Fabula / Les Colloques
Enquête sur les enquêtes

Nouveaux tableaux d'histoire littéraire

Selina Follonier

Pour citer cet article

Selina Follonier, « Nouveaux tableaux d'histoire littéraire »,
Fabula / Les colloques, « Modernités. Enquête sur les enquêtes »,
URL : https://www.fabula.org/colloques/document8045.php,
article mis en ligne le 25 Février 2022, consulté le 03 Juillet 2025

Ce document a été généré automatiquement le 03 Juillet 2025

Nouveaux tableaux d'histoire littéraire

Selina Follonier

C'est dans l'héritage direct du *Tableau de la littérature française* (1939-1974) que Roger Stéphane inaugure en 1960 la série *Portraits-souvenirs* à la RTF. Suivant le modèle de cette anthologie éditée par Gallimard et dont l'idée a été revendiquée par André Malraux[1], le projet consiste à inviter des écrivains à dresser le portrait d'un de leurs prédécesseurs. L'initiative se fonde significativement sur une visée historiographique : sous un titre qu'il emprunte aux *Portraits-souvenir* (1935) de Jean Cocteau, Stéphane entend proposer une « histoire du roman en images[2] » et créer une « bibliothèque idéale » audiovisuelle. Le passé littéraire français s'y voit ressuscité à travers un panorama où se côtoient un *Voltaire* signé d'André Maurois, un *Hugo* de Gaëtan Picon, un *Flaubert* de Roger Vailland, un *Proust* raconté par les témoins de sa vie ou encore un *François Mauriac* par lui-même — de quoi offrir une illustration éloquente de ce que Jean-Claude Bonnet a identifié, dans les *Lieux de mémoire*, comme une transformation contemporaine des pratiques de célébration des grands hommes, substituant aux bustes, gravures, galeries ou recueils d'éloges les « panthéons cinématographiques[3] » de l'ère moderne.

Dans le dialogue qu'ils établissent avec la tradition écrite, les *Portraits-souvenirs* ne constituent pas un cas isolé. Depuis la création des *Archives de la parole* en 1911 à l'Université de Paris, les formes éditoriales que sont les anthologies, enquêtes et panoramas — indissociables de l'historiographie des lettres dont les spécialistes font remonter les origines aux récits de vie, palmarès et catalogues bibliographiques de l'Antiquité — se voient doublées de pendants audiovisuels : séries documentaires, collections d'entretiens, enquêtes vidéo ou anthologies multimédia en ligne, jusqu'à des « histoires littéraires » sur DVD, pour citer le titre d'un discours d'allure encyclopédique enregistré avec Jean d'Ormesson[4] et paru aux Éditions Montparnasse. Selon différentes visées et à la faveur de différentes configurations institutionnelles, ces dispositifs proposent des bilans et des vues

[1] Voir André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 7.

[2] Patrick Lienhardt et Olivier Philipponnat, *Roger Stéphane : biographie*, Paris, Grasset, 2004, p. 686. Voir aussi Roger Stéphane, « Vive de Gaulle ! », *Télé-Magazine*, n°227, 28 février 1960, [s. p.].

[3] Jean-Claude Bonnet, « Les morts illustres : oraison funèbre, éloge académique, nécrologie », in Pierre Nora (dir.), Les Lieux de mémoire, t. 2, Paris, Gallimard, « Quarto », [1986], 1996, p. 1851.

[4] Jean d'Ormesson et Olivier Barrot, *Histoire personnelle de la littérature française*, Paris, Éd. Montparnasse, 2009, 7 DVD. Le descriptif joint au DVD qualifie la publication d'« anthologie subjective ».

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

synoptiques au même titre que leurs prédécesseurs imprimés. Ils déploient un champ très pluriel, qui gagne en ampleur au fil du siècle et des avancées technologiques. Investissant divers supports (filmique, télévisuel, vidéo…), ils tendent aujourd'hui à converger vers le numérique, qui leur confère une visibilité accrue à travers les plateformes en ligne.

Quelle place reconnaître à ces corpus dans la connaissance que nous avons du passé des lettres ? Relèvent-ils d'un simple phénomène d'appropriation médiatique ou s'agit-il d'un signe de mutations plus profondes, marquant l'extension des pratiques documentaires et mémorielles vers de nouveaux supports ? Leur statut s'avère ambivalent : situés en marge du territoire et des cartes officielles tracées par les livres d'histoire littéraire universitaires, ils n'ont suscité qu'un faible intérêt de la part de la critique. Si les collections et anthologies imprimées ont fait l'objet de différents travaux[5], leurs déclinaisons audiovisuelles restent en effet peu étudiées. Un ouvrage comme *Les Anthologies en France* (1997) d'Emmanuel Fraisse passe directement des publications papier aux formats numériques, rejoignant en cela de nombreux travaux théoriques sur l'histoire littéraire qui abordent le domaine du numérique[6] en faisant l'impasse sur l'audiovisuel, réputé bien moins apte à servir d'outil heuristique[7]. Ces collections se limitent-elles dès lors à une fonction illustrative ? La réponse n'est, à l'évidence, pas identique pour l'ensemble de la catégorie, dont les manifestations peuvent être très diverses, allant d'émissions télévisuelles jusqu'à des enquêtes orchestrées par des instituts de recherche. Pour une vue globale, trois points cardinaux apparaissent comme déterminants, qui sont respectivement d'ordre générique, institutionnel et épistémologique. Ils délimitent différents plans d'intersection autour desquels s'articule leur rapport au domaine de l'écrit, dans ses continuités et ses variations.

---

5 On peut citer le livre d'Emmanuel Fraisse, *Les Anthologies en France* (1997) ; l'ouvrage collectif *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire* (2011) édité par Didier Alexandre ; ainsi que le projet de recherche « Une fabrique du patrimoine littéraire : les collections de monographies illustrées de poche consacrées aux écrivains (1944-2015) » dirigé par David Martens. Certains, comme le collectif *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire* (2011), issu du projet de recherche « L'histoire littéraire des écrivains » mentionné plus loin, mettent en évidence leur statut d'agents de l'histoire littéraire.

6 L'intérêt des historiens de la littérature pour les formes de visualisation et d'analyse numériques des données relatives à la production littéraire s'est notamment manifesté avec *Graphes, cartes et arbres* (2008) de Franco Moretti, mais remonte également à un temps antérieur. Voir par exemple Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1987 ; et Étienne Brunet, « Apport des technologies modernes à l'histoire littéraire », in Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, p. 94-117.

