



HAL
open science

Le patrimoine audiovisuel de la littérature : temps et contretemps mémoriel

Selina Follonier

► **To cite this version:**

Selina Follonier. Le patrimoine audiovisuel de la littérature : temps et contretemps mémoriel. Culture et Musées, 2021, 38, pp.125-147. 10.4000/culturemusees.6894 . hal-03471493

HAL Id: hal-03471493

<https://hal.science/hal-03471493v1>

Submitted on 8 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

38 | 2021

Patrimonialisations de la littérature

Dossier

Le patrimoine audiovisuel de la littérature : temps et contretemps mémoriel

Literature's audiovisual heritage: time and countertime of memory

El patrimonio audiovisual de la literatura: tiempo y contratiempo memorial

SELINA FOLLONIER

p. 125-147

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.6894>

Résumés

Français English Español

Les références aux auteurs et aux œuvres de l'histoire littéraire circulent aujourd'hui non seulement à travers des textes écrits mais aussi, en proportion croissante, à travers des images animées et le son : films documentaires, entretiens télévisés, vidéos numériques, etc. Ce corpus polymorphe, accumulé depuis le début du xx^e siècle et disséminé entre archives littéraires, archives audiovisuelles, bibliothèques et bases de données en ligne, a progressivement gagné en importance. Comment devons-nous appréhender la relation qu'entretiennent ces sources avec la culture lettrée et les valeurs symboliques associées à la littérature ? Leur statut patrimonial dépend de paramètres structurels, génériques et institutionnels dont il s'agira d'éclairer l'articulation. Cet article se propose d'examiner quelques-unes de ces formes et modalités, qui délimitent les contours d'un espace désormais privilégié de la cristallisation d'une mémoire littéraire.

References to authors and works of literary history circulate today not only through written texts but also, in a growing proportion, through animated images and sound: documentaries, televised interviews, videos... This multifaceted corpus, accumulated since the beginning of the 20th century and spread across literary and audiovisual archives, libraries and online databases, has progressively gained ground. How then are we to understand the relation between these sources and literary culture and the symbolic values associated with literature? Their status as heritage depends on structural, generic and institutional parameters whose articulation on which light must be shed. This article proposes an examination of some of these forms and modalities that lay out the boundaries of henceforth prioritized spaces for the crystallization of literary memory.



Las referencias a autores y obras de la historia literaria circulan hoy en día no sólo a través de textos escritos, sino también, en aumento proporcional, a través de imágenes en movimiento y sonido: películas documentales, entrevistas televisivas, vídeos digitales... Este corpus polimorfo, acumulado desde principios del siglo XX y difundido entre archivos literarios, archivos audiovisuales, bibliotecas y bases de datos en línea, ha ido ganando relevancia de manera progresiva. ¿Cómo debemos entender la relación de estas fuentes con la cultura letrada y los valores simbólicos asociados a la literatura? Su estatus patrimonial depende de parámetros estructurales, genéricos e institucionales, cuya articulación será explorada. Este artículo examina algunas de estas formas y modalidades, que delimitan los contornos de un espacio ahora privilegiado de la cristalización de una memoria literaria.

Entrées d'index

Mots-clés : patrimoine, histoire littéraire, archives audiovisuelles, genres littéraires, cinéma, mémoire

Keywords: heritage, literary history, audiovisual archives, literary genres, cinema, memory

Palabras clave: patrimonio, historia literaria, archivos audiovisuales, géneros literarios, cine, memoria

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 4 février 2021

Version révisée reçue le 15 mai 2021

Article accepté pour publication le 26 juin 2021

Texte intégral

- 1 Dans une contribution aux *Lieux de mémoire*, Antoine Compagnon fait état du rôle important que peut revêtir l'audiovisuel dans la patrimonialisation de la littérature. Évoquant le « Portrait-souvenir » dédié par Roger Stéphane à Marcel Proust, il présente ce documentaire télévisuel diffusé en 1962 comme une « étape décisive » dans le processus de canonisation de l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, les témoignages croisés de personnalités comme Jean Cocteau, Paul Morand et Céleste Albaret ayant apporté, selon l'auteur, « la dernière touche au mythe de Proust » (Compagnon, 1997 : 3853-3854). Cette conception de l'audiovisuel comme support mémoriel et vecteur de perpétuation d'une culture lettrée s'oppose à une autre qui, dans le même ouvrage, suggère un antagonisme entre pratiques médiatiques modernes et conscience du passé. Pierre Nora cite ainsi dans le chapitre d'ouverture des *Lieux de mémoire* les médias comme facteurs contribuant à la disparition d'une culture mémorielle, suivant une évolution qui substitue à une mémoire « intégrée et organisatrice », qui « reconduit éternellement l'héritage », la « pellicule éphémère de l'actualité » (Nora P., 1997 : 24) ; Jean-Claude Bonnet, tout en reconnaissant dans le cinéma un instrument privilégié de la commémoration, note que la « culture audiovisuelle [risque] par son accélération médiatique [...] de banaliser et de perturber les anciens rites » (Bonnet, 1997 : 1852). Ce statut ambivalent – à la fois symptôme du déclin d'une culture mémorielle et garant d'une continuité en tant que nouveau support de conservation et de transmission – place l'audiovisuel à la croisée de temporalités hétérogènes et révèle un paradoxe qui reflète sans doute une particularité inhérente à notre rapport contemporain au passé.
- 2 Dans le domaine littéraire, l'idée d'un antagonisme entre tradition lettrée et médias audiovisuels, fréquemment assimilée à une opposition entre culture savante et culture de masse, constitue un *topos* du discours critique face auquel la notion de « patrimoine audiovisuel de la littérature » prend des allures d'oxymore. Or, en considérant les transformations récentes du paysage culturel, il est difficile de faire abstraction du fait que les références aux auteurs et œuvres du canon circulent non seulement à travers des textes écrits, mais aussi à travers des images animées et le son : films documentaires, émissions télévisées, créations radiophoniques, vidéos numériques¹. Une trentaine d'années après l'appel de Jérôme Garcin concernant « l'obligation morale » de léguer aux générations futures « une mémoire audiovisuelle du fait littéraire » (Garcin, 1990 : 28), nous sommes en présence d'un corpus vaste et



polymorphe, disséminé entre archives littéraires, archives audiovisuelles et bases de données en ligne.

