

TROIS JOURS AVEC..., OU LA LITTÉRATURE AU QUOTIDIEN. ÉCRIVAINS
ET ÉCRITURE AU PRISME DE L'ENTRETIEN-REPORTAGE TÉLÉVISÉ
(1973-1976)

Selina Follonier

BSN Press | « A contrario »

2018/2 n° 27 | pages 117 à 135

ISSN 1660-7880

ISBN 9782940516995

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2018-2-page-117.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour BSN Press.

© BSN Press. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Trois jours avec..., ou la littérature au quotidien. Écrivains et écriture au prisme de l'entretien-reportage télévisé (1973-1976)

SELINA FOLLONIER

117

L'influence croissante des médias audiovisuels sur la vie et sur le marché littéraires, qui se manifeste au cours de la seconde moitié du xx^e siècle, est une réalité dont aussi bien les écrivains que les éditeurs et les chercheurs ont été amenés à tenir compte¹. Impliquant des enjeux multiples tels que les stratégies de promotion, la réception critique et la construction de postures auctoriales, le phénomène a donné lieu à différentes études récentes qui s'interrogent sur la nature et sur le statut de cet objet hybride et polymorphe qu'est l'émission littéraire radiophonique ou télévisée². Dans le domaine du petit écran francophone, on dénombre, depuis l'ancêtre *Lectures pour tous* (1953-1968) jusqu'au règne d'*Apostrophes* (1975-1990), des formules très variées (interview, entretien d'auteur, débat critique, table ronde...), essayant toutes à leur manière de concilier support textuel et dispositif audiovisuel, parole et mise en scène, culture et divertissement. Souvent, ces émissions se sont attirées le reproche de « sacrer l'écrivain au détriment de l'écriture » (Nora 1986 : 582), de sacrifier au culte de la personnalité et de faire ainsi l'impasse sur ce qui constitue le véritable cœur du fait littéraire : l'œuvre. Ces griefs ne résultent pas uniquement de la tendance à la « peopolisation » qui s'amorce dans les médias de l'époque, dans un contexte de spectacularisation de la culture et d'émergence de l'émission-débat, mais également de la difficulté fondamentale à « inviter le livre » (Lardellier & Lattès 1999 : 32) sur le plateau. La question du mode de présentation du texte à l'écran représente à la fois le principal défi et un puissant vecteur de renouvellement qui aura généré une étonnante diversité de configurations.

À l'heure où les magazines littéraires s'instituent sur les chaînes françaises, la Télévision suisse romande (TSR) tente elle aussi de relever le défi transmédiat. Des émissions spécifiquement consacrées à la littérature font partie de la grille des programmes dès

1 Cet article a été rédigé dans le cadre d'un séminaire interdisciplinaire consacré aux émissions littéraires à la radio et à la télévision suisses romandes (1960-1990), dispensé à l'Université de Lausanne au semestre de printemps 2017 par les Profs. François Vallotton et Jérôme Meizoz. Nous tenons à remercier le Prof. François Vallotton pour ses suggestions et pour ses remarques critiques.

2 Voir par exemple Tudoret (2009) ou Héron (dir.) (2010).

le milieu des années 1950 (*Lecture à vue*, *À livre ouvert*, *Préfaces*, *La tribune des livres...*), privilégiant les formes traditionnelles de l'interview et du commentaire critique. Au cours des décennies suivantes, on assiste à une diversification des approches : *En toutes lettres* (1966-1967) s'ouvre entre autres au reportage, à travers des enquêtes de terrain menées dans des librairies ou chez des écrivains – une tendance qui sera prolongée par *La Voix au chapitre* (1971-1980) produite par la journaliste Catherine Charbon. Parmi les différents dispositifs expérimentés par cette émission (dialogue avec un-e invité-e, tables rondes, présentation de livres par des commentateurs, sondages auprès de lecteurs dans des librairies...) figure la série de portraits d'auteurs *Trois jours avec...*³, dont le titre rappelle celui de la célèbre chronique d'interviews « Une heure avec... » du critique littéraire français Frédéric Lefèvre⁴. Participant à la fois de l'entretien et du reportage, ce format, conçu sur l'initiative du réalisateur Philippe Grand⁵, offre une plongée dans la réalité quotidienne du métier d'écrivain. Entre 1973 et 1976, quatre émissions d'une durée de vingt à trente minutes, diffusées en deuxième partie de soirée, sont consacrées respectivement à Anne-Lise Grobéty, Corinna Bille, Nicolas Bouvier et Alexandre Voisard. Ces auteurs, qui gravitent alors autour des Éditions Bertil Galland nouvellement fondées, bénéficient au moment de leur passage à l'écran d'une solide renommée dans l'espace culturel romand et d'une visibilité médiatique correspondante. Tous témoignent par ailleurs d'un intérêt pour les médias audiovisuels – car si ces derniers vont à la rencontre des littérateurs, la volonté de rapprochement est souvent réciproque : Bouvier, qui considère la télévision comme une prodigieuse « fabrique d'idées » (Bouvier 1963), fait partie des collaborateurs réguliers de la TSR⁶; Grobéty, après avoir publié deux pièces radiophoniques, estime qu'elle « fer[a] sans doute un jour quelque chose pour la télévision »⁷; Bille avait assisté au tournage du film *Le rapt* (1934) de Dimitri Kirsanoff en qualité de « script-girl »; et Voisard ira jusqu'à déclarer que s'il avait à recommencer sa carrière artistique, il choisirait le cinéma comme moyen d'expression (Voisard 1976). C'est sans doute la conjonction de

3 La dénomination comporte une variation dans le cas du portrait consacré à Alexandre Voisard, intitulé « Quatre jours avec... ».

4 La chronique de Frédéric Lefèvre paraît dès novembre 1922 dans les colonnes des *Nouvelles littéraires*. Les entretiens sont également réunis en volume et édités par Gallimard (1924-1929), puis par Flammarion (1933).

5 Nos sincères remerciements à M. Philippe Grand pour les informations précieuses qu'il nous a transmises au sujet du concept et du tournage de *Trois jours avec...*

6 Professionnel de l'image de par son activité d'iconographe et de photographe, Bouvier entre tout naturellement dans la sphère de la télévision, où il assume les fonctions les plus diverses, de celle de journaliste jusqu'à celle de présentateur. Parmi les productions auxquelles l'écrivain contribue, citons les émissions *Miroirs* et *Temps présent* ainsi que plusieurs reportages concernant le Japon.