7 Signalons une exception : dans son essai *L'Histoire littéraire* (1990), Clément Moisan envisage les émissions télévisées, cassettes et adaptations comme vecteurs de diffusion de l'histoire littéraire. (Clément Moisan, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 112-113).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Forme et temps : héritages génériques

D'un point de vue générique, on peut distinguer, pour plus de clarté, trois catégories majeures. Elles correspondent à différentes formes de représentation du littéraire, à différents modes de partage entre discours primaire et discours secondaire, parole littéraire et développement critique, œuvre et commentaire. Par ordre de gradation, citons en premier lieu les *formes anthologiques* qui, selon le modèle des recueils de morceaux choisis, offrent des compilations d'extraits d'œuvres littéraires. Il s'agit principalement d'enregistrements de lectures (souvent des lectures poétiques), mais également d'adaptations filmiques ou de captations de représentations théâtrales. Deuxièmement, les collections d'*entretiens* ou les *enquêtes*, dont les *Archives du xxe siècle* (1969-1974) forment un exemple emblématique. Fondés sur un schéma dialogal, ces dispositifs fournissent à l'égard de l'œuvre littéraire un métadiscours et s'y rapportent à la manière d'un épitexte auctorial[8]. Enfin, les collections *documentaires,* qui s'emploient à éclairer l'inscription des œuvres littéraires dans un contexte historique, social et culturel donné. Leur approche est souvent biographique, comme dans le cas d'*Un siècle d'écrivains* (1995-2001) produite par France 3. À travers une vaste fresque de 257 « monographies » consacrées à des écrivains français et étrangers (la liste a été établie par un consortium d'universitaires et de critiques), cette série vise à offrir un bilan représentatif d'un siècle de vie littéraire. Elle s'appuie, selon une démarche à résonance lansonienne, sur l'étude et la discussion de sources ainsi que sur des avis d'experts, se rapprochant ainsi du discours historiographique savant.

On objectera sans doute, et non sans raison, que les productions filmiques n'obéissent en général pas aux mêmes principes méthodologiques et à la même rigueur analytique que les ouvrages savants. De même, on sait quel statut problématique occupe l'audiovisuel au sein des hiérarchies du monde intellectuel. Fréquemment considéré, en particulier s'agissant de la télévision, comme antithétique à la culture lettrée, il ne s'est jamais tout à fait départi d'un déficit de légitimité patent. La méfiance témoignée par les élites intellectuelles à l'égard des médias audiovisuels n'a toutefois pas empêché certains de leurs représentants à prendre ces supports au sérieux, et la croyance dans les vertus documentaires, pédagogiques et mémoriales de l'audiovisuel a été partagée par des figures aussi centrales qu'André Malraux. Celui qui fut, comme on le sait, Ministre en charge des Affaires culturelles sous de Gaulle (ainsi que, à un moment antérieur et pendant une durée plus éphémère, Ministre de l'Information), s'est prononcé en faveur de

[8] Gérard Genette définit l'épitexte comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ». (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 316).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'instauration d'un enseignement télévisuel[9], tout en recourant lui-même à ce médium pour exposer, avec la *Légende du siècle* (1972), sa vision personnelle de l'histoire du XXe siècle[10]. Autre phénomène significatif : le rêve d'une encyclopédie audiovisuelle qui traverse tout le xxe siècle. Déjà en 1915, Sacha Guitry se présentait, avec *Ceux de chez nous*, comme « l'artisan d'une encyclopédie nouvelle[11] », et Jean-Marie Drot, directeur de l'Académie de France à Rome et réalisateur du *Journal de voyage avec André Malraux à la recherche des arts du monde entier* (1974-1975), aspire au début des années 1990[12] à montrer, avec l'idée d'un vaste chantier télévisuel réunissant chercheurs, bibliothèques, chaînes de télévision publiques et l'INA (mais finalement restée à l'état d'ébauche), que le « temps des encyclopédies » de Maurice Blanchot peut se décliner également sur un plan filmique.

Quel que soit le crédit épistémologique que l'on veuille ou non accorder à l'audiovisuel, et quelles que soient les ambitions ayant présidé aux différents projets, il apparaît que ces séries et collections mobilisent des formats qui ont jalonné l'évolution générique (au sens éditorial) de l'histoire littéraire, en parallèle, mais surtout en amont de sa codification en discipline scientifique au cours du xixe siècle. On peut en effet y reconnaître des successeurs des tableaux biographiques, palmarès ou catalogues critiques de l'Antiquité, qui, selon Robert Escarpit, constituent « la première tentative méthodique d'histoire littéraire[13] ». Elles s'inscrivent également dans la lignée des « bibliothèques[14] » qui désignaient au xixe siècle les collections éditoriales (comme *Les Grands Écrivains de la France* lancée par Hachette en 1861), voire des galeries de portraits d'un Sainte-Beuve ou encore d'une collection de monographies illustrées comme les *Albums de la Pléiade*. Si le support filmique semble peu apte à offrir un équivalent au papier bible, une série comme *Un siècle d'écrivains* rejoint certaines visées de cette publication adossée à la Bibliothèque de la Pléiade. Elle repose en effet sur une volonté de constituer, ou du moins d'accompagner, une « bibliothèque de l'homme cultivé[15] ». Au seuil de

9 À ce sujet, voir notamment André Malraux, « Audio-visuel, mai-juin 1975 », 1975, fonds André Malraux, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, MLX Ms ep 175.

10 *La Légende du siècle*, produite par Claude Santelli et Françoise Verny à partir d'entretiens menés avec André Malraux, a été diffusée en 9 épisodes, durant l'année 1972.

11 Ce passage figure dans le programme d'une causerie prononcée par Sacha Guitry au Théâtre du Palais-Royal, dans le cadre de la projection de son film. Voir Sacha Guitry, « Ceux de chez nous », [s. l.], 1916, [s. p.].

12 Voir entre autres l'article « Pour une encyclopédie audiovisuelle », paru dans *Le Monde* du 27 juin 1991. Drot y appelle les conjointement les chercheurs, les bibliothèques, les chaînes publiques et l'INA à créer une telle encyclopédie, qui devrait être diffusée à la télévision ainsi que sous forme de vidéocassettes.

13 Robert Escarpit, « Histoire de l'histoire de la littérature », in Raymond Queneau (dir.), *Histoire des littératures*, t. 3, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1978, [1958], p. 1760.