- 3 Comment devons-nous appréhender la relation qu'entretiennent ces sources au patrimoine lettré et aux valeurs symboliques associées à la littérature ? Pour mieux en cerner les enjeux, il importe en premier lieu de clarifier la notion. L'expression « patrimoine audiovisuel de la littérature » peut s'entendre de deux manières : soit comme englobant l'ensemble des documents audiovisuels relatifs au passé des lettres ; soit comme désignant le corpus des productions qui, à travers des dispositifs spécifiques, participent à la constitution et à la transmission d'un héritage littéraire objet d'un processus de consécration et considéré comme méritant d'être préservé. Cette dualité correspond à l'opposition entre une mémoire-histoire et une mémoire-patrimoine. Le premier sens se rapproche de celui d'« archive » ; le second – qui fera l'objet de mon attention – est tributaire d'un imaginaire qui « l'investit d'une aura symbolique » (Nora P., 1997 : 37). En effet, si chaque entretien d'auteur, émission-débat ou contenu vidéo relatif à la littérature constitue un document historique, tous ne possèdent pas une même portée mémorielle. Leur statut patrimonial ne leur est pas constitutif ; il dépend d'un processus de construction qui implique des paramètres structurels, génériques et institutionnels dont il s'agit d'éclairer l'articulation. On envisagera ici quelques-unes de ces formes et modalités, qui délimitent les contours d'un espace désormais privilégié de la cristallisation d'une mémoire littéraire².

Musées, panthéons et cathédrales

- 4 Le rapport de l'audiovisuel à la temporalité se module en fonction des usages hétérogènes du médium. Suspendu, en tant que moyen de communication, au flux cadencé des paroles et des gestes, il peut, en tant que support de conservation, fixer la durée et, en tant que support d'édition, l'ordonner et la redéployer. Initialement destinées à un usage scientifique avant de servir d'outils de communication et de moyens de création artistique, les techniques d'enregistrement et de diffusion filmiques ont un potentiel documentaire étendu en vertu de leur capacité à saisir et à restituer de manière conjointe l'image animée et le son. La croissance exponentielle du volume des productions, en particulier dès les débuts de la télévision au milieu du ^{xx}e siècle, conduit, selon Philippe Lejeune, à une situation où il n'y a « plus besoin de *fabriquer* des archives, dans la mesure où la pratique quasi quotidienne du nouveau média accumulera une masse d'information dans laquelle le problème sera de choisir » (Lejeune, 1980 : 114). En France, les archives de radio-télévision sont hébergées par l'Institut national de l'audiovisuel (INA), créé en 1974 avec la vocation de devenir une « bibliothèque nationale de l'audiovisuel ». Premier et plus grand centre d'archives audiovisuelles au monde, l'INA conserve également de nombreux documents relatifs à la vie littéraire³. Mais si la multiplication des sources et la création de structures de conservation spécialisées peuvent apparaître comme une expression de cette frénésie d'enregistrement que l'on dit à la fois caractéristique des temps présents et opposé au mémoriel (« Parce que leur mémoire est courte, les hommes accumulent », note Alain Resnais en 1956 dans *Toute la mémoire du monde*), leur portée ne se limite pas à celle d'une captation mécanique de traces du réel. L'audiovisuel est de plus en plus souvent mobilisé comme pendant filmique à des formes éditoriales issues du domaine de l'imprimé, telles que les collections et les anthologies. Ces dispositifs possèdent un fonctionnement symbolique qui opère indifféremment de la matérialité du support. Ils reposent sur une démarche de collecte et de sélection d'éléments, réunis dans une visée de conservation, qui constitue le propre du processus de patrimonialisation.

- 5 Cette volonté de patrimonialisation par la mise en collection se décline dans le domaine de l'audiovisuel littéraire en des formes variées et concerne différents types de contenus et de principes d'organisation. Des séries comme « Archives du ^{xx}e siècle » (1969-1974), réunissant des entretiens menés avec des personnalités du monde intellectuel et artistique, dressent des galeries de portraits qui s'apparentent à un véritable panthéon filmique. Il en est de même des collections de biographies



documentaires comme « Un siècle d'écrivains » (1995-2001), qui apparaissent comme des successeurs audiovisuels des collections de monographies illustrées – « Écrivains de toujours » (Seuil), « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers), etc.⁴ – dont l'importance pour la diffusion du patrimoine lettré n'est plus à démontrer. Au-delà de ces fresques dynamiques qui ressuscitent le passé historique des lettres, les formes anthologiques présentent, sur le modèle des recueils de morceaux choisis, des compilations d'extraits d'œuvres littéraires ; des poèmes lus par leurs auteurs, comme dans l'emblématique collection « Archives de la parole » (1911-1914) ; des captations de représentations théâtrales ; ou encore la lecture de classiques mise à l'honneur dans une émission comme « Les Cent Livres des hommes » (1969-1973), qui s'emploie à constituer une « bibliothèque » d'œuvres majeures du patrimoine littéraire mondial⁵. À travers ce déploiement spécifique, l'audiovisuel apparaît moins comme un flux informationnel que comme ce que Mikhaïl Bakhtine a défini par le concept de « chronotope », une configuration de rapports spatio-temporels obéissant à un fonctionnement propre⁶. Se référant aux portraits du documentaire *Ceux de chez nous* (1915) réalisé par Sacha Guitry qui entendait donner à son entreprise l'aspect d'une « encyclopédie nouvelle » (Guitry, 1915 : s. p.) illustrant le génie artistique de la France, Jean-Claude Bonnet évoque cette dimension en observant que le réalisateur « montre que le cinéma est destiné à construire un musée national et qu'il a un lien particulier avec la mémoire » (Bonnet, 1997 : 1851).

