



Baisser le pont-levis : l'émission littéraire à l'épreuve d'une narrativité renouvelée : étude de La Grande Librairie

Marine Siguier

► To cite this version:

Marine Siguier. Baisser le pont-levis : l'émission littéraire à l'épreuve d'une narrativité renouvelée : étude de La Grande Librairie. Sciences de l'information et de la communication. 2016. dumas-01555888

HAL Id: dumas-01555888

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01555888>

Submitted on 4 Jul 2017

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.

Copyright

Master 2 Recherche

Mention : Information et communication

Spécialité : Recherche et développement

« Baisser le pont-levis » : l'émission littéraire à l'épreuve d'une narrativité renouvelée Étude de *La Grande Librairie*

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Adeline Wrona

Nom, prénom : SIGUIER Marine

Promotion : 2015-2016

Soutenu le : 17/05/2016

Mention du mémoire : Très bien

J'adresse mes sincères remerciements aux personnes qui m'ont aidée dans la rédaction de ce mémoire.

Je remercie en premier lieu Mme Adeline Wrona, pour sa disponibilité bienveillante ainsi que pour ses précieux conseils, qui ont apporté un éclairage indispensable à l'élaboration de ce travail. Son expertise concernant les modes de médiation du littéraire m'a été extrêmement bénéfique, et m'a ouvert de toutes nouvelles perspectives de recherche.

Mes remerciements vont aussi aux membres de l'équipe pédagogique du GRIPIC, pour les conseils spécifiques qu'ils ont su me donner lors des séminaires, et qui ont grandement contribué à l'avancement de ma réflexion.

Je remercie enfin tous les lecteurs et correcteurs attentifs de ce mémoire, avec une pensée toute particulière pour Matthieu Langlet, dont l'investissement tout au long du processus de rédaction et la pertinence du regard critique ont constitué pour moi un soutien moral et intellectuel sans faille.

Table des matières

Introduction :	1
Prologue : Définition des termes	8
I. Protéger la « forteresse assiégée » : ambivalence des enjeux de singularisation ...	13
A/ Littérature et télévision : les liaisons dangereuses	13
1) L'émission littéraire, une exception historique et culturelle	13
2) L'émission littéraire à contre-courant : un genre anti-télévisuel ?	18
3) La Grande Librairie comme « forteresse assiégée » : rhétorique de la résistance	21
B/Etre ou ne pas être (télégénique), telle est la question	25
1) « Comme dans la vraie vie », ou l'affirmation d'une singularité anti-télégénique	25
2) « On ne peut pas ne pas représenter »:la construction d'une télégénie de la singularité	29
3) Le téléspectateur à la croisée des imaginaires.....	33
C/ Être « plusieurs tout en étant singuliers » : la figure de l'écrivain et ses enjeux de représentation	37
1) La Grande Librairie et l'« art de la conversation » : télégénie de la causerie	38
2) Imaginaire du cénacle et singularisation par le Même : l'écrivain comme collectivité	41
3) Mise en récit via le portrait : l'écrivain comme individualité ?	44
II. Vers une diversification énonciative : nouvelles scénographies de l'auctorialité.	48
A/ Du cénacle au salon : la parole de l'écrivain fragmentée	48
1) Fragmentation du format et remise en question du modèle de la conversation	48
2) Des écrivains aux écrivains : la parole concurrencée ?	51
3) Une diversité segmentée.....	54
B/ Du salon au café ? Emergence de la figure du lecteur	58
1) Un invariant : le lecteur professionnel.....	59
2) Une évolution : l'écrivain - lecteur.....	61
3) Une nouveauté : le lecteur profane ?	64
4) Une absence : le lecteur-téléspectateur.....	65
C/ La valse des rôles, ou les trois corps de l'écrivain-roi	67
1) Une distribution composite : diversité des rôles	68
2) Une distribution flexible : porosité des incarnations	71
3) Le présentateur comme faire-valoir ?	75

III. Dire la littérature autrement : de quoi cette narrativité renouvelée est-elle le nom ?.....	80
A/ Le littéraire performé	80
1) Montrer le livre pour ne pas le dire : la lecture comme performance impossible.....	81
2) La performance par l'auteur : du simulacre à la prestation démiurgique	85
3) La performance par autrui : l'artiste comme aède des temps modernes	89
B/ Le littéraire évènementialisé	92
1) « L'écrivain écrit pour la postérité, le journaliste pour le postérieur » : dialectique de l'intemporel et de l'anecdote.....	92
2) Le littéraire face à l'actualité : l'émission spéciale « attentats de Paris »	94
3) L'actualité du littéraire : « La Gazette de La Grande Librairie »	97
C/ Si on lisait ou le spectacle de la littérature	102
1) Le « gai savoir » : la littérature comme promesse ludique.....	102
2) La fonction spectatorielle de l'émission : changement de perspective	105
3) Le cérémonial cathodique : quel partage du littéraire ?	108
Conclusion	113
Bibliographie :	117
ANNEXES.....	125
Annexe 1 : Grille d'analyse d'interviews de François Busnel, corpus de 14 articles	126
Annexe 2 : Edmond Rostand, <i>Cyrano de Bergerac</i> , extrait de l'acte II scène VIII, 1897	130
Annexe 3 : Analyse du modèle de la conversation : la télévision, cet « art de la parole »	132
Annexe 4 : Etude des modes de distribution de parole des émissions de septembre et octobre 2015	137
Annexe 5 : Grille d'analyse discursive du portrait des écrivains dans l'émission du 24/09/2015	144
Annexe 6 : analyse quantitative des types d'intervenants sur la totalité du corpus (de septembre à janvier, soit 19 émissions)	148

« Il n'y a pas une essence intemporelle de la littérature mais, sous le nom de littérature, un devenir de formes, de fonctions, d'institutions, de raisons, de projets fort différents. »

Roland Barthes

Essais critiques

Introduction

En 1949, Julien Gracq décline, en couleurs, le spectre de l'« infra-littéraire »¹, ces manifestations parasites occultant la pureté de la « vraie » littérature :

« Rouge du public des ventes, braderies, congrès vernissages, expositions (...) - jaune des condensés et des digests – vert des magazines et journaux du dimanche (...) – bleu au cinéma – violet enfin – suprême clairon plein de strideurs étranges, silences traversés des mondes et des anges – de la radio, où le mugissement de la littérature vient mourir au bord de l'infini »²

Quelques années plus tard, l'écrivain ne manquera pas d'ajouter une nouvelle teinte à sa palette des nuisibles : la télévision. Beige peut être, comme le costume fétiche de Bernard Pivot époque *Apostrophes*, chez lequel Gracq a tant de fois refusé de se rendre. De fait, l'union de la littérature et du média cathodique a souvent été présentée comme contre-nature. David de la culture contre Goliath du profit, lecteurs contre consommateurs, noblesse contre trivialité, les oppositions sont nombreuses et les imaginaires volontiers inconciliables.

De Marcel Proust (« Les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence. »³) à Antoine de Caunes (« La télévision c'est bien, la littérature c'est mieux ! »⁴), les logiques de publicisation de l'œuvre et ses conditions de production sont bien souvent envisagées comme antagonistes. A l'artiste, l'intimité du génie créateur, aux journalistes et autres communicants, l'avalissante commercialisation. Rien de nouveau sous le soleil des imaginaires médiatiques en somme ; cette dialectique du pur et du marchand ne date pas d'hier. Theodor Adorno constate que c'est au moment où émerge une presse massifiée, dans la première moitié du 19^e siècle, que le slogan de l'« art pour l'art » commence à être largement revendiqué, et que se fonde « cette division rigide entre un aspect commercial et un aspect autonome »⁵ de la littérature. Aux dynamiques de commercialisation par ce nouveau

¹ Ibid.

² Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, Paris, José Corti, 1997 [1949].

³ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990 [1927].

⁴ Antoine De Caunes, *Le Grand Journal*, Canal +, 13/10/2014

⁵ Theodor Adorno, « La télévision et les patterns de la culture de masse. », *Réseaux*, volume 9, n°44-45, 1990, p. 227 - 228

média de masse qu'est la presse, on oppose alors l'indépendance d'un art qui se suffirait à lui-même. Deux siècles plus tard, là où Sainte Beuve déplorait l'influence néfaste des quotidiens dont « l'organisation purement mercantile fomenta la plaie littéraire »⁶, c'est désormais Pierre Bourdieu qui fustige « la logique du commercial qui s'impose aux productions culturelles à travers l'Audimat »⁷. Les temps changent, les inquiétudes restent : aux « exactions des journaux »⁸ succède le « danger de la télévision »⁹.

Mais l'objet de ce mémoire n'est pas d'analyser les détails de cette nouvelle « guerre des mondes entre la galaxie Gutenberg et la galaxie MacLuhan »¹⁰. Nous chercherons au contraire à nous affranchir de la connotation polémique que peut revêtir ce type d'étude, en considérant avant tout l'émission littéraire comme une déclinaison incontournable du fait littéraire au XXI^e siècle. Nous nous rapprochons de ce fait d'une conception proche, entre autres, de celle de Dominique Maingueneau, dont la notion de paratopie permet de réconcilier autonomie du texte littéraire et médiations de l'œuvre. Pour le chercheur, l'écrivain (et plus globalement la littérature) se définit justement par son appartenance simultanée et paradoxale au champ littéraire et à la société dans laquelle il s'inscrit. En d'autres termes, étudier l'émission littéraire ce n'est pas étudier un mode de subversion de ce qu'est la « vraie » littérature, mais une modalité de sa médiation qui fait intégralement partie de ses conditions d'existence et de circulation dans la société. Ce choix de perspective nous permet de nous inscrire dans le courant de la *sociologie de la littérature*, appréhendant cette dernière non plus en tant que système autotélique mais « en tant que discours »¹¹, donc en lien avec d'autres discours et d'autres champs. Dans ce mémoire nous mobiliserons donc ponctuellement les travaux de Jérôme Meizoz, Nathalie Heinich, Anthony Glinier et Vincent Laisney. Sylvie Ducas...

Par ailleurs, nous nous référerons à une *sémiologie des médias*, dans le but de bénéficier d'une perspective davantage ancrée dans les Sciences de l'Information et de la Communication. Cet appui théorique majeur nous permettra de mieux saisir les mécanismes et conséquences des représentations médiatiques. Ainsi, via les travaux – parfois très critiques – d'Umberto Eco, Guy Debord ou Jean Baudrillard, nous nous

⁶ Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, Alia, Paris, 2013 [1839]

⁷ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Editions Raisons d'agir, Paris, 1996, p. 28

⁸ Sainte-Beuve, op. cit.

⁹ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, op.cit. , p. 5

¹⁰ Pierre Bourdieu, J.-C. Chamboredon, J.-C. Passeron, *Le métier de sociologue*, cités par Michel Peroni, *De l'écrit à l'écran*, BPI, 1991, p. 45

¹¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Editions Slatkine, Genève, 2007, p. 12

familiariserons avec les enjeux liés à la spectacularisation de l'émission littéraire. Nous mobiliserons également un certain nombre de sémiologues dont les écrits présentent une dimension plus neutre et analytique, parmi lesquels François Jost et Camille Brachet, sur lesquels nous nous appuierons pour formuler des critères précis d'observation du média télévision.

La démarche globale que nous choisissons ici d'adopter s'inspire de la posture de Jean Peytard, qui, dans *La médiacritique littéraire à la télévision*¹², s'interroge sur la manière dont « les formes d'expression, fortement déterminées par la technique (...) construisent massivement (c'est-à-dire, pour des publics de grande ampleur) une "certaine idée" du livre, de l'écrivain, du lecteur, du texte littéraire. »¹³. Ici, ce sont les métamorphoses de cette « certaine idée » du littéraire tel qu'il est donné à voir par l'émission de télévision que nous allons analyser, à travers cette étude de *La Grande Librairie*.