14 La notion de « bibliothèque » a fréquemment été mobilisée dans des titres d'émissions télévisées, comme par exemple de la *Bibliothèque de poche* (1966-1967) ou la *Bibliothèque européenne* (1963).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'an 2000, il s'agit d'armer les citoyens d'une connaissance globale et substantielle du patrimoine littéraire national et international — présentée sous une forme qui s'accorde avec les habitudes d'une époque marquée par la circulation intensifiée des images —, ainsi que de transmettre le goût de la lecture, afin d'assurer le transfert de cet héritage au second millénaire[16]. En considérant ces filiations à l'aune d'un temps long du développement de l'histoire littéraire et d'une définition étendue de cette notion[17], il semble possible de reconnaître aux collections audiovisuelles une place dans le système générique et dans une histoire éditoriale de l'histoire littéraire.

Par rapport à leurs ancêtres imprimés, les collections audiovisuelles présentent différentes modalités et degrés de correspondances. Il s'agit en premier lieu de parentés structurelles, mais aussi de la reprise de titres, de la présence d'effets-miroir et d'allusions diverses, faisant état d'une volonté explicite d'un rattachement à la tradition écrite. Nous avons déjà évoqué les *Portraits-souvenirs* de Roger Stéphane, dont le titre se réfère à un recueil d'articles de Jean Cocteau initialement parus dans la presse. Cocteau a d'ailleurs répondu à cet hommage en participant lui-même à l'émission de Stéphane — entretien qui a ensuite été transcrit et a donné lieu à un livre —, ce qui aboutit à un véritable enchevêtrement des trajectoires des deux œuvres[18]. Si l'hommage concerne ici principalement l'intitulé (au-delà de portraits de quelques confrères, les articles de Cocteau proposent surtout des souvenirs personnels sous forme de tableaux de la vie artistique et mondaine de Paris), d'autres collections se rapprochent encore davantage de leurs prédécesseurs. C'est le cas de la série de capsules vidéo *Comment écrivez-vous ?*, lancée en 2019 par l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Cette collection se réfère aussi bien par son titre que par son programme à la célèbre enquête presque éponyme, « Pourquoi écrivez-vous ? », parue dans la revue *Littérature* en 1919-1920. L'une et l'autre visent à questionner des auteurs sur leurs pratiques d'écriture.

---

15 À ce sujet, voir par exemple Alban Cerisier, « Du point de vue de l'éditeur : la « Pléiade » en ses murs », in Philippe Roussin et Joëlle Gleize (dir.), *La Bibliothèque de la Pléiade : travail éditorial et valeur littéraire*, Paris, Éd. des archives contemporaines, 2009, p. 21-46.

16 L'objectif poursuivi par cette émission est détaillé dans le cahier des charges établi par France 3 (conservé dans les archives de France Télévision), ainsi que dans diverses interviews données par le directeur de la collection, Bernard Rapp.

17 La notion d'« histoire littéraire » est foncièrement polysémique : désignant à la fois un type de discours et un objet de savoir, l'histoire littéraire peut être définie autant comme un ensemble de connaissances, un cadre d'appréhension des textes littéraires, une méthodologie, ainsi qu'une discipline de recherche ou d'enseignement. Une définition large désigne globalement les modes de présentation et d'explication d'œuvres littéraires situées dans un contexte historique, social et culturel donné.

18 Cet enchevêtrement a été multiple, et cela pour le meilleur et pour le pire. Le portrait dédié par Stéphane à Cocteau, réalisé en 1963, fut la dernière interview donnée par l'auteur avant son décès survenu quelques mois plus tard. Du point de vue du dialogue entre l'écrit et l'audiovisuel, on peut d'ailleurs ajouter que l'émission de Stéphane (un auteur qui s'exerçait, en parallèle, à la monographie écrite, en donnant en 1960 un *T. E. Lawrence* à la « Bibliothèque idéale » de Gallimard) était destinée à être prolongée de son côté par une collection papier. L'idée consistait à publier les entretiens télévisuels dans une collection d'« albums portraits-souvenirs » illustrés, dans le cadre d'une collaboration entre l'éditeur Jules Taillandier et les Éditions de la RTF. Toutefois, seul deux ouvrages ont effectivement vu le jour : un *Jean Cocteau* (1964) et un *Georges Simenon* (1963).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La nature générique des anthologies et enquêtes est indissociable de leur fonction. La forme suscite le contenu tout comme elle suscite certains usages. Si le discours audiovisuel possède des caractéristiques sémiotiques différentes du discours écrit et implique différents modes de production et rythmes de diffusion, les collections audiovisuelles rejoignent leurs homologues écrits du point de vue de leur fonctionnement symbolique et des implications pour ainsi dire performatives de leur structure. Ce qui réunit les anthologies, tableaux, collections, encyclopédies et autres formats voisins — et autorise à les envisager sur un même plan —, c'est leur caractère « collectif ». En tant que dispositifs éditoriaux, associant un support d'inscription technique et un mode d'organisation sériel, elles se fondent sur un geste de collecte et d'agencement d'éléments hétérogènes, aboutissant à la constitution de nouveaux corpus et rassemblant ces éléments au sein d'une totalité qui fait sens. Ce fonctionnement, qui opère indifféremment du support (écrit, sonore, filmique, multimédia…), les rend propices à servir d'agents de conservation et de transmission. Comme l'ont souligné différents spécialistes, la collection en tant que genre éditorial possède de manière intrinsèque une fonction patrimoniale[19], et c'est ce même aspect qui fonde leur portée historiographique.

Les fonctions primaires induites par la structure des dispositifs sont modulées selon les cadres de diffusion et les publics. Les éléments de paratexte (annonces, communiqués de presse, brochures…) des séries et collections sont éloquentes à cet égard. La visée historiographique est souvent explicitement revendiquée, et cela non seulement dans le cas de documentaires ou d'émissions rétrospectives présentées par des spécialistes. À l'image des manuels d'étude, de nombreux documentaires ou portraits biographiques remplissent en outre une visée didactique, qu'elle soit liée à un cadre d'enseignement ou à la mission culturelle et éducative de l'audiovisuel public. Enfin, produits fréquemment dans un objectif d'illustrer un héritage national, ces dispositifs revêtent une portée identitaire, mettant la connaissance des lettres au service de l'affirmation d'une réalité culturelle collective. Ils éclairent les implications politiques de l'histoire littéraire, soulignées déjà par Gustave Lanson lorsqu'il affirme, en parlant des représentants de sa discipline, que « nous ne travaillons pas seulement pour la vérité ni pour l'humanité : nous travaillons pour la patrie[20] ». Il semble par ailleurs significatif que deux parmi les premières collections audiovisuelles produites en France, respectivement sonore et filmique, doivent leur réalisation à un contexte d'émulation avec des pays étrangers. Les *Archives de la Parole* répondent au

19 Voir entre autres Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection : de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au xixe siècle*, Paris, Éditions de l'IMEC ; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 159.