7 Anne-Lise Grobéty citée par Claude Depoisier, « Du côté de chez Anne-Lise Grobéty », *Radio TV je vois tout*, 3 octobre 1974.

cet intérêt et du regard d'un réalisateur passionné des lettres, qui a favorisé l'élaboration d'une formule qui se caractérise par une remarquable inventivité et ouvre de multiples perspectives en matière de saisie télévisuelle du littéraire. En analysant la série *Trois jours avec...*, en fonction de la formule tripartite qui la soutient – l'auteur-e, le travail d'écriture, l'œuvre – nous nous attacherons à sonder la manière spécifique dont elle s'emploie à convoquer la littérature à l'écran. Il s'agira également d'interroger le rapport qu'entretient ce type de document à l'œuvre des auteur-e-s ainsi que sa portée à l'horizon d'une histoire audiovisuelle de la littérature.

Le portrait de l'auteur-e

Dans le but de cerner la « personne derrière l'œuvre », *Trois jours avec...* renoue avec la pratique ritualisée de la « visite au grand écrivain », qui, comme le démontre Olivier Nora (1986), peut se réclamer d'une longue tradition. L'émission se propose d'explorer l'univers dans lequel évoluent les auteur-e-s et d'effectuer ainsi le « passage [...] de l'espace littéraire à l'espace humain » (*ibid.* : 571). À la différence de nombreux autres « grands entretiens », tels ceux d'*Apostrophes*⁸ notamment, Philippe Grand privilégie cependant une définition étendue de la visite : la rencontre ne se borne pas au dialogue en face à face au domicile de l'écrivain-e, mais se prolonge à travers divers contextes de la vie courante. Au-delà du décor formé par les lieux de résidence, l'équipe de tournage accompagne Alexandre Voisard travaillant dans sa librairie-papeterie, Nicolas Bouvier exerçant son métier d'iconographe, Anne-Lise Grobéty prenant le thé en ville et Corinna Bille se promenant dans la forêt. Sous l'œil de la caméra, ces poètes se vouent à des occupations aussi prosaïques que la préparation d'un repas, la rencontre avec des amis ou l'encadrement de leurs enfants dans leurs devoirs scolaires. En esquisant ainsi le portrait de l'écrivain-e en homme ou en femme ordinaire, l'émission tend à les représenter comme des êtres accessibles, aptes à devenir des figures d'identification pour le public télévisuel. Cette approche s'accorde avec l'aspiration de la télévision – qui avait accédé à la fin des années 1960 au statut de médium de masse – à offrir des contenus propres à séduire une large audience, issue de toutes les couches de la population. La mise en scène du quotidien apparaît dès lors comme un moyen parmi d'autres de « déséliter » la culture et de capter l'attention d'un public composé en partie de non-lecteurs.

Cependant, toute vulgarisation va de pair avec une désacralisation, et c'est dans le maintien d'un équilibre entre la peinture du familier et la quête de l'exceptionnel

8 Accueillant ses invités la plupart du temps dans les studios de la rue Coqnacq-Jay, Bernard Pivot accorde également des visites à certaines personnalités d'exception, parmi lesquelles Georges Simenon, interviewé en novembre 1981 à son domicile à Lausanne.

que réside le défi de *Trois jours avec...* L'équilibre peut s'avérer fragile, comme le suggère ce commentaire relatif au portrait d'Anne-Lise Grobéty, inséré dans le journal *24 Heures* :

« [...] qu'elle raconte ses cauchemars de la nuit précédente, et elle redevient une enfant craintive. Une enfant aux moues boudeuses, capable de se lancer dans un interminable papotage avec une amie, racontant sa vie, son mari qui plante des tomates, l'enfant qu'elle aura peut-être, capable de gâcher une parole merveilleuse, une image qui s'est échappée sans qu'elle y prenne garde en la ponctuant d'un "c'est extraordinaire"... »
(*24 Heures*, 21 juin 1973)

120

Cette appréciation mitigée, qui trahit la déception face à un discours qui vire au bavardage, illustre la difficulté éprouvée par l'auteure à incarner avec dignité le statut symbolique que lui confère son activité créatrice, alors même qu'elle est censée se faire l'interprète de sa propre vie quotidienne avec le plus de naturel possible. Mais si la maîtrise de l'image de soi et la construction d'une identité médiatique à la hauteur du personnage mythique de l'écrivain – « homme du silence et de la réflexion élaborée » (Diana 1996 : 186) – représente un enjeu crucial de l'épreuve télévisuelle, la réussite de cette entreprise ne tient pas qu'à l'intéressé·e : sa présence à l'écran est encadrée par un dispositif scénographique, technique et rhétorique complexe, déterminé en premier lieu par le regard du réalisateur et destiné à accentuer le statut hors norme de sa personne. Cette orientation fait partie intégrante du contrat sous-jacent de la scène générique qui forme le cadre de l'émission, car il s'agit bien de rendre visite à un·e *écrivain·e* – un individu doté d'une existence sociale et civile « ordinaire », mais surtout « habité par une différence qui l[e] rend intéressant » (Ricci Lempen 1998).

Force est de constater que, dans *Trois jours avec...*, même les scènes les plus quotidiennes sont incorporées à des réseaux connotatifs ou accompagnées de métadiscours qui les transcendent en les associant à la pratique artistique. De fait, bien que l'auteur de l'article susmentionné omette de le noter, le « papotage » d'Anne-Lise Grobéty ne concerne pas son mari, mais le poète jurassien Jean Cuttat qu'elle vient d'interviewer à son domicile en Bretagne⁹. Le journaliste Jean-Philippe Rapp, qui introduit la séquence en question, prend soin de souligner cet aspect. Suivant la coutume séculaire, Anne-Lise Grobéty avait donc également effectué sa « visite au grand écrivain », honorant ainsi un rituel de la sociabilité littéraire traditionnellement pratiqué entre

⁹ L'entretien en question est enregistré sur microcassette et conservé dans le fonds Anne-Lise Grobéty aux Archives littéraires suisses à Berne.

confrères¹⁰. Ailleurs, c'est la musique qui est mobilisée pour opérer une véritable transfiguration de la vie courante. Elle intervient non pas à la manière d'un simple fond sonore, mais en tant qu'élément chargé de sens, directement lié à l'activité créatrice, à savoir comme allégorie de la « raison d'écrire ». Au cours d'une séquence d'entretien filmée à son domicile, Anne-Lise Grobéty se recueille à l'écoute d'un quatuor de Schubert, et explique que c'est grâce à cette œuvre qu'elle avait pris conscience, à l'âge de 14 ans, de la signification profonde, voire existentielle, que revêtait l'écriture pour elle. Lors du montage, le réalisateur emploie ce même motif musical pour encadrer l'ensemble du portrait, pour accompagner les transitions entre les différentes parties ainsi que plusieurs scènes de promenade.

121

Le quotidien de l'écrivain-e, tel qu'il est médiatisé à travers les émissions de Philippe Grand, n'est donc jamais un simple quotidien, mais un espace traversé de poésie et un support au déploiement du « moi créateur ». Ce type de représentation peut être mis au service de la construction d'une posture auctoriale¹¹ précise, comme on l'observe chez Alexandre Voisard. Aux séquences montrant le poète en conseiller des clients de sa librairie se superpose sa voix off qui détaille la portée philanthropique, voire maïeutique, de son activité professionnelle. Apparentée à une forme de mission sociale, cette dernière s'accorde avec l'*ethos* de l'écrivain engagé. La nécessité de participer à la vie active et d'aller à la rencontre de ses concitoyens se trouve à nouveau justifiée lors d'une visite de classe. Interrogé par une élève sur sa conception du « métier » littéraire, l'auteur déclare :

« Je pense que c[e n']est pas un métier. C'est pour ça que je fais autre chose. Notez bien que je pourrais passer mon temps à écrire, j'ai envie de faire assez de choses et j'ai assez de projets pour passer ma vie à écrire, mais... je crois que c'est préférable de faire autre chose [...]. On [ne] peut pas vivre dans une tour d'ivoire... il faut être présent dans la société de son temps, il faut vivre avec les gens, parmi lesquels on travaille [...]. Je crois vraiment que l'écrivain doit avoir un rôle très précis dans la société, il [ne] peut pas vivre sur un nuage. » (Voisard 1976)

Le fait que ce discours soit audiovisuellement appuyé par sa mise en situation contribue à cautionner son authenticité. Cet effet tient à la particularité du format du

¹⁰ Olivier Nora (1986) décrit le rituel de la visite au grand écrivain comme une pratique initiatique pour l'apprenti écrivain venu « recueillir la parole du maître » avant de transcrire ses impressions dans un récit. Comme le suggère la visite d'Anne-Lise Grobéty chez son aîné Jean Cuttat, ce « compte rendu » écrit peut, au xx^e siècle, être remplacé par un enregistrement.

¹¹ Au sujet des postures d'auteur, cf. Meizoz (2007).

reportage, qui, à la différence de l'interview sur un plateau télévisuel, permet à l'écrivain de s'exprimer non seulement « en paroles » mais aussi « en actes ». Dans le cas présent, le croisement des dimensions verbale et actionnelle vise à faire coïncider une posture d'auteur et un mode de vie – en excluant toute référence aux contraintes matérielles qui ont pu présider au choix de pratiquer un travail alimentaire¹². Les propos de Voisard sont également doublés d'une rhétorique du montage, qui tisse des liens sémantiques entre les séquences filmées, le discours de l'auteur et le contenu de son œuvre. La visite des lieux de travail est précédée d'une vue de Porrentruy, introduite par la présentatrice Catherine Charbon avec les mots : « Porrentruy, dans ce qui sera... *le Canton du Jura* » (Voisard 1976). Après avoir parcouru les rues de la ville où défilent des passants, la caméra s'arrête sur l'enseigne « LE JURA » qui surplombe la librairie tenue par le poète. Au même titre que les armoiries du canton, fièrement disposées derrière le comptoir, ces images matérialisent un état de communion entre le poète, sa terre natale et le peuple dont il s'était fait le porte-parole en devenant le chantre de l'indépendance jurassienne¹³.

Le portrait de l'auteur-e se cristallise ainsi au confluent des interventions discursives et du montage filmique, paramètres d'une matrice de représentation télévisuelle dont le résultat est d'autant plus convaincant que le personnage qui se crée par son biais est cohérent. Celui-ci émerge d'un processus de négociation entre les écrivains tels qu'ils se présentent eux-mêmes et le public tel qu'il les perçoit (un public dont l'équipe télévisuelle fait partie), tout en s'inscrivant dans des schèmes de figuration plus vastes. En effet, alors même que *Trois jours avec...* se réclame d'une entière spontanéité, le format recourt à un système de représentation codifié dont la constance à travers l'ensemble des quatre portraits révèle combien le regard porté sur l'écrivain-e est socialement et culturellement conditionné. Car si l'émission se propose d'aller à la rencontre d'un individu, elle est également tributaire d'un horizon d'attente face à des protagonistes censés incarner la Littérature, et tend par conséquent à les représenter parés des attributs de leur profession tels qu'ils subsistent dans l'imaginaire collectif. À cet égard, il convient de signaler la récurrence systématique de deux paradigmes visuels constitutifs de l'iconographie de l'écrivain : la bibliothèque et la table de travail. Que ce soit à domicile

12 Il convient de rappeler que la décision de pratiquer un métier alimentaire relevait pour Voisard davantage de la nécessité que du choix : à l'issue d'un apprentissage d'employé de poste, le Jurassien s'inscrit au Conservatoire de Genève dans le but de devenir comédien. Cependant, peinant à financer sa formation et à subsister avec de petits emplois, il abandonne son projet et retourne en Ajoie pour y exercer différents métiers, avant d'ouvrir sa propre librairie.

13 C'est dans ce contexte que Voisard avait publié son recueil *Liberté à l'aube* (1967). Lors d'une lecture à la Fête du Peuple organisée la même année, les vers de « L'Ode au pays qui ne veut pas mourir » sont repris en chœur par une assemblée de 40 000 personnes.

ou dans l'espace public, la bibliothèque semble constituer la toile de fond idéale pour l'entretien d'auteur. Symbole à la fois de l'érudition, d'un « attachement viscéral aux livres [et] d'une inscription dans une lignée littéraire » (Ducas 2014 : 11), elle forme avec l'écrivain un tableau qui comporte une vertu sacralisante. Le recours à ce motif s'impose à tel point qu'il peut faire l'objet d'une séquence isolée : dans le portrait de Nicolas Bouvier, la caméra s'attarde longuement sur une étagère remplie de livres, objets-signes dont la portée symbolique rejaillit, par métonymie, sur leur propriétaire. La table de travail, lieu de l'élaboration de l'œuvre, se trouve également investie d'une attention particulière. De même que le *topos* de la maison isolée (Vallotton 2015) ou encore celui du café (Lacroix 2015)¹⁴, ces éléments font partie intégrante du « décor mythique » (Ducas 2014 : 11) sur fond duquel se construit l'hagiographie télévisée de l'écrivain.

123

Dans l'atelier de l'artiste

L'émission littéraire télévisée permet non seulement d'effectuer un enregistrement visuel des lieux de travail, mais offre également la possibilité de suivre le processus d'écriture. Cette possibilité, peu explorée selon Noël Nel (1996 : 179), constitue justement un trait distinctif de *Trois jours avec...* En effet, la visite à l'écrivain y devient une véritable visite de l'atelier d'artiste : la description verbale de procédés de composition et la mise en scène de ces mêmes procédés se superposent pour offrir des instantanés de la fabrication du texte littéraire. N'hésitant pas à mobiliser les ressources figuratives propres aux médias audiovisuels (montage, réglages de son et de lumière...), la caméra s'emploie à retracer la genèse de l'œuvre à travers ses différentes étapes, à commencer par celle de la quête de l'inspiration. Dans le portrait consacré à Alexandre Voisard, les spectateurs aperçoivent le poète se promenant dans la campagne, tandis que l'on entend sa voix off expliquant en quoi cette activité est essentielle à sa poésie :

« Je cherche précisément dans la marche à trouver des rythmes. Parce qu'au retour de mes randonnées, en général, j'écris. Et le rythme de ma nouvelle écriture, du texte que je vais rédiger à l'issue de cette marche... parce que je réfléchis beaucoup, il y a beaucoup de choses qui se mettent en place pendant la marche... je crois que ça me dicte un rythme, très précis, et souvent nouveau. » (Voisard 1976)

Poète-marcheur à l'instar d'illustres prédécesseurs tel Gustave Roud, Voisard incarne par sa personne cette « marche du verbe »¹⁵ qu'il évoquait dans un entretien

14 Comme le relève Michel Lacroix (2015 : 5), le « portrait au café » constitue, au moins depuis l'époque de Sartre, une des scénographies incontournables des iconographies d'écrivains.

15 Alexandre Voisard, causerie radiophonique inédite citée in Francillon (2015 : 901).

pour caractériser la dimension musicale de sa poésie. Le discours de l'auteur est secondé par une bande son qui transmet distinctement le bruit cadencé de ses pas – comme si le dispositif tentait de saisir acoustiquement le moment de l'inspiration poétique. Un procédé analogue, d'ordre visuel cette fois, apparaît dans le portrait de Corinna Bille: l'émission s'ouvre sur une séquence montrant l'écrivaine dans son jardin, les yeux fermés, plongée dans le sommeil. La scène prend tout son sens au regard de la conversation qui la suit, car l'auteure y mentionne le rêve comme l'une de ses principales sources d'inspiration. Fidèle à ces paroles, Philippe Grand a choisi de filmer la séquence en surexposition, un procédé de dématérialisation de l'image apte à créer une ambiance onirique. L'utilisation de tels effets empruntés au cinéma témoigne de son souci de prolonger audiovisuellement les propos des interviewés.

124

Alors que Corinna Bille affirme que son art procède d'un jaillissement soudain, et se prononce en faveur de l'écriture de premier jet, le travail de certains de ses confrères emprunte des chemins plus longs et âpres. C'est le cas de Nicolas Bouvier qui convie l'équipe de tournage dans son bureau, où les murs peints d'un désormais célèbre rouge Pompéi¹⁶ sont tapissés de feuilles blanches couvertes d'inscriptions et de documents divers. Ces affiches font figure de « pièges à alouettes » (Bouvier 1975), selon l'expression de l'hôte; de surface où s'accumulent et s'agencent, telles les pièces d'une mosaïque, les éléments de ce qui deviendra son prochain roman. Fragments textuels et citations y voisinent avec des photographies et des dessins, supports visuels que l'auteur qualifie d'indispensables à son travail. Au sein de ce laboratoire, le processus de réflexion qui précède l'écriture se traduit graphiquement par des flèches, des lignes et des couleurs qui établissent des rapports entre les différents éléments. La présence de nombreuses ratures suggère que l'œuvre n'est pas seulement le fruit d'un concept exécuté ensuite par écrit, mais tout autant tissée d'hésitations, de renoncement, et sujette à de multiples métamorphoses. Durant un long travelling à focalisation rapprochée, la caméra parcourt les planches murales, captant des inscriptions parfaitement lisibles, parmi lesquelles des citations de Céline, Silesius ou Paracelse, aux côtés de diverses notes personnelles. Le brouillon ainsi médiatisé pourrait fournir matière à une critique génétique transmédiatique, car, en s'intéressant au chantier de l'œuvre, l'émission conduit à la fixation d'un état intermédiaire de cette dernière. La différence entre la captation audiovisuelle de l'ébauche et sa conservation sous forme physique réside dans le fait que les papiers manuscrits restent généralement en possession privée ou

¹⁶ La légende de la « chambre rouge » de Bouvier se construit au fil de nombreux entretiens télévisés dont ce lieu forme un décor quasi obligé, de même qu'à travers un texte que l'auteur dédie à son cabinet de travail, cf. Bouvier (1991: 1221-1226).

confinés dans des archives où ils sont soumis à des restrictions de consultation, tandis que leur reproduction peut être diffusée en masse sur une chaîne de télévision, et cela avant même la publication du livre. Cet aspect n'est point anodin, et peut, comme nous le verrons, produire des effets aussi étonnants que la création d'œuvres virtuelles.

Sur l'une des affiches accrochées au mur de la chambre de l'écrivain apparaît le titre du roman en préparation : « La zone de silence ». Évoqué également dans l'entretien, il sera transformé par la suite en *Le poisson-scorpion*, notamment sous l'impulsion de l'éditeur Bertil Galland. Ce dernier estimait que la proposition initiale était trop fortement associée à la tradition romande pour convaincre Gallimard qu'il entendait solliciter en vue d'une coédition¹⁷. Supplantée par sa version ultérieure, « La zone de silence » acquiert pourtant suffisamment de réalité pour être relayée par des périodiques, ainsi par *Le nouvel illustré* qui le classe d'emblée parmi les livres de l'auteur genevois¹⁸. Nous constatons dès lors que l'émission télévisée, lorsqu'elle s'invite dans « l'atelier de l'artiste », peut déboucher sur la mise en circulation d'œuvres virtuelles, et ajouter à l'œuvre publiée une ramification d'autres possibles.

La situation de tournage peut également donner lieu à des compositions improvisées – c'est du moins ce que suggère l'émission dédiée à Anne-Lise Grobéty. Assise à la table de cuisine qui lui sert d'écrivoire, la romancière neuchâteloise rédige un texte dont le contenu est véhiculé par une lecture simultanée en voix off et qui, évoquant divers objets visibles dans le cadre, ressemble à une véritable mise en abyme. Une caméra subjective filme, par-dessus l'épaule de l'auteure, l'écriture manuscrite en train de se déposer sur le papier, permettant au public télévisuel d'assister à la naissance du récit. L'écran devient alors une surface où se matérialise l'écriture, de même qu'un capteur de la graphie spécifique de l'auteure. Cette « mise en scène du mot » (Benassi 1996 : 204), autre constante qui relie les portraits réalisés par Philippe Grand, se rapproche de la projection de manuscrits telle qu'elle sera pratiquée dans les documentaires biographiques d'*Un siècle d'écrivains*¹⁹. *Trois jours avec...* s'en démarque cependant par le fait qu'ils sont réalisés du vivant et en présence des auteurs, permettant par conséquent un « archivage » de manuscrits en temps réel. La graphie de

17 Cette intervention de la part de l'éditeur et les raisons de la prise de décision sont rapportées dans Laut (2008 : 235).

18 « [...] Son deuxième ouvrage est consacré au Japon et le troisième à Ceylan. Il fut très frappé par la pratique de la magie noire et de l'envoûtement, d'où son livre *Zone de silence*. » (*Le nouvel illustré*, 17 septembre 1975).

19 *Un siècle d'écrivains* est une collection de documentaires biographiques consacrés aux grands écrivains du xx^e siècle, présentée par le réalisateur et journaliste français Bernard Rapp. Entre 1995 et 2001, près de 260 portraits d'auteurs sont diffusés, à raison d'un par semaine, sur France 3.

l'auteure, devenue image cathodique, s'intègre au portrait télévisé à la manière d'une signature d'artiste.

126

En fin de compte, ce qui se dégage de la « visite » proposée par Philippe Grand, c'est une représentation du métier d'écrivain en tant qu'activité quotidienne, comportant ses routines, ses difficultés et ses secrets d'atelier. L'émission explore en même temps de nouvelles possibilités de documentation de la genèse du texte littéraire, qui dépassent le mode de conservation sous forme de brouillons manuscrits. Mais si les renseignements relatifs aux phases de production du texte présentent indéniablement un intérêt historiographique, la captation du processus d'écriture proprement dit relève davantage de la théâtralité. Quelle que soit l'ingéniosité de la mise en scène – allant jusqu'à la dramatisation de la ferveur créatrice par des effets musicaux correspondants (Bouvier 1975) – et quelle que soit la disponibilité des écrivains à « jouer le jeu », le dispositif ne saurait faire oublier que le « miracle de la création artistique » est peu susceptible de s'accomplir en présence de journalistes et d'une équipe de télévision, et que l'ambition d'une saisie sur le vif de l'élaboration de l'Œuvre demeure un fantasme. Le caractère factice de l'exercice, voire la contradiction dans laquelle il se trouve par rapport à l'activité créatrice, sont démasqués par le discours même des écrivains. Interrogée sur ce qu'elle fera après la fin du tournage, Anne-Lise Grobéty déclare : « Je vais recommencer un peu à travailler – sérieusement. » (Grobéty 1973) De quoi rappeler que l'auteure, faisant œuvre d'actrice dans le rôle de son propre personnage médiatique, n'en est pas moins empêchée d'écrire.

La « mise en audiovision » de l'œuvre

Reste à savoir comment représenter, à l'écran, cette Œuvre qui seule légitime l'attention que l'émission porte à ses protagonistes et justifie leur prise de parole. Parmi les moyens employés pour en fournir un équivalent audiovisuel, le plus usuel demeure la lecture à haute voix. L'oralisation du texte par son auteur-e équivaut à une forme d'incarnation ; elle est censée insuffler aux mots un « supplément d'âme » et en révéler la musicalité originelle. Étape obligée des émissions de Philippe Grand, le cérémonial se décline selon différentes manières qui varient d'un portrait à l'autre. Dans celui d'Alexandre Voisard, les lectures face caméra revêtent une place particulièrement importante : elles rythment l'ensemble de l'émission et acquièrent ainsi une fonction structurante. Chacun des quatre jours de la visite est introduit par la lecture de courts textes en prose, tirés du recueil *Je ne sais pas si vous savez* (1975). La succession des pièces épouse l'architecture du livre, établissant un lien de correspondance entre l'œuvre et le portrait télévisé. L'émission s'ouvre sur la première pièce du recueil, « Le sommeil du juste », suivie de

deux textes médians (« Encore une fille-fleur » et « Supplément à “L'Émile” »), pour terminer par la finale « Les moustaches de Dalí ». Un cinquième et dernier texte est extrait de la « Petite marche dans la nuit » qui figurera dans *Les voleurs d'herbe* (1978). Voisard s'adonne manifestement avec plaisir à l'exercice de la diction et profite de l'occasion pour, selon ses dires, illustrer « les différentes tonalités du livre » (Voisard 1976). Modulant inflexion, vitesse et volume de la parole, le poète se livre à une véritable performance vocale. Sa formation de comédien n'est sans doute pas étrangère à cette maîtrise des ressources expressives de la voix, qui lui permet d'utiliser la tribune offerte par l'émission littéraire pour prolonger le texte au-delà de la page écrite.

127

La lecture peut également être soutenue par l'emploi de moyens techniques à des fins expressives, ainsi lorsque Bouvier interprète « Le transit de Saturne ». La séquence, tournée de nuit à la lumière d'une chandelle, montre l'écrivain en gros plan, récitant d'une voix lente ce poème à la tonalité sombre et à l'imaginaire déconcertant. L'ajout, sur la bande son, d'un bruit de fond qui évoque un grondement lointain et augmente en volume au fil de la lecture, instaure une ambiance menaçante. En combinant ainsi la diction du poète et les effets visuels et sonores, l'émission s'érige en geste artistique et devient une véritable caisse de résonance pour le texte écrit. Il est permis de supposer que cette « mise en audiovison » contribue également à une forme de canonisation et à la constitution d'un corpus de pièces ou de citations « classiques », par le fait que certains (extraits de) textes soient largement diffusés et acquièrent une fonction de sésame pour de nouveaux lecteurs.

Un autre mode de figuration de l'œuvre réside dans sa reproduction visuelle, notamment à travers la présence du livre ou par la projection de la couverture. Ce type de représentation intervient le plus souvent lorsqu'un ouvrage est évoqué dans l'entretien, mais peut également faire l'objet d'une séquence isolée, généralement en clôture des émissions. Dans ce dernier cas, les journalistes prennent en charge la présentation des différentes publications en en déclinant le titre et l'éditeur, afin de permettre aux téléspectateurs de se les procurer. Apparentée à la rhétorique publicitaire, cette pratique révèle les implications commerciales de l'émission littéraire et tend à ramener l'œuvre à son statut de « marchandise culturelle » (Nel 1996 : 174). Consciente des connotations peu nobles de cette démarche, l'équipe de Philippe Grand fait preuve de créativité pour éviter une rupture trop brusque par rapport à l'espace de l'entretien où prévaut le ton de la confiance et une volonté de sacralisation de l'art. Les livres de Corinna Bille sont ainsi disposés sur des pierres au bord d'un ruisseau, un dispositif de monstration qui témoigne du souci de leur valorisation visuelle et s'accorde avec la

prédominance du thème de la nature à la fois dans le portrait télévisé et dans l'œuvre littéraire de la romancière.

128

Toujours est-il que de telles mises en scène du livre – objet muet et inerte après tout – restent fortement limitées et ne remplissent qu'imparfaitement l'espace et la temporalité spécifiques du médium télévisuel. Des possibilités plus étendues s'offrent lorsqu'un ouvrage comporte des illustrations, tel le *Japon* (1967) de Nicolas Bouvier²⁰. Suivant les normes de la collection « L'Atlas des voyages » pour laquelle il avait été commandé, le livre prend la forme d'un reportage illustré et inclut de nombreuses reproductions de photographies. Sa nature iconotextuelle lui vaut de figurer à l'écran non seulement par le biais de sa couverture, mais aussi à travers des prises de vue de plusieurs doubles-pages et des images isolées. Ce mode de présentation rappelle le premier entretien télévisé de Bouvier, enregistré dans les studios de la TSR et diffusé le 28 novembre 1963 à l'occasion de la publication de son premier roman, *L'usage du monde* (1963). L'émission s'ouvrait sur la projection des dessins qui ornent le livre, réalisés par l'artiste Thierry Vernet qui avait accompagné Bouvier sur la route des Balkans. Dès le départ, le projet était conçu comme un ensemble organique, les dessins n'ayant pas le statut d'illustrations proprement dites, mais de « discours » à part entière²¹. *Trois jours avec...* innove par rapport à l'émission de 1963 en substituant aux dessins de Vernet des photographies prises par Bouvier lui-même au cours du voyage. Ces images seront réunies après la mort de l'auteur dans *L'œil du voyageur* (2001), mais demeurent inédites au moment de la diffusion de l'émission. Leur projection n'apparaît donc pas comme une reproduction du contenu iconique, mais plutôt comme une métaphore visuelle du contenu narratif de *L'usage du monde*. Le recours à ce type de transposition paraît d'autant plus évident que l'écrit et le visuel entretiennent un rapport étroit dans l'œuvre de Bouvier. Face à la journaliste Lisa Garnier, l'écrivain affirme : « Je cherche [...] dans ma prose à être aussi visuel que possible. Ça me paraît très très important de parler à l'œil du lecteur. » (Bouvier 1975) Cette spécificité a souvent été soulignée par la critique, ainsi par Anne-Marie Jaton (Francillon 2015 : 1169) qui la met en lien avec l'activité professionnelle de Bouvier. Travaillant en tant qu'iconographe, ce dernier évolue en effet dans le monde des arts graphiques, une immersion fréquemment

²⁰ Il paraît significatif que l'on ne trouve, au sein du corpus de *Trois jours avec...*, aucune prise de vue montrant des pages de livre à contenu purement textuel. Cette observation suggère que l'intérieur d'un ouvrage n'est « représentable » à l'écran que lorsqu'il comporte des illustrations, c'est-à-dire lorsqu'il offre un minimum de spectacle visuel. Comme nous venons de le constater, il en va autrement de l'écriture manuscrite, davantage apte à « faire image » et censée révéler un aspect de la personnalité de l'écrivain.

²¹ Thierry Vernet l'exprime ainsi : « Mes dessins ne sont pas des illustrations de ton texte [celui de Bouvier], mais ils sont un texte. » (Vernet cité in Laut 2008 : 177)

thématisée durant l'entretien de *Trois jours avec...* Aussi son portrait télévisé se caractérise-t-il par la prédominance de l'élément visuel et contient de longues séquences de projections d'images – parmi lesquelles, au demeurant, figurent de nombreuses « trouvailles » utilisées plus tard comme supports à des articles de presse²² ainsi qu'un dessin aquarellé du chevalier de Riffaud qui ornera la couverture du *Poisson-scorpion*.

La mobilisation des photographies prises par Bouvier, qui répond à un désir de visualiser la narration de *L'usage du monde*, trouve son pendant dans l'emploi de la musique. De manière analogue au portrait d'Anne-Lise Grobéty, l'art sonore intervient en tant qu'élément investi d'une fonction sémantique particulière et se rapporte directement à l'œuvre littéraire. Évoquée à plusieurs reprises dans le livre de Bouvier, la musique bosniaque acquiert le statut d'illustration, mais elle est également identifiée par l'auteur comme l'une des raisons qui l'ont poussé à entreprendre son voyage vers l'Orient :

« *Quand j'ai découvert cette musique j'ai eu envie de la réentendre. Je m'en suis tout à fait épris. Je suis retourné à plusieurs reprises en Yougoslavie [...] et ensuite j'ai filé toujours plus à l'Est, toujours plus à l'Est.* » (Bouvier 1975)²³

La chanson *sevdalinka* que l'on entend dans la séquence concernée fait vraisemblablement partie des enregistrements récoltés par le Genevois au cours de son voyage, dont certains seront plus tard édités sous le titre *Poussières et musiques du monde* (1998). Le livret qui accompagne le disque cite les émissions télévisées comme premier lieu de publication d'une partie des enregistrements (Bouvier 1998), indiquant ainsi leur fonction de plateforme pour la mise à disposition d'une documentation supplémentaire relative au texte écrit. Sans vouloir ériger l'émission littéraire au statut d'œuvre d'art total, il faut constater qu'elle permet de réunir sur un seul support les différents types de traces qui subsistent du voyage de Bouvier, et invite par conséquent à appréhender le périple du romancier en tant qu'expérience plurielle, dont l'écrit, les photographies et les enregistrements représentent diverses facettes. Les réseaux d'associations transmédiales ainsi suggérées ont tendance à se cimenter par la réitération :

22 Au début des années 1990, Bouvier tient une rubrique intitulée « L'Image » dans la revue *Le temps stratégique* : il y publie et commente des images tirées de ses archives personnelles. Ces articles seront réunis dans Bouvier (2001).

23 Dans une émission ultérieure, Bouvier précise : « [Le] goût de l'Est m'est venu à travers la musique populaire que j'ai découverte en Yougoslavie. [...] c'était un véritable sésame. [La musique] est une passion qui m'a conduit de plus en plus loin, parce que j'ai remonté cette musique jusqu'à ses origines, en suivant la route des Tsiganes. » (Bouvier 1984)

en effet, aussi bien les photographies de voyage que la musique enregistrée en route accompagnent presque systématiquement le récit que Bouvier fait de ses pérégrinations, dans des entretiens télévisés et des films postérieurs²⁴ – que ce soit au sujet des Balkans, de l'Inde ou du Japon. Doublant le texte écrit de sons et d'images, l'émission télévisée en propose une extension multimédiale, préfigurant en quelque sorte, quarante ans avant l'apparition de codes QR dans les circuits de l'imprimé, le concept du livre augmenté.

Vers une histoire audiovisuelle de la littérature

130

Portrait d'auteur-e, documentation du travail d'écriture, chambre d'échos audiovisuelle de l'œuvre littéraire : la série *Trois jours avec...* se prête à une étonnante diversité de lectures au-delà de celle du métadiscours qu'elle fournit à l'égard de l'œuvre écrite. Cette pluralité doit sans doute beaucoup à la sensibilité artistique du réalisateur, à son ambition d'explorer les potentialités du médium télévisuel pour rendre compte du fait littéraire, ainsi qu'au cadre spécifique d'une émission qui se distingue par son ouverture et la grande liberté qu'elle confère à la collaboration entre l'équipe de tournage et l'auteur. Fidèle à l'esprit de convivialité qui caractérise la « visite à l'écrivain », elle offre également un espace à la rencontre humaine et à l'échange entre des personnes unies par un même amour de la littérature. Effectuant un retour sur les transformations survenues dans le champ médiatique depuis les années 1970, Philippe Grand déplore que des projets comme celui de *Trois jours avec...*, qu'il avait jadis librement proposés à Catherine Charbon, paraissent aujourd'hui inimaginables. Au cours du dernier quart du siècle, les producteurs de chaînes de télévision imposent aux réalisateurs des contenus thématiques et des contraintes temporelles et budgétaires de plus en plus strictes, découlant de la nécessité d'être concurrentiel sur un marché en voie de saturation. Cette nostalgie d'un âge d'or de l'émission littéraire rejoint celle exprimée par Patrick Tudoret dans *L'écrivain sacrifié : vie et mort de l'émission littéraire* (2009), qui retrace la lente agonie de ce type de production et sa progressive éviction des programmes sous l'effet du règne d'un « divertissement totalitaire » (Tudoret 2009 : 8). À l'écoute du témoignage de Philippe Grand, on serait tenté de compléter ce cortège funèbre par le personnage du « réalisateur sacrifié ».

Trois jours avec... jouit néanmoins d'une postérité remarquable, en premier lieu grâce à sa rediffusion lors d'événements qui ponctuent les carrières des différents écrivains portraiturés, telles la publication d'un nouveau livre, l'obtention d'un prix,

²⁴ Voir par exemple « L'image et ses leçons » (*Visiteurs du soir*, TSR, diffusé le 10 février 1984) ou *Le hibou et la baleine* (1993) réalisé par Patricia Plattner.

ou finalement la disparition de l'auteur²⁵. De même, certains extraits sont repris dans des émissions d'hommages²⁶ ou dans des documentaires biographiques, parmi lesquels il convient de citer *Nicolas Bouvier : 22 Hospital Street* (2006) et *Corinna Bille : la nécessité d'écrire* (2013). Signalons également l'intégration de plusieurs photogrammes dans le livre d'entretiens *Routes et déroutes* (1992) de Nicolas Bouvier, ainsi que, en dernière instance, la mise à disposition des émissions intégrales sous forme numérisée dans la base de données des Archives de la Radio télévision suisse (RTS) accessibles sur Internet. Cet étonnant héritage, qui se prolonge et se diversifie encore une quarantaine d'années après la première diffusion des portraits, paraît symptomatique d'une époque où la circulation du littéraire ne se restreint plus à la sphère de l'imprimé, et suggère en même temps l'impact considérable et durable des interventions télévisées sur l'image publique des auteurs.

131

La structure tripartite qui caractérise *Trois jours avec...* fait elle aussi des émules : Marcel Schüpbach opte pour une approche similaire lorsqu'il est chargé par la Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR), à l'occasion des 150 ans de la Constitution fédérale, de réaliser plusieurs portraits d'auteurs romands pour la série *LittéraTour de Suisse*²⁷. Tournés également en l'espace de trois jours (même si cela relève davantage des contraintes dictées par les producteurs), ces émissions d'une durée de quinze minutes mêlent peinture du quotidien, mise en scène du processus d'écriture et lectures face caméra, tout en visitant les « lieux de l'inspiration » et en filmant des documents manuscrits. S'il n'y a pas de filiation consciente ou revendiquée par rapport à *Trois jours avec...*, Marcel Schüpbach dit néanmoins avoir vu les émissions de Philippe Grand à la télévision et en avoir apprécié la formule²⁸. La résurgence du dispositif de l'entretien-reportage s'explique sans doute également par son efficacité dans une optique de médiation culturelle. Portraiturant l'écrivain dans son intimité, il tend à en faire une personne accessible ; s'intéressant à la genèse de l'œuvre, il satisfait la

25 Le portrait d'Anne-Lise Grobéty est rediffusé le 14 septembre 1974 lorsque la romancière prépare son second roman *Zéro positif* (1975) ; celui de Corinna Bille le 31 mai 1975 suite à l'attribution de la bourse Goncourt de la nouvelle, le 26 octobre 1979 suite à la mort de l'auteure, ainsi que le 30 juillet 1981 dans le cadre d'une commémoration.

26 Citons l'émission d'hommage consacrée à Nicolas Bouvier, « Hommage à l'écrivain » (journaliste Jean-Philippe Rapp, réalisateur Jean Quaratino), *Zig Zag Café*, TSR, 25 mai 1998.

27 Le premier volet de *LittéraTour de Suisse* regroupe une vingtaine de portraits d'écrivains représentant l'ensemble des quatre régions linguistiques du pays (11 auteurs alémaniques, 6 romands, 4 tessinois, 1 romanche). Les portraits réalisés par Marcel Schüpbach sont dédiés respectivement à Jacques Chessex, Maurice Chappaz, Alexandre Voisard, Anne Cuneo, Étienne Barilier et Jacques-Étienne Bovard. Suite au succès remporté par cette série, le réalisateur entreprend un deuxième volet de six portraits, consacrés respectivement à Yvette Z'Graggen, Anne-Lise Grobéty, Jean-Luc Benoziglio, Gaston Cherpillod, Marie-Claire Dewarrat et Daniel de Roulet.

28 Qu'il soit vivement remercié de l'entretien qu'il nous a accordé.

curiosité du lectorat face aux rouages de la création littéraire; combinant lecture à haute voix et mobilisation de documents iconographiques et sonores à titre illustratif, il s'attache à rendre audible et visible le contenu de livres. Le succès de la formule est tel que le *Journal de Genève* pourra y reconnaître la preuve que « littérature et télévision sont compatibles » (Ricci Lempen 1998).

132

On ne saurait toutefois réduire la portée de ces émissions à celle de la mise en relation des œuvres artistiques et du grand public. Leur étonnante survivance, la multitude de leurs reprises et de leurs remédiatisations indiquent également leur valeur testimoniale. Moins spécifiquement visée par *Trois jours avec...*, la constitution d'un patrimoine littéraire audiovisuel représente l'un des enjeux de *LittéraTour de Suisse*. Il convient par conséquent de s'interroger sur leur qualité de pièces d'archive, car, à l'heure où les archives littéraires se peuplent d'enregistrements sonores et visuels, où des citations d'entretiens radiophoniques ou télévisés entrent de plein droit dans les *Histoires littéraires*²⁹ et où d'aucuns appellent à compléter la typologie genettienne par la notion de *médiatexte* (Lardellier & Lattès 1999 : 34), les documents audiovisuels prennent une importance telle qu'il paraît difficile d'en faire abstraction.

Notre parcours aura permis d'indiquer diverses potentialités que recèlent, mais également des tensions qui traversent les entretiens-reportages télévisés : d'une part, ils sont conçus dans l'objectif de représenter la littérature; d'autre part, ils s'inscrivent dans la logique communicationnelle spécifique de la télévision, participent d'un projet de « désélitisation » de la culture et d'une certaine théâtralité constitutive de toute performance sur la scène médiatique. Néanmoins, ils fournissent en même temps des renseignements sur la condition socioprofessionnelle des écrivains, sur les coulisses et les contextes d'émergence de leurs œuvres, et peuvent aboutir à la fixation de l'œuvre en tant que processus. En plus des informations biographiques et du discours second sur les publications, ils sont révélateurs des « manières d'être écrivain », des « manières de se dire écrivain » et d'une certaine « idée médiatique de l'écrivain » à un moment historique et dans une aire géographique donnés. L'auteur-e lui/elle-même y apparaît à la fois dans l'authenticité de son identité civile, en tant qu'artisan de sa propre légende et comme projection symbolique formatée par les attentes du public, voire comme « objet »³⁰ manipulé par un dispositif qui emprunte des procédés à la

29 Mentionnons à titre d'exemples les citations de Nicolas Bouvier et d'Alexandre Voisard dans Francillon (2015 : 901 et 1173).

30 Au sujet des diverses appropriations médiatiques et artistiques de la figure de l'écrivain, voir Martens & Watthee-Delmotte (2012).

narration cinématographique. En fin de compte, il convient donc de souligner le statut éminemment problématique de ces émissions, mais également leur intérêt en tant qu'objet d'étude. Car la question du rapport entre la littérature et les nouveaux médias, de leur interrelation et de leurs interférences, ou encore celle du refaçonnement audiovisuel de l'histoire littéraire³¹ s'impose par son actualité, au sein d'un champ culturel et médiatique en constante transformation, plus récemment marqué par l'avènement de l'ère numérique.

³¹ Nous empruntons la notion de *refaçonnement de l'histoire littéraire* au titre d'une session proposée dans le cadre d'un colloque portant sur « La reproduction des images et des textes », organisé par l'Association internationale pour l'étude des rapports entre texte et image (IAWIS/AIERTI) en juillet 2017 à Lausanne.

Références

BENASSI Stéphane (1996), « Un siècle d'écrivains », *CinémAction*, n° 79, pp. 203-205.

BOUVIER Nicolas (1975), « Trois jours avec... Nicolas Bouvier », (journaliste Lisa Garnier, réalisateur Philippe Grand), *La Voix au chapitre*, Télévision suisse romande [ci-après : TSR], 22 septembre 1975. URL : www.rts.ch/archives/tv/culture/voix-au-chapitre/3466855-chez-nicolas-bouvier.html, consulté le 22 avril 2017.

BOUVIER Nicolas (1979), « La TSR a 25 ans », *Un jour une heure*, TSR, 13 juin 1979. URL : www.rts.ch/archives/tv/information/un-jour-une-heure/3467043-la-tsr-a-25-ans.html, consulté le 18 mai 2017.

134 BOUVIER Nicolas (1984), « L'espace et la mémoire », (réalisateur Jerzy Surdel), *Visiteurs du soir*, TSR, 10 février 1984. URL : www.rts.ch/archives/tv/culture/visiteurs-du-soir/3467018-espace-et-memoire.html, consulté le 18 mai 2017.

BOUVIER Nicolas (1998), *Poussières et musiques du monde : enregistrements de Zagreb à Tokyo*, Association « Regards du monde », Lausanne, L'Hebdo/Radio suisse romande, 1 disque compact (51 min).

DIANA Jean-François (1996), « La voix visible de l'écrivain », *CinémAction*, n° 79, pp. 181-184.

DUCAS Sylvie (2014), « Quand l'entretien littéraire se fait sociologique : discours de reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse du discours*, n° 12. URL : aad.revues.org/1698, consulté le 11 avril 2017.

FRANCILLON Roger (dir.) (2015), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, nouvelle édition, Genève, Zoé.

GROBÉTY Anne-Lise (1973), « Trois jours avec... Anne-Lise Grobéty », (journaliste Jean-Philippe Rapp, réalisateur Philippe Grand), *La Voix au chapitre*, TSR, 21 juin 1973. URL : www.rts.ch/archives/tv/culture/voix-au-chapitre/3461845-anne-lise-grobety.html, consulté le 22 avril 2017.

LACROIX Michel (2015), « Images d'auteur et lien social : négociations et usages de l'iconographie dans les collections de monographies illustrées », *Mémoires du livre/ Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 1. URL : retro.erudit.org/revue/memoires/2015/v7/n1/1035763ar.html, consulté le 2 juillet 2017.

LARDELLIER Pascal & LATTÈS Vanessa (1999), « Les émissions littéraires à la télévision : ambiguïtés du "médiatexte" », *Communication et langages*, n° 119, pp. 24-37. URL : www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_119_1_2903, consulté le 24 mai 2017.

LAUT François (2008), *Nicolas Bouvier : l'œil qui écrit*, Paris, Payot.

NEL Noël (1996), « Écrans et dispositifs de la littérature à la télévision », *CinémAction*, n° 79, pp. 172-179.

NORA Olivier (1986), « La visite au grand écrivain », in *Les lieux de mémoire*, t. II, O. Nora (dir.), Paris, Gallimard, pp. 563-587.

RICCI LEMPEN Silvia, « Littérature et télévision sont compatibles, la preuve par “LittéraTour de Suisse” », *Journal de Genève*, 7 février 1998.

TUDORET Patrick (2009), *L'écrivain sacrifié: vie et mort de l'émission littéraire*, Paris/Latresne, INA/Le bord de l'eau.

VALLOTTON François (2015), « Voix et postures du poète: la présence de Gustave Roud à la radio et à la télévision suisse romande », in *Gustave Roud: la plume et le regard*, D. Maggetti & Ph. Kaenel (dir.), Gollion, Infolio, pp. 256-271.

VOISARD Alexandre (1976), « Quatre jours avec... Alexandre Voisard », (journaliste Catherine Charbon, réalisateur Philippe Grand), *La Voix au chapitre*, TSR, 10 mai 1976. URL : www.rts.ch/archives/tv/culture/voix-au-chapitre/4395572-alexandre-voisard.html, consulté le 22 avril 2017.