

G. YANOSHEVSKY, *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 391.

Galia Yanoshevsky (Université Bar-Ilan), déjà autrice du *Discours du Nouveau Roman. Essais, entretiens, débats* (Presses Universitaires du Septentrion, 2006), présente dans *L'Entretien littéraire. Anatomie d'un genre* une étude sur la forme de l'entretien littéraire dans le contexte français et francophone, avec pour cadre l'histoire de la littérature et des médias. Les chapitres composant l'ouvrage ne sont pas organisés selon un ordre chronologique, mais explorent toutes les facettes du genre, en particulier dans ses rapports avec les mass médias tels que la radio et la télévision. Les différentes perspectives envisagées permettent ainsi de fournir un aperçu complet des déclinaisons de l'entretien sur des supports autres que l'imprimé, tout en gardant une relation étroite avec l'histoire littéraire de la France. En outre, chaque chapitre reprend, pour les explorer davantage, les questions ouvertes dans les chapitres précédents : une construction à spirale permet de revenir souvent sur les mêmes entretiens en montrant différentes approches possibles d'un genre et, partant, laisser apparaître, tout son pouvoir de fascination.

La première tâche consiste à montrer les implications médiatiques de l'entretien, dès sa naissance. Yanoshevsky prouve que les « métamorphoses » accompagnant l'entretien au-delà de sa forme écrite sont déjà visibles dans les années 1930, lorsque la radio s'annonce, à travers la participation de littéraires, musiciens et artistes, comme le huitième art. Avec la radio, la « rhétorique vocale des grands écrivains » fait son entrée sur scène (p. 30). Non sans polémiques, l'autrice s'arrête sur le débat qui naît alors, sur les supports en papier, quant à l'entretien et à son utilité : quelques écrivains se déclarent, à l'époque, gênés par la pratique de s'enquérir de l'opinion de personnes ne bénéficiant d'aucun savoir particulier. Au départ, le mérite d'élever l'interview au rang de document officiel revient à des journalistes tels que Frédéric Lefèvre, créateur en 1922 de la série « Une heure avec... » dans *Les Nouvelles littéraires*. Les intervieweurs sont les premiers à profiter du succès de l'entretien. Lefèvre lui-même produira dans les années suivantes des entretiens radiophoniques, en attendant que le genre trouve en Jean Amrouche sa figure de proue ; celui-ci, en effet, au début de l'année 1949, inaugure une forme nouvelle en discutant à la radio avec son ami André Gide (on lira avec profit les travaux de Pierre-Marie Héron sur ce sujet, comme par exemple *Écrivains au micro. Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2010).

Pour la période suivante, Yanoshevsky propose une première classification importante : deux modèles d'entretien radiophonique se précisent au cours de l'époque contemporaine (entre 1970 et 2000), dont la limite *ex quo* est la naissance de France Culture en 1963. D'un côté, *Radioscopie* (1968-1982, 1988-1990) de Jacques Chancel ; de l'autre, *Du jour au lendemain*

d'Alain Veinstein (1985-2014). Le choix de ces deux émissions se justifie par le fait qu'elles comptent un nombre quasiment égal d'émissions (6800). La formule « Chancel » accorde de l'importance aux réponses des invités, contrairement à ce que fait Veinstein, qui préfère l'interaction « dans la cadence et dans le cadre musical de l'interview, perçue comme une création artistique » (p. 45). L'entretien s'adapte aux contraintes de la télévision, en s'organisant autour de la personne de l'écrivain – comme c'est le cas dans *Lectures pour tous*, 1950-1960 – ou bien en transformant l'interview en spectacle, comme le fait Bernard Pivot dans *Apostrophes* (1970-1990), émission dans laquelle l'auditoire sur le plateau joue un rôle sans cesse croissant. Toutefois, les possibilités toujours dialogiques de l'entretien ne font pas défaut. Par l'interview mise au service du culte contemporain de la personnalité de l'écrivain (tel qu'on le retrouve dans *Tout le monde en parle* de Thierry Ardisson, 1990-2000), l'autrice propose un contre-modèle représenté par l'émission littéraire de Michel Polac et de Pierre Lattes, *Post Scriptum* (1970-71) : ici, il ne s'agit pas de faire le va-et-vient entre l'écrivain en personne et son œuvre, mais de faire place aux lecteurs, et de permettre un véritable débat littéraire.

L'oralité et la visibilité représentent deux qualités majeures de l'entretien à l'époque des médias. C'est ce qui autorise Yanoshevsky à en explorer les sources philosophiques et artistiques dans les deux chapitres suivants.

D'un côté, l'entretien radiophonique pourrait être considéré comme un « talked books » à part entière (Walter Ong). La forme orale a des avantages pour l'entretien, notamment en ce qui concerne les échanges entre « deux égaux » : c'est le cas des entretiens de Philippe Sollers avec Francis Ponge (1967) ou ceux de Julie Wolkenstein et Emmanuel Carrère, deux anciens journalistes qui ont pratiqué l'interview et qui sont devenus écrivains. L'improvisation est un autre atout. Grâce à l'entretien en direct, Robbe-Grillet met au point une sorte d'essai oralisé qui est loin de s'enfermer dans un texte écrit à l'avance. Face au problème de la transcription – « étape intermédiaire, où se modulent trois instances (parole, écrit, écriture) » (p. 119) – et que Yanoshevsky lie de manière perspicace à la critique de l'écriture contenue dans *Phèdre* de Platon, se dégage le potentiel du dialogue, qui ne se situe pas en dehors de l'énonciation, mais s'inscrit bel et bien dans le temps.

De l'autre, la performance mobilisée par l'entretien littéraire est particulièrement visible dans l'entretien télévisé, même s'il s'agit de considérations applicables à tout entretien. Yanoshevsky recourt spécialement à la définition de performance comme rite social et spectacle, dans le sillage des travaux de Goffman et de Schechner (cf. E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor, 1959, et R. SCHECHNER, *Performance Theory*, London, Routledge, 2005, nouvelle édition). L'entretien doit être interprété comme une représentation, un « mode supplémentaire d'invention littéraire qui passe par la (re)présentation de soi » (p. 134-135). Ce choix méthodologique impose une attention particulière

à porter au décor et au corps de l'écrivain. En ce qui concerne le premier, l'écrivain est perçu comme une espèce anthropologique quand il est interviewé dans sa propre demeure, un peu comme certaines recherches étudiant le sujet dans son environnement « naturel » (c'est le cas des interviews à Lévi-Strauss et à Céline). L'espace de la représentation dialogique s'avère alors comme synchronique, c'est-à-dire reflétant la personne dans son espace actuel, bien que les inventions du décor permettent de le situer dans un espace historique aussi, aux sources mêmes des écrivains et de leur œuvres (pour Georges Perec et Amos Oz), ou encore un espace en mouvement, comme pour Léon Tolstoï interviewé par Jules Huret durant un voyage en train.

Quant au corps de l'écrivain, il était déjà décrit par les journalistes avant l'ère télévisuelle. La télévision amène de surcroît l'incarnation de l'auteur à l'écran. L'écrivain est désormais une *persona* médiatique (voir les études sur la posture littéraire de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016). Cela se réalise, écrit Yanoshevsky, selon des modèles différents en fonction des émissions. Dans certaines d'entre elles, on regarde un portrait photographié, avec des plans rapprochés du visage et des mains – ces dernières étant, par ailleurs, un organe symbolique de l'écriture. Dans d'autres, la posture est plus naturelle et individuelle pour un corps qui semble habiter l'espace, fusse-t-il le plateau télévisé même. Ainsi se crée une image publique théâtrale qui associe l'auteur à ses personnages (dans le cas d'Amélie Nothomb) ou, en alternative, une analogie entre personne et écriture, par exemple entre le physique de Houellebecq et la représentation du corps dans ses romans. Une étude sur la performance au féminin complète l'examen des postures auctoriales de l'interview en régime médiatique. Le modèle de l'*homo mediaticus* représenté par Alain Robbe-Grillet sert à l'autrice pour établir une comparaison avec les interviews de Christine Angot. Cette écrivaine, en effet, s'engage dans un mode « agonique » durant sa performance médiatique : « les plateaux et les interviews constituent la matière à partir de laquelle Angot va construire son prochain roman » (p. 179). Yanoshevsky conclut que cette performance ne comporte pas de distinction entre femme et homme écrivain, mais plutôt une « compétence spectaculaire » de celle-ci ou de celui-ci. Au contraire, la *femina mediatica* serait le modèle par lequel l'écrivaine « est constamment tirée vers des *scripts* qui interpellent sa sexualité et qui l'interrogent sur sa féminité » (p. 193).

Le chapitre suivant s'intéresse au degré de littérarité que véhicule l'entretien d'auteur. Yanoshevsky se demande en quoi celui-ci constitue un véritable genre littéraire. La réponse réside dans le fait que la littérarité émerge non du fait qu'il s'agisse d'un discours sur la littérature, mais bien du fait que c'est dans la gestion attentive de l'interaction établie par les intervieweurs se crée un espace littéraire, à savoir un « projet commun »

(p. 218). L'entretien s'offre alors comme forme de parole où la création littéraire des écrivains est libérée des « contraintes du déjà-dit et de l'ombre de leurs œuvres » (p. 228). La littérarité conditionnelle (Genette) de l'entretien, à chaque fois négociable par les biais de la réception, se montre tout particulièrement dans un genre auquel Yanoshevsky consacre le cinquième chapitre. Le livre-entretien recueille *a posteriori* les interviews publiées par la presse, à la radio et à la télévision et comporte le plus souvent un remaniement de la forme et des discours originaux, l'ajout d'une préface et un assemblage calculé. Ces changements font des livres-entretiens des volumes de biographie ou d'autobiographie, d'histoire contemporaine ou des formes documentaires. Le livre-entretien représente ainsi l'occasion, pour un auteur, de revisiter son œuvre (Albert Memmi), de créer une sorte de genre personnel (tel est le cas de Michel Butor qui en publie une quinzaine) ou le moyen de s'approprier de l'écriture d'entretiens autrefois publiés (Marguerite Duras ou Pierre Michon). Néanmoins, Yanoshevsky souligne l'importance des livres-entretiens qui sont, en réalité, des collections d'entretiens. Ces volumes jouent un rôle indéniable pour documenter l'histoire culturelle et littéraire, tout comme les archives d'entretiens radiophoniques et télévisés.

Le dernier chapitre s'avère le plus original, car il traite de l'apparition de l'entretien littéraire dans le roman et dans la fiction, de manière beaucoup plus articulée et munie d'un corpus plus approfondi que le peu d'articles consacrés à ce dérivé romanesque. Comme Yanoshevsky l'annonce, le livre-entretien d'un auteur est censé être lu comme le scénario de son œuvre romanesque. Il est également vrai que l'interview comporte toujours des séquences alternées de descriptions, de narrations et de dialogues, ce qui lui donne parfois des allures romanesques. Nous trouvons des réalisations fictionnelles dans toute l'histoire du genre. La première interview pourrait bien être imaginaire, lorsque James Gordon Bennett interviewe en 1836 une prostituée qui a découvert un meurtre (p. 20). La dernière émission d'*Un siècle d'écrivains* (1995-2001) – une collection de 257 documentaires télévisés sur des écrivains du XX^e siècle – est consacrée à un écrivain imaginaire (p. 64). Dans cette partie de l'*Entretien littéraire*, Yanoshevsky s'intéresse davantage aux manifestations romanesques ou fictionnelles de l'entretien par lesquelles « la littérature prend donc sa revanche, en s'appropriant ce qui lui a été volé » (p. 16). L'invention consiste dans la création de mondes possibles, là où émerge ce qui est normalement caché, comme les relations entre intervieweurs et interviewés. L'attention est alors portée sur la personne de l'intervieweur : « L'écrivain-roi (pour employer la métaphore de Pierre Michon) est assujéti à l'intervieweur » (p. 289). Ainsi s'accomplit un renversement dans la dialectique typique de l'interview journalistique. Contrairement au monde réel, ici l'intervieweur ne s'efface pas devant l'auteur, mais il devient le protagoniste, non seulement dans les romans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb et *Interview* de Christine Angot, mais aussi dans les écritures romanesques d'intervieweurs célèbres

tels que Bernard Pivot et Alain Veinstein. Finalement, ce que l'entretien fictif fournit consiste dans des clés interprétatives de l'œuvre romanesque qui l'inclut, comme Yanoshevsky le démontre dans *Le Retour du boomerang* de Michel Butor, qui se propose comme une véritable exégèse de son précédent *Boomerang* (1978).

Cette étude pionnière, se basant sur un corpus ample, bien documenté et analysé en détail, constitue, avec d'autres recherches (je pense par exemple aux travaux de Jonathan Rodden, Donatella Boni, Anneleen Masschelein, Christophe Meurée, David Martens, Stéphanie Vanasten, Odile Cornuz), une ressource incontournable pour aborder le genre de l'entretien, en plus du fait qu'il traverse, comme cela est parfaitement montré par les retours sur les mêmes sources, l'espace littéraire dans ses rapports avec d'autres médias. L'analyse des métamorphoses de cette forme contribue largement non seulement aux études comparatistes entre littérature et radio ainsi que littérature et télévision, mais aussi à celles sur la réception et sur la démocratisation de la littérature dans la dépendance, toujours négociée, entre l'écrivain et son public.

GUIDO MATTIA GALLERANI

S. SMADJA, *Cent ans de prose française (1850-1950). Invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Stéphanie Smadja est spécialiste du « style simple » en prose au XX^e siècle et de la parole intérieure. Elle est l'âme de *Monologuer*, vaste programme de recherche consacré aux pratiques monologiques. Elle a participé au fondamental volume de Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon* (Paris, Fayard, 2009) en rédigeant les chapitres sur Flaubert et l'invention de la prose, et sur *Le Triomphe du nom et le recul du verbe*. Dans le volume *La Nouvelle Prose française. Étude sur la prose narrative au début des années 1920*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2013), elle a entamé une réflexion sur la catégorie esthétique de la prose. Dans le volume *Cent ans de prose française (1850-1950). Invention et évolution d'une catégorie esthétique* (Paris, Classiques Garnier, 2018), elle ouvre le compas de la recherche aussi bien du point de vue chronologique que du point de vue thématique, pour couvrir une vaste période et tenter de cerner le champ littéraire concerné dans son ensemble, dans toute sa complexité. Ses idées phare émergent néanmoins avec netteté, dans les chapitres consacrés au style simple et à ce que l'on a coutume d'appeler parmi les initiés, d'après Gilles Philippe, le patron endophasique.

En exergue à ce travail, on met le doigt sur la difficulté de définition de la catégorie de prose dans le domaine français, d'où les lacunes dans son traitement, que ce volume se propose de combler sans pour autant