Sujet et objet de la recherche

Dans le paysage télévisuel actuel, les émissions littéraires se font discrètes : on en recense actuellement cinq, toutes chaînes confondues. Sous cette appellation générique sont en réalité regroupés aussi bien les « mini-formats » (*Un livre un jour*, pastille littéraire de 2 minutes 30 sur France 3) que les magazines culturels au sens large (*Ça balance à Paris* sur Paris Première, *Au fil de la nuit* – renommé après le départ de Michel Field qui donnait à l'émission son titre éponyme- sur TF1) ou les émissions à la ligne éditoriale plus politique (*Bibliothèque Médicis* sur Public Sénat).

Diffusée depuis le 4 septembre 2008 et présentée par le journaliste et critique littéraire François Busnel, *La Grande Librairie* a su se faire une place à part au sein de cet ensemble hétéroclite. Cette émission s'est peu à peu imposée comme objet de recherche principal pour ce travail. En effet, elle est à l'heure actuelle la seule émission littéraire diffusée en *prime time* (20h45 sur France 5 tous les jeudis). Elle est en outre la plus proche – du moins en apparence – de ce qui est encore aujourd'hui perçu comme la référence indépassable du genre : la mythique *Apostrophes*, présentée par Bernard Pivot jusqu'en 1990, et source d'inspiration assumée de François Busnel. Enfin, un récent sondage *Livres Hebdo* révèle que *La Grande Librairie* est l'émission la plus influente sur

¹² Jean Peytard, préface de *La médiacritique littéraire*, Semen 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010.

¹³ Ibid.

le commerce du livre (72%), très loin devant Télématin (22%) et On n'est pas couché (14%)¹⁴.

Toutes ces caractéristiques font de ce programme le lieu de cristallisation d'enjeux importants concernant les modalités de médiations du littéraire à la télévision, c'est pourquoi nous avons choisi d'en faire notre objet d'étude.

Concernant le sujet plus spécifique de notre recherche, il nous a paru potentiellement intéressant d'analyser cet objet protéiforme qu'est *La Grande Librairie* à l'aune des modifications structurelles qu'elle a subies cette année, et les conséquences de ces changements sur un certain nombre d'enjeux liés à la mise en scène du littéraire à la télévision. En effet, depuis fin 2015, la direction de la chaîne France 5 est passée aux mains du journaliste, écrivain et présentateur Michel Field, sous l'impulsion de la présidente de France Télévisions Delphine Ernotte. Il s'agissait avant tout de dépoussiérer l'image de France 5, décrite jusqu'ici comme la « belle endormie »¹⁵ de la télévision publique. Cette nomination s'est donc accompagnée d'importants changements, à la fois formels et substantiels, au sein de *La Grande Librairie*, l'une des émissions phares de la chaîne.

Dans une interview accordée à France inter, Michel Field manifestait ainsi sa volonté de « creuser quelques meurtrières et (...) baisser le pont-levis »¹⁶ mis en place par François Busnel dans un programme décrit comme « la forteresse assiégée du PAF »¹⁷. Or, cette velléité de « (...) changer, (...) rythmer, (...) ouvrir »¹⁸ l'émission se heurte à la ligne éditoriale défendue depuis sa création : ménager, au sein du paysage télévisuel, un espace singulier, « un schéma d'émissions strictement littéraires »¹⁹ où tout mélange des genres et autres processus d'hétérogénéisation seraient formellement proscrits. On comprend dès lors que ce nouveau format soit porteur de changements majeurs.

La Grande Librairie se voit donc désormais traversée par de nouvelles dynamiques, à travers des changements opérés sur une multitude d'éléments, allant du statut des intervenants à la symbolique mobilisée par la matérialité du décor, en passant par le séquençage de l'émission... Ce sont en définitive sur les conséquences de ces

¹⁴ Marine Durand, « Télé en hausse, blogs en baisse : les médias les plus prescripteurs selon les libraires », *Livre Hebdo*, 28/08/2015

¹⁵ Christine Rousseau, « Michel Field : il n'est pas question que France 5 dorme pendant dix ans », *Le Monde*, 19/11/2015

¹⁶ Interview de Michel Field, « L'instant M », *France inter*, 19/11/2015

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ François Busnel, Daniel Picouly, « Etre capable de refaire de la France un pays de lecteurs », *La Croix*, 19/09/08

modifications du format de l'émission littéraire que nous avons voulu nous pencher. Interrogation qui nous a amené à formuler la problématique suivante :

Dans quelle mesure les transformations de l'énonciation télévisuelle à l'œuvre dans *La Grande Librairie* influent-elles sur la narrativité cathodique du littéraire, et avec quelles conséquences ? Autrement dit, comment le nouveau format de l'émission témoigne-t-il d'une évolution des discours portés par la télévision sur la littérature, via une modification des imaginaires associés à sa médiation ?

Par souci de précision des analyses et face à la densité du sujet, nous avons choisi de laisser ici de côté la réception et l'interprétation spectatorielle de ces reconfigurations. Nous nous focaliserons ainsi uniquement sur ce que François Jost appelle « l'agir de la programmation et de la médiation »²⁰, c'est à dire l'amont du processus de communication médiatique.

Hypothèses

- Hypothèse 1 : *L'identité de La Grande Librairie s'est longtemps articulée autour de la mise en scène d'un imaginaire de singularité de l'émission littéraire, elle-même fruit d'un héritage historique et culturel complexe. L'ancien format s'est donc construit sur une promesse anticonformiste de médiatisation d'une conversation « entre initiés » (les écrivains), au travers d'une narrativité qui se donne à voir comme anti-télégénique.*

Après avoir défini les enjeux identitaires relatifs à l'émission, nous nous sommes interrogée sur la manière dont ceux-ci étaient remis en question par le changement de format. La figure de l'écrivain étant au cœur de la narrativité du programme, nous avons d'abord cherché à évaluer les conséquences de ces évolutions sur cet acteur incontournable du dispositif.

²⁰ François Jost, « La promesse des genres », *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997. Le genre télévisuel. pp. 11-31.

- Hypothèse 2 : *La modification du format de l'émission entraîne une fragmentation (des contenus, des légitimités, de la scénographie...) qui va contribuer à diluer la singularité affichée qui constituait son identité. La figure de l'écrivain, concurrencée par l'apparition d'autres types d'intervenants, perd alors son rôle central dans le programme.*

Face à cette évolution s'impose la nécessité de mobiliser d'autres imaginaires, dans le but de formuler une nouvelle promesse, un nouveau contrat de communication médiatique sur le littéraire. Notre troisième hypothèse interroge la mise en scène de nouveaux traits identitaires forts.

- Hypothèse 3 : *La perte d'une certaine intégrité autoproclamée de l'émission s'accompagne en compensation d'une nouvelle médiagenie de la mise en scène du littéraire. Si la spécificité du programme se retrouve fragilisée par ces changements, la littérature en sort paradoxalement re-sacralisée, car donnée à voir de manière nouvelle, plus télégénique.*

Présentation du corpus

Pour répondre à ces hypothèses, nous avons choisi un corpus constitué de deux objets principaux.

D'une part, nous analyserons les interviews accordées par François Busnel à la presse nationale sur ces 5 dernières années, afin de bénéficier d'un échantillon temporel assez large pour être représentatif, mais également assez récent pour ne pas être obsolète. Nous avons sélectionné un total de 14 articles sur un critère d'exclusion majeur : ne prendre en compte que les interviews au sens strict du terme, c'est à dire celles où les marques énonciatives de l'auteur de l'article sont réduites au minimum, en écartant systématiquement les portraits... Nous restons toutefois consciente de la dimension interprétative inhérente à tout discours produit et relayé par les médias, quelle que soit leur prétention à la neutralité. Il ne s'agira pas d'envisager les déclarations de François Busnel comme le reflet direct d'une parole inaltérable, mais toujours comme la

résultante d'une co-construction implicite entre cet acteur et les supports médiatiques dans lesquels il s'exprime.

Nous garderons également en tête la mise en garde de Theodor Adorno, pour lequel « Etudier les spectacles télévisés en termes de psychologie de leurs auteurs reviendrait presque à faire une étude des voitures Ford sous la forme d'une psychanalyse de feu monsieur Ford »²¹. Il s'agit ici de considérer les discours tenus par l'un des principaux acteurs du dispositif, non pas comme la *cause* des imaginaires particuliers associés à *La Grande Librairie*, mais comme l'une de ses multiples *manifestations*. On envisage ici François Busnel comme le porte-parole de l'« esprit » *Grande Librairie* tel qu'il se perçoit et se met en scène, et par-là même représentatif d'une certaine conception de la promesse associée à cette émission.

C'est donc via l'*analyse de discours* que nous traiterons ce premier objet.

D'autre part, notre intérêt portera sur des émissions de *La Grande Librairie* sélectionnées pour leur représentativité. Nous avons limité temporellement notre corpus, de septembre 2015 à janvier 2016. Ce choix nous permettra d'avoir une vision plus ciblée des transformations subies par l'émission au cours de la période charnière novembre-décembre, tout en ayant un aperçu du format initial encore inaltéré (septembre + octobre), ainsi que du résultat final et stabilisé des modifications (janvier). D'autre part, le départ précipité de Michel Field, qui en janvier quitte son poste pour la direction de France Télévisions seulement quelques mois après sa prise de fonction à France 5, rend cette délimitation temporelle nécessaire. En effet, ce nouveau changement de direction pour la chaîne entraîne une incertitude quant à la nouvelle orientation de *La Grande Librairie*, qui ne sera certainement effective que dans quelques mois, et que nous ne pourrions et ne souhaitons donc pas analyser faute de recul.

Concernant nos études qualitatives, nous avons fait le choix de nous focaliser sur trois émissions que nous considérons être chacune représentative d'une période précise de l'évolution de *La Grande Librairie*. Pour l'ancien format, nous étudierons en premier lieu celle du 24 septembre 2015, soit l'une des toutes premières de la rentrée, et donc encore particulièrement emblématique d'une volonté d'homogénéité à la fois formelle et thématique. Concernant le nouveau format, notre choix s'est porté d'emblée sur la toute

²¹ Theodor Adorno, « La télévision et les patterns de la culture de masse. », *Réseaux*, volume 9, n°44-45, 1990, p. 227 - 228

première édition de la nouvelle formule, soit l'émission du 7 janvier 2016. Dans la mesure où son caractère inédit nécessitait qu'elle soit explicitée aux téléspectateurs, elle constituait pour nous un objet d'analyse privilégié, car mobilisant un métadiscours particulièrement riche. De la même manière, l'émission du 17 décembre 2015 s'imposée comme un objet d'étude incontournable, en tant qu'« émission spéciale » au contenu très spécifique, mobilisant un langage télévisuel totalement différent du programme « classique ». Ajoutons que ces *analyses sémiologiques* ne feront pas chacune l'objet d'une étude « en bloc », mais seront disséminées tout au long de ce travail. De plus, ce choix initial n'exclura cependant pas les mobilisations ponctuelles d'autres émissions, pour illustrer un point précis. Nous n'écartons pas non plus quelques références au site officiel de *La Grande Librairie*, ainsi qu'à sa page Facebook (sans pour autant passer par une analyse exhaustive de ces supports, faute de temps).