- 6 Reconnaître dans l'audiovisuel une analogie avec l'espace muséal, c'est une idée développée par André Malraux qui, dans *L'Intemporel* (1976), théorise le « musée de l'audiovisuel » comme prolongement du musée imaginaire. L'écrivain et ministre chargé des Affaires culturelles voit dans l'extraordinaire déferlement d'images qu'engendre la télévision l'avènement d'un nouvel imaginaire « fondé sur un sentiment d'immédiateté et d'ubiquité » (Jeannelle, 2018 : 99), une révolution dans laquelle on décèle une préfiguration de l'ère numérique. Celui qui considère l'audiovisuel comme nouvelle « alphabétisation » (Malraux, 1976 : 376) attribue à ce médium une importance capitale découlant de deux potentialités conjointes : d'une part la diffusion des savoirs à vaste échelle – incluant, pour l'audience, la possibilité d'accéder à des réalités parfois très éloignées dans le temps et dans l'espace –, d'autre part l'instauration d'un nouveau lieu de célébration pour les œuvres de l'esprit et la culture. Cette dialectique renoue avec l'idée originelle du *museum* comme « sanctuaire de l'esprit et lieu d'initiation pour la foule » (Chastel, 1997 : 1445). Dans le domaine de l'audiovisuel, maints documentaires d'archive semblent hériter d'une telle visée, opérant par reproduction, monstration et commentaire de documents (textes imprimés, manuscrits⁷, photographies, enregistrements sonores ou filmiques). Ces productions offrent, d'un point de vue pragmatique, une transposition filmique du principe de l'exposition littéraire. À la différence du récit d'histoire littéraire obéissant à un déroulement linéaire, les musées et collections – qu'ils soient matériels ou virtuels – rassemblent des œuvres dans un espace, les disposent et les agencent de façon à instaurer de nouveaux liens entre les éléments collectés, sans se restreindre à une présentation purement chronologique. C'est à travers cette forme de spatialisation du temps que se traduit la continuité selon laquelle l'audiovisuel « prend place à la suite des musées [...], des galeries, des temples » (Malraux, 1976 : 412).

Académies, bibliothèques et archives

- 7 Si les médias audiovisuels peuvent endosser des fonctions analogues à celles attribuées à des institutions traditionnellement impliquées dans la transmission d'une culture littéraire, ils peuvent également être mobilisés *par* ces institutions, lorsque celles-ci recourent à des techniques filmiques dans le cadre de leur mission patrimoniale ou scientifique. Le champ de production des œuvres audiovisuelles dépasse en effet largement les domaines du cinéma et de la télévision, qui s'attirent souvent le soupçon, lorsqu'ils s'intéressent à la matière littéraire, de soumettre cette dernière à leurs propres lois, si ce n'est de sacrifier à une logique du spectaculaire.



Toute différente est la situation dans le cas de l'emploi de techniques filmiques par les institutions de la vie littéraire, que ce soit dans une optique documentaire, dans une perspective d'archivage ou dans un but de valorisation. L'autorité séculaire dont bénéficient ces instances et leur fonction de garants d'un héritage lettré dont elles contribuent à réguler les modalités de circulation dans l'espace social inscrivent les œuvres audiovisuelles qu'elles produisent dans un espace socio-discursif qui les légitime et les valorise. Au-delà du contenu, c'est le cadre de production et de diffusion qui s'avère déterminant. Une interview enregistrée par la télévision n'a pas le même statut qu'un entretien produit par une institution académique : les discours que diffuse cette dernière sont d'emblée assimilés au temps long de la pérennité institutionnelle, fait de rites et de traditions qui leur confèrent une portée symbolique.

8 Deux types de structures se dégagent en particulier : les institutions chargées de la conservation d'une mémoire littéraire (bibliothèques, archives littéraires...) et les institutions dotées d'une fonction critique (académies, universités, instituts de recherche...), instances de validation et de perpétuation d'un canon. On se souvient que l'initiative de la fondation des Archives de la parole émanait de l'Université de Paris, selon un objectif conjoint de sauvegarde patrimoniale et de recherche. Plus récemment, depuis les années 2010, l'Académie française a fait le choix de conserver les discours de réception de ses membres en format vidéo parallèlement au format écrit, et de rendre accessibles ces documents sur des plateformes en ligne au même titre que des captations filmiques de séances publiques. L'institution mobilise ainsi les nouveaux supports médiatiques dans une volonté d'écriture de sa propre histoire, à l'image également du Collège de France qui lança en 2003 une collection d'entretiens patrimoniaux sous le titre « La Mémoire du Collège de France ». Les vidéos numériques poursuivent en ce sens les premières incursions audiovisuelles dans cet univers institutionnel, effectuées antérieurement par la télévision qui se faisait le témoin de cérémonies académiques. Priscilla Parkhurst Ferguson décrit, dans *La France nation littéraire*, la retransmission télévisuelle de la réception de Marguerite Yourcenar à l'Académie française en 1980, en estimant que cette diffusion « n'a [en aucune manière] déprécié ladite cérémonie. Bien au contraire : la programmation télévisée a valorisé le rituel, le transmettant à un public qui dépasse de loin le cercle des lecteurs de Yourcenar » (Parkhurst Ferguson, 1991 : 284). Prenant le contrepied de l'idée d'une opposition entre écrit et audiovisuel, culture légitime et culture de masse, l'auteur souligne les liens forts qui lient télévision et institution littéraire, entre lesquelles elle établit un principe de continuité : « la télévision n'invente pas, elle prolonge, elle amplifie, selon des formules consacrées et des schémas bien familiers » (*ibid.* : 287).