20 Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire », in Gustave Lanson, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, rassemblés et présentés par Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965, p. 56.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Phonogrammarchiv fondé peu auparavant (1899) à l'Académie des sciences de Vienne ; et *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry sont tributaires — outre une préoccupation documentaire et pédagogique[21] — d'une volonté de servir « un intérêt national[22] ». Dans une conférence accompagnant la projection du film, l'auteur souligne en effet l'importance « très grand[e] » qu'il y avait, selon lui, « à faire connaître davantage, tant au public de France qu'à celui de l'étranger, ceux qui contribuent magnifiquement à l'éclat du Génie Français[23] », afin de s'opposer à ce qu'il désigne comme les velléités hégémoniques de la culture allemande. La volonté d'illustration d'une richesse culturelle nationale rejoint plus généralement celle de la célébration de la culture lettrée, qui forme un trait commun à de nombreuses entreprises. Nonobstant leur secondarité par rapport à l'écrit, ces nouveaux tableaux et anthologies constituent bien des « bibliothèques de l'admiration[24] » (Malraux). La valeur épidictique s'y affirme avec force, et mainte collection — dont celle de Roger Stéphane — s'accorde sur ce point avec la préface rédigée par André Gide pour le *Tableau de la littérature française* (1939), évoquant l'élévation morale et intellectuelle que procure la contemplation des « images de ceux qui formèrent le plus certain et le plus durable de notre glorieux passé[25] ».

Espace institutionnel et pouvoir institutionnalisant

D'une certaine manière, la question du statut de ces collections se pose moins en termes de matérialité des supports que de fondements institutionnels des discours. Situées au croisement de différents champs de production culturels, les séries audiovisuelles sont corrélées à un espace institutionnel pluriel. À part les auteurs et équipes (réalisateurs, critiques, conseillers…) impliqués dans la réalisation des œuvres individuelles, la responsabilité énonciative des collections en tant qu'ensembles revient essentiellement aux éditeurs, producteurs ou directeurs de collection. Elle est tributaire d'organismes collectifs qui en déterminent les orientations, la place et la visibilité dans l'espace public. L'expression « médias

21 L'enseignement figurait, aux côtés de l'intérêt national et du plaisir fait à « une élite », parmi les destinateurs souhaités de son encyclopédie. (Sacha Guitry, « Ceux de chez nous », [s. l.], 1916, [s. p.]).

22 Sacha Guitry, « Ceux de chez nous », [s. l.], 1916, [s. p.]. Précisons que, tout comme les *Archives du xxe siècle*, la série de Guitry ne porte pas exclusivement sur la littérature. Elle fait voisiner des portraits d'écrivains et de dramaturges (Anatole France, Edmond Rostand) avec des portraits de peintres, de sculpteurs, de compositeurs ou encore de comédiens (Auguste Rodin, Auguste Renoir, Camille Saint-Saëns, Sarah Bernhardt…).

23 *Idem*.

24 André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 259.

25 André Gide, « Préface », in *Tableau de la littérature française : de Corneille à Chénier*, Paris, Gallimard, 1939, p. 9.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

audiovisuels », souvent employée pour désigner l'ensemble de la catégorie des moyens de communication associant image animée et son, comporte ceci de trompeur qu'elle suggère l'idée d'un domaine clairement identifiable et circonscrit, ce qui est évidemment une simplification trompeuse. En réalité, ces supports sont loin de se cantonner à un « secteur médiatique » (qui, du reste, ne saurait être isolable en tant que tel). S'agissant des collections audiovisuelles littéraires, un regard rapproché révèle un paysage très complexe, qui entretient avec la sphère de l'écrit et de la critique différents liens de convergence.

Certes, une partie importante des collections audiovisuelles relève de ce qu'on peut appeler les organismes médiatiques, parmi lesquels le cinéma et surtout les chaînes de télévision qui sont des producteurs importants d'émissions, de séries documentaires et d'entretiens. En tant que piliers du secteur de l'audiovisuel au sens large, ils concentrent les moyens techniques, financiers, ainsi que le savoir-faire professionnel et artistique. S'agissant de la télévision, l'émergence de collections littéraires a bénéficié en particulier de la mission culturelle de l'audiovisuel public. Les appareils culturels de l'État, second pôle institutionnel important, apportent en outre un soutien décisif à ces projets. Le Ministère de la culture, en particulier par le biais de la Direction du livre et de la lecture, a ainsi encouragé et co-financé de nombreuses émissions ou documentaires dont la production nécessite un investissement budgétaire généralement plus considérable que la fabrication d'ouvrages imprimés.

Mais le phénomène est loin de se limiter à ce secteur, et certaines collections se situent dans un périmètre beaucoup plus proche de la sphère littéraire. On pense notamment aux institutions de conservation comme les archives littéraires, dont certains créent des collections audiovisuelles dans une optique de sauvegarde patrimoniale ou de valorisation de leurs fonds. L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) réalise et conserve depuis de nombreuses années des captations filmiques des lectures et colloques qui se tiennent dans ses murs. De mêmes, les bibliothèques et médiathèques occupent parfois un rôle actif dans la constitution de séries audiovisuelles, de même que certains musées. Le Centre Georges Pompidou, avec la *Revue parlée* animée par Blaise Gautier dont les témoignages existent sous forme d'enregistrements sonores ou filmiques, fut à l'origine d'une véritable dynamique de créations artistiques et discours critiques non écrits, dont émergent, entre autres, la série DVD des *Ateliers d'écriture* (1994-1998) réalisée par Pascale Bouhénic[26]. Autre héritier de la fameuse enquête « Pourquoi écrivez-vous ? » de la revue *Littérature*, celle-ci vise à sonder les processus d'écriture d'une douzaine de poètes et de romanciers contemporains, à travers une série

[26] Concernant les *Ateliers d'écriture*, je me permets de renvoyer à « Une archive audiovisuelle de la création littéraire : les *Ateliers d'écriture* de Pascale Bouhénic », *Genesis*, n°49, 2019, p. 167-176.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'entretiens exclusivement centrés sur l'activité d'écriture, à l'exclusion de toute anecdote biographique. Signalons également, au plus près de l'autorité critique en matière d'histoire littéraire, les institutions de recherche et d'enseignement. À l'image des *Archives de la parole* créées au sein de l'Université de Paris, des projets plus récents, dont une *Anthologie vidéo de la poésie* produite par l'Université de Lausanne (UNIL) et l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), sont également issus de ce domaine, et opèrent la jonction entre des objectifs de recherche et une mission de sauvegarde patrimoniale.