Quant à nos études quantitatives, l'une de nos analyses concernant l'évolution du pourcentage d'écrivains invités sur le plateau portera sur l'ensemble de la période (5 mois - 19 émissions). Nous mobiliserons également des segments plus restreints pour l'analyse des modes de distribution de parole (septembre à octobre soit 8 émissions), ou encore pour l'établissement du séquençage type de l'émission ancien format (septembre soit 4 émissions) et nouveau format (janvier soit 4 émissions).

Prologue : Définition des termes

❖ Émission littéraire

Pour François Jost, « il n'y a genre (...), qu'à partir du moment où, pour penser ou interpréter un programme, on le ramène à une catégorie plus vaste qui facilite l'opération. Cet élan (...) nous projette de l'inconnu vers le connu, du nouveau vers l'ancien »²². Mais si le genre « émission littéraire » est immédiatement assimilable à une catégorie précise dans les imaginaires, Dorothee Kopp note dans son mémoire sur la lecture télévisée que « l'émission littéraire échappe à la catégorisation générique que les chercheurs ayant pris la télévision comme objet ont tenté de systématiser »²³.

Elle relève néanmoins l'existence d'une tentative de caractérisation par Noel Nel²⁴, que nous reprendrons ici à sa suite. Le chercheur identifie ainsi trois invariants propres à l'émission littéraire : la prédominance de situations intra-scéniques, un enchâssement des dispositifs de conversation et d'illustration, et la production de nombreux discours seconds autour de l'œuvre qui valorisent l'acte locutoire. Si ces trois critères peuvent parfois s'avérer discutables, nous verrons qu'ils correspondent ici tout à fait à l'organisation initiale de *La Grande Librairie*, avant d'être remis en question dans le nouveau format, ce qui nous poussera à nous interroger sur l'intégrité de ce genre à l'aune de modifications structurelles importantes.

❖ Énonciation télévisuelle

L'énonciation télévisuelle est définie par Virginie Spies comme « acte sémiologique toujours agissant, qui désigne non seulement les relations entre l'énoncé et ceux à qui il s'adresse, mais fait également référence à un certain nombre d'éléments qui désignent la

²² François Jost, « La promesse des genres ». - *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997.

²³ Dorothee Kopp, *La lecture télévisée. Etude de la médiamorphose d'un procès médiatique*, mémoire de master recherche en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2005

²⁴ Noël NEL, « Ecrans et dispositifs de la littérature à la télévision », Cinémaction n°79, « Littérature et télévision », Paris, Corlet Editions, 1996

télévision elle-même.»²⁵. Aborder les enjeux de notre sujet par le prisme de l'énonciation télévisuelle, c'est donc dans un premier temps considérer l'émission littéraire comme un objet culturel produit par les discours tenus sur elle et par elle.

Dans son ouvrage *Peut-on penser à la télévision ?*, Camille Brachet considère cette notion d'énonciation télévisuelle comme une forme particulière de l'énonciation éditoriale telle qu'elle est définie par Emmanuel Souchier, à savoir comme « cet ensemble de "marques" sémiotiques révélant (la) véritable nature (du texte) à travers sa pluralité "énonciative" »²⁶. Il en résulte un entrelacement du sens et de la forme, devenus indissociables, puisque dans cette optique « le dispositif, non seulement conditionne, mais détermine l'objet »²⁷. Dès lors, on abordera l'émission littéraire non seulement par le prisme des discours qui y sont tenus, mais également via une panoplie de critères « infra-ordinaires » tels que la matérialité du décor, la promesse de genre qui lui est implicitement associée, l'identité de la chaîne qui la diffuse...

❖ *Narrativité*

Philippe Marion décrit la narrativité, autrement dit « ce qui *fait le récit* »²⁸, comme une notion porteuse d'une double dimension. Il propose ainsi de différencier « le narratif comme état explicite et affirmé », du « narratif comme dimension possible au vu d'une certaine configuration de l'objet observé (qu'il soit un signe, un message, mais aussi, plus fondamentalement, un média) »²⁹. Ainsi, « La narrativité serait non seulement un résultat mais elle contiendrait aussi une dimension promissive, celle d'un potentiel ou d'un développement virtuel suggérés par la présence simultanée de certains indices »³⁰.

Appliquée à notre objet d'études, cette définition nous permet d'identifier deux niveaux de narrativité. Au niveau explicite, elle correspond à ce que l'émission dit du littéraire : comment sont présentés les invités, quel discours de valorisation des activités de lecture/écriture, quelle mise en scène de l'objet livre... Au niveau latent, la narrativité

²⁵ Virginie Spies, « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet », *Semen*, 26 | 2008, 18/03/2009.

²⁶ Souchier Emmanuel. « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. » *Communication et langages*, n°154, 2007. L'énonciation éditoriale en question. pp. 23-38.

²⁷ Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Le Bord de l'eau, Paris, 2010, p.264

²⁸ Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, (1997)

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

porte sur ce que l'émission littéraire dit d'elle-même, à *travers* son choix de mise en récit du littéraire : quel rôle elle s'assigne, quelle promesse de genre elle formule implicitement, quel métadiscours ses principaux acteurs mettent en circulation dans l'espace médiatique...C'est donc par le prisme de cette double dimension que nous analyserons *La Grande Librairie*.

❖ *Ecrivain/Auteur*

Le *dictionnaire du littéraire*, définit l'écrivain comme celui qui « assume toujours la part matérielle du travail de l'auteur, mais, dans le domaine littéraire, a une part symbolique spécifique, et prestigieuse, de celui-ci »³¹. De la même manière, l'article « Auteur » de l'*Encyclopædia universalis* opère la distinction suivante :

« Si le terme écrivain désigne une condition sociale, une activité professionnelle reconnue, le mot auteur renvoie à une fonction, celle d'assumer la production du texte : le terme latin *auctor* dérive du verbe *augeo*, « augmenter » et « garantir ». Il y a donc des auteurs qui ne sont pas écrivains »³²

C'est sur ces deux définitions que nous avons fondé les choix terminologiques visant à désigner dans ce mémoire *celui qui écrit*. Notre première partie traitera principalement de l'imaginaire de l'entre-soi anciennement convoqué par la mise en scène d'une conversation entre « professionnels » de l'écriture (pour la grande majorité des romanciers). Nous utiliserons donc le terme d'« écrivain ». En revanche, notre deuxième partie s'attache à décrire, suite au changement de format, l'irruption de nouvelles figures « profanes » (acteur, chanteurs, historiens, sociologues, psychiatres...) au sein de l'émission littéraire. Nous emploierons alors le terme d'« auteurs » pour désigner ces dernières.

Plus globalement et pour l'ensemble de ce mémoire, nous emploierons donc le terme « écrivain » pour désigner les intervenants dont l'écriture est le métier (avec tous les présupposés de légitimation que cela soulève), et le terme « auteur » pour désigner ceux dont la production d'œuvres écrites n'est pas l'activité principale.

³¹ Paul Aron (dir.), Denis Saint-Jacques (dir.), Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

³² Alain Brunn, François-René Martin, Universalis, « AUTEUR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 24 mars 2016.

❖ *Dispositif télévisuel*

Popularisée par Michel Foucault, la notion de dispositif a connu de nombreuses tentatives de définition théorique, qui varient en fonction des disciplines et des domaines qui la mobilisent.

Concernant son application à la télévision, nous retiendrons en particulier la position de Guy Lochard, qui décrit le dispositif comme « l'ensemble agencé des paramètres de médiation qui sont réunis et mobilisés *par une instance de production* pour réaliser le projet communicationnel sous-tendant une émission »³³. Une telle conception présente pour nous l'avantage de mettre l'accent sur la dimension « stratégique » de ce terme, c'est à dire la quête d'efficacité sur le public visé³⁴. Sans perdre de vue le fait que les conditions créées par le dispositif peuvent être renégociées par les téléspectateurs, nous pouvons ainsi focaliser notre analyse sur l'intention portée par l'émission littéraire, davantage que sur les modalités de réception effective de celle-ci.

De même, nous nous réfèrerons à la position « résolument maximaliste »³⁵ de Noel Nel, pour lequel « les dispositifs télévisuels structurent émissions et genres sur les plans matériel et symbolique, de la présentation à la représentation, des espaces concrets aux espaces imaginaires, des mondes factuels aux mondes fictionnels et virtuels »³⁶. Nous envisagerons ainsi *La Grande Librairie* comme un enchâssement de toutes ces composantes matérielles et symboliques, qui la définissent en tant qu'émission.

❖ *Médiagénie*

Inventé par Philippe Marion en 1991, le concept de médiagénie, inspiré du terme « photogénie », désigne une harmonie entre un projet narratif et un média. Ainsi, est considéré comme télégénique ce qui « passe bien » à la télévision, la capacité d'un projet narratif ou d'un genre « à se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire

³³ Guy Lochard, *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ?* – Université P III – Sorbonne nouvelle (UFR Communication), 2000.

³⁴ Ibid.

³⁵ Noel Nel, *Le dispositif télévisuel*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan, 1998.

³⁶ Ibid.

médiatique qui leur convient le mieux »³⁷. Le terme « médiagénie » est à distinguer de la « médiativité », qui désigne symétriquement ce que permet un média, « la capacité propre de représenter (...) qu'un média possède quasi ontologiquement »³⁸

Dans le cadre de notre mémoire, nous analyserons dans un premier temps dans quelle mesure l'identité initiale de *La Grande Librairie* s'inscrit dans une certaine mise à distance de toute télégenie excessive : critique explicite de la télévision à l'antenne, temps long des interventions, effets de dynamisation par le montage réduits au strict minimum...Il s'agissait alors d'adapter le dispositif télévisuel à la narrativité littéraire et non l'inverse. Dans un second temps, nous verrons que ce rapport initial s'est inversé dans la nouvelle formule de *La Grande Librairie*, via la revalorisation d'une mise en scène du littéraire plus télégénique. A travers une hétérogénéisation nouvelle, passant par la fragmentation de la forme comme des contenus, il s'agit désormais d'adapter la narrativité littéraire au dispositif télévisuel.

³⁷ Philippe Marion, "Narratologie médiatique et médiagénie des récits", *Recherches en communication*, n° 7, 1997: *Le récit médiatique*, Université catholique de Louvain, Département de communication.

³⁸ Ibid.

I. Protéger la « forteresse assiégée »³⁹ : ambivalence des enjeux de singularisation

La Grande Librairie est une émission qui se donne à voir comme singulière, à contre-courant de la majorité des productions télévisuelles actuelles. De cet enjeu de singularisation découle une mise en récit particulière, où l'émission se met en scène comme une exception, convoquant un imaginaire particulier du rôle de la télévision en tant que lieu de médiation du littéraire. Nous nous interrogerons ici sur les conséquences de cette volonté de différenciation sur l'énonciation télévisuelle mobilisée.

A/ Littérature et télévision : les liaisons dangereuses

Au fil des époques, la structuration de l'émission littéraire comme un genre à part entière a vu naître et se renforcer la relation ambiguë qu'entretiennent désormais littérature et télévision. Cette alliance chaotique de l'écrit et de l'écran⁴⁰ a contribué à façonner l'imaginaire de singularité traditionnellement associé à ce type de programme.