9 À part les institutions de la critique, ce sont en particulier les institutions impliquées dans la conservation du patrimoine qui recourent à des techniques audiovisuelles, devenues un moyen privilégié pour documenter la vie littéraire d'un pays. Nombreuses sont les archives littéraires à mettre sur pied des stratégies systématiques de captation, que ce soit sous forme d'enregistrements de représentations théâtrales – comme le note Roger Odin, ce n'est que grâce à ces techniques que « l'histoire du théâtre peut être envisagée sérieusement comme une histoire des "représentations" théâtrales » (Odin, 1990 : 46) –, de conférences ou encore de séries d'entretiens visant à dresser le portrait d'une génération d'auteurs. À part ces initiatives méthodiques de collecte, diverses productions isolées voient le jour. En 2001, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) coédite avec les éditions Les Impressions nouvelles un entretien d'Alain Robbe-Grillet, mené avec Benoît Peeters sur le site de l'IMEC, à l'abbaye d'Ardenne, où l'auteur, alors octogénaire, venait de déposer ses archives. Édité en format DVD, l'entretien bénéficie d'un double ancrage institutionnel, entre archives littéraires et édition, et se distingue par sa durée exceptionnelle (l'échange dure plus de six heures). Il se présente comme un retour sur le parcours de Robbe-Grillet et sur les milieux littéraires et artistiques de son temps, mais aussi comme un paratexte de l'archive, notamment lorsque l'écrivain commente certaines pièces et l'historique de la constitution du fonds. Ce face-à-face de l'auteur et de son héritage matériel réunis en un même lieu, immortalisé à son tour à travers l'enregistrement filmique, est thématiqué dans l'entretien même, quand Benoît Peeters interroge l'intéressé sur son sentiment face à cette jonction singulière « entre mémoire objective et mémoire subjective »



(Robbe-Grillet, 2001). Authentique film-archive, la production, accompagnée de projections de documents issus du fonds de l'auteur, complète ce même fonds par des données biographiques et contextuelles, à travers un dispositif dont la force tient à la portée conjuguée d'un cadre institutionnel et d'une scénographie. L'audiovisuel s'allie à la « mémoire de papier » (Nora P., 1997 : 31) en sauvegardant des éléments que l'écrit ne saurait retenir. Les voûtes de l'abbaye forment un décor monumental pour ce portrait où la voix réverbérée de l'auteur fait corps avec l'édifice, conduisant à une véritable assimilation de sa personne à ce haut lieu patrimonial. L'écrivain s'y intègre à la manière d'une statue, entrant vivant dans l'archive comme on dit entrer vivant dans l'immortalité.

Statues et tombeaux

10 Le genre du portrait occupe, parmi les formes audiovisuelles de célébration de la littérature, une place centrale. Depuis la diffusion des premiers documentaires cinématographiques au début du ^{xx}e siècle, notre imaginaire se peuple ainsi de silhouettes animées d'écrivains : Paul Valéry fumant une cigarette, André Gide jouant aux échecs, Jean Cocteau déambulant dans son jardin, Roland Barthes prenant la pose dans un appartement parisien. Ces productions, dont la valeur patrimoniale augmente en proportion de l'ancienneté du document, de la notoriété de l'auteur et de la rareté des prises de vue disponibles à son sujet, forment un lieu par excellence où se construit un légendaire des lettres. Essentiellement définies par leur statut documentaire, elles peuvent, moyennant le recours à des dispositifs spécifiques, dépasser cette fonction référentielle. À travers les mises en scène, les dispositifs de tournage et de montage, certains réalisateurs aspirent à saisir ces représentants attitrés des lettres comme incarnation audiovisuelle des valeurs symboliques de la littérature. La volonté de mémoire, inscrite dans la forme du film, se traduit par un effort de stylisation qui conduit à une allégorisation de la réalité dépeinte, une essentialisation de sa substance et une densification du temps.

11 Notons en premier lieu que, dans le cas des entretiens patrimoniaux, la durée des productions est sans commune mesure avec celle des interviews réalisées sur un plateau de télévision. S'étendant parfois jusqu'à une dizaine d'heures, ils s'opposent à la vitesse imputée au temps médiatique. Une telle exclusivité de l'attention met en évidence le statut hors norme de la personne portraiturée. Celle-ci est placée au centre du dispositif, comme l'est, littéralement, Jean-Paul Sartre dans le documentaire *Sartre par lui-même* (1976), ce qui conduit Philippe Lejeune à employer la métaphore statuaire de l'« homme sur un socle » (Lejeune, 1980 : 193). Le film, réalisé par Michel Contat et Alexandre Astruc, se construit essentiellement autour de séquences d'entretiens montrant l'auteur accompagné de ses proches, rassemblés comme des fidèles autour d'un prophète. D'autres productions, en mobilisant des codes issus de traditions iconographiques (les outils d'écriture, la maison isolée, la promenade solitaire...), puisent dans une grammaire de représentations qui installe la personnalité dépeinte sur la scène intemporelle d'une mythologie des lettres. De nombreux documentaires patrimoniaux s'emploient, en outre, à établir un lien entre l'écrivain et un territoire, ouvrant ainsi le portrait d'un individu vers une dimension plus vaste. L'émission « Les Bonnes Adresses du passé », en allant à la rencontre d'auteurs illustres sur les lieux où ils ont vécu, associe la célébration d'un patrimoine littéraire à celle d'un patrimoine paysager et architectural. Il s'agit de matérialiser la dialectique entre « l'homme de génie » et la terre qui l'a vu naître ; son appartenance à un lieu, à un pays et à une nation dont son œuvre se ferait le symbole – une présentation qui résonne avec la critique d'inspiration scientiste d'Hippolyte Taine. C'est selon un registre analogue que Roger Leenhardt dresse, dans un documentaire consacré à Paul Valéry (1960), le portrait du poète à travers celui de Sète, en aspirant à prouver que le documentaire peut « être occasion de style » (Leenhardt, 1994 : s. p).



Les écrivains, quant à eux, se montrent conscients de la signification qu'implique l'opération d'archivage à laquelle ils se prêtent lorsqu'ils sont conviés à prendre la pose

devant la postérité. Cette conscience a surtout été prononcée dans les premiers temps du cinéma, lorsque subsistait encore un certain émerveillement devant la portée de cette procédure aujourd'hui devenue banale. C'est ainsi que, lors du tournage de *Ceux de chez nous* (1915) de Sacha Guitry, Anatole France trace, sous le regard de la caméra, ces lignes sur une feuille de papier :

« Mon cher Sacha, je vous devrai le funeste présent de l'immortalité. De tout le papier que j'ai barbouillé dans ma vie, ce feuillet seul traversera les âges. Qu'il porte à la postérité la plus reculée le témoignage de l'estime et de l'amitié que j'ai pour vous. Anatole France. »

13 Plus que l'imprimé, ce serait donc l'audiovisuel qui remporterait la victoire sur le temps. La phrase traduit la lucidité de l'auteur concernant la place centrale qui sera dévolue à l'audiovisuel dans la nouvelle économie mémorielle qui caractérise les sociétés contemporaines.

14 Le film, en tant que saisie d'un fragment prélevé sur la réalité, entretient un rapport spécifique au temps. Tout comme la photographie, capable d'arracher à l'oubli des instants du passé, il a ainsi pu être considéré comme une forme de conjuration de la mort et porteur d'une dimension posthume. Suivant cette « angoisse de l'archive » (Lejeune, 1980 : 114) que l'on dit corollaire de l'avènement de nouveaux supports médiatiques, l'audiovisuel a été employé pour « mettre en conserve » (*ibid.*) les personnalités reconnues du monde intellectuel, conformément à une visée de sauvegarde patrimoniale traduite dans le cadre d'initiatives comme « Archives du xx^e siècle ». Conservant la trace d'une existence physique par la reproduction mécanique de la voix et de l'image, il apparaît à la fois comme un tombeau et un pourvoyeur d'immortalité, doté d'un pouvoir d'« annihiler la mort physique » (Cordereix, 2014 : 10). Jérôme Prieur titre significativement « Le tombeau d'André Gide » un article consacré au portrait documentaire d'André Gide réalisé par Marc Allégret et note que, « [d]errière le "complexe de la momie" qui marque le cinéma documentaire, il y a l'idée d'embaumement » (Prieur, 1990 : 19). Le film serait ainsi, par les rapports singuliers qu'il tisse entre vie et mort, entre présence et absence, le lieu d'une incarnation du passé dans le présent. Héritier des cultes voués à la mémoire des défunts, l'audiovisuel prend à son compte cet « ensemble de représentations tout à la fois religieuses et sociales » (Poulot, 2006b : 93) qui entourent ces pratiques. Comme le relève Jean-Claude Bonnet :

« Par sa fonction documentaire, surtout, le cinéma a produit de nouveaux modes d'hommages et de célébrations. En utilisant spontanément le film pour enregistrer le souvenir de leurs proches ou des grands contemporains, les frères Lumière ont inventé une forme d'archive toute nouvelle et qui tend à remplacer ces anciens monuments qu'étaient les discours funèbres, les bustes et les mausolées » (Bonnet, 1997 : 1851).

15 Mais s'agit-il d'une forme nouvelle ? Si l'écran devient un lieu de commémoration, il l'est en tant que successeur, mais surtout en tant qu'héritier de pratiques et dispositifs antérieurs. Le constat peut s'appliquer pareillement aux deux catégories d'objets évoquées par l'auteur : les monuments matériels et les formes discursives.

Genres mémoriels

16 Les formats audiovisuels ont en effet une profondeur historique qui dépasse le moment de l'invention du cinématographe. Qu'il s'agisse de biographies filmiques, d'interviews télévisées ou de chroniques critiques, ils s'appuient sur un héritage générique ancré dans la sphère de l'écrit et prolongent des modèles qui possèdent des fonctions et des usages historiquement institués. C'est en effet en vertu de cette autre institution que constituent les genres discursifs que certaines productions audiovisuelles se distinguent comme des opérateurs de patrimonialisation et actualisent, au confluent du discours historique et du discours littéraire, des pratiques mémorielles : récits de soi, éloges, hommages. Suivant la terminologie établie par



Gérard Genette, ces formes appartiennent à la catégorie des *genres factuels* – des genres qui, comme le montre Jean-Louis Jeannelle, entretiennent un rapport particulier au temps. À la différence des genres fictionnels comme le roman, dont les critères de définition peuvent fortement fluctuer suivant les périodes esthétiques, ils reposent sur des modèles fixes qui « fonctionnent comme autant de traditions littéraires[,] enracinés dans les institutions d'une communauté » (Jeannelle, 2005 : s. p.). Si la structure sémiotique du message audiovisuel comporte des propriétés différentes de celles de l'écrit, de nombreux autres critères (pragmatiques, sémantiques, énonciatifs...) s'appliquent aussi bien aux formes littéraires qu'aux formes filmiques et matérialisent un principe de continuité générique par-delà le changement de support médiatique.

17 Au sein du corpus des sources relevant de l'audiovisuel littéraire, le genre de l'entretien se démarque comme emblématique. Principalement théorisé comme genre médiatique issu du journalisme, et plus précisément de la presse écrite (Yanoshevsky, 2018 : 19), il possède de fait une origine remontant au genre antique du dialogue et est porteur de multiples héritages. Philippe Lejeune (1980) reconnaît dans les interviews télévisés des déclinaisons nouvelles de l'autobiographie ; Olivier Nora considère les « grands entretiens » menés au domicile des auteurs comme des résurgences contemporaines de la pratique de la « visite au grand écrivain » – nouvelle « illustration audiovisuelle de la gloire des grands hommes » (Nora O., 1997 : 2150) – ; et on peut se demander, avec Marc Fumaroli (1997), dans quelle mesure s'y incarne également cet autre lieu de mémoire que constitue la conversation. Lorsque l'échange dialogué vise à éclairer conjointement le parcours d'une vie et le contexte historique, politique et intellectuel d'une époque, l'entretien peut en outre se rapprocher du genre des mémoires. Entre écriture de soi et écriture de l'histoire, entre mémoire individuelle et mémoire collective, le récit mémorial se tisse, dans le domaine audiovisuel, par fragments au fil d'apparitions médiatiques successives d'un auteur ou de manière suivie dans le cadre d'initiatives spécifiques, comme celle de l'entretien d'Alain Robbe-Grillet à l'IMEC. Renouant de manière explicite avec ce même modèle formel – à l'exception du fait que le dispositif énonciatif, d'ordinaire limité à un seul énonciateur, devient, en présence d'un intervieweur, dialogal –, l'émission « Télé-mémoires » (1968-1970) recueille les souvenirs de ministres, de sénateurs et d'hommes politiques, articulés en plusieurs épisodes désignés comme « tomes ». Véritables mémoires d'État à en juger d'après l'identité des personnalités invitées, l'émission s'adjoint également une sous-série littéraire intitulée « Télé-mémoires littéraires », donnant la parole à des écrivains comme Marie Gevers, Robert Goffin ou Marcel Jouhandeau. On trouve un dispositif similaire dans les entretiens patrimoniaux produits par l'INA, dont la collection « Mémoire du théâtre » ; ou encore chez André Malraux qui livre, en collaboration avec Roger Stéphane, des *Antimémoires improvisés*⁸ (1967). Dialoguant avec les *Antimémoires* (1967) parues la même année, cette production est fidèle à l'image d'une œuvre d'auteur qui dépasse le domaine de l'écrit. Suivant une autre forme de filiation patrimoniale, rattachant certaines productions audiovisuelles à des œuvres littéraires du passé, Malraux propose également, en collaboration avec Françoise Verny et Claude Santelli, une *Légende du siècle* télévisuelle dans la droite lignée hugolienne, à la recherche d'une transposition filmique du genre de l'épopée.

18 La frontière entre discours audiovisuel et discours écrit est donc poreuse, et si les entretiens filmiques mobilisent des héritages génériques relevant de la sphère des lettres, ils peuvent également entrer eux-mêmes dans le domaine du patrimoine littéraire. L'entretien télévisé de Marguerite Duras avec Bernard Pivot en 1984, pièce importante dans la construction du mythe entourant cet auteur, forme à cet égard une référence incontournable. Tributaire d'une scénographie dont Duras a le sens et le souci, le dispositif parvient à instaurer une dynamique discursive dont le potentiel dramaturgique se voit confirmé par le fait qu'il a bénéficié d'une adaptation au théâtre⁹. Selon le souhait de l'auteur, l'échange se déroule à huis clos : l'animateur et l'écrivain se font face dans un studio désert, assis de part et d'autre d'une table massive occupant le centre du plateau, suivant une mise en scène aux allures testamentaires. Réédité par Gallimard, cet entretien que *Le Monde* qualifie, en référence à son statut légendaire, de « suspendu dans le temps » (Machart, 2016) accède ainsi lui-même au statut d'œuvre et



opère, au même titre que certains autres entretiens durassiens dont les transcriptions sont entrées dans les *Œuvres complètes* de la Pléiade, la jonction entre le patrimoine audiovisuel de la littérature et le patrimoine littéraire tout court¹⁰.

- 19 On peut enfin citer, sur l'autre versant de la catégorie des genres mémoriels, les discours prononcés en l'honneur d'illustres hommes de lettres : éloges académiques, hommages ou oraisons funèbres. Qu'il s'agisse, comme dans le « Portrait-souvenir » de Proust cité par Antoine Compagnon, de témoins d'une vie convoqués pour dresser un portrait commémoratif, ou d'une assemblée de spécialistes participant à la célébration critique d'une œuvre, à la manière de l'émission « Les Vaches sacrées » dédiée à des auteurs majeurs du passé littéraire français (Baudelaire, Proust, Hugo, Diderot), ils conjuguent d'une manière singulière commentaire érudit et apologie du grand homme. À travers ces dispositifs de commémoration, socialement codifiés, l'audiovisuel renoue avec la longue tradition des discours nécrologiques, parvenue, selon Jean-Claude Bonnet, « jusqu'à nous depuis Athènes » (Bonnet, 1997 : 1849). L'un des relais contemporains les plus célèbres et éclatants constitue sans doute le discours prononcé par André Malraux lors du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon (1964) – un discours dont la version écrite est, par ailleurs, prolongée par un enregistrement filmique, qui témoigne de la mise en scène monumentale et de la force de la voix de l'auteur. L'inscription de l'audiovisuel dans cette filiation séculaire amènerait, au-delà du constat des transformations des contextes culturels, à conclure sur une importance inaltérée des pratiques :

« [O]n ne doit pas oublier que cet hommage a toujours fondé un monument capital. Qu'elle soit spectaculaire ou modeste, cette construction rhétorique fragile et perpétuellement remaniée, qui se vide et reprend vigueur sur d'autres modes, a produit à chaque instant des repères essentiels » (*ibid.* : 1852).

- 20 Métamorphose des formes, continuité des fonctions : l'équation offre une réponse au paradoxe de l'audiovisuel dont elle résout l'apparente contradiction. S'agissant du rapport entre patrimoine lettré et patrimoine audiovisuel, on constate en effet moins une rupture qu'une dynamique d'extension. Les déclinaisons filmiques des galeries de portraits, entretiens patrimoniaux, fresques documentaires et discours d'hommages se situent dans une lignée de formes et de pratiques qui leur préexistent et qu'elles prolongent. Elles sont traversées de temporalités multiples qui les dotent d'une profondeur pour ainsi dire verticale. Articulant temps filmique et temps des lettres¹¹, temps de l'histoire et temps mémoriel, temps de l'archive et temps des œuvres, elles s'inscrivent dans la temporalité longue et cyclique des institutions, des genres et des pratiques symboliques.

- 21 « Le mémorable n'est pas toujours matériel (des livres) ni mental (des lectures). Il y a aussi un mémorable objectif et immatériel, symbolique et institutionnel », fondé sur « la subsistance des formes, des normes et des statuts, puisque la présence transhistorique d'un tel niveau organise la culture littéraire » (Schlanger, 1992 : 150-151) : ce constat de Judith Schlanger semble pouvoir être étendu aux œuvres ici évoquées, et c'est là sans doute l'un des intérêts théoriques de ces objets au statut épistémologique complexe. Elles révèlent les multiples liens qui se tissent entre le domaine de la littérature et de l'édition d'une part, et celui de l'audiovisuel de l'autre. La mobilisation de références à des sources audiovisuelles dans la critique et dans la théorie littéraire récents¹² forme, du reste, un autre indice du statut « littéraire » de ce patrimoine fait d'images et de sons. La frontière entre les deux sphères n'a en effet rien d'absolu, dès lors que l'on distingue les deux sens du terme « médium », renvoyant l'un à une institution, l'autre à un support technique. En tant que support, l'audiovisuel peut être mobilisé par différents acteurs et investi de différentes fonctions et significations, comme il existe différents usages du langage ou du papier. Ni le patrimoine ni la mémoire ne se limitent à un support physique : ils le transcendent. Ils sont des constructions associant « ensembles matériels [...] savoirs, valeurs et régimes du sens » (Poulot, 2006a : s. p.), à la croisée entre imaginaire et institution.

22 Trente ans après la parution des *Lieux de mémoire* et après celle des premières études consacrées au rapport entre littérature et audiovisuel¹³, la révolution numérique semble, en généralisant un support apte à réunir indifféremment texte, image, son et



audiovisuel, avoir scellé la continuité entre ces différents régimes d'expression. Les formes de patrimonialisation audiovisuelles de la littérature apparaissent en effet comme corollaire d'une mutation profonde de la sphère culturelle, marquée par l'émergence de nouveaux circuits de diffusion des savoirs et de la mémoire. Si ce paysage donne toute sa résonance à l'idée, rapportée par Julien Gracq à la suite d'André Malraux, d'une « culture basée sur la cinémathèque » (Gracq, 1980 : 235), qui prolongerait celle, traditionnelle, fondée sur la bibliothèque, les deux sphères coexistent désormais sans que l'une remplace l'autre. Dans ce contexte, les œuvres sonores et filmiques participent à la circulation de l'héritage littéraire dans l'espace social, car si l'« existence mémorable se confond [...] avec la visibilité » (Schlanger, 1992 : 140), elles apparaissent comme l'un des vecteurs privilégiés de cette visibilité. Déployant leur propre poétique mémorielle selon des formes et des modalités à la fois nouvelles et séculaires, elles contribuent à valoriser et à faire revivre le passé littéraire dans le présent, et forment l'une des sources de notre idée contemporaine de littérature.

23 Cette étude a été réalisée dans le cadre d'un projet de recherche soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS).

Bibliographie

Bonnet (Jean-Claude). 1997. « Les morts illustres : oraison funèbre, éloge académique, nécrologie », p. 1831-1854 in *Les Lieux de mémoire*, t. 2 [1986] / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard (Quarto).

Bustarret (Claire). 2010. « Quand l'écriture vive devient patrimoine : les manuscrits d'écrivains à l'Exposition de 1937 ». *Culture & Musées*, 16, p. 159-176.
DOI : 10.3406/pumus.2010.1565

Callu (Agnès) & Lemoine (Hervé) (dir.). 2005. *Patrimoine sonore et audiovisuel français, entre archives et témoignages. Guide de recherche en sciences sociales*, 7 vol. Paris : Belin.

Chastel (André). 1997. « La notion de patrimoine », p. 1433-1467 in *Les Lieux de mémoire*, t. 2 [1986] / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard (Quarto).

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

Cordereix (Pascal). 2014. « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort et la mémoire ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France (BnF)*, 48, p. 5-11.

Debaene (Vincent), Jeannelle (Jean-Louis), Macé (Marielle) & Murat (Michel) (dir.). 2013. *L'Histoire littéraire des écrivains*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne (Lettres françaises).

Duras (Marguerite). 2014. « Apostrophes » [dactylogramme, 1986], p. 398-399 in *Œuvres complètes*, t. 4 / édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Follonier (Selina). 2019a. « Littérature et audiovisuel ». Site *Fabula*, rubrique « Atelier de théorie littéraire », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Audiovisuel_et_etudes_litteraires [consulté le 13 août 2021].

Follonier (Selina). 2019b. « Archives audiovisuelles de la littérature ». Site *Archives éditoriales*, en ligne : <https://archiveseditoriales.net/archives-audiovisuelles-du-litteraire-par-selina-follonier/> [consulté le 13 août 2021].

Fumaroli (Marc). 1997. « La conversation », p. 3617-3675 in *Les Lieux de mémoire*, t. 3 [1992] / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard (Quarto).

Garcin (Jérôme). 1990. « Quelques histoires véridiques au sujet des émissions littéraires ». *Dossiers de l'audiovisuel*, 29, p. 27-30.

Gracq (Julien). 1980. *En lisant, en écrivant*. Paris : José Corti.

Genette (Gérard). 1987. *Seuils*. Paris : Seuil (Poétique).

Guitry (Sacha). 1915. « *Ceux de chez nous* ». Programme de présentation du film de Sacha Guitry *Ceux de chez nous* au Théâtre des Variétés. Paris, le 22 novembre 1915.

Jeannelle (Jean-Louis). 2005. « Histoire littéraire et genres factuels ». *Fabula LhT*, 0, en ligne : <https://www.fabula.org/lht/0/jeannelle.html> [consulté le 13 août 2021].

Jeannelle (Jean-Louis). 2006. *Malraux, mémoire et métamorphose*. Paris : Gallimard.

Jeannelle (Jean-Louis). 2018. « Malraux et la "quatrième révolution culturelle" : temps et contretemps de l'audiovisuel », p. 79-110 in *Cultures et élites locales en France : 1947-1989 /*



- sous la direction d'Agnès Callu. Paris : CNRS éditions (Alpha).
- Leenhardt (Roger). 1994. *Paul Valéry* [1960]. VHS. Paris : La Sept/Vidéo (Écrivains).
- Lejeune (Philippe). 1980. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil (Poétique).
- Machart (Renaud). 2016. « TV : Duras et Pivot, un entretien suspendu dans le temps ». *Le Monde*, 24 novembre 2016, en ligne : https://www.lemonde.fr/television-radio/article/2016/11/24/tv-duras-et-pivot-un-entretien-suspendu-dans-le-temps_5037473_1655027.html [consulté le 13 août 2021].
- Malraux (André). 1976. *La Métamorphose des dieux*. T. 3. : *L'Intemporel*. Paris : Gallimard.
- Nora (Olivier). 1997. « La visite au grand écrivain », p. 2131-2155 in *Les Lieux de mémoire*, t. 2 [1986] / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard (Quarto).
- Nora (Pierre). 1997. « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux », p. 23-43 in *Les Lieux de mémoire*, t. 1 [1984] / sous la direction de Pierre Nora. Paris : Gallimard (Quarto).
- Odin (Roger). 1990. « L'histoire littéraire et les médias », p. 41-57 in *L'Histoire littéraire aujourd'hui* / sous la direction de Henri Béhar et Roger Fayolle. Paris : Armand Colin.
- Parkhurst Ferguson (Priscilla). 1991. *La France nation littéraire*. Bruxelles : Labor (Média).
- Poulot (Dominique). 2006a. « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine ». *Socio-anthropologie*, 19, en ligne : <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/753> [consulté le 13 août 2021].
DOI : 10.4000/socio-anthropologie.753
- Poulot (Dominique). 2006b. *Une histoire du patrimoine en Occident : XVIII^e-XXI^e siècle*. Paris : PUF (Le nœud gordien).
- Prieur (Jérôme). 1990. « Le tombeau d'André Gide ». *Dossiers de l'audiovisuel*, 29, p. 19-20.
- Robbe-Grillet (Alain). 2001. *Entretiens avec Benoît Peeters*. DVD. Bruxelles : Les Impressions nouvelles ; Paris : IMEC (Jeux de mémoire).
- Schlanger (Judith). 1992. *La Mémoire des œuvres*. Paris : Nathan.
- Yanoshevsky (Galia). 2018. *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*. Paris : Classiques Garnier (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles).

Notes

- 1 Pour un essai de définition du terme « audiovisuel » dans son rapport à la littérature, je me permets de renvoyer à « Littérature et audiovisuel » (Follonier, 2019a).
- 2 Nous maintiendrons la référence aux *Lieux de mémoire* comme l'un des fils conducteurs de la présente réflexion : dans cet ouvrage capital pour l'étude du patrimoine en France, le statut paradoxal de l'audiovisuel dans son rapport à la tradition lettrée se trouve exposé avec une grande clarté.
- 3 Le sujet des archives audiovisuelles de la littérature a donné lieu à un article (Follonier, 2019b) et fait l'objet d'un colloque international qui s'est tenu du 14 au 16 avril 2021 à l'Université de Montréal. Au sujet des collections littéraires de l'INA, voir notamment la communication de Géraldine Poels, « La littérature dans les collections de l'INA ». Sur la question des archives audiovisuelles en France de manière générale, on se référera en particulier à *Patrimoine sonore et audiovisuel français* (Callu & Lemoine, 2005).
- 4 À ce sujet, voir, entre autres, David Martens et Dominique Maingueneau (dir.), *Tangence*, n° 122, « Les collections de monographies illustrées consacrées aux écrivains : auctorialités problématiques et généricités composites », 2020.
- 5 L'émission est produite par Françoise Verny (normalienne, agrégée de philosophie et directrice littéraire chez Grasset) et Claude Santelli (réalisateur et homme de théâtre). Sur les cent épisodes initialement prévus, une quarantaine ont été diffusés.
- 6 Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978). Jean-Louis Jeannelle établit un parallèle entre ce concept et le concept de « musée » dans les écrits d'André Malraux (Jeannelle, 2006 : 274).
- 7 Au sujet de l'exposition du manuscrit comme forme de patrimonialisation de la littérature, voir Bustarret, 2010.
- 8 Cet entretien produit pour l'ORTF a été diffusé en trois parties entre le 2 et le 5 octobre 1967. Outre la référence aux *Antimémoires*, son titre fait écho aux *Mémoires improvisés* (1954) de Paul Claudel, issus de la transcription d'entretiens réalisés par Jean Amrouche.
- 9 La pièce, intitulée *Duras-Pivot. Apostrophes* et mise en scène par Claude Gallu, a été représentée en 2019 en marge du Festival d'Avignon.
- 10 Duras entérine elle-même cette idée lors d'un entretien avec Jérôme Beaujour pour *La Vie matérielle* : « Quelqu'un a écrit, Sebag, que j'avais fait des choses différentes dans ma vie : j'avais



écrit des livres, fait des films, et il disait que dorénavant il fallait ajouter “Apostrophes” dont il faisait une œuvre à part » (Duras, 2014 : 399).

11 Au sujet de la question du temps et de la mémoire des lettres, voir notamment l'ouvrage collectif *L'Histoire littéraire des écrivains* (2013) paru sous la direction de Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat.

12 On peut penser entre autres aux réflexions de Philippe Lejeune sur la *média-biographie* comme prolongement de l'autobiographie (*Je est un autre*, 1980) ou à *Seuils* de Gérard Genette (1987), où des exemples de documents audiovisuels entrent dans la typologie du paratexte.

13 Parmi les pionniers de la recherche sur les rapports entre littérature et médias, voir notamment les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie (1980).

Pour citer cet article

Référence papier

Selina Follonier, « Le patrimoine audiovisuel de la littérature : temps et contretemps mémoriel », *Culture & Musées*, 38 | 2021, 125-147.

Référence électronique

Selina Follonier, « Le patrimoine audiovisuel de la littérature : temps et contretemps mémoriel », *Culture & Musées* [En ligne], 38 | 2021, mis en ligne le 10 novembre 2021, consulté le 08 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/6894> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.6894>

Auteur

Selina Follonier

Université de Lausanne, Sorbonne Université

Selina Follonier est doctorante en littérature française à l'Université de Lausanne et à Sorbonne Université (UMR CELLF). Elle prépare une thèse intitulée *Une histoire audiovisuelle de la littérature*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et François Vallotton. Ses domaines de recherche concernent l'épistémologie de l'histoire littéraire, la théorie littéraire et les archives littéraires à l'ère numérique. Elle est l'auteure de plusieurs articles et chapitres d'ouvrages, dont « Une archive audiovisuelle de la création littéraire : les *Ateliers d'écriture* de Pascale Bouhénic » (*Genesis*, n° 49, 2019).

Courriel : [selina.follonier\[at\]unil.ch](mailto:selina.follonier[at]unil.ch).

Droits d'auteur

Culture & Musées