Enfin, en plein cœur du monde des lettres : le secteur de l'édition (littéraire ou scientifique), qui publie lui aussi des collections audiovisuelles, que ce soit sous forme de rééditions ou de productions propres. Exemple significatif, Gallimard réédite depuis 2003, en partenariat avec l'Institut national de l'audiovisuel (INA), les « Grands entretiens » de l'émission télévisée *Apostrophes* (1975-1990) en version DVD. Par ce transfert du domaine télévisuel vers le champ éditorial, ces entretiens accèdent du statut d'émission à celui de véritable collection. Réunissant plus d'une douzaine d'entretiens menés par Bernard Pivot (avec Marguerite Duras, Julien Green, Marcel Jouhandeau, Marguerite Yourcenar, Alexandre Soljenitsyne…), auxquels s'associent d'autres interviews ou documentaires[27], elle forme une collection parallèle au catalogue principal de Gallimard, tout comme les collections de monographies, ouvrages biographiques ou documents qui ont doublé depuis longtemps les collections proprement littéraires (*Bibliothèque idéale*, *Albums de la Pléiade*…). Le développement de ce secteur sonore et filmique (peut-on parler de « bibliothèques audiovisuelles » ?) s'inscrit ainsi pleinement dans une continuité historique à l'intérieur de la maison d'édition. Dans un article intitulé « Pivot, patrimoine national[28] », Pierre Nora a récemment rendu compte du sacre de Bernard Pivot en sa qualité d'animateur du salon littéraire le plus célèbre du XXe siècle, où se perpétuait l'art de la conversation et la célébration des lettres qui, comme l'a souligné Marc Fumaroli[29], forment l'un des piliers historiques de la société française. Nora met également en évidence le parallèle qu'existe entre une émission comme *Apostrophes* et des enquêtes telles que *L'Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) de Jules Huret, notamment sous l'angle de leur intérêt historique. Autre illustration de la présence accrue de l'audiovisuel dans l'édition littéraire : certaines enseignes, comme notamment P.O.L, publient au moment du lancement de nouveaux ouvrages des vidéos réalisées avec les auteurs respectifs. Accessibles sur le site internet de l'éditeur, ces enregistrements forment une véritable série

[27] Au-delà de cette douzaine d'entretiens d'*Apostrophes*, la collection accueille également d'autres composantes, dont des portraits réalisés par Michelle Porte : *Françoise Sagan, écrivain* (1996) et *Les Lieux de Marguerite Duras* (1976).

[28] Pierre Nora, « Pivot, patrimoine national », in « Les Années Apostrophes, par Bernard Pivot », avec Pierre Nora et Pascal Ory, *Le Magazine littéraire*, n° 561, novembre 2015, p. 3-5.

[29] Voir notamment Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1994.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

parallèle au catalogue des parutions papier. Pendant des interventions d'une durée de 20 à 30 minutes, les auteurs sont amenés à présenter une « biographie » de l'ouvrage concerné, en en retraçant la genèse et les principales sources d'inspiration. D'autres vidéos, plus brèves (2 à 5 minutes), contiennent des lectures d'extraits de leurs textes. Toutes sont réalisées dans les locaux de la maison d'édition, ce qui confère à ces corpus une homogénéité immédiatement reconnaissable.

Il va de soi que ces institutions ne sont pas isolables ; elles fonctionnent en réseau et à la faveur de synergies, de collaborations et de la circulation d'agents impliqués conjointement dans plusieurs champs. Les collections audiovisuelles sont rarement issues d'un seul secteur : on sait que les *Archives de la parole* ont été créés dans le cadre d'un partenariat entre l'Université de Paris et l'entreprise cinématographique Pathé, et même les émissions télévisées sont souvent l'œuvre de producteurs ayant une formation universitaire en lettres, ou qui s'associent des spécialistes, si ce ne sont pas ces derniers qui se trouvent à l'origine des projets. « Hommes doubles » d'un nouveau type, les journalistes de l'audiovisuel littéraire sont fréquemment actifs dans plusieurs champs. Roger Stéphane, à la fois écrivain, homme de lettres, journaliste et producteur de télévision, n'est qu'un exemple parmi d'autres, aux côtés de noms aussi connus que Pierre Dumayet. Rappelons également que les *Portraits-souvenirs* n'ont pu voir le jour que grâce au soutien d'Albert Ollivier, alors directeur des programmes de la RTF et qui avait fait partie du premier comité de rédaction des *Temps modernes*. Enfin, il ne faut pas oublier que certains écrivains parmi les plus importants du xxe siècle ont mené des projets d'œuvres télévisuelles. On peut penser à André Malraux et Jean-Paul Sartre : ces auteurs que tout oppose sur le plan littéraire et politique ont conçu, au début des années 1970, des projets télévisuels à certains égards similaires : Malraux avec la *Légende du siècle* et Sartre avec *75 ans d'histoire par ceux qui l'ont faite*[30] (un projet d'une dizaine d'émissions, qui a toutefois été voué au naufrage en raison de divergences politiques avec certains acteurs de la télévision publique). Si ces deux entreprises ne présentent pas à proprement parler des histoires *littéraires* audiovisuelles, il s'agit non moins, dans un cas comme dans l'autre, d'histoires audiovisuelles du siècle vues depuis la littérature.

Considéré dans son ensemble, ce tableau appelle en particulier trois remarques : d'une part, s'il constitue un élargissement par rapport à la dialectique entre champ littéraire et institution académique qui fonde traditionnellement l'historiographie des lettres, il ne se différencie pas essentiellement des instances ordinairement impliquées dans « l'administration » de la chose littéraire dans l'espace social. Ces

[30] Sur cette question, voir entre autres l'article de Michel Scriven, « Sartre attiré et repoussé par la télévision », *Les Temps modernes*, n°531-533, octobre-décembre 1990, p. 1072-1095.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

différents organismes peuvent en effet être comptés parmi les *institutions supralittéraires* (bibliothèques, salons, médias, ministères de la culture)[31], selon la terminologie d'Alain Viala, voire, pour certains, les *institutions de la vie littéraire* (édition, académies…). Tantôt produits par des organismes médiatiques amenés à tourner leur regard vers les lettres, tantôt par des acteurs du monde littéraire ou scientifique dans le cadre de leur activité, les corpus audiovisuels s'inscrivent de manière différentielle dans cet espace institutionnel et font l'objet d'usages et d'appropriations divers. Ils rendent manifeste comment la multiplication des moyens de documentation et de communication entraîne également une multiplication des lieux de l'histoire littéraire. En effet, si ce panorama rappelle que « l'histoire littéraire est *institutionnelle*[32] », il confirme également qu'elle l'est dans un double sens. S'il est vrai que la production littéraire est déterminée par les institutions qui régulent la vie littéraire (genres, mouvements, prix), il en va de même de l'histoire qui en est écrite. Qu'il s'agisse d'un éditeur scientifique, d'une institution archivistique ou d'une chaîne de télévision, ceux-ci, loin d'être de simples relais pour la diffusion d'un savoir préfiguré, se présentent pleinement comme des « forces agissantes de l'échange littéraire[33] ».

En effet, la question de l'institution doit également, en troisième lieu, être comprise au sens actif de *processus instituant*. Toute présentation anthologique d'auteurs ou d'œuvres littéraires — que ce soit sous forme écrite, audiovisuelle ou autre — repose sur une démarche de sélection qui correspond à un geste critique. Comme le souligne Didier Alexandre, le geste anthologique est un « geste fort, soumis à une vision de la littérature et à une visée quant au champ littéraire où il s'accomplit[34] ». En « ordonn[ant] le passé à partir d'une hypothèse », il se fait l'expression de certaines valeurs et d'une certaine compréhension du fait littéraire. Chaque anthologie est nécessairement définition et interprétation de la littérature ; elle est autant une lecture qu'une réécriture du passé. De même que l'histoire littéraire, dont Paul Veyne a souligné le caractère foncièrement axiologique[35], chaque collection traduit un choix ; véritable « construction intellectuelle[36] » dotée d'un pouvoir de création et d'imposition de valeurs, elle inclut ou exclut des auteurs, des œuvres, des genres ou des écoles – contribuant à transmettre certaines références à la postérité et à reléguer d'autres dans l'oubli. Si la portée de chaque entreprise se

31 Alain Viala, « L'histoire des institutions littéraires », in Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, p. 122.

32 Clément Moisan, *L'Histoire littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 42.

33 Alain Viala, « L'histoire des institutions littéraires », art. cit., p. 124.

34 Didier Alexandre, « Présentation », in Didier Alexandre (dir.), *L'Anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 2-3.

35 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 85.

36 Ivanne Rialland, « La collection éditoriale », in Ivanne Rialland (dir.), *Critique et médium*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 203.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

mesure en fonction des paramètres formels et institutionnels qui la déterminent individuellement, on ne saurait nier le fait que l'audiovisuel semble pouvoir constituer un important allié s'agissant de la question de la traversée de l'épreuve du temps. Anatole France l'avait pressenti — non sans humour — lorsqu'il traça, devant la caméra de Sacha Guitry, ces quelques lignes sur une feuille de papier : « ce feuillet seul traversera les âges[37] ». Le fait que l'audiovisuel bénéficie, de nos jours, d'une grande visibilité dans l'espace public — en particulier via des plateformes en ligne qui contribuent à fonder de nouvelles communautés de références et sont de plus en plus consultés par les étudiants dans leur parcours de formation — le font participer à l'appareil de transmission, voire de classicisation[38] des œuvres et des auteurs. Au regard de ces évolutions des modes d'information et d'apprentissage, il ne semble pas tout à fait absurde de penser que ces nouvelles bibliothèques parallèles contribuent à un processus de sédimentation mémorielle.

Quelle histoire littéraire ? : échelles du récit

Qu'ils soient écrits ou audiovisuels, les tableaux, anthologies et enquêtes participent d'une forme de représentation des faits littéraires et opèrent sur un matériel historique qu'ils rendent intelligible selon des structures et des catégories qui lui donnent un sens, une direction et une valeur. Il importe par conséquent de les envisager non seulement à la lumière d'une histoire des formes ou des supports, mais aussi à l'aune d'une épistémologie de l'histoire littéraire. Quels sont leurs objets et leurs principes organisateurs ? Quel récit construisent-ils et à travers quels relais discursifs ? Comment ce discours se situe-t-il par rapport à l'histoire littéraire savante ?

Un constat s'impose d'emblée : l'impression de familiarité que ne manque pas de provoquer l'examen de ces corpus ne se restreint pas aux parentés constatées sur le plan des genres éditoriaux. Les collections audiovisuelles mobilisent en effet des critères et paradigmes théoriques qui reconduisent des protocoles institués par l'historiographie littéraire. On y retrouve bon nombre de ces concepts que Roland Barthes avait identifié, comme les « monêmes […] de la langue de l'histoire littéraire[39] ». Le caractère prédominant de la « triade *genre / mouvement /*

[37] Anatole France dans *Ceux de chez nous* (1915) de Sacha Guitry.

[38] Voir Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n°19, 1993, p. 11-31.

[39] Roland Barthes, « Réflexions sur un manuel », in Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 171.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

auteur[40] » (M. Murat) en tant principales structures d'intelligibilité ne se dément pas dans le domaine audiovisuel. D'un point de vue empirique, le principe ordonnateur dominant reste, sans surprise, l'auteur. Premier et plus légitime ambassadeur de son œuvre, l'écrivain demeure manifestement l'agent le plus apte à représenter « audiovisuellement » l'œuvre littéraire, et se trouve au cœur de nombreuses séries d'entretiens, enquêtes ou biographies audiovisuelles qui renouent avec le modèle du portrait ou des « vies illustres », mises en série et disposées en galeries. D'un point de vue macrostructural, d'autres modèles descendent en droite lignée des ouvrages et manuels écrits : le siècle s'impose comme principe de périodisation (en témoignent les titres comme les *Archives du xxe siècle* ou *Un siècle d'écrivains*) ; le pays comme unité de mesure géographique[41] ; ainsi que les périodes esthétiques (dont le surréalisme, mis à l'honneur dans la collection « Phares[42] »), les groupements ou les maisons d'édition, et bien entendu les genres, comme le théâtre dans le cas des entretiens patrimoniaux « Mémoire du théâtre » produits par l'INA. Si l'articulation globale des écritures audiovisuelles reste — sans surprise là aussi — loin de cette « histoire des formes littéraires[43] » prônée par Gérard Genette, elle a non moins pu prendre, dans certains contextes, la forme d'une histoire des œuvres. On pense aux dispositifs anthologiques, aux captations de mises en scène (comme l'observait Roger Odin : avec l'audiovisuel, « l'histoire du théâtre peut être envisagée sérieusement comme une histoire des "représentations" théâtrales[44] ») voire encore à certaines – rares, il est vrai – émissions littéraires comme *Les Cent livres des hommes* (1969-1973). Produite par Françoise Verny et Claude Santelli, cette émission s'emploie à dresser une « bibliothèque » d'œuvres majeures de la littérature mondiale (de *L'Évangile selon Saint-Luc* jusqu'au *Nœud de vipères*, en passant par *La Divine Comédie* et *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau), selon un concept où on aura reconnu le clin d'œil à *Pour une bibliothèque idéale* (1956) de Raymond Queneau, recensant les 100 livres favoris de différents écrivains. Rappelons également que certaines œuvres littéraires ont pu donner lieu à des collections entières, notamment la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Avec *Proust lu*[45], la réalisatrice Véronique Aubouy

40 Michel Murat, « La construction de l'histoire littéraire : questions d'épistémologie », cours introductif du séminaire « Épistémologie de l'histoire littéraire », ENS et Paris-Sorbonne, 2014, manuscrit inédit.

41 Cette optique peut être étendue à une portée transnationale, comme dans le cas de *L'Europe des écrivains* (2015) qui traite d'un pays par film — initiative qui est sans doute liée à la vocation internationale de la chaîne culturelle Arte qui en est le producteur.

42 Principalement axé sur le versant pictural du mouvement surréaliste, la série prend également en compte plusieurs écrivains, dont André Breton et Robert Desnos.

43 Gérard Genette, « Poétique et histoire », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 19.

44 Roger Odin, « L'histoire littéraire et les médias », in Henri Béhar et Roger Fayolle (dir.), *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, A. Colin, 1990, p. 46. L'article d'Odin figure parmi les très rares publications ayant abordé le rapport entre histoire littéraire et audiovisuel.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

propose de filmer une lecture intégrale du célèbre roman, prise en charge, à raison d'une ou deux pages chacun, par des lecteurs anonymes et dans des lieux les plus divers. Débuté en octobre 1993, l'odyssée de ce tournage poursuivi au fil des années (plus de 130 heures d'enregistrement jusqu'à présent) n'a pas encore atteint son point final.

S'il fait état d'une grande variété et inventivité, ce tableau reconduit non moins, dans le registre qui lui est propre, la « grammaire » instituée de l'histoire littéraire. Aussi saurait-il difficilement échapper au reproche de se décliner en des « suite[s] de monographies[46] » disposées dans un ordre prédéfini, suivant les observations qu'avaient formulées par Roland Barthes et Gérard Genette au sujet de la « vieille » discipline. C'est selon des cartes et des structures diverses mais voisines de celles de la tradition savante que l'audiovisuel déroule ses scénarii historiographiques. Toutefois, rarement ordonnés selon des principes chronologiques comme ceux privilégiés par les manuels scolaires, ces corpus se rapprochent davantage d'un dispositif muséal, inscrivant les auteurs et œuvres dans une cartographie nouvelle et à certains égards atemporelle. Peut-être y trouve-t-on une incarnation de ce « musée imaginaire de la littérature[47] » qu'appela de ses vœux André Brincourt dans un article sur les liens entre littérature et télévision, paru en 1971 dans la *NRF*. Du point de vue discursif, les modalités d'articulation du récit de ces entreprises narratives parfois à très vaste échelle s'avèrent complexes : rarement structurées à longueur d'une collection selon un développement linéaire et continu, comme c'est le cas de l'*Histoire personnelle de la littérature française* de Jean d'Ormesson, elles se présentent sous un aspect foncièrement polyphonique, comme une mosaïque de micro-récits où s'enchevêtrent les discours des écrivains, des journalistes et des critiques. S'agissant du documentaire, elles témoignent d'une manière spécifique d'intégrer la référence, citation, la source, pour faire référence à la conception que propose Michel de Certeau du discours historiographique comme « discours feuilleté », « qui "comprend" son autre — la chronique, l'archive, le document[48] ». Dans l'ensemble, il s'en dégage une conception « nucléaire[49] » du passé des lettres, une constellation de discours que double le caractère mobile et changeant de ces ensembles sur la toile et dans les bases de données des institutions de conservation.

---

45 Au sujet de cette œuvre filmique, voir Françoise Nicol, « *Proust lu*, un film vidéo de Véronique Aubouy, ou le secrétariat du temps », in Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (dir.), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 233-247.

46 Voir Roland Barthes, « Histoire et littérature : à propos de Racine », *Annales*, 15e année, n° 3, 1960, p. 525 ; et Gérard Genette, « Littérature et histoire », in Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (dir.), *L'Enseignement de la littérature*, Paris, Plon, 1971, p. 244. Cet article a été repris sous le titre « Poétique et histoire » dans Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 13-21.

47 André Brincourt, « Un musée imaginaire de la littérature », *La Nouvelle Revue Française*, n° 226, octobre 1971, p. 157-164.

48 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, [1975], p. 130.

49 Didier Alexandre, « Présentation », art. cit., p. 8.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Reste la question de la signification de ces nouveaux tableaux pour l'histoire littéraire en tant que domaine de recherche. Deux versants peuvent, me semble-t-il, être distingués, situés respectivement en amont et en aval de la discipline instituée. D'une part, les documentaires ou émissions critiques conçus dans une optique rétrospective et selon une visée analytique, pédagogique ou patrimoniale. Ils s'appuient le plus souvent sur un savoir préexistant, dont ils proposent un transfert vers un autre support, adapté en fonction des contextes et des publics. Fréquemment destinés à un public de non-spécialistes, ces corpus apparaissent comme des documents instructifs concernant la diversité des formes contemporaines de la médiation du savoir littéraire. Mais il y a une seconde catégorie, qui me semble d'un intérêt plus fondamental : les collections d'entretiens et les enquêtes menées auprès des écrivains, qui font intervenir l'audiovisuel davantage comme un support d'enregistrement. Ces dispositifs recèlent un vaste réservoir de discours, de l'ordre de l'épitexte public, du métadiscours et des récits de soi, qui voisinent avec les formes écrites que sont les correspondances, carnets ou journaux personnels. Ils offrent des instantanées d'une histoire littéraire tracée sur le vif, d'un moment littéraire ou d'une génération d'auteurs ; une chronique de la vie littéraire captée en temps réel. Au sein de ces collections, on retrouve cette « histoire littéraire des écrivains[50] » qui a fait l'objet d'un projet de recherche à l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Antoine Compagnon et de Michel Murat — une histoire racontée par les écrivains eux-mêmes, qui se font, au fil de leurs écrits mais aussi de leurs autres prises de paroles publiques, les premiers auteurs de leur histoire. C'est sans doute cette seconde catégorie qui est la plus intéressante, dans la mesure où les collections d'entretiens créent des archives pour l'avenir, aptes à devenir une source d'information précieuse. Elles réunissant des matériaux qui s'offrent à une étude comparative, et effectuent ainsi une sorte de préparation au travail historiographique. Preuve, s'il en faut, de l'importance de ces corpus : les nombreuses séries ou enquêtes qui se suivent depuis le début du XXe siècle jusqu'à nos jours ont mobilisé une partie conséquente de la population des écrivains contemporains – jusqu'à des personnalités aussi réticentes face aux médias que Julien Gracq[51].

—

[50] Parmi les publications liées à ce projet, voir en particulier Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, « Lettres françaises », 2013.

[51] Pour la série *Un siècle d'écrivains*, Michel Mitrani (auteur d'une adaptation d'*Un balcon en forêt*), a su convaincre Gracq — méfiant à l'égard des caméras de télévision — à enregistrer un long entretien dont la bande sonore servait ensuite de trame au portrait *Julien Gracq : la chanson du guetteur*. (Michel Mitrani, *Julien Gracq : la chanson du guetteur*, France 3, 1995).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Se rappelant la série *Portraits-souvenirs*, Yves Jaigu, directeur de France Culture entre 1975 et 1984, nota : « C'est du patrimoine. La télé devient une bibliothèque[52] ». Il rejoint en cela d'autres avis exprimés par des contemporains ou par des commentateurs ultérieurs, dont certains n'hésitent pas à affirmer que « les "Portraits-Souvenirs" [sont], de toutes les œuvres *littéraires* de Roger Stéphane celles qui auront touché le plus grand nombre[53] ». Si l'accueil favorable, voire l'impact durable de l'émission de Roger Stéphane ne semblent pas faire de doute, comme l'observe Antoine Compagnon lorsqu'il identifie le portrait consacré à Proust comme un élément décisif pour la cristallisation du « mythe » de l'auteur de la *Recherche* dans la mémoire collective[54], reste qu'une « histoire du roman en images » ne saurait atteindre la même force et évidence que ce magistral essai d'« histoire du cinéma en images » que constitue *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. Aussi semble-t-il peu probable que les collections et anthologies audiovisuelles soient destinées se substituer à des ouvrages historiographiques ou manuels scolaires. S'il est indéniable que nous sommes, comme le constate Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature*, entrés depuis plusieurs décennies dans un « monde audio-visuel[55] » et que ces supports contribuent de manière décisive à alimenter la « mémoire des œuvres[56] » théorisée par Judith Schlanger, il ne s'agit pas pour autant d'une équivalence ou d'une substitution. Pour ce qui est, par exemple, des anthologies, le hiatus sémiotique entre l'écrit et l'audiovisuel demeure. La distance par rapport au texte ne se résorbe pas — à moins, peut-être, d'envisager l'avènement de collections « nativement audiovisuelles » rassemblant des créations littéraires-audiovisuelles hybrides (performances poétiques, journaux personnels vidéo, etc.) qui tendent à se multiplier de nos jours. Mais ici on touche à la limite non seulement du domaine de l'histoire littéraire, mais aussi du domaine des lettres, à savoir la question de la définition de la littérature, et c'est là une autre question…

Quoi qu'il en soit, réinscrire les collections audiovisuelles dans le champ de l'histoire littéraire permet de rendre compte de leur importance croissante de médiateurs d'une mémoire lettrée, tout en offrant une occasion de s'interroger sur les

52 Yves Jaigu, propos recueillis par Patrick Lienhardt et Olivier Philipponnat, 24 avril 1996 ; cité dans Patrick Lienhardt et Olivier Philipponnat, *Roger Stéphane : biographie*, *op. cit*., p. 687.

53 Patrick Lienhardt et Olivier Philipponnat, *Roger Stéphane : biographie*, *op. cit*., p. 724.

54 Antoine Compagnon, « La "Recherche du temps perdu" de Marcel Proust », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3, Paris, Gallimard, « Quarto », 1997, [1992], p. 3835-3867.

55 Dans *L'Homme précaire et la littérature*, Malraux commente en ces termes l'entrée dans ce nouveau contexte culturel : « Comment douter de la formation d'un monde audio-visuel, au sens du monde-du-roman que chaque année cerne davantage ? Il nous enserre. Il choisit, annexe, pressent sa cinémathèque, accueille les funérailles des Césars futurs […] » (André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, *op. cit*., p. 210-220).

56 Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

territoires d'une discipline. Si les productions audiovisuelles ne reposent pas sur les mêmes principes méthodologiques que les ouvrages académiques, elles s'inscrivent non moins dans l'héritage d'une tradition savante, en en partageant les objets ainsi que certaines caractéristiques génériques, fonctions et cadres éditoriaux. D'un point de vue général, les supports audiovisuels peuvent constituer autant des sources, que des supports d'écriture et des opérateurs de l'histoire littéraire. Bien qu'ils soient situés en marge des circuits traditionnels de la diffusion des savoirs, ils forment l'une des sources contemporaines de notre idée de littérature et informent notre connaissance du passé littéraire récent. Ils montrent également comment d'anciens formats et genres réapparaissent sous des traits renouvelés, conduisant à l'extension d'un domaine où coexistent différents types de représentations du littéraire. Les collections audiovisuelles se présentent à cet égard comme un objet théorique fécond et ont leur place dans une théorie de l'histoire littéraire qui prenne en considération les supports et les modes de reconfiguration techniques et intellectuels des contenus, ainsi que la diversité des formes — critiques ou « indigènes[57] », académiques ou non-académiques — de son écriture et la diversité des acteurs et institutions qui prennent en charge son récit. Sur fond des changements induits par le numérique dans l'économie mémorielle des sociétés contemporaines, on peut en effet reconnaître dans ce corpus (pour faire référence au titre d'un important numéro de la *Revue d'histoire littéraire de la France*[58]) une illustration de l'irréductible multiplicité de l'histoire littéraire.

[57] Dans le projet « L'histoire littéraire des écrivains », le récit d'histoire littéraire des écrivains est désigné comme « récit indigène », par opposition au discours savant qui s'articule depuis un point de vue externe. (Voir entre autres Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat, « Introduction », in Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.), *L'Histoire littéraire des écrivains*, *op. cit.,* p. 17-25).

[58] José-Luis Diaz (dir.), « Multiple histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Forme et temps : héritages génériques
- Espace institutionnel et pouvoir institutionnalisant
- Quelle histoire littéraire ? : échelles du récit

AUTEUR

Selina Follonier
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne – Sorbonne Université

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.