1) L'émission littéraire, une exception historique et culturelle

Lune de miel

C'est en 1953 qu'apparaît la première émission littéraire, sous l'impulsion de Pierre Dumayet, avec Pierre Desgraupes et Max-Pol Fouchet. *Lectures pour tous* se présente sous forme d'interviews successives d'écrivains, en tête-à-tête. Certaines, à l'instar de celle de Louis-Ferdinand Céline, sont depuis devenues des séquences d'anthologie, profondément ancrées dans les imaginaires collectifs⁴¹. Ce format particulier émerge au sein de ce qu'Umberto Eco (repris plus tard par Patrick Tudoret) appelle la Paléo-Télévision⁴². Cette expression désigne un mode de médiation « qui se veut une fenêtre sur le monde, et se repaît volontiers d'idéaux humanistes et pédagogiques »⁴³. Cette « télévision de papa »⁴⁴ fait profondément écho à la vision habermassienne de l'espace public au XVIIIe siècle : il s'agit pour des élites éclairées de faire circuler leurs idées dans

³⁹ Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

⁴⁰ Expression de Michel Peroni employée dans son ouvrage éponyme

⁴¹ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000, p14

⁴² Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 197

⁴³ Patrick Tudoret, *L'écrivain sacrifié: vie et mort de l'émission littéraire*, Le Bord de l'eau, Paris, 2009, p.15

⁴⁴ Ibid.

le but d'instruire un public le plus large possible⁴⁵. C'est dans ce souci éducatif – d'aucuns diraient paternaliste – que se sont donc structurées en France les premières émissions littéraires. Ce format bénéficie alors de l'harmonie presque totale entre la médiativité d'une télévision à vocation éducative et la médiagénie de contenus culturels cherchant à se démocratiser.

Premières désillusions

Les modifications progressives des logiques télévisuelles (ce qu'Eco appelle le passage à la Néo-télévision) entraînent une évolution de l'identité de ce genre particulier. Avec *Apostrophes* émerge un nouveau mode de mise en scène : désormais, ce sont plusieurs écrivains qui sont réunis en même temps sur un plateau, et en présence d'un public. Avec le succès rencontré par l'émission, ce format fera date, devenant la référence plus ou moins explicite des émissions littéraires contemporaines. Mais avec la popularité inégalée d'*Apostrophes* émergent les premières critiques, et se fomentent la désormais familière opposition entre une littérature « pure » et une télévision « superficielle ». Pierre Nora le souligne : « *Apostrophes* a longtemps été tenu (dans le champ des idées) pour un mélange de salon parisien et de maison de passe, aussi peu recommandables l'un que l'autre pour un esprit sérieux »⁴⁶. L'apparition télévisée est stigmatisée par une partie du milieu intellectuel, et les velléités de vulgarisation littéraire qui firent l'âge d'or de la Paléo-télévision fustigées, entre autres, par un Julien Gracq catégorique : « Le travail essentiel de l'écrivain est d'écrire des livres – de qualité si possible – et non de causer dans le poste, de parader sur les estrades télévisuelles, ou de discuter de ses livres avec les bambins des classes élémentaires »⁴⁷.

Un divorce inéluctable ?

Depuis, beaucoup de programmes ont émergé au fil des ans, mais peu ont réussi à se faire une place durable au sein d'un environnement médiatique de plus en plus changeant et diversifié, où la sanction de l'audimat est bien souvent sans appel. Pour le chercheur Patrick Tudoret, l'émission littéraire est désormais sur le déclin, « déclassée par le primat du divertissement »⁴⁸, annihilée par l'idéologie de la « Sur-télévision »⁴⁹.

⁴⁵ Jurgen Habermas, *L'espace public*, Payot, Paris, 1993 [1960]

⁴⁶ Pierre Assouline, Pascal Ory, « Les années « *Apostrophes* » par Bernard Pivot », *Le Magazine Littéraire* n°561, novembre 2015

⁴⁷ Julien Gracq, *Entretiens*, José Corti, Paris, 2002

⁴⁸ Patrick Tudoret, op. cit. p. 338

C'est au paroxysme de cet état des lieux alarmiste (et discutable) qu'émerge *La Grande Librairie*. Paradoxalement, la tendance au « tout-divertissement » décriée par de nombreux chercheurs et intellectuels a contribué à redorer le blason de l'émission littéraire, de plus en plus présentée comme une espèce menacée par notre « société du spectacle »⁵⁰. Elle fait désormais figure d'exception, souvent représentée dans les discours médiatiques comme une « forteresse assiégée »⁵¹, un petit bastion de la culture qui résiste encore et toujours à l'envahissante pensée cathodique de la rentabilisation à tout prix.

Tour à tour encensée et critiquée, produit d'une histoire chaotique et passionnelle, l'émission littéraire bénéficie désormais d'un statut à part au sein des productions télévisuelles. Actuellement, la particularité de ce format se manifeste à trois niveaux au sein du paysage télévisuel : à l'échelle internationale, à l'échelle nationale, et au sein même de la chaîne qui le produit.

L'émission littéraire, une exception française

Invité au journal de 13h en France pour la promotion de son nouveau roman, Julian Barnes déclarera, avec un flegme très britannique : « Pour passer à la télévision en Angleterre, il aurait fallu que j'aie violé une petite fille ou assassiné un facteur »⁵². De fait, il semblerait que la présence de la littérature à la télévision soit une spécificité hexagonale, dont on retrouve peu d'équivalents dans le reste du monde.

Dans son rapport au ministère de la Culture remis en 2000, Olivier Bourgois constate qu'à l'étranger, « les émissions proprement littéraires sont extrêmement rares »⁵³. Il relève trois facteurs d'explications à cette particularité à la française. Premièrement, la littérature jouant un rôle historique dans la conception française de la culture, il était naturel que la télévision, en tant que pouvoir instituant, « devint la scène des consécration de l'importance de l'écrivain »⁵⁴. D'autre part, la France étant, depuis

⁴⁹ « Sur-télévision » décrite par P. Tudoret comme la troisième ère dans laquelle nous rentrons aujourd'hui (après la paléo et la néo-télévision). Elle se caractérise par « une surmodernité fortement nihiliste » où le spectacle est roi. *Op. cit.*, p.339

⁵⁰ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992 [1967].

⁵¹ Expression de Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

⁵² Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000

⁵³ Olivier Bourgois, *op. cit.*, p.34

⁵⁴ Ibid.

l'avènement des salons littéraires, le « pays de la conversation et du débat »⁵⁵, on retrouve cet héritage historique dans les émissions littéraires, faisant la part belle à l'art de la discussion. Enfin, le rôle social que la France prête à ses écrivains depuis l'affaire Dreyfus entrainerait la nécessité de leur ménager un espace privilégié au sein de la prise de parole cathodique (espace qui est pourtant très rarement utilisé à cet effet comme le souligne l'auteur). C'est donc d'abord à l'échelle mondiale que l'émission littéraire construit son image de singularité.

L'émission littéraire, protégée des chaînes publiques

Ministre de la Culture et de la Communication sous Jacques Chirac, Jean-Jacques Aillagon l'affirme : « Le service public doit être singulier par rapport aux productions des opérateurs privés »⁵⁶. Cet imaginaire de différenciation, mobilisé à travers l'emploi du terme « singulier », suppose la nécessité de ménager pour les programmes culturels des espaces de protection, en marge des logiques purement économiques. Preuve ultime de leur spécificité, l'« absence totale d'émissions littéraires sur les chaînes privées »⁵⁷, qui « confirme le caractère non-commercial de telles émissions »⁵⁸. Dès lors, les chaînes publiques se voient investies d'une mission de préservation, garantes de la mise en visibilité de la culture à la télévision. Ce rôle protectionniste du service public, hérité d'un imaginaire très ancré de l'Etat Providence à la française, est souligné entre autres par la philosophe Catherine Clément. Dans son rapport au ministère de la Culture en 2002, elle ira jusqu'à préconiser d'« inscrire la télévision publique dans le préambule de la Constitution », de manière à sacraliser définitivement son « rôle de formation et d'instruction, capable de dispenser la culture »⁵⁹. L'effort de sauvegarde de cette « espèce menacée » qu'est l'émission littéraire est également couronné par l'attribution de nombreux prix, dont les « Lauriers de la télévisions », décerné en 2011 à *La Grande Librairie*, et qui récompense chaque année « les programmes audiovisuels les plus remarquables pour leur contribution à la culture française ». A l'échelle du pays, le genre s'impose donc via une valorisation symbolique, l'opposant à la valorisation marchande qui prédominerait dans le secteur privé.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Cité par Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris, Le Bord de l'eau, 2010, p. 23

⁵⁷ Olivier Bourgois, *op. cit.*

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Catherine Clément, *La nuit et l'été, quelques propositions pour les quatre saisons*, Rapport pour le ministère de la Culture, décembre 2002.

L'émission littéraire, un programme hors normes

Cependant, même au sein des chaînes publiques, l'émission littéraire fait bien souvent figure d'exception. *La Grande Librairie*, programmée sur France 5, y est souvent présentée comme un ovni télévisuel, preuve s'il en est que même dans un environnement médiatique pensé pour favoriser ce type de contenu, le genre apparaît comme relativement inadapté au support cathodique.

Sonia Devillers, animatrice sur *France Inter* et spécialiste des médias, décrit, sur le ton volontiers provocateur qui caractérise ses chroniques, France 5 comme :

« L'antenne chouchou des téléspectateurs et du CSA. (...) Mais la culture s'y fait quand même plutôt rare. France 5 c'est la télé qui vous fait du bien avec un max de conso et de tourisme : rien qui dépasse, rien qui dérange. »⁶⁰

Cette conception de la chaîne comme relativement consensuelle remet en question l'imaginaire d'un service public totalement désintéressé, indexant ses programmes sur la seule volonté de rendre la culture accessible au plus grand nombre. Au sein de ce paysage médiatique plus nuancé, « *La Grande Librairie* fait figure de survivant sur France 5 »⁶¹, et apparaît comme un format disruptif, se distinguant par un contenu relativement atypique en comparaison au reste de la programmation. Seule émission littéraire de la chaîne, cette situation de monopole contribue à renforcer le statut singulier de *La Grande Librairie*.

A ces dynamiques de singularisation héritées de facteurs à la fois historiques et culturels va faire écho la mise en place d'une rhétorique de la différence. L'émission littéraire en général, et *La Grande Librairie* en particulier, sont désormais indissociables de discours d'accompagnement qui visent à les ériger en exceptions médiatiques. Une analyse de discours nous a ainsi permis d'identifier la manière dont l'image de *La Grande Librairie* s'est construite par opposition à ce qui était identifié comme des normes du média télévision.

⁶⁰ Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

⁶¹ David Caviglioli, « La télé a-t-elle peur des livres ? », *L'Obs*, 01/07/2011

2) L'émission littéraire à contre-courant : un genre anti-télévisuel ?

Dans son rapport au Ministère de la Culture, Olivier Bourgois relève ce qu'il identifie comme une discordance structurelle :

« Il existe une contradiction de nature entre la télévision généraliste telle qu'elle évolue depuis quelques années et le souci d'utiliser l'instrument télévisé à des fins culturelles. Cela veut dire que la présence du livre, ou celle d'émissions culturelles en général, ne peut venir que de corrections délibérées apportées à l'évolution spontanée»⁶²

Cette affirmation cristallise la conception répandue d'une télévision à deux vitesses, opposant d'un côté le média généraliste, commercial, de masse, privé (la règle), et de l'autre le média culturel, public, de niche (l'exception). Dès lors, « la survie des magazines culturels en France ne peut venir que de causes extérieures à la pure logique de la télévision »⁶³. Face à cette conviction que l'essence de la télévision réside dans son aspect commercial émerge alors l'idée qu'il faut *lutter contre* cette inclination naturelle pour *imposer* le livre à la télévision.

Pour Catherine Clément, le rôle des chaînes publiques est donc de faire désirer au téléspectateur quelque chose qu'il ne réclame pas nécessairement. A la *valorisation de la demande* qui serait inhérente à la télévision commerciale (« Il faut aller dans le sens des téléspectateurs non en tant que citoyens d'une nation mais en tant que consommateurs de loisirs, ou de produits, et il faut leur donner ce qu'ils attendent. »⁶⁴) s'opposerait donc une *valorisation de l'offre* supposément caractéristique de la télévision culturelle (« S'il y a une bonne offre culturelle à un bon horaire, les gens viennent »⁶⁵). C'est de cette veine pédagogique, nostalgique d'une Paléo-télévision aux aspirations éducatives, que se réclame François Busnel lorsqu'il déclare : « Il ne faut pas donner aux téléspectateurs ce qu'ils aiment mais ce qu'ils pourraient aimer. Si vous leur donnez ce qu'ils aiment, vous faites de la télé-réalité ou du Cyril Hanouna »⁶⁶. L'émission littéraire se structure donc à contre-courant, à rebours de ce qu'elle pense identifier comme les attentes d'une époque.

⁶² Olivier Bourgois, op. cit.

⁶³ Olivier Bourgois, op. cit.

⁶⁴ Catherine Clément, op. cit.

⁶⁵ Philippe Larroque, Hélène Reitzbaum, « Défendre le livre dans une période où il est menacé », *Le Figaro*, 23/10/2012

⁶⁶ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

Cette idéologie antagoniste (l'émission littéraire *contre* les logiques cathodiques) transparait plus globalement via la médiatisation d'une rhétorique anti-télévisuelle par le présentateur phare de *La Grande Librairie*. A travers des analyses de discours que nous avons effectuées sur 14 interviews de François Busnel accordées à la presse nationale ces 5 dernières années, nous avons cherché à identifier des schémas discursifs récurrents, visant à déprécier la télévision dans sa globalité pour mieux encenser *La Grande Librairie* dans ses particularités.

A partir de notre corpus d'articles, nous avons donc pu établir une grille d'analyse soulignant des thématiques récurrentes, communes à toutes les interviews. Parmi celles-ci, une condamnation globale de l'idéologie médiatique, une prise de distance vis à vis des logiques marchandes, ainsi qu'une critique du média télévision dans son ensemble, dont nous retranscrivons ci-dessous quelques morceaux choisis⁶⁷ :

Critique du cynisme médiatique :	Minimisation des logiques marchandes :	Critique de la télévision :
« Dans les médias français, le cynisme et la moquerie se portent en bandoulière. Il est de bon ton d'être un sniper, de démolir, de dézinguer. »⁶⁸ « L'artiste se retrouve devant deux ou trois snipers ou un gang de rieurs qui lui coupent la parole à peine prise, et doit tenter de se justifier d'avoir produit de la beauté, qui bien sur ne leur apparaît pas comme de la beauté, car ils ne s'intéressent qu'à son contraire, la saleté »⁶⁹ « Pourquoi se méfier de l'enthousiasme ? Il y a actuellement une idéologie	« Faire vendre des livres, ce n'est pas la mission principale ! La mission principale, c'est de restaurer le gout de lire. »⁷¹ « Le bonheur d'être ensemble l'emporte sur la nécessité de la promo »⁷² « Nous ne sommes pas dans un calcul marketing, nous sommes dans l'envie »⁷³ « Le meilleur moyen de ne pas céder aux tentations du marketing, c'est l'enthousiasme »⁷⁴ « On a une chance folle à France 5, c'est qu'on peut travailler sans se dire en permanence « nous voulons faire de l'audience » »⁷⁵.	« Rien n'est fait pour durer à la télévision, tout est éphémère »⁷⁷ « La télévision n'intéresse que lorsqu'il y a du buzz et des clashes »⁷⁸ « La télévision (...) est un instrument qu'on utilise de façon passive »⁷⁹ « Je cherche à détourner le téléspectateur du côté abrutissant de la télé. »⁸⁰

⁶⁷ Pour la grille d'analyse complète, voir annexe 1

⁶⁸ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁶⁹ « A la télévision, le livre est partout, la littérature presque nulle part », *Le Parisien*, 04/04/2015

qui consiste à faire taire ce sentiment. C'est criminel ! » ⁷⁰	« L'audience, c'est bien, mais il faut surtout se demander si on fait une bonne émission » ⁷⁶	
---	--	--

Le présentateur dessine ainsi en creux de ces déclarations l'idée d'une *autre* télévision, qui s'oppose à l'usage qui en serait fait actuellement, en prônant la supériorité de la valeur symbolique sur la valeur marchande du contenu audiovisuel. Au cœur de ces discours, la nécessité de mettre en place des alternatives à une idéologie médiatique décrite comme cynique et malsaine : sur les 14 interviews étudiées, nous avons relevé 17 occurrences du terme « enthousiasme ». En 1835, Théophile Gautier reprochait déjà au journalisme de flatter les penchants humains les plus vils, en filant la métaphore halieutique :

« Mettez une rose au bout de votre ligne, (...) vous ne prendrez pas le moindre petit fretin. Accrochez-y un vers ou un morceau de vieux fromage, carpes, barbillons, perches, anguilles sauteront à trois pieds hors de l'eau pour le happer »⁸¹.

Près de deux siècles plus tard, le discours de stigmatisation du média de masse s'est déplacé de la presse à la télévision, mais les arguments restent inchangés. Dans le corpus d'interviews de François Busnel, nous avons ainsi noté pas moins de onze allusions à un climat télévisuel délétère. Le présentateur revendique au contraire un droit à « l'admiration, l'enthousiasme et la générosité »⁸², chante les louanges des livres présentés avec chaleur et apostrophe occasionnellement ses invités par un bienveillant « Mes amis »⁸³.

Mais paradoxalement, ce que François Busnel décrit comme le signe d'une insoumission aux travers d'une époque est parfois envisagé ailleurs comme le symptôme d'une

⁷¹ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », op. cit.

⁷² Jean-Marc Barenghi, « François Busnel fait chanter les poètes sur France 5 », *Le Figaro*, 17/12/2015

⁷³ Philippe Larroque, Hélène Reitzum, « Défendre le livre dans une période où il est menacé », op. cit.

⁷⁴ Hélène Petit-Reizum, « Busnel : D'autres projets avec France Télévisions », *Le Figaro*, 25/05/2011

⁷⁵ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁷⁷ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », *Télé Loisirs*, 28/05/2015

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*, 30/06/2011

⁸⁰ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

⁷⁰ Ibid.

⁷⁶ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », op. cit.

⁸¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. (Préface), 1835, Paris : Folio, 1973 [1835].

⁸² Marcus Dupont-Besnard, « François Busnel : racontez-moi votre symptôme, je vous trouverai un livre », *L'Obs*, 01/06/2015

⁸³ Voir notamment l'émission du 14/01/2016

médiatisation de plus en plus consensuelle. « Avec de bons sentiments, on fait de la mauvaise littérature », affirmait Gide. « Avec de bons sentiments, on fait de l'audimat », rectifie Bourdieu⁸⁴. L'enthousiasme à la télévision, signe de subversion ou de conformité? Pour Camille Brachet l'absence de critique au sein d'une émission culturelle n'est en tout cas pas une caractéristique particulièrement originale :

« Si la promotion n'est pas une nouveauté, elle semble progressivement s'être installée dans une insolente légitimité ; (...) le débat, même biaisé, a totalement été évacué des émissions présentant des produits culturels. Dans un tel contexte, l'animateur est bien sous le coup d'une injonction paradoxale, lui ordonnant de critiquer sans critiquer. L'absence de critique à la télévision se présente alors comme un fait historiquement ancré »⁸⁵

Il nous faudra donc mettre en perspective ce discours anti-télévisuel, et le confronter aux imaginaires effectivement mobilisés par le dispositif spécifique à *La Grande Librairie* en tant qu'émission, que nous étudierons plus loin. Mais avant cela, nous avons souhaité nous pencher davantage sur la mise en place d'une rhétorique de la résistance, conséquence directe de cette représentation des normes télévisuelles comme obstacle à la production d'un contenu de qualité.

3) La Grande Librairie comme « forteresse assiégée » : rhétorique de la résistance

Nous venons de voir que les logiques audiovisuelles telles qu'elles sont globalement perçues et représentées aujourd'hui (prédominance d'une logique économique de rentabilisation, imaginaire d'un téléspectateur passif et consommateur, cynisme des acteurs médiatiques...) entraînent l'assimilation de ce média à une menace pour les « vestales chargées d'entretenir le feu sacré du livre dans un monde étranger, voire hostile »⁸⁶. Pierre Bourdieu, l'un des chantres de cette critique médiatique, identifie alors deux stratégies pour faire face au péril cathodique :

« Marquer fermement les limites du champ et tenter de restaurer les frontières menacées par l'intrusion du mode de pensée et d'action journalistique ; ou sortir de la tour d'ivoire (selon le modèle inauguré par Zola) et se servir de tous les moyens

⁸⁴ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir, 1996, p. 52

⁸⁵ Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris : Le Bord de l'eau, 2010, p. 241

⁸⁶ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000

disponibles (...) pour tenter d'imposer à l'extérieur les acquis et les conquêtes rendues possibles par l'autonomie »⁸⁷

Il semblerait que François Busnel ait opté pour la seconde option : « Je cherche à détourner le téléspectateur du côté abrutissant de la télé. Mais pour détourner un avion, il faut commencer par monter à bord. C'est la raison pour laquelle je fais cette émission. »⁸⁸. Ce dernier aborde ainsi le média dans une logique de subversion. Il s'agit pour le journaliste d'envisager la télévision comme un cheval de Troie, par lequel il ferait passer, en contrebande, ce produit prohibé qu'est la culture. Ainsi, *La Grande Librairie* de Busnel se veut l'équivalent à la télévision de ce que l'urinoir/fontaine de Duchamp est au champ artistique : un objet trivial « retourné » pour devenir objet noble. Or, ces velléités de révolution médiatique ne peuvent s'effectuer que dans une logique de résistance contre ce qui est désigné comme un ennemi commun et puissant. Nous avons ainsi relevé, dans nos analyses de corpus, la structuration discursive de cette rhétorique du « seul contre tous ».

Nous avons noté, dans les déclarations de François Busnel à la presse, de nombreuses déclinaisons de cette conception de *La Grande Librairie* comme « émission assiégée », issues de l'idéologie d'une « culture bastion et Bastille, que l'on oppose aux Barbares du dedans et du dehors »⁸⁹. Sur les 14 interviews étudiées, le terme « résistance » est employé 6 fois. François Busnel se réclame notamment de la terminologie utilisée par une autre personnalité médiatique se décrivant lui-aussi comme pourfendeur de la pensée unique, le philosophe Michel Onfray (« Quand Michel Onfray fonde son Université populaire du goût, à Argentan, il appelle ça un acte de « micro-résistance ». Ouvrir une « Grande Librairie » à la télévision en est un aussi. »)⁹⁰. Le présentateur mobilise également un grand nombre d'imaginaires historiques, établissant un parallèle entre la situation médiatique actuelle et les heures sombres de l'Occupation (« Nous ne capitulons pas devant cette espèce de marée un peu brune »⁹¹, évocation en creux de la « peste brune » nazie), ou rappelant les mythes guerriers et ses héros conquérants (« Je me suis alors souvenu de l'histoire de ce général romain qui s'empara d'une citadelle réputée imprenable tout simplement parce qu'il ignorait qu'elle l'était. »⁹²). Passionné de littérature, François Busnel convoque bien entendu un certain nombre de références

⁸⁷ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, op. cit., p. 91

⁸⁸ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

⁸⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1996, p. 546

⁹⁰ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », op. cit.

⁹¹ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », op. cit.

⁹² Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

littéraires, parmi lesquelles l'incontournable Cyrano de Bergerac figure en bonne place. C'est avec ferveur que le présentateur se réfère à la légendaire tirade des *Non Merci !* (« A 17 ans, cette lecture m'a permis de comprendre qu'il n'y a aucune compromission à faire si l'on refuse d'être le laquais d'un pouvoir quel qu'il soit »⁹³), tirade que nous ne résisterons pas à l'envie de mettre en annexe, tant elle fait écho à de nombreuses postures et luttes idéologiques contemporaines⁹⁴.

Par ailleurs, nous avons constaté que le discours anticonformiste mis en place par François Busnel fait en réalité profondément écho à celui des acteurs médiatiques qui l'interrogent. Paradoxalement, il semble exister une nette collusion entre l'orientation des questions des journalistes et la teneur des réponses d'un présentateur se voulant pourtant atypique. Demander à François Busnel « Etes-vous sensibles aux audiences ? »⁹⁵, « Pourquoi y a-t-il si peu d'émissions littéraires dans le Paf ? »⁹⁶, « Dans une société où tout va vite, la littérature n'est-elle pas un pied de nez à la modernité ? »⁹⁷, « Est-ce que vous diriez que vous êtes un privilégié ou une espèce en voie de disparition ? »⁹⁸, c'est déjà influencer la teneur d'une réponse en forme de critique du paysage médiatique actuel. Là où Busnel se compare lui-même à Cyrano, un journaliste choisit d'établir un parallèle avec Don Quichotte⁹⁹ ; quand le présentateur évoque une « citadelle assiégée », une intervieweuse décrit ces « îlots »¹⁰⁰ que sont les émissions littéraires... Si les métaphores varient légèrement, la charge critique reste la même. L'image d'un défenseur de la culture en prise avec un environnement audiovisuel hostile est donc le résultat d'une co-construction, ce qui remet en perspective l'idée d'un discours minoritaire totalement à rebours de la pensée médiatique dominante.

En revanche, si la majorité des acteurs médiatiques relaie et plébiscite cette rhétorique d'une littérature dissidente contre une télévision toute-puissante, certaines voix s'attachent à subvertir les éléments de langage mobilisés pour les discréditer. Quand Sonia Devillers demande à Michel Field sur *France Inter* « Vous êtes d'accord que François Busnel a un côté " forteresse assiégée du Paf ", il fait un travail remarquable,

⁹³ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », op. cit.

⁹⁴ Voir annexe 2

⁹⁵ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », op. cit.

⁹⁶ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », op. cit.

⁹⁷ Baptiste Thion, « François Busnel : Au lycée, j'avais pris l'option école buissonnière », *Le Journal du Dimanche*, 13/09/2015

⁹⁸ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁹⁹ « A la télévision, le livre est partout, la littérature presque nulle part », *Le Parisien*, 04/04/2015

¹⁰⁰ Nathalie Rheims, « La télévision, cette grande librairie », *Le Point*, 18/01/2013

mais... »¹⁰¹, la connotation positive que portait la métaphore se retrouve détournée : le relatif hermétisme de l'émission littéraire, synonyme chez François Busnel de protection salubre, devient ici le signe d'un élitisme de mauvais aloi. Dimension critique renforcée par la réponse de Michel Field : « La forteresse en question, j'y creuse quelques meurtrières et je lui demande de baisser son pont levis (...). Busnel, (...), je voudrais qu'il s'ouvre (...), qu'il ne reste pas comme ça dans la littérature avec un grand L »¹⁰².

Ainsi, l'évolution de l'émission littéraire, perçue tantôt comme une démocratisation nécessaire, tantôt comme une dangereuse perversion par des logiques marchandes, se dessine comme un enjeu discursif central.

Nous venons d'identifier la manière dont l'image de singularité de l'émission littéraire, et a fortiori de *La Grande Librairie*, se construit au niveau des discours, et découle de particularités historiques et culturelles propres à un contexte national précis. Il s'agit désormais pour nous de voir comment cette volonté de différenciation par rapport aux logiques médiatiques traditionnelles se traduit au niveau des dispositifs en eux-mêmes. Nous nous pencherons donc dans un premier temps sur l'énonciation télévisuelle spécifique à l'ancien format de *La Grande Librairie*, et la manière dont se met en scène à l'écran cet imaginaire d'exception.

¹⁰¹ Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

¹⁰² Ibid.

B/Etre ou ne pas être (télégénique), telle est la question

Tout comme « l'auditeur qui saisit au vol le début du *Concerto pour piano* de Tchaïkovski se dit automatiquement "Ah ! Ah ! De la musique sérieuse !" »¹⁰³, tout est mis en place pour que le téléspectateur qui tombe par hasard sur *La Grande Librairie* au détour d'une soirée désœuvrée se dise immédiatement « Ah ! Ah ! Une émission sérieuse ! ». Nous allons voir comment cette volonté de distinction se traduit par la mise en scène d'une relative inadéquation du contenu aux logiques télévisuelles (singularité anti-télégénique), mais qui peut paradoxalement se révéler profondément médiagénique elle-même (télégénie de la singularité).

1) « Comme dans la vraie vie »¹⁰⁴, ou l'affirmation d'une singularité anti-télégénique

Rappelons ici la définition de Philippe Marion : le concept de médiagénie, inspiré du terme « photogénie », désigne l'adaptabilité d'un projet narratif à média. Ainsi, est considéré comme télégénique ce qui « passe bien » à la télévision. Au sein de l'ancien format de *La Grande Librairie* semble au contraire se dessiner la volonté de minimiser cette adéquation du message à son médium, conséquence d'une méfiance naturelle envers le média télévision que nous avons identifiée plus haut. De cette méfiance découle l'idée qu'il revient au dispositif télévisuel de s'adapter à la narrativité littéraire, et non l'inverse. En d'autres termes c'est alors moins la médiagénie du contenu qui est recherchée, qu'une nouvelle médiativité¹⁰⁵ de la télévision. Il s'agit alors de faire de cette dernière un environnement propice à l'élaboration de discours littéraires. Cette philosophie d'une télégénie « inversée » semble d'abord passer par un souci de réduire la télévision à sa fonction la plus neutre, en la présentant comme un simple miroir du réel dont la fonction de médiation symbolique serait inexistante, et qui s'effacerait pour permettre au contenu de se développer sans contraintes. Philosophie qui s'exprime notamment à deux niveaux de l'émission, via son déroulement très linéaire et la mise en scène d'une (relative) transparence des dispositifs.

¹⁰³ Theodor Adorno, op. cit, p. 235

¹⁰⁴ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », op. cit.

¹⁰⁵ Nous reprenons ici le terme de Philippe Marion : la médiativité désigne le symétrique de la médiagénie, c'est à dire ce que permet un média. Voir définition des notions dans le prologue.

Déroulement linéaire de l'émission : le refus de la fragmentation

Pour la chercheuse Camille Brachet, l'alternance au sein d'une émission de plusieurs types de séquences aux tonalités différentes, mêlant conversations de plateau (intra-scénique¹⁰⁶) et reportages (extra-scénique), relève d'une « poétique de la fragmentation tout à fait adaptée au contexte télévisuel »¹⁰⁷. Il s'agit de créer chez le spectateur un état perpétuel de surprise visant à le maintenir en haleine¹⁰⁸. Or, ce processus caractéristique d'une norme télévisuelle communément admise (fragmenter au maximum le contenu pour divertir) est quasiment absent dans l'ancien format de *La Grande Librairie*. A partir des 8 émissions du mois de septembre et d'octobre 2015 (donc antérieures au changement de formule), nous avons pu établir un tableau de structuration type du programme, mettant en évidence la linéarité formelle de l'émission :

<i>Séquence :</i>	<i>Composants séquentiels :</i>
Séquence 1 :	Générique
Séquence 2 :	Lancement
Séquence 3 :	Portrait des écrivains
Séquence 4 :	Tour de table des quatre écrivains présents sur le plateau
Séquence 5 :	Livre 1 Interview écrivain 1 Livre 2 Interview écrivain 2
Séquence 6 :	Rubrique « Le choix des libraires »
Séquence 7 :	Livre 3 Interview écrivain 3 Livre 4 Interview écrivain 4
Séquence 8 :	Clôture

¹⁰⁶ Selon la définition qu'en donne Gisèle Gschwind-Holtzer dans son article « *Apostrophes* et l'acte de présentation », à savoir la situation « interreliant le présentateur et le groupe conversationnel des invités »

¹⁰⁷ Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris : Le Bord de l'eau, 2010, p. 252

¹⁰⁸ Ibid.

L'émission est ainsi découpée en une petite dizaine de séquences. Sur une heure de programme, la majorité du temps d'antenne est consacrée aux interviews d'écrivains, en direct et sur le plateau. *La Grande Librairie* s'articule ainsi autour d'un échange majoritairement intra-scénique, avec seulement deux incursions de rubriques qui déplacent la narrativité hors plateau (en bleu dans le tableau). Ces deux rubriques sont les portraits en image des écrivains invités, diffusés en début d'émission, et un mini-reportage intitulé « Le choix des libraires », qui consiste à présenter chaque semaine les conseils de lecture de libraires provenant de toutes les régions de France, sur lesquels nous reviendrons plus tard.

Cette triple unité de lieu (à l'exception des deux rubriques, la grande majorité de l'émission se déroule sur le plateau), de temps (temps de la conversation = temps de la diffusion), et d'action (dialogue avec des écrivains) contribue à la mise en scène d'une intégrité à la fois formelle et symbolique, dans le but de démarquer *La Grande Librairie* des autres productions télévisuelles.

La télévision comme miroir du réel : mise en scène de la transparence

Dans sa *Poétique*, Aristote donne à la littérature pour fonction d'imiter le réel¹⁰⁹. Des siècles plus tard, Stendhal réitère, dans une formule depuis passée à la postérité : « Le roman est un miroir qui se promène sur une grande route »¹¹⁰. Longtemps, la télévision fut envisagée comme le pendant médiatique de cette doctrine littéraire : rien de plus qu'une « fenêtre ouverte sur le monde »¹¹¹. Vision mécaniste portée entre autres par André Bazin, qui établit une distinction entre l'art neutre de la télévision, possédant « la formidable vertu de n'interposer entre le réel et nous rien d'autre que la neutralité d'une mécanique »¹¹², et les arts du spectacle, qui seraient au contraire producteurs d'un contenu et d'une symbolique qui leur est propre. *La Grande Librairie*, par certains aspects, s'est longtemps érigée en digne héritière de cette poétique du neutre, dont on peut relever au moins deux indices caractéristiques : la valorisation du direct comme garant d'authenticité et la tautologie d'une mise en scène filmique qui se donne elle-même à voir.

¹⁰⁹ Aristote, *Poétique*, Paris, Poche, 1990

¹¹⁰ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le livre de Poche, 1972

¹¹¹ Voir à ce propos Umberto Eco, *La guerre du faux*, op. cit, p. 197

¹¹² Propos d'André Bazin rapportés par Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003

Le direct, qui permet de suivre un programme littéralement en temps *réel*, est décrit par François Jost comme un procédé « obéissant globalement à une conception empiriste de la connaissance selon laquelle l'intelligibilité du monde passe par les sens et l'expérience directe »¹¹³. Le direct est alors assimilé à cette idéologie de la télévision comme miroir, via l'introduction « la simultanéité entre un référent dit/montré et sa réception »¹¹⁴ : ce qui est montré au téléspectateur correspondrait trait pour trait à ce qui se déroule sur le plateau, les artifices du montage étant réduits au minimum. Dès lors, on comprend que ce procédé soit valorisé dans *La Grande Librairie* via la quasi-liturgique phrase d'accroche busnelienne, « Nous sommes en direct et en public », qui soulignerait immédiatement les conditions de production *authentiques* de l'émission. Authenticité également signalée par François Busnel dans ses interviews lorsqu'il déclare : « Je tiens à ce que ce soit retransmis en direct : on n'obtient pas la même chose d'un écrivain sans la tension du direct ; là *ils sont dans la vraie vie* »¹¹⁵. Donner l'illusion de retransmettre cette « *vraie vie* » sans médiation intermédiaire, voilà donc tout l'enjeu du direct.

A ce premier « symptôme » s'ajoute une mise en scène particulière, qui donne à voir la matérialité des conditions de production de l'émission. Sur le plateau de *La Grande Librairie*, les caméras sont visibles, et mouvantes, ce qui accentue le sentiment de leur présence dans un environnement où tous les intervenants sont immobiles. Cette mise en scène des dispositifs filmiques est même doublée par une monstration de dispositifs techniques : sur la table basse est posée ce qui ressemble à une tablette tactile géante. Mise en abyme ultime, des postes de télévisions sont insérés sur le plateau, fixés dans le décor, et affichant tantôt le logo de *La Grande Librairie* tantôt le déroulement de l'émission. Pour Umberto Eco, l'exhibition des coulisses est une autre manière pour la télévision d'affirmer « Je suis là et, si je suis là, cela veut dire que devant vous il y a la réalité, c'est à dire la télévision qui filme »¹¹⁶. A l'inverse du direct, il ne s'agit donc plus de dissimuler la médiation télévisuelle, mais au contraire de la donner à voir. L'effet est cependant le même, puisque ces procédés de désignation visent à adresser ce que les britanniques appellent *the elephant in the room*, c'est à dire à la fois une évidence et un tabou. Ici il s'agit de signifier que l'émission littéraire se déroule bien dans un contexte télévisuel, en donnant à voir toutes les marques d'énonciation caractéristiques du média

¹¹³ François Jost, *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris : Ellipses, 2007.

¹¹⁴ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

¹¹⁵ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », op. cit.

¹¹⁶ Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 207

de masse, mais seulement pour mieux s'en affranchir par la suite. Dans la logique de subversion déjà évoquée plus haut, les mécanismes télévisuels sont exhibés, mais pour ensuite produire un métadiscours différenciant (« Nous sommes bien à la télévision, mais pas n'importe laquelle »).

Cependant ce discours de neutralisation doit être nuancé. Aucun média ne pouvant être réduit à une simple fonction de transmission objective, nous avons cherché à identifier la dimension de médiation symbolique, propre à la télévision, qui agit dans la construction de l'image de singularité de l'émission littéraire.

2) « On ne peut pas ne pas représenter »¹¹⁷, ou la construction d'une télégenie de la singularité

A l'opposé de cette conception techniciste de la télévision comme un art mécanique et neutre, nous chercherons à identifier ici la manière dont la télévision *crée* un discours de singularité proprement médiagénique, qu'elle donne à voir à travers des dispositifs d'énonciation spécifiques. En d'autres termes, nous nous demanderons cette fois comment la spécificité de l'émission littéraire se donne à lire dans un langage proprement télévisuel, et non plus comment elle cherche à échapper (de manière nécessairement illusoire) à ce langage.

La mise en scène des particularités identitaires de l'émission ne peut en effet se départir d'une modalité de communication télévisuelle par excellence : l'iconicité. De fait, le langage télévisuel passe nécessairement par un « dit iconicisé »¹¹⁸, alliant en permanence la parole à une symbolique de l'image. Produire une émission de télévision, c'est donc avant tout *montrer*. Dans le cas de *La Grande Librairie*, le décor, constitué d'immenses « classiques » de la littérature disposés autour du plateau, joue à ce titre un rôle majeur et extrêmement signifiant. Pour François Jost, l'iconicité suppose d'« identifier le signe à l'objet auquel il renvoie, le vu à la chose, l'apparence à l'être »¹¹⁹. Par conséquent, « l'iconicité ne suppose pas une ressemblance totale, mais sous

¹¹⁷ Détournement de la fameuse expression de Paul Watzlawick, « On ne peut pas communiquer », in Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Points, 2014, [1967]

¹¹⁸ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

¹¹⁹ François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, De Boeck, 2004, p. 86

quelques aspects »¹²⁰. Les œuvres qui entourent le plateau ne sont évidemment pas des « vrais » livres mais ils en sont la représentation symbolique, en carton et à taille humaine, qui rappelle au spectateur la promesse de genre de l'émission. De la même manière que le livre-objet est « en quelque sorte le rempart du texte, ce qui l'entoure, le protège et en même temps le propose au lecteur, tel un objet digne de ce qu'il contient »¹²¹, le livre-décor est un rempart de l'émission, qui signifie la dignité de ce qu'elle contient, à savoir un petit groupe d'initiés, de gens de lettres, tenant une conversation au sujet des œuvres qu'ils ont produites.



Disposés en carré (forme géométrique symbolisant le monde réel), les livres du décor circonscrivent ainsi un espace concret au sein duquel les intervenants sont installés en cercle, (forme géométrique symbolisant la perfection, voire la divination)¹²². Cette structuration spatiale du plateau de télévision rappelle implicitement l'ancestrale symbolique de la quadrature du cercle, où le « carré logique »¹²³ délimite la circularité du « chemin du connaître »¹²⁴. Le décor livresque détermine ainsi un espace du réel spécifique au sein duquel peut circuler la parole littéraire. Il est intéressant de constater que cette disposition spatiale s'inscrit dans un imaginaire de protection resté inchangé

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Actes Sud, « Mode d'emploi », cité dans Emmanuel Souchier, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », *Cahiers GUTenberg*, n°46-47, avril 2006, p. 67-96

¹²² Alain Delaunay, « **CERCLE**, symbolisme », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne]

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid.

depuis des siècles, comme en témoigne cette description d'un sanctuaire chrétien par Pierre Boudon :

« L'édifice forme ainsi une certaine "totalité" matérielle, homogène ou hétérogène, que l'on peut assimiler à un *contour*, par rapport à un *pourtour*, indifférent ou non. (...) La cité, qui entourait le sanctuaire, formait un *pourtour* le protégeant matériellement des agressions étrangères, comme celui-ci la protégeait spirituellement d'un extérieur (soit, l'au-delà bien souvent, des murs de cette cité) »¹²⁵.

Dans le cadre de l'émission, la fonction de *contour* est assurée par les corps physiques des écrivains (gardiens modernes de la sacro-sainte culture), tandis que le *pourtour* est assumé par le décor livresque (qui protège cet espace lettré des intrusions extérieures, au premier rang desquelles les logiques marchandes de la télévision « commerciale »).

Autre enjeu central de cette iconicité de la télévision : le corps de l'écrivain. Désormais, « ce n'est plus seulement par le dessin, la gravure, le tableau ou la photographie que nous connaissons les traits du visage et la silhouette du corps de l'écrivain, mais par l'imagerie électronique de la télévision »¹²⁶. Ce statut inédit (« émergence iconique de l'écrivain »¹²⁷ pour Jean Peytard, « célébrité visuelle »¹²⁸ pour Jérôme Meizoz), cristallise une nouvelle nécessité de mise en scène. Cette image mouvante et parlante, il s'agit de l'esthétiser, de la rendre signifiante dans un contexte télévisuel. Ainsi, la figure de l'écrivain à la télévision n'est pas seulement une retranscription du réel, mais une représentation. Décrivant le visage de Greta Garbo au cinéma, Roland Barthes évoque cette essentialisation par l'image : Garbo au cinéma n'est plus seulement Garbo, c'est la Femme¹²⁹. Le visage à l'écran devient un masque, « celui d'un archétype du visage humain »¹³⁰. De même, dans *La Grande Librairie*, le caractère mythologique de l'écrivain est accentué par un certain nombre de procédés, comme en témoigne cette capture d'écran tirée de l'émission du 24 septembre:

¹²⁵ Pierre Boudon, *Introduction à une sémiotique des lieux*, Les presses de l'université de Montréal, 1981, p. 176

¹²⁶ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen 5* | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Jérôme Meizoz, « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

¹²⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 66

¹³⁰ Ibid.



Emission du 24/09/2015 : Yasmina Khadra, Mathias Enard, François Busnel, Boualem Sansal, Martin Amis (de gauche à droite)

Pendant l'émission, l'image de chaque invité est ainsi dédoublée : celui qui prend la parole est mis en scène une première fois comme « lui-même » (l'individu participant à une conversation de plateau), et une seconde fois comme sa représentation essentialisée (un visage dans un écran¹³¹). Mise en abyme accentuée par l'ajout d'un filtre noir et blanc, qui contribue à cette dynamique d'esthétisation, séparant encore davantage l'individu réel de sa représentation iconique. Yasmina Khadra en plan rapproché, le visage encadré par les contours d'un écran, dans une palette monochrome aux effets institutionnalisants (le noir et blanc comme vecteur d'une certaine gravité autoritaire) , incarne moins Yasmina Khadra que l'Ecrivain.

Nous venons de voir que les velléités de distinction de *La Grande Librairie* passent également par la mobilisation d'un langage spécifiquement télévisuel, qui entraîne la production d'un discours original sur le littéraire par le média télévision. *Moins qu'une singularité anti - télégénique, c'est bien davantage une télégénie de la singularité qui se donne alors à voir.* Reste une interrogation : comment cette construction spécifique, à la fois symbolique et matérielle, affecte-t-elle les représentations du public ?

¹³¹ Entouré en jaune sur l'image

3) Le téléspectateur à la croisée des imaginaires

« Les émissions (...) imaginent le public à qui elles sont destinées. Cette image virtuelle oriente le style de l'émission elle-même. »¹³². Partant de cette affirmation de Virginie Spies, il s'agira pour nous d'identifier la construction cathodique d'un téléspectateur modèle (plus ou moins différent du spectateur réel), qui participe elle aussi au récit de singularisation. Comment un contenu télévisuel qui se donne à lire comme *différent* produit en conséquence un imaginaire de réception *différenciant*, via la mise en place d'une rhétorique du téléspectateur « pas comme les autres » ?

C'est avant tout par la construction de la figure du lecteur dans un monde de consommateurs que passe le discours de singularisation du public de *La Grande Librairie*. « Les lecteurs sont des personnes qui résistent à l'esprit du temps et à l'injonction sociale. Il y a une forme d'héroïsme à lire. »¹³³ : c'est ainsi que François Busnel définit la spécificité de son public, à contre-courant de l'air du temps. C'est l'acte de lecture qui fait de l'individu un héros, par définition hors du commun.

Le spectateur de *La Grande Librairie* est donc envisagé avant tout comme lecteur, mais un lecteur à deux visages, Janus tantôt initié (imaginaire du public cultivé), tantôt ingénu (le téléspectateur profane mais curieux). Cette dialectique est héritée d'une volonté de conciliation « entre le monde du livre et un public très varié incluant de "non-lecteurs" »¹³⁴, qui sous-tend l'idéologie de l'émission littéraire depuis sa création. Cependant, dans les discours et les représentations, on constate que c'est bien la figure du lecteur inexpérimenté qui est privilégiée sur celle du lettré. En effet, celle-ci est en adéquation avec la conception traditionnelle de l'émission littéraire comme lieu d'apprentissage et d'éducation du citoyen (idéologie évoquée plus haut). *La Grande Librairie* se structure donc pour répondre aux attentes de ce téléspectateur-modèle, néophyte mais curieux, novice mais avide d'apprendre. C'est cette image que corrobore François Busnel en interview :

¹³² Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen 5* | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

¹³³ Baptiste Thion, « François Busnel : Au lycée, j'avais pris l'option école buissonnière », *Le Journal du Dimanche*, 13/09/2015

¹³⁴ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000.

« Les émissions de télévision ne doivent pas être conçues pour les gens qui savent déjà tout. Je les destine aux autres, à ceux qui attendent la rencontre, la découverte, à ceux qui savent s'étonner devant la beauté et la complexité du monde. »¹³⁵

Ou encore :

« Je tiens à ce que (l'émission) ne s'adresse pas exclusivement aux grands lecteurs, mais aussi à ceux qui lisent peu. Je suis toujours touché lorsque des téléspectateurs me racontent qu'ils ne lisaient plus et qu'ils s'y sont remis après avoir vu par hasard notre émission »¹³⁶.

De fait, cette projection d'un téléspectateur à transcender (« Si je lis, je cesse d'être un mouton »¹³⁷) entraîne la nécessité de susciter son désir d'apprendre en l'intégrant au monde de ces *gens de lettres* auquel il est étranger. C'est d'abord sémiotiquement que se donne à voir cette mise en scène d'une appartenance complice, qui passe par la collusion symbolique écrivains – public, à travers la disposition du plateau :



Il semblerait qu'il n'existe pas de coupure sémiotique entre l'espace de prise de parole des protagonistes et l'espace d'écoute des spectateurs. Ces derniers sont assis sur des bancs qui paraissent disposés à même la scène du plateau, dans une volonté

¹³⁵ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

¹³⁶ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », op. cit.

¹³⁷ François Busnel dans une interview par Caroline Constant, « François Busnel : si je lis, je cesse d'être un mouton », *L'Humanité*, 28/05/2014

d'intégration du public. S'ils ne participent pas à la conversation, ils y sont agrégés par procuration, dans la mesure où il n'existe aucun obstacle entre eux et *l'espace du spectacle* : pas de rampe, pas d'estrade, pas de rideau...Le public est littéralement « au même niveau » que les intervenants. Il fait dans une certaine mesure office d'invité silencieux, qui participe à cette mise en circulation des discours lettrés. Ici on dépasse donc – du moins en apparence - la conception habermassienne du média de masse décrit comme outil d'une transmission verticale de la culture (de l'écrivain cultivé à la foule des lecteurs anonymes et invisibles)¹³⁸. La transmission des savoirs se donne à voir comme un processus horizontal, *a minima* au sens spatial du terme.

Cet effet de participation, ou du moins d'inclusion, rejoint la conception bazinienne de la télévision comme « art de la présence ». Pour le célèbre critique de cinéma, « le fondement psychologique du plaisir de la télévision ne réside pas dans la notion de spectacle mais dans l'illusion d'ubiquité »¹³⁹. Que le spectateur soit physiquement présent sur le plateau ou derrière son écran de télévision, la disposition de l'espace télévisuel contribue à renforcer ce gratifiant sentiment d'appartenance à un cercle privilégié. Le dispositif cathodique vise alors à favoriser un certain type de narrativité, où, via ce que Coleridge appelait *the willing suspension of disbelief*¹⁴⁰, celui qui regarde entretient l'illusion passagère d'être un interlocuteur à part entière, au même titre que les invités.

Au-delà de la mise en scène spatiale, cette intégration du spectateur est appuyée par un métadiscours singularisant. François Busnel s'adresse à l'audience avec une complicité affichée, ne manquant jamais de souligner que le public de *La Grande Librairie* n'est pas un public de télévision comme les autres. Nous avons identifié plus haut la manière dont l'émission littéraire s'était construite sur une image de *spécificité*. Il résulte de ces représentations un discours sous-jacent, selon lequel le public d'un tel programme ne peut alors qu'être extraordinaire lui-aussi. Le téléspectateur capterait ainsi, par capillarité, le caractère exceptionnel de l'émission : le simple acte de visionnage ferait de lui un être à part. C'est ainsi que le présentateur, lorsqu'il évoque le très beau *Palmyre* de Paul Veyne, prend le soin de préciser que ce livre est à acheter absolument, mais « à condition que vous soyez curieux (*intonation appuyée*), ce que vous êtes sinon vous ne

¹³⁸ Jurgen Habermas, *L'espace public*, op. cit.

¹³⁹ André Bazin, « Le commissaire Belin doit-il faire les pieds au mur ? », *Radio Cinéma Télévision* n° 155, 04/01/1953

¹⁴⁰ « suspension consentie de l'incrédulité »

regarderiez pas cette émission »¹⁴¹. Singularisation renforcée par leitmotiv discursif, l'expression « Si vous le voulez bien », qui ponctue sporadiquement les interventions de François Busnel. Au-delà du tic de langage, cette interpellation suggère une certaine performativité spectatorielle : de manière illusoire certes, car purement rhétorique, le téléspectateur est invité à donner son approbation concernant le déroulement de l'émission, et accède ainsi à ce que Jérôme Meizoz décrit comme son « *quart d'heure de singularité*, pour détourner un peu Andy Warhol »¹⁴².

Ici, c'est bien parce qu'il est rendu *télégénique*, c'est à dire littéralement intégré au dispositif télévisuel, à la fois par la matérialité du dispositif (pas de rupture entre la scène et le public) et la rhétorique discursive (valorisation permanente via les apartés du présentateur), que le public est *singularisé*. Les représentations du téléspectateur dans *La Grande Librairie* participent à ce titre de ce qui a été identifié plus haut comme une télégénie de la singularité.

Nous avons vu que *La Grande Librairie* s'appuie sur une double dynamique, convoquant à la fois ce que Régis Debray nomme la « mise en scène d'un refus de mise en scène »¹⁴³, et la production d'un discours de singularisation particulier, issu d'une rhétorique télévisuelle plus assumée. A travers la structuration de l'émission littéraire, c'est donc tout un discours sur le rôle des médias, entre relais technique et médiateur symbolique, qui apparaît en creux. Mais qu'en est-il des représentations de la figure de l'écrivain au sein de cette mise en scène particulière ?

¹⁴¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 05/11/2015

¹⁴² Jérôme Meizoz, « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

¹⁴³ Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? », *Cahiers de médiologie*, n°1. La Querelle du spectacle.

C/ Être « plusieurs tout en étant singuliers »¹⁴⁴ : la figure de l'écrivain et ses enjeux de représentation

« Ce qu'on montre (à la télévision) c'est le livre, fort peu télégénique à l'évidence, mais surtout c'est l'auteur »¹⁴⁵ : depuis *Apostrophes*, l'émission littéraire tend en effet à s'articuler autour de la présence auctoriale. C'est précisément au moment où la critique structuraliste, Barthes et Foucault en tête, s'attachait à déconstruire l'autorité de l'auteur, que la télévision le sacralise¹⁴⁶. Alors que le petit écran a un temps vu fleurir quelques programmes mettant le lecteur à l'honneur (dans *Lire c'est vivre*, Pierre Dumayet interrogeait des miniers à propos de *Germinal*, des ouvriers parisiens sur *L'Assommoir...*), elle recentre soudain son intérêt sur le producteur de l'œuvre. C'est de cet héritage que se réclame *La Grande Librairie*, comme en témoigne le synopsis de l'émission (ancien format) publié sur le site de France 5 :

« Au menu : quatre écrivains connus, français et étrangers qui prennent le temps de se raconter et qui nous donnent ainsi l'envie de déguster des histoires, de dévorer les pages, de savourer les mots en fin gourmet de la littérature. ».

A travers la métaphore culinaire, c'est bien la figure de l'écrivain qui est mise à l'honneur. L'écrivain oui, mais pas n'importe lequel : « connu » (terme pour le moins ambigu), français ou « étranger ». De fait, l'ancien format de l'émission s'articulait bien autour de 4 invités, quasi-exclusivement auteurs de fiction, pour la plupart du temps 3 francophones et un anglophone, et qui, pendant une heure, sont mis en scène en situation de conversation.

Au sein des représentations actoriales, il nous faut avant toute chose distinguer l'autoreprésentation, c'est à dire ce que l'auteur choisit de dire de lui-même (ce que Ruth Amossy nomme l'« ethos »¹⁴⁷, et Jérôme Meizoz la « posture »¹⁴⁸), de l'hétéroreprésentation, à savoir celle qui est construite par une tierce personne (ou groupe de personnes)¹⁴⁹. A la télévision, la figure de l'écrivain se situe au carrefour de ces deux modalités. Cependant nous nous intéresserons ici davantage à l'image hétéroreprésentée, en ce qu'elle est au cœur de notre problématique, qui consiste à interroger

¹⁴⁴ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, citée dans Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.347

¹⁴⁵ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000

¹⁴⁶ Patrick Tudoret, *L'écrivain sacrifié: vie et mort de l'émission littéraire*, Paris : Le Bord de l'eau, 2009.

¹⁴⁷ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009.

¹⁴⁸ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Editions Slatkine, Genève, 2007, p. 45

¹⁴⁹ Ibid.

la manière dont le média télévision construit un discours spécifique sur les acteurs et objets du champ littéraire. Nous interrogerons ainsi l'ambiguïté de ces hétéro-représentations de la figure auctoriale, mise en scène tantôt comme collectivité, tantôt comme individualité.

1) La Grande Librairie et l'« art de la conversation » : télégenie de la causerie

La conversation, un art littéraire ...mais particulièrement télégenique

Dans *La littérature au quotidien*, Marie-Ève Thérenty décrit l'aspect conversationnel de la presse du XIX^e comme une conséquence directe de l'influence de la matrice littéraire sur la matrice médiatique¹⁵⁰. La littérarisation du quotidien serait ainsi le résultat du déplacement de l'oralité des salons au sein du journal. Ainsi, à partir de la fin du XVIII^e siècle se développe une presse critique qui ne se contente plus simplement de véhiculer l'information, mais qui reflète les discussions ayant lieu entre personnes privées dans les espaces de sociabilité. Certains écrivains (mais aussi savants et hommes politiques) utilisent alors la presse périodique pour publiciser leur raisonnement dans une perspective pédagogique¹⁵¹.

Il semblerait qu'à travers l'émission littéraire, la télévision fasse écho au rôle qui fut celui du quotidien il y a deux siècles, à savoir la médiatisation massifiée d'un dialogue entre élites éclairées. Plus encore que la presse, le média audiovisuel se prête à la mise en scène conversationnelle, car il fonctionne quasi-entièrement sur le régime de l'oralité, faisant dire à Orson Welles qu'« avant d'être un spectacle, la télévision est une conversation », assimilable à « de la radio illustrée »¹⁵². C'est ce modèle que perpétue *La Grande Librairie* construite autour du principe de publicisation des discussions des gens de lettres.

La Grande Librairie ou l'art de la conversation spontanée ?

« Faire de la télévision un art de la conversation, c'est dire ce qu'elle doit être : le lieu de la familiarité, dépouillé des artifices du théâtre et du cinéma »¹⁵³ : c'est précisément cette familiarité conversationnelle qui est mise en scène dans l'organisation spatiale de *La Grande Librairie*. Sur le plateau, la disposition des protagonistes renforce l'illusion

¹⁵⁰ Marie-Eve Therenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris : Seuil « Collection poétique », 2007

¹⁵¹ Jurgen Habermas, *L'espace public*, op. cit.

¹⁵² Cité par Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », op. cit.

¹⁵³ Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003

d'une conversation informelle, d'une parole libre circulant spontanément entre les écrivains. Ces derniers sont réunis autour d'une table basse, l'« hôte » François Busnel présidant à une extrémité, dispositif permettant de convoquer une atmosphère de relative intimité, faisant écho au repas entre amis. Les lumières sont chaudes, évoquant un éclairage de pièce à vivre plutôt que l'esthétique épurée de certains plateaux de talk-shows. Les chaises éloignées de la table permettent aux intervenants d'adopter des attitudes moins formelles, via un langage corporel plus décontracté (appuyés – voire avachis – sur le dossier) ¹⁵⁴.

La disposition spatiale corrobore la mise en scène de la télévision comme outil de retranscription d'une réalité authentique, déjