souligne ainsi la pertinence (ou la beauté⁹⁵⁶) de son objet ; en tant que geste littéraire, il offre aux auteurs

⁹⁵⁴ En ceci il rejoint deux des trois interrogations de l'histoire culturelle, définies par Roger Chartier dans CHARTIER, Roger, « Postface. L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », in Philippe Poirrier (dir.), *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 195 : « par-delà la diversité de ses thèmes et de ses approches, l'histoire culturelle s'est organisée à partir de quelques interrogations fondamentales. [...] trois qui me semblent essentielles : les relations entre culture populaire et culture d'élite [...], l'articulation entre les représentations communes et les œuvres singulières (ce qui est une autre manière de poser comme centraux les mécanismes de la production de la signification), et les rapports entre discours et pratiques, entre langage et expérience. »

⁹⁵⁵ BUTOR, Michel, *Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino*, Saint-Maximin, Le Temps Parallèle, 1985, p. 125.

⁹⁵⁶ Nous faisons usage du terme tout en prenant en compte les mises en garde de Pascal Ory en la matière, concernant l'histoire culturelle : « L'histoire culturelle n'a pas de posture, juste un postulat : il n'y a pas une Morale (traduisons : un système de représentations surplombant) en action dans l'Histoire ; rien que des morales en concurrence dans une histoire sans majuscules où le "Beau" (histoires des arts), le "Vrai" (histoires des

une existence littéraire augmentée, dans sa singularité et sa légitimité, tout comme il permet aux lecteurs un déploiement de leurs connaissances. Comme geste au féminin, il permet enfin de renouveler ou de mieux faire entendre – « Oyez, bonnes gens ! » –, dans sa double acception, l’histoire littéraire des écrivains.

sciences), le “Bien” (histoires des idées) l’emporteraient distinctement. L’histoire sans majuscules n’enregistre que des victoires et des échecs, des compromis et des ruses mesurables non dans l’absolu mais dans la relation des objectifs (dans la mesure où on peut les connaître) aux résultats (*idem*) [...]. Le reste est affaire de jugement de valeur. » ORY, Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d’histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 20.

Bibliographie

Le corpus d'étude a été élaboré selon les critères suivants : le livre d'entretien doit avoir paru sous le nom de l'auteur, de son vivant, à partir d'un dialogue non-fictif. Les livres d'entretiens parus sous le nom de l'interlocuteur, posthumes, non agréés par l'auteur ou ne concernant pas directement un écrivain sont classés sous « Autres livres d'entretien ».

Entretiens

Livres d'entretien : corpus d'étude

ARAGON, Louis, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968.

BEAUVOIR, Simone de, *La Cérémonie des adieux*, suivi de *Entretiens avec Jean-Paul Sartre. Août-septembre 1974*, Paris, Gallimard, 1981.

BECK, Philippe, *Beck l'impersonnage. Rencontre avec Gérard Tessier*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2006.

BEIGBEDER, Frédéric, *Frédéric Beigbeder*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Écrivains d'Aujourd'hui », 2007.

BERGOUNIOUX, Pierre, *Conversations sur l'Isle. Entretiens avec Tristan Hordé*, Bordeaux, William Blake & Co, 1998.

BERGOUNIOUX, Pierre, *Où est le passé. Entretien avec Michel Gribinski*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2007.

BERGOUNIOUX, Pierre et Gabriel, *Pierre Bergounioux, l'héritage*, [Les Flohic Éditeurs, 2002], Paris, Argol, « Les Singuliers », 2008.

BERL, Emmanuel, *Interrogatoire* par Patrick Modiano, suivi de *Il fait beau, allons au cimetière*, Paris, Gallimard, 1976.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1981.

BONNEFOY, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990.

BONNEFOY, Yves, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie. 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010.

BOUVIER, Nicolas, *Routes et déroutes. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, Genève, Metropolis, 1991.

BRETON, André, *Entretiens (1913-1952); avec André Parinaud [et al.]*, [1952], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1973.

BUTOR, Michel, *Michel Butor, voyageur à la roue. Entretien avec Jean-Marie Le Sidaner*, Paris, Éditions Encre, 1979.

- BUTOR, Michel, *Vanité. Conversation dans les Alpes maritimes*, Paris, Balland, 1980.
- BUTOR, Michel, *Frontières. Entretiens avec Christian Jacomino*, Saint-Maximin, Le Temps Parallèle, 1985.
- BUTOR, Michel, *Résistances. Conversations aux Antipodes*, Paris, PUF, 1992.
- BUTOR, Michel, *Curriculum vitae*, Paris, Plon, 1996.
- BUTOR, Michel, *Pour tourner la page. Magazine à deux voix*, Arles, Actes Sud, 1997.
- BUTOR, Michel, *Michel Butor. Rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2009.
- BUTOR, Michel et JEANNET, Frédéric-Yves, *De la distance (déambulation)*, [Rennes, Éditions Ubacs, 1990], Bordeaux, Le Castor Astral, 2000.
- CALAFERTE, Louis, *Choses dites. Entretiens et choix de textes*, Paris, Le Cherche Midi, 1997.
- CARRÈRE, Emmanuel, *Emmanuel Carrère*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Écrivains d'Aujourd'hui », 2007.
- CENDRARS, Blaise, *Blaise Cendrars vous parle*, propos recueillis par Michel Manoll, montage par Albert Riéra, Paris, Denoël, 1952.
- CÉSAIRE, Aimé, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005.
- CHAPPAZ, Maurice, *À-Dieu-vat ! Entretiens avec Jérôme Meizoz*, Sierre, Monographic, 2003.
- CHAPPAZ, Maurice et BILLE, S. Corinna, *Que le ciel et la terre se balancent. Entretiens avec Jean Quinodoz*, Sierre, Monographic, 2003.
- CHAPPAZ, Maurice et BILLE, S. Corinna, *Tu rapporteras l'Orient à Sion. Entretiens avec Anouchka von Heuer et Luce Péclard*, préface de Jean-Paul Paccolat, Sierre, Monographic, 2003.
- CHEDID, Andrée, *Entre Nil et Seine. Entretiens avec Brigitte Kernel*, Paris, Belfond, 2006.
- CIXOUS, Hélène et JEANNET, Frédéric-Yves, *Rencontre terrestre. Arcachon. Roosevelt Island. Paris Montsouris. Manhattan. Cuernavaca*, Paris, Galilée, 2005.
- CLAUDEL, Paul, *Mémoires improvisés, quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, [1954, 1969], texte établi par Louis Fournier et indexé par Anne Egger, Paris, Gallimard, 2001.
- DES FORÊTS, Louis-René, *Voies et détours de la fiction*, [1985], Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2003.

DJIAN, Philippe, *Philippe Djian revisité. Rencontre avec Catherine Flohic*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2000.

DURAS, Marguerite, *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, [1984], Paris, Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite, *Les Yeux verts*, [Cahiers du cinéma, n° 312-313, juin 1980], Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1996.

DURAS, Marguerite, *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*, Paris, Atelier E.P.E.L., 1999.

DURAS, Marguerite et GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite et PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

ERNAUX, Annie, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, [Stock, 2003], Paris, Gallimard, 2011.

FEDERMAN, Raymond, *Federman hors limites. Rencontre avec Marie Delvigne*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2008.

GLISSANT, Édouard avec Alexandre Leupin, *Les Entretiens de Baton Rouge*, Paris, Gallimard, 2008.

GRACQ, Julien, *Entretiens. Avec Jean-Louis de Rambures, Jean-Louis Tissier, Jean Roudaut, Jean Carrière, Jean-Paul Dekiss, Bernhild Boie*, Paris, Corti, 2002.

GUYOTAT, Pierre, *Explications. Entretiens avec Marianne Alphant*, [2000], Paris, Éditions Léo Scheer, 2010.

IONESCO, Eugène, *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1977.

JACCOTTET, Philippe, *De la poésie. Entretien avec Reynald André Chalard*, Paris, Arléa, 2005.

JEANNET, Frédéric-Yves, *Frédéric-Yves Jeannet. Rencontre avec Robert Guyon*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2006.

JOUHANDEAU, Marcel, *La Vie comme une fête. Entretiens*, suivis d'éléments de biographie et de bibliographie par Jacques Ruffié, Paris, Pauvert, 1977.

JULIET, Charles, *Charles Juliet en son parcours. Rencontre avec Rodolphe Barry*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2001.

- LÉAUTAUD, Paul, *Entretiens avec Robert Mallet*, Paris, Gallimard, 1951.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Ailleurs. Entretiens sur France Culture avec Jean-Louis Ezine*, Paris, Arléa, 1995.
- LUCOT, Hubert, *Lucot, H.L. Rencontre avec Didier Garcia*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2008.
- MICHON, Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.
- MILLET, Richard, *Fenêtre au crépuscule. Conversation avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, La Table Ronde, 2004.
- MILLET, Richard, *Harcèlement littéraire. Entretiens avec Delphine Descaves et Thierry Cecille*, Paris, Gallimard, 2005.
- NIZON, Paul, *La République Nizon. Rencontre avec Philippe Derivière*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2000.
- NOVARINA, Valère, *L'Organe du langage, c'est la main. Dialogue avec Marion Chénétier-Alev*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2013.
- NOVARINA, Valère et DUBOUCLEZ, Olivier, *Paysages parlés*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2011.
- PAULHAN, Jean, *Entretien sur des faits divers*, illustré par André Lhote, Paris, Gallimard, « NRF », 1945.
- PAULHAN, Jean, *Les Incertitudes du langage*, Paris, Gallimard, 1970.
- PINGET, Robert, *Robert Pinget à la lettre. Entretiens avec Madeleine Renouard*, Paris, Belfond, « Entretiens », 1993.
- PONGE, Francis, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970.
- PRIGENT, Christian, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Saussines, Cadex, 2004.
- PRIGENT, Christian, *Christian Prigent quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2009.
- PUECH, Jean-Benoît, *Par quatre chemins. Entretiens*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.
- QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Les Flohic Éditeurs, « Les Singuliers », 2001.
- ROUBAUD, Jacques, *Roubaud. Rencontre avec Jean-François Puff*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2009.

- SACRÉ, James, *Parler avec le poème (1979-2009)*, Genève, La Baconnière, 2013.
- SAGAN, Françoise, *Réponses : 1954-1974*, Paris, Pauvert, 1974.
- SAGAN, Françoise, *Répliques*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- SANTSCHI, Madeleine, *Voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
- SANTSCHI, Madeleine, *Une schizophrénie active. Second voyage avec Michel Butor*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993.
- SOUPAULT, Philippe, *Vingt mille et un jours, entretien avec Serge Fauchereau*, Paris, Belfond, 1980.
- STÉFAN, Jude, *Jude Stéfan. Rencontre avec Tristan Hordé*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2005.
- VILA-MATAS, Enrique, *Enrique Vila-Matas, pile et face. Rencontre avec André Gabastou*, Paris, Argol, « Les Singuliers », 2010.
- YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Mathieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.
- Z'GRAGGEN, Yvette, *Quand la vie n'attend plus. Entretiens*, Vevey, L'Aire, 1997.
- ZOUC, Zouc par Zouc. *L'entretien avec Hervé Guibert*, [1978], Paris, Gallimard, « L'Arbalète », 2006.

Entretiens fictifs

- ANGOT, Christine, *Interview*, Paris, Fayard, 1995. [Roman faisant notamment le récit d'une interview.]
- BUTOR, Michel, *Le Retour du boomerang*, Paris, PUF, 1992. [Dialogue fictif avec interlocutrice réelle, prête-nom consentante.]
- CASTAY, Marcel, *Entretiens exemplaires. Paul Claudel – André Gide – Marcel Proust*, Paris, Librairie Les Lettres, 1950. [Récits de rencontres imaginaires avec quelques dialogues.]
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y, Romans*, vol. IV, [1955], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993. [Récit parodique d'un entretien.]
- CHESSEX, Jacques, *L'Interrogatoire*, Paris, Grasset, 2011. [Interrogatoire et interlocuteur fictifs.]
- GARY, Romain, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard, 1974. [Dialogue fictif avec interlocuteur réel, prête-nom consentant.]
- GIDE, André, *Interviews imaginaires*, Yverdon/Lausanne, Éditions du Haut-Pays, 1943. [Interviews imaginées avec interlocuteur fictif.]

HICKS, John W., *Interviews avec Dieu*, traduction et préface de Jules Romains, de l'Académie française, Paris, Flammarion, 1952. [Récit d'interviews fictives, donné comme une traduction introduite par le préfacier de l'ouvrage.]

Entretiens collectifs

AESCHLIMANN, Jean-Christophe, *Entretiens* [avec notamment Claude Simon, Yves Bonnefoy, Jacques Mercanton, Jean Starobinski, Henri Atlan, Michel Serres, François Bondy, Étienne Barilier, Denis Roche, Harald Szeemann], Vevey, L'Aire, 2007.

BEVAN, David, *Écrivains d'aujourd'hui : la littérature romande en vingt entretiens*, Lausanne, Éditions 24 Heures, 1986.

BICKERS, Patricia and WILSON, Andrew, *Talking Art. Interviews with artists since 1976*, London, Art Monthly/Ridinghouse, 2007.

BONCENNE, Pierre (dir.), *Écrire, lire et en parler : dix années de littérature mondiale en 55 interviews publiés dans « Lire »*, présentées par Bernard Pivot, Paris, Laffont, 1985.

BONCENNE, Pierre, *Faites comme si je n'avais rien dit*, Paris, Seuil, 2003.

CHANCEL, Jacques, *Radioscopie*, Paris, Laffont, 1970-1982 (6 vol.).

CHAPSAL, Madeleine, *Les Écrivains en personne*, Paris, Julliard, 1960.

CHAPSAL, Madeleine, *Quinze écrivains. Entretiens*, Paris, Julliard, 1963.

DELBLAT, Jean-Luc, *Le Métier d'écrire. Entretiens avec 18 écrivains (Entretiens avec Lucien Bodard, Alphonse Boudard, Bernard Clavel, Pierre Daninos, Michel Déon, Dominique Fernandez, Françoise Giroud, Jacques Laurent, Françoise Mallet-Joris, Félicien Marceau, Gabriel Matzneff, Robert Merle, François Nourissier, Henri Queffélec, Robert Sabatier, Françoise Sagan, Michel Tournier et Vercors)*, Paris, Le Cherche Midi, 1994.

DENTAN, Yves, *Souffle du large. Douze rencontres de Mauriac à Malraux*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1996.

ELAHO, Raymond Osemwegie, *Entretiens avec le Nouveau Roman. Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Sherbrooke, Naaman*, 1985.

EMOND, Paul, *Lettres françaises de Belgique. Mutations. Entretiens de Paul Emond avec Jacques De Decker, Frank de Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen, et un texte de Henri Ronse, avant-propos de Joseph Hanse, collages de Maja Poláčková*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 1980.

EZINE, Jean-Louis, *Les Écrivains sur la sellette*, Paris, Seuil, 1981.

GAUVIN, Lise, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Khartala, 1997.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, [1891], préface et notices de Daniel Grojnowski, Paris, Corti, 1999.

HURET, Jules, *Interviews de littérature et d'art*, Paris, Thot, 1984.

Interviews avec des écrivains africains francophones (René Philombe, Dono Ly Sangaré, Amadou Koné, Bernard Zadi Zaourou, Jean Marie Adiaffi), Bayreuth, African Studies Series 8, 1986.

LEFÈVRE, Frédéric, *Une heure avec...*, vol. 1-6, Paris, Gallimard, « NRF », 1924-1929 ; Flammarion, 1933.

Les Grands entretiens de « Lire » (octobre 1975-janvier 2000), présentés par Pierre Assouline, Paris, Omnibus, 2000.

Paris Review, entretiens en libre accès : <http://www.theparisreview.org/literature/php>

RAMBURES, Jean-Louis de, *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

ROYER, Jean, *Écrivains contemporains. Entretiens I-V, 1976-1989*, Montréal, L'Hexagone, 1982-1989.

ROYER, Jean, *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

ROYER, Jean, *Romanciers québécois. Entretiens*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

SMITH, Donald, *L'Écrivain devant son œuvre. Entretiens de Donald Smith avec Félix-Antoine Savard, Anne Hébert, Yves Thériault, Jacques Ferron, Gérard Bessette, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, Gatien Lapointe, Michel Tremblay, Antonine Maillet, Adrien Thério, Gilbert La Rocque, Jean Barbeau et Pierre Morency*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1983.

Entretiens audiovisuels

CD

BRETON, André, *André Breton : l'aventure surréaliste*, Paris, Ina/Radio France, 2003.

GIDE, André, *Entretiens avec Jean Amrouche*, 2 vol., Paris, Ina/Radio France, 1996.

DVD

Céline vivant. Entretiens – biographie, Paris, Éditions Montparnasse, 2007, [2 DVD, 1 livret « Céline vivant » par Émile Brami].

Des écrivains sur un plateau : une histoire de la littérature à la télévision, un film écrit par Maria Pourchet, réalisé par Bernard Faroux, « Infrarouge », 22 octobre 2009, Paris, Ina, 2009.

PIVOT, Bernard, *Vladimir Nabokov. Les grands entretiens de Bernard Pivot*, [1975], Paris, Gallimard/Ina, 2004.

PIVOT, Bernard, *Marguerite Yourcenar. Les grands entretiens de Bernard Pivot*, [1979], Paris, Gallimard/Ina, 2004.

PIVOT, Bernard, *Marguerite Duras. Les grands entretiens de Bernard Pivot*, [1984], Paris, Gallimard/Ina, 2004.

« Plans fixes », collection de portraits audiovisuels : www.plans-fixes.ch.

PORTE, Michelle, *Françoise Sagan, écrivain*, « Écrivains de toujours », Paris, Artfilms/Ina, 1996.

PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, « Les grands entretiens », [1976], Paris, Gallimard/Ina, 2009.

Autres livres d'entretien

BORGES, Jorge Luis, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

BUTOR, Michel, *Douze ans de vie littéraire parisienne. Entretiens anciens : 1956-1967*, textes réunis et présentés par Henri Desoubaux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.

BUTOR, Michel, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*, entretiens réunis, présentés et annotés par Henri Desoubaux, 3 vol., Paris, Joseph K., 1999.

CARRIÈRE, Jean, *Julien Gracq. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1967.

CLAUDEL, Paul, *Une visite à Brangues : conversation entre Paul Claudel, Jacques Madaule et Pierre Schaeffer : Brangues, dimanche 27 février 1944*, Paris, Gallimard, 2005.

COCTEAU, Jean et FRAIGNEAU, André, *Entretiens*, [1965], Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

COHEN, Albert, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

COLETTE, Sidonie Gabrielle, *Mes vérités. Entretiens avec André Parinaud*, Paris, Écriture, 1996.

COMPÈRE, Daniel et MARGOT, Jean-Michel (éd.), *Entretiens avec Jules Verne 1873-1905*, Genève, Slatkine, 1998.

DESGRAUPES, Pierre, *Hors-antenne. Entretiens avec Annick Peigné-Giuly et Marion Scali*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

DURAS, Marguerite, *La Passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, traduit de l'italien et annoté par René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2013.

- DURAS, Marguerite, *Le Livre dit. Entretiens de Duras* filme, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014.
- DURAS, Marguerite et MITTERRAND, François, *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, présentation et notes de Mazarine Pingeot, Paris, Gallimard, 2006.
- FOUCAULT, Michel, *Le Beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Paris, Éditions EHESS, « Audiographie », 2011.
- GARCIN, Jérôme, *Entretiens avec Jacques Chessex*, Paris, Éditions de la Différence, 1979.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002.
- IONESCO, Eugène, *Un homme en question. Essais*, Paris, Gallimard, 1979.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir et BERLOWITZ, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Entretien avec Julien Benda*, avec un frontispice et des vignettes gravés sur bois par Fernand Siméon, Paris, Le Livre, 1925.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens avec Paul Valéry*, précédés d'une préface d'Henri Bremond de l'Académie française, Paris, Le Livre, 1926.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Georges Bernanos*, Paris, La Tour d'Ivoire, 1926.
- LEFÈVRE, Frédéric, *L'Itinéraire philosophique de Maurice Blondel*, propos recueillis par Frédéric Lefèvre, Paris, Spes, 1928.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Entretiens sur J.-K. Huysmans*, ornés d'un bois de Jacques Boullaire et de dessins de Jean Texcier, avec des documents en fac-similé, Paris, Éditions des Horizons de France, 1931.
- PARAIN, Brice, *Entretiens avec Bernard Pingaud*, Paris, Gallimard, 1966.
- PAULHAN, Jean, *Entretiens à la radio avec Robert Mallet*, préface de Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, « Arcades », 2002.
- PERROS, Georges, *Graver sur le mur du vent. Cinq entretiens radiophoniques avec Georges Perros*, introduits et annotés par Thierry Gillyboeuf, précédés par un poème liminaire de Michel Butor, suivis de trois lettres de Georges Perros à Claude Royet-Journoud ainsi que d'un poème inédit de Georges Perros, entrecoupés d'un cahier hors-texte de 7 photographies par Jaqueline Salmon et de deux dessins envoyés par Georges Perros à Jean-Luc Parant, Illiers-Combray, Marcel le Poney, 2010.
- PIVOT, Bernard, *Le Métier de lire. Réponses à Pierre Nora*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1990.
- SAGAN, Françoise, *Un certain regard*, Paris, L'Herne, 2008.

SARTRE, Jean-Paul et LÉVY, Benny, *L'Espoir maintenant. Les entretiens de 1980*, présentés et suivis du *Mot de la fin* par Benny Lévy, Lagrasse, Verdier, 1991.

STAROBINSKI, Jean, *La Parole est à moitié à celui qui parle... Entretiens avec Gérard Macé*, Genève, La Dogana, 2009.

TOUZOT, Jean, *Jean Cocteau. Qui êtes-vous ?*, Paris, La Manufacture, 1990.

UNGARETTI, Giuseppe et AMROUCHE, Jean, *Propos improvisés*, texte mis au point par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1972.

YOURCENAR, Marguerite, *Radioscopie de Jacques Chancel*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

Littérature secondaire

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattan/Academia, 2011.

AMOSSY, Ruth, « Portraits d’auteurs : les femmes dans le miroir du livre-entretien », in Suzanne van Dijk et Christa Stevens (dir.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommages à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 225-237.

AMOSSY, Ruth, « Auteur pas mort : réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget », in *L’Auteur*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 149-163.

AMOSSY, Ruth, « Autoportrait à deux voix : *La Nuit sera calme* de Romain Gary », in Alain Goulet (éd.), « L’écriture de soi comme dialogue », *Elseneur*, n° 14, 1998, p. 141-162.

AMOSSY, Ruth, « Le “Divin Dali” du visuel au verbal : autoportrait et interaction dans le livre-entretien », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1624>.

AMSELLEM, Guy, *Romain Gary : les métamorphoses de l’identité*, Paris, L’Harmattan, 2008.

ASSOULINE, Pierre, *Brèves de blog. Le nouvel âge de la conversation*, Paris, Les Arènes, 2008.

BAETENS, Jan, « Études littéraires, études culturelles : pour un permanent aller-retour », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 185-195.

BARBIER, Frédéric et BERTHO LAVENIR, Catherine, *Histoire des médias. De Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 2009.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BARTHES, Roland, « La mort de l’auteur », [*Manteia*, n° 5, 4^e trimestre 1968], *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Seuil, 1994, p. 491-495.

BARY, Cécile de, « Le produit littéraire a-t-il sa place sur Internet ? L’exemple des sites d’auteurs », in Gilles Polizzi et Anne Réach-Ngô (dir.), *Le Livre, « produit culturel » ? De l’invention de l’imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, 2012, p. 317-331.

BAUDRILLARD, Jean, *Télémorphose*, précédé de *L’Élevage de poussière*, Paris, Sens&Tonka, 2001.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF, 1990.

BÉGLÉ, Jérôme, *Célébrièveté*, Paris, Plon, 2003.

- BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.
- BERGIER, Bertrand, *Pas très cathodique. Enquête au pays des « sans-télé »*, Toulouse, Éditions Érès, « Sociologie clinique », 2010.
- BERTHO, Catherine, « Les concurrences », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé : 1900-1950*, vol. IV, [Promodis, 1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 13-27.
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *La Vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire. 1975-2005*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux/Éditions du Lérot, 2009.
- BEYLOT, Pierre et BENASSI, Stéphane (dir.), « Littérature et télévision », *CinémAction*, n° 79, mars 1996.
- BLANCHET, Alain, *Dire et faire dire. L'entretien*, Paris, Armand Colin, 1991.
- BLEVINS, Jane, *L'Écrivain et son public à l'ère de la radio: d'Edgar Allan Poe à Paul Valéry*, Bry-sur-Marne, Ina, 2010.
- BOEHNECKE, Heiner und CRONE, Michael (Hrsg.), *Radio Radio: Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.
- BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, « Le biographique », 1985, p. 259-277.
- BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.
- BOSCHETTI, Anna, « Légitimités littéraires et stratégies éditoriales », in Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé : 1900-1950*, vol. IV, [Promodis, 1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991, p. 511-566.
- BOUCHARDON, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, 2005.
- BOUCHARENC, Myriam, « Une vague d'interviews », in Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *L'Année 1925. L'esprit d'une époque*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 149-162.
- BOULÉ, Jean-Pierre, *Sartre médiatique. La place de l'interview dans son œuvre*, Paris, Minard, 1992.
- BOULÉ, Jean-Pierre, « Hervé Guibert à la télévision : vérité et séduction », *Nottingham French Studies*, Vol. 34, No. 1, Spring 1995 ; disponible en ligne :

<http://www.herveguibert.net/index.php?2008/10/15/117-herve-guibert-a-la-television-verite-et-seduction>

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'Agir, 1996.

BOURGOIS, Olivier, *Le Livre à la télévision. Rapport pour Madame la Ministre de la Culture et de la Communication*, 16 mars 2000.

BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

BRASEY, Édouard, *L'Effet Pivot*, Paris, Ramsay, 1987.

BRETON, Philippe, *Le Culte de l'Internet. Une menace pour le lien social ?*, Paris, Éditions la Découverte, 2000.

BRIDEL, Yves et PASQUALI, Adrien, *Théâtres d'écritures. Comment travaillent les écrivains ? Enquête auprès d'écrivains suisses*, Berne, Peter Lang, 1993.

BROCHAND, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*, (3 vol.), Paris, La Documentation Française, 1994-2005.

BRUNN, Alain, *L'Auteur. Introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2001.

Cahiers Céline, « Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957 », vol. I, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976.

Cahiers Céline, « Céline et l'actualité littéraire. 1957-1961 », vol. II, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard, Paris, Gallimard, 1976.

Cahiers Jean Cocteau, n° 8, « Jean Cocteau et la radio », Paris, Non Lieu, 2010.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CARBONNEL, Marie, « Les écrivains en leur miroir : jeux et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres », in *Mil Neuf Cent : Revue d'Histoire Intellectuelle*, n° 22, 2004, p. 29-58.

CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *Aspects du discours radiophonique*, Paris, Didier Érudition, 1984.

CHARAUDEAU, Patrick (dir.), *La Télévision. Les débats culturels. « Apostrophes »*, Paris, Didier Érudition, 1991.

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHARLE, Christophe, *Naissance des « intellectuels », 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

- CHARTIER, Roger, *Le Livre en révolutions. Entretiens avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 1997.
- CHARTIER, Roger, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France/Fayard, 2008.
- CHARTIER, Roger, « Postface. L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », in Philippe Poirrier (dir.), *L'Histoire culturelle : un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2008, p. 189-196.
- CHARTIER, Roger, « Épilogue. De l'histoire du livre à l'histoire de la culture écrite », in Dominique Varry (dir.), *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Lyon, Presses de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques/Université de Lyon, 2014, p. 207-222.
- CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé : 1900-1950*, vol. IV, [Promodis, 1986], Paris, Fayard/Promodis, 1991.
- CHEMAIN, Arlette, « "L'interview" d'auteur, genèse d'un genre et défi francophone », *Loxias*, n° 4, mis en ligne le 15 mars 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=40>.
- CHIASLOTI, Lucien, *Dans les coulisses d'Apostrophes*, préface de Bernard Pivot, Paris, Presses de la Cité, 1989.
- CLOSETS, Sophie de, *Quand la télévision aimait les écrivains. Lectures pour tous : 1953-1968*, Bruxelles, De Boeck, 2004.
- COLLOMB, Michel, « Cocteau radio », *Le Siècle de Jean Cocteau*, actes du colloque de Toronto (2-4 octobre 1998), textes et documents réunis par Pierre Caizergues et Pierre-Marie Héron, Centre d'Étude du xx^e siècle/Université Paul-Valéry, Université de Toronto, 2000, p. 63-74.
- COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COMINA, Marc, *Louis-René des Forêts ou l'impossible silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- COMPAGNON, Antoine, « La notion de genre », cours donné à la Sorbonne, 2001, disponible sur : www.fabula.org/compagnon/genre/php.
- COMPAGNON, Antoine, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cours donné à la Sorbonne, 2002, disponible sur : www.fabula.org/compagnon/auteur.php.
- CORNUZ, Odile, « Autoportrait majuscule. Le livre d'entretiens de Pierre Michon », in Jean Kaempfer (éd.), *C.R.I.N. Michon lu et relu*, n° 55, 2011, p. 105-125.

- CORNUZ, Odile, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina », in Muriel Pic, Barbara Selmecci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La Pensée sans abri. Non savoir et littérature*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 301-315.
- CORNUZ, Odile, « Textes, documents et postures : vers le musée personnel. Les entretiens "Singuliers" d'Argol », à paraître in David Martens, Christophe Meurée et Guillaume Willem (dir.), *Les Entretiens d'écrivains. Formes et mutations d'un genre hybride*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- CORNUZ, Odile, « Une expérience vivante de l'écrit. Entretien avec Catherine Flohic », in David Martens et Christophe Meurée (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 135-148.
- COSSUTTA, Frédéric (dir.), *Le Dialogue : introduction à un genre philosophique*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2004.
- COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.), *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DEBAENE, Vincent, JEANNELLE, Jean-Louis, MACÉ, Marielle et MURAT, Michel (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.
- DEBRAY, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.
- DELARUE, Frédéric, « L'émission littéraire télévisée a-t-elle vraiment existé ? », Publié sur Acta le 18 février 2009, <http://www.fabula.org/revue/document4896.php>.
- DION, Robert, FORTIER, Frances et HAGHEBAERT, Élisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans la littérature contemporaine*, Québec, Nota Bene, 2001.
- DOGA, Marie, « Processus de médiation littéraire : les enjeux éditoriaux. Tractations et concurrences éditoriales autour de Francis Ponge », *Mémoires du livres/Studies in Book Culture*, vol. IV, n° 2, printemps 2013, <http://id.erudit.org/iderudit/1016744ar>.
- DUCAS, Sylvie, « Quand l'entretien littéraire se fait entretien sociologique : discours de reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1698>.
- DUPEYRAT, Jérôme et HAREL VIVIER Mathieu (dir.), *Les Entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Arts Contemporains », 2013.
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

ECK, Hélène (dir.), *La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la Deuxième Guerre mondiale*, préface de Jean-Noël Jeanneney, Paris/Lausanne, Armand Colin/Payot, 1985.

FARRON, Ivan, *Pierre Michon : la grâce par les œuvres*, Genève, Zoé, 2004.

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », [1969], in *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

FUMAROLI, Marc, « La conversation », *Trois institutions littéraires*, [1992], Paris, Gallimard, 1994, p. 113-210.

FUMAROLI, Marc, « La conversation », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, « Quarto », vol. II, 1997, p. 3617-3676.

GANDON, Yves, *Mascarades littéraires*, Paris, Éditions M.-P. Trémois, 1930.

GEFEN, Alexandre, « Du bon usage des tableaux à double entrée : stratégies taxinomiques et ambitions épistémologiques de la théorie littéraire », www.academia.edu.

GELSHORN, Julia (Hrsg.), *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten des Gegenwartskunst*, Akten zur internationalen Tagung « Kunstgeschichte des Gegenwart schreiben » der Vereinigung des Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winthertur, Bern, Peter Lang, 2004.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, [1979, 1991], Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard, « Fiction ou diction », *Poétique*, 2003/2, n° 134, p. 131-139.

GERVASI, Laurene et JOHANSSON, Franz, *Le Biographique*, Paris, PUF, 2003.

GODO, Emmanuel, *Histoire de la conversation*, Paris, PUF, 2003.

GUBELMANN, Marielle, *La Visite à l'écrivain (1870-1940) : variations autour de la figure d'auteur sous la Troisième République*, mémoire de Master sous la direction de Jérôme Meizoz, Lausanne, Université de Lausanne, 2007.

GUELLOUZ, Suzanne, *Le Dialogue*, Paris, PUF, 1992.

GUIBERT, Armand, *Jean Amrouche (1906-1962) par un témoin de sa vie*, Paris, Gaston Lachurié, 1985.

HAMBURGER, Käthe, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986.

HANUS, Gilles, *Penser à deux ? Sartre et Benny Lévy face à face*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013.

HEATH, Stephen, « Les causeries du vendredi », in Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 1014-1020.

- HEINICH, Nathalie, « Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité », *Communications*, n° 64, 1997, p. 153-171.
- HEINICH, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, Éditions de la Découverte, 1999.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- HELBERT, Catherine, « Frédéric Lefèvre et *Les Nouvelles littéraires* », issu du colloque « *Les Nouvelles littéraires : une idée de littérature ?* », www.fabula.org/colloques.
- HÉRON, Pierre-Marie, « Les radio-dialogues de Frédéric Lefèvre », in *Lieux littéraires/La Revue*, n° 9-10, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006, p. 149-172.
- HÉRON, Pierre-Marie, « De l'impertinence dans les interviews d'écrivain : l'exemple de la série radiophonique *Qui êtes-vous ?* (1949-1951) », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1706>.
- HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Les Écrivains à la radio : les entretiens de Jean Amrouche*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2000.
- HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Les Écrivains hommes de radio (1940-1970)*, Montpellier, Centre d'étude du xx^e siècle/Université Paul Valéry, 2001.
- HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Les Écrivains et la radio. Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002)*, Montpellier, Centre d'étude du xx^e siècle/Université Paul Valéry, 2003.
- HÉRON, Pierre-Marie (dir.), *Écrivains au micro : les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- HEUBNER, Holger, *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin, Logos Verlag, 2002.
- HOFFMANN, Torsten, « Das Interview als Kunstwerk : Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebald », in *Weimarer Beiträge*, n° 55, 2009, p. 276-292.
- JAEGLE, Claude, *L'Interview. Artistes et intellectuels face aux journalistes*, Paris, PUF, 2007.

JAFFRAY, Fanny (dir.), *Le Renouveau des formes de la critique littéraire dans l'entre-deux-guerres : « Autour de Frédéric Lefèvre (1889-1949), faiseur de littérature »*, Journée d'études, Paris, 15 mars 2012, à paraître.

JAQUIER, Claire, « La boutique du texte : bouchons, plâtres et fer forgé », in Roger Francillon, Claire Jaquier et Adrien Pasquali, *Filiations et filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève, Zoé, 1991, p. 89-151.

JAQUIER, Claire, « La critique en Suisse romande, ou la haine des théories », in *Études de lettres*, n° 4, octobre-décembre 1995, p. 127-137.

JARRETY, Michel, *La Critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1988.

Jean Amrouche, *l'éternel Jugurtha*, actes du colloque [Rencontres méditerranéennes de Provence, 17-19 octobre 1985], Marseille, Éditions du Quai-Jeanne Laffitte, 1987.

JEANNELLE, Jean-Louis, « Pré-histoires littéraires. Qu'est-ce que l'histoire littéraire des écrivains ? », in Bruno Curatolo (dir.), *Les Écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 13-30.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, 2008.

JEANNENEY, Jean-Noël, *Une histoire des médias*, [1996], Paris, Seuil, 2001.

JOST, François, *Comprendre la télévision*, Paris, Armand Colin, 2005.

JOUE, Vincent, *Pourquoi étudier la littérature ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

JÜRGENSEN, Christoph und KAISER, Gerhard (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2011.

KAENEL, Philippe, « Balthus ou les enjeux de la biographie », in Julia Gelshorn (Hrsg.), *Legitimationen*, Bern, Peter Lang, 2004, p. 19-42.

KAENEL, Philippe, MEIZOZ, Jérôme, ROSSET, François et VALSANGIACOMO, Nelly (éd.), « *La vie et l'œuvre ?* » *Recherches sur le biographique*, actes du colloque de relève organisé à l'Université de Lausanne les 8-9 novembre 2007 par la Formation doctorale interdisciplinaire, avec la collaboration de Panayota Badinou, Lausanne, Université de Lausanne, 2008.

KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY Marie-Ève et VAILLANT, Alain (dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011.

- KAUFMANN, Vincent, « Autofiction et spectacle », in Joël Zufferey (dir.), *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, « Au cœur des textes », 2012, p. 53-67.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.
- KUNTZ, Hélène, « Portrait d'un écrivain de théâtre : Heiner Müller entre entretiens et écriture », in *Portraits de l'écrivain contemporain*, textes réunis et présentés par Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 181-188.
- LACROIX, Michel, « Le "galérien du style" ou le "grand jeu de l'interviewé". Écriture et médiatisation littéraire chez Louis-Ferdinand Céline », *Études littéraires*, vol. 40, n° 2, 2009, p. 109-125.
- LAFON, Michel et PEETERS, Benoît, *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.
- LAVAUD, Martine et THÉRENTY, Marie-Ève (dir.), *Lieux littéraires, La Revue*, n° 9-10, Montpellier, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2006.
- LAVIALLE, Nathalie et PUECH, Jean-Benoît (dir.), *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*, colloque des 25 et 26 avril 1997, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000.
- LEGENDRE, Bertrand, « Les débuts de l'édition de poche en France : entre l'industrie et le social (1953-1970) », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. II, n° 1, 2010, <http://id.erudit.org/iderudit/045320ar>.
- LEJEUNE, Philippe, « La Voix de son Maître. L'entretien radiophonique », *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 103-160.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1994.
- LEROY, Claude, « L'interview au service de la légende », in Birgit Wagner et Claude Leroy (dir.), *BlaiseMédia, Blaise Cendrars et les médias*, Université Paris X, RITM (*Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*), n° 36, p. 137-155.
- LEVERATTO, Jean-Marc et LEONTSINI, Mary (dir.), *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, 2008.
- L'interview d'écrivain*, dossier de *Lieux littéraires/La revue*, n° 9-10, Montpellier, Université Paul Valéry, 2004, p. 7-275.

- LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves (éd.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- LOUICHON, Brigitte et ROGER, Jérôme (éd.), « L'auteur entre biographie et mythographie », *Modernités*, n° 18, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.
- MACÉ, Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier Flammarion, 2004.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au xx^e siècle*, Paris, Belin, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, [1990], Paris, Dunod, 1997.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 3, 2009, <http://aad.revue.org/index660.html>.
- MARIN, Louis, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997.
- MARTENS, David, « Une écriture de soi à plusieurs voix. Les entretiens de Blaise Cendrars avec Michel Manoll », in Norbert Col (dir.), *Les Écritures de soi*, actes du colloque du Centre de recherche sur l'analyse des discours : constructions et réalités, Université de Bretagne-Sud (Lorient), 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 245-253.
- MARTENS, David, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Champion, 2010.
- MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « L'intervieweur face au discours littéraire : stratégies de positionnement chez Madeleine Chapsal, Jacques Chancel et Bernard Pivot », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1639>.
- MARTENS, David et MEURÉE, Christophe (dir.), *Secrets d'écrivains. Enquête sur les entretiens littéraires*, Paris/Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.
- MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « On n'est jamais si bien servi que par soi-même. L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon » in Myriam Boucharenc (éd.), *Roman et reportage (xx^e-xxi^e siècles) : Rencontres croisées*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2014.
- MARTENS, David et MEURÉE, Christophe, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », article proposé et transmis par les auteurs à la *Revue d'Histoire littéraire de la France*.

- MARTENS, David, MEURÉE, Christophe et WILLEM, Guillaume (dir.), *Les Entretiens d'écrivains. Formes et mutations d'un genre hybride*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », à paraître en 2014.
- MASSCHELEIN, Anneleen, MEURÉE, Christophe, MARTENS, David et VANASTEN, Stéphanie « The Literary Interview: Towards a Poetics of a Hybrid Genre », *Poetics today*, 2014, vol. 35, n° 1-2, Spring-Summer, p. 1-49.
- MASSCHELEIN, Anneleen, MEURÉE, Christophe, MARTENS, David, VANASTEN, Stéphanie et WILLEM, Guillaume, « The Literary Interview: An Annotated Bibliography », *Poetics today*, 2014, vol. 35, n° 1-2, Spring-Summer, p. 51-116.
- MATTHEY-PREVÔT, Julie, « Survivances de la mémoire. L'œuvre d'Yvette Z'Graggen entre réalité et fiction », suivi de « Comme tu as chaud mon trésor. Entretien avec Yvette Z'Graggen », mémoire de master dirigé par Muriel Pic, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, juin 2010.
- MÉADEL, Cécile, « *Mare-Moto*. Une pièce radiophonique de Pierre Cusy et Gabriel Germinet (1924) », *Réseaux*, 1992, vol. 10, n° 52, p. 75-94.
- MÉADEL, Cécile, *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*, préface de Jean-Noël Jeanneney, Paris, Anthropos/Ina, 1994.
- MEIZOZ, Jérôme, *Maurice Chappaz*, Lausanne, Association Suisse des Éditeurs de Langue Française, 1998.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature. Essai*, Genève, Slatkine, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, « Ce que préfacier veut dire », in Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, suivi d'un entretien avec Pierre Bourdieu, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 195-205.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.
- MEIZOZ, Jérôme et MARTENS, David, « La Fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.
- MORIN, Edgar, « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *Communications*, n° 7, 1966, p. 59-73.

- MOTT, Anne-Outram, *L'Identité médiatique et ses scénographies dans l'entretien culturel à la radio : de la mise en discours de l'identité de l'artiste-écrivain aux variations de sa mise en scène dans le dialogue radiophonique*, Genève, Université de Genève, Faculté des Sciences Économiques et Sociales, Thèse soutenue en 2011.
- NEL, Noël, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras (1964-1996) », in Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 583-604.
- NOGUEZ, Dominique, *Le Grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard, 2000.
- NORA, Olivier, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. II, « La nation », Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587.
- OLIVERA, Philippe, « Le sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968), *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 111-112, mars 1996, p. 76-84.
- OLIVERA, Philippe, « Histoire du genre, histoire par le genre. Réflexions sur l'émergence de l'essai en France au début du XX^e siècle », *Études de lettres*, n° 3, « Essais et essayistes en Suisse romande (1900-1945) », 2007, p. 7-27.
- ORY, Pascal, *L'Histoire culturelle*, [2004], Paris, PUF, 2011.
- ORY, Pascal, *La Culture comme aventure. Treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Éditions Complexe, 2008.
- PATINO, Bruno, *Le Devenir numérique de l'édition. Du livre objet au livre droit*, Paris, La Documentation Française, 2008.
- PRIEUR, Jérôme, « Littérature, spectacle impossible », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 29, « Littérature et télévision », janvier-février 1990, Paris, Ina/La Documentation Française, p. 12-16.
- PROT, Robert, *Précis d'histoire de la radio et de la télévision*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PUECH, Jean-Benoît, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63, « Le biographique », Paris, Seuil, septembre 1985, p. 279-300.
- REBOLLAR, Patrick, *Les Salons littéraires sont dans l'Internet*, Paris, PUF, 2002.
- RICARD, Philippe, « Contre le livre : Le biblioclasme comme posture intellectuelle », in Pascal Lardelier (dir.), *Demain, le livre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 157-172.
- RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François, *Histoire culturelle de la France. Le temps des masses. Le vingtième siècle*, vol. IV, Paris, Seuil, 1998.
- ROBIN, Régine (dir.), *Internet et littérature. Nouveaux espaces d'écriture ?*, *Études françaises*, vol. 36, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, 2000.

- RODDEN, John, *Performing the Literary Interview. How Writers Craft Their Public Selves*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2001.
- ROGER, Jérôme, « L'équation de l'auteur », *Modernités*, n° 18, « L'auteur entre biographie et mythographie », textes réunis par Brigitte Louichon et Jérôme Roger, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 15-27.
- ROGER, Philippe, « Duras télévisée », in Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture – théâtre – cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 605-618.
- ROYER, Jean, « De l'entretien », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, hiver 1986, p. 117-123.
- SAINT-AMAND, Denis et VRYDAGHS, David, « Retours sur la posture », *CONTEXTES*, n° 8, janvier 2011, « La posture. Genèse, usages et limites d'un concept », <http://contextes.revues.org/index4712.html>.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
- SCHWARZ, Didier (éd.), *Les Interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1995.
- SEILLAN, Jean-Marie, « Identité générique et contraintes éditoriales : l'exemple de l'interview littéraire à la fin du xix^e siècle », *Loxias*, n° 4, mis en ligne le 15 mars 2004, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=31>.
- SERRY, Hervé, *Naissance de l'intellectuel catholique*, Paris, La Découverte, 2004.
- SIAUD, Florent, « Pour une approche herméneutique des entretiens d'artistes », in Jérôme Dupeyrat et Mathieu Harel Vivier (dir.), *Les Entretiens d'artistes. De l'énonciation à la publication*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Arts Contemporains », 2013, p. 17-32.
- SOUCHIER, Emmanuël, « Le livre au risque de l'écrit d'écran et des écrits de réseaux » in Anne Zali (dir.), *La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique*, Paris, Hatier/Bibliothèque Nationale de France, 2013, p. 176-181.
- SPEIRS, Dorothy, « Un genre résolument moderne, l'interview », *Romance Quarterly*, vol. 37, n° 3-4, août 1990, p. 301-307.
- SPEIRS, Dorothy et SIGNORI, Dolorès A. (éd.), *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Paris/Londres, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- SUTER, Patrick, *Le Journal et les lettres*, « De la presse à l'œuvre. Mallarmé – futurisme, dada, surréalisme », vol. 1, Genève, MétisPresse, 2010.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au xx^e siècle*, Paris, Belfond, 1987.

- TEMPLE, Frédéric-Jacques, *Paul Gilson. Hommage et contribution bio-bibliographique*, Lausanne, Éditions Le Front Littéraire, 1983.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Frontières de l'interview imaginaire », in *L'Art de la parole vive : paroles chantées et paroles dites à l'époque romantique*, Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet et Alain Vaillant (éd.), Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2006, p. 97-110 ; [En ligne : « Frontières de l'interview imaginaire : Réflexions sur l'imaginaire de la parole au tournant du siècle », mirbeau.asso.fr/darticlesfrançais/Therenty-interview.pdf].
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.
- THÉRENTY, Marie-Ève et VAILLANT, Alain, « Histoire littéraire et histoire culturelle », in Laurent Martin et Sylvain Venayre (dir.), *L'Histoire culturelle du contemporain. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 271-290.
- THIBAUDET, Albert, « Les trois critiques », in *Réflexions sur la littérature*, préface par Antoine Compagnon, édition établie et annotée par Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, [1922], Paris, Gallimard, « Quarto », 2007, p. 719-732.
- TODOROV, Tzvetan, « Les genres littéraires », *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 7-27.
- TODOROV, Tzvetan, « L'origine des genres », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1984, p. 27-46.
- TRAVERSO, Véronique, *L'Analyse des conversations*, Paris, Nathan, 1999.
- TUDORET, Patrick, *L'Écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire*, Paris, Le Bord de l'Eau/Ina, 2009.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre. I et III (Le dialogue de théâtre)*, Paris, Belin, 1996.
- VAILLANT, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- VAILLANT, Alain, « De la littérature médiatique », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », sous la direction de Laurence van Nuijs, mai 2011, p. 21-33.
- VAN TUYL, Jocelyne, « Les Messages tacites des Interviews imaginaires », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 113, janvier 1997, p. 25-41.
- VARRY, Dominique (dir.), *50 ans d'histoire du livre : 1958-2008*, Lyon, Presses de l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques/Université de Lyon, 2014.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

- VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 331-345.
- VIART, Dominique, « Marges du dialogue », *Revue des sciences humaines*, n° 273, janvier-mars 2004, p. 7-18.
- VILLEROUX, Nicole, *Frédéric Lefèvre (1889-1949). « Le sorcier » des Nouvelles littéraires*, Le Mans, Éditions de la Reinette, 2004.
- WILBERS, Usha, « The Author Resurrected : The Paris Review's Answer to the Age of Criticism », *American Periodicals : A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, The Ohio State University Press, Vol. 18, No. 2, 2008, p. 192-212.
- WILLEM, Guillaume, « L'invention de l'entretien d'écrivain : écrire le dialogue radiophonique », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1662>.
- WOLTON, Dominique, *Internet et après ? Une théorie critique des nouveaux médias*, Paris, Flammarion, 1999.
- YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien d'écrivain et la co-construction d'une image de soi : le cas de Nathalie Sarraute », *Revue des sciences humaines*, n° 273, janvier-mars 2004, p. 131-148.
- YANOSHEVSKY, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2006.
- YANOSHEVSKY, Galia, « Sans prétexte : le paratexte. La dimension argumentative du discours dans l'entretien littéraire », in Nadine Kuperty-Tsur (éd.), *La Critique au tournant du siècle. Mélanges offerts à Ruth Amossy*, Louvain/Paris/Walpole MA, Éditions Peeters, « La République des lettres », 2012, p. 33-51.
- YANOSHEVSKY, Galia, « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et analyse du discours* [En ligne], n° 12, 2014, <http://aad.revues.org/1726>.
- ZALI, Anne (dir.), *La grande aventure du livre. De la tablette d'argile à la tablette numérique*, Paris, Hatier/Bibliothèque Nationale de France, 2013.

Œuvres citées

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

BARRÈS, Maurice, *Huit jours chez Monsieur Renan*, 1888, disponible en ligne sous : <http://www.bmlisieux.com/curiosa/renan.htm>.

BARRÈS, Maurice, « Les beautés de l'interview », *Le Figaro*, 22 août 1890, repris dans *Journal de ma vie extérieure*, édition établie et préfacée par François Broche et Éric Roussel, Paris, Julliard, 1994, p. 203-204.

BRECHT, Bertolt, « Théorie de la radio. 1927-1932 », *Écrits sur la littérature et l'art 1*, Paris, L'Arche, 1970, p. 125-141.

BRETON, André, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

BRETON, André, *Œuvres complètes*, vol. III, édition annotée par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

BUTOR, Michel, *Michel Butor par Michel Butor. Présentation et anthologie*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2003.

BUTOR, Michel et PERROS, Georges, *Correspondance 1955-1978*, édition annotée par Frank Lhomeau avec la collaboration de Michel Butor, avant-propos par Alain Coehlo, Paris, Joseph K., 1996.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », [1957], *Romans II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 931-936.

CENDRARS, Blaise, *Dan Yack*, [1946], « Tout autour d'aujourd'hui », vol. 4, Paris, Denoël, 2002.

CENDRARS, Blaise, *Blaise Cendrars vous parle... suivi de Qui êtes-vous ?*, *Le Paysage dans l'œuvre de Léger* et de *J'ai vu mourir Fernand Léger*, textes présentés et annotés par Claude Leroy, « Tout autour d'aujourd'hui », vol. 15, Paris, Denoël, 2006.

CHAPPAZ, Maurice, *La Haute Route*, Lausanne, Bertil Galland, 1974.

CHAPPAZ, Maurice, *Évangile selon Judas*, Paris, Gallimard, 2001.

CHAPPAZ, Maurice et LOVAY, Jean-Marc, *La Tentation de l'Orient. Lettres autour du monde*, préface de Nicolas Bouvier, [1970], postface de Jérôme Meizoz, Genève, Zoé, « Poche », 1997.

CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif*, Paris/Talence, L'Arbre Vengeur, 2009.

Compagnies de Pierre Michon, Orléans/Lagrasse, Théodore Balmoral/Verdier, 1993.

- DELAUME, Chloé, *J'habite dans la télévision*, Paris, Gallimard, 2006.
- DELAUME, Chloé, *La Règle du Je*, Paris, PUF, 2010.
- DELAUME, Chloé, *Une femme avec personne dedans*, Paris, Seuil, 2012.
- DES FORÊTS, Louis-René, *Le Bavard*, [1946], Paris, Gallimard, 1963.
- DES FORÊTS, Louis-René, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.
- DUHAMEL, Georges, *Remarques sur les Mémoires imaginaires*, Paris, Mercure de France, 1933.
- DUMAYET, Pierre, *Autobiographie d'un lecteur*, Paris, Pauvert, 2000.
- GARY, Romain, *Pour Sganarelle*, Paris, PUF, 1965.
- GARY, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981.
- GARY, Romain et AJAR, Émile, *Légendes du je. Récits, romans*, édition établie et présentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, 2009.
- GIDE, André, « Chroniques de l'Ermitage », *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1918, p. 45-70.
- GIDE, André, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GRACQ, Julien, *La Littérature à l'estomac*, Paris, Corti, 1950.
- GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.
- JACCOTTET, Philippe et UNGARETTI, Giuseppe, *Jaccottet traducteur d'Ungaretti. Correspondance 1946-1970*, édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 2008.
- JEANNET, Frédéric-Yves, *La Lumière naturelle. Esquisses d'un livre futur*, Paris, Galilée, 2002.
- JEANNET, Frédéric-Yves, *Osselets*, Paris, Argol, 2010.
- LEFÈVRE, Frédéric, *La Jeune Poésie française. Hommes et tendances*, Paris/Fribourg, Rouart et C^{ie}, 1917.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Les Sources de Paul Claudel*, Paris, Librairie Le Mercier, 1927.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Marcel Jousse : une nouvelle psychologie du langage*, avec un portrait de l'auteur par Jean Texcier, Paris, Librairie de France, 1927.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Les Matinées du hêtre rouge*, Paris, Flammarion, 1929.
- LEFÈVRE, Frédéric, *Mes amis et mes livres*, Bruxelles, Lumière, 1947.
- MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.
- MICHON, Pierre, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

- MILLET, Richard, *Langue fantôme*, suivi de *Éloge littéraire d'Anders Breivik*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2012.
- NIZON, Paul, *Marcher à l'écriture*, Arles, Actes Sud, 1991.
- NOVARINA, Valère, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L, 1991.
- NOVARINA, Valère, *L'Envers de l'esprit*, Paris, P.O.L, 2009.
- PASQUALI, Adrien, *Un amour irrésolu*, Lausanne, L'Aire, 1988.
- PASQUALI, Adrien, « Adam et Ève » de Charles-Ferdinand Ramuz. *Étude génétique, édition du texte et propositions de lectures* (2 vol.), Paris, Minard, « Lettres modernes », 1992.
- PASQUALI, Adrien, *La Matta*, Genève, Zoé, 1993.
- PASQUALI, Adrien, *Le Pain de silence*, Genève, Zoé, 1999.
- PEREC, Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.
- PERROS, Georges, *Une vie ordinaire*, Paris, Gallimard, 1967.
- PERROS, Georges, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, 1978.
- PERROS, Georges, *Lettres à Michel Butor (1956-1967)*, vol. I, préface de Jean Roudaut, Rennes, Éditions Ubacs, 1982.
- PERROS, Georges, *Lettres à Michel Butor (1968-1978)*, vol. II, préface de Lorand Gaspar, Rennes, Éditions Ubacs, 1983.
- PINGET, Robert, *Autour de Mortin*, Paris, Minuit, 1965.
- PIVOT, Bernard, *Remontrance à la ménagère de moins de cinquante ans*, Paris, Plon, 1998.
- PLATON, *La République*, trad. et notes par Robert Baccou, Paris, Garnier Flammarion, 1966.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, [1908, 1954], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- PUECH, Jean-Benoît, *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard, 1979.
- PUECH, Jean-Benoît, *Du vivant de l'auteur*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
- PUECH, Jean-Benoît, *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- QUIGNARD, Pascal, *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, 2005.
- QUIGNARD, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.
- Qui vive ? autour de Julien Gracq*, Paris, Corti, 1989.
- ROY, Jules, *Éloge de Max-Pol Fouchet*, Arles, Actes Sud, 1980.
- VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby et compagnie*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, 2002.

Résumé et mots-clés

Décrire les étapes par lesquelles la pratique de l'interview puis de l'entretien littéraire s'est constituée en livre d'entretien, en vogue dès le milieu du 20^e siècle, nécessite une attention aux étapes médiatiques qui ont marqué le siècle. Aussi la presse, la radio, la télévision et Internet sont-ils abordés successivement dans la première partie de ce travail, afin de montrer comment ils induisent une pratique et influent sur un genre. Dans la seconde partie, la définition d'une poétique de ce genre, articulée selon son énonciation et son énoncé, mène à une proposition typologique nouvelle, permettant d'aborder les enjeux et effets à l'œuvre au sein d'un corpus étendu. La considération pour le livre d'entretien dans le champ littéraire contemporain permet d'enrichir tant les perspectives critiques – notamment en histoire culturelle, histoire du livre, sociologie et analyse littéraires – que la perception de l'histoire littéraire des écrivains.

Mots-clés : livre d'entretien, genre, histoire littéraire, histoire des médias, poétique

Keywords : interview book, genre, literary history, media history, poetics

Table des matières

Introduction.....	9
Première partie : Histoire de la pratique	21
1. La presse écrite	27
1.1. L'interview comme forme nouvelle.....	27
1.2. Première figure de médiateur : Jules Huret.....	32
1.3. Continuations et développements avec Frédéric Lefèvre	39
1.4. Déclin critique ou (en)jeu littéraire ?	49
1.5. Coda	63
2. La radiodiffusion	65
2.1. Une nouvelle voix pour les écrivains.....	66
2.2. L'entretien radiophonique développé, une invention de Jean Amrouche... 71	
2.3. De la parole au livre : premiers livres d'entretiens radiophoniques publiés74	
2.4. L'enregistrement : maîtrise de la lecture ou jeu d'improvisation ?	80
2.5. Continuité du dialogue radiophonique.....	85
3. La télévision : de l'écrit à l'écran ?	93
3.1. Vidéosphère	94
3.2. Écrivains et émissions littéraires – ou le règne de Bernard Pivot.....	97
3.3. Vus, dits, écrits ?	105
3.4. Miroirs déformants : télévision et écritures de soi.....	115
4. L'ère numérique	127
4.1. Conversation en ligne	129
4.2. De tous et pour tous ?.....	132
4.3. Et le livre d'entretien ?.....	135
5. Une pratique continue	137
Seconde partie : Poétique et pragmatique d'un genre.....	139
6. Genre et typologie	141
6.1. Vers une définition d'un genre dictionnel.....	141
6.2. Typologies du livre d'entretien.....	144
6.2.1. Une typologie nouvelle	145
6.2.2. Énonciation du livre d'entretien.....	146
6.2.3. Énoncé du livre d'entretien	148
7. Voix et matériaux énonciatifs	151
7.1. Le dialogue en questions.....	152

7.2.	Variations sur le dialogue	159
7.2.1.	L'interlocuteur unique.....	162
7.2.2.	Les interlocuteurs multiples	177
7.2.3.	Les recueils d'interviews.....	184
7.3.	Et autour du dialogue ?	188
7.3.1.	Marque poétique.....	189
7.3.2.	Marque critique	203
7.3.3.	Marque poético-critique	212
7.3.4.	Caution morale	220
7.3.5.	Du bon usage du péritexte.....	225
8.	Nature et orientation de l'énoncé	227
8.1.	L'origine d'une pratique à la loupe.....	227
8.1.1.	Les opéralistes	228
8.1.2.	Les personnalistes	242
8.1.3.	Synthétiser l'œuvre et la personne : un drame en exemple.....	251
8.2.	L'enjeu critique : une place dans le champ littéraire contemporain	255
8.2.1.	La fonction cognitive : vers la lisibilité.....	256
8.2.2.	La fonction promotionnelle : vers la visibilité	272
8.3.	D'une œuvre lisible à une personne visible ?	280
	Conclusion	283
	Bibliographie	291
	Entretiens	291
	Livres d'entretien : corpus d'étude	291
	Entretiens fictifs	295
	Entretiens collectifs.....	296
	Entretiens audiovisuels	297
	Autres livres d'entretien.....	298
	Littérature secondaire	301
	œuvres citées	316
	Résumé et mots-clés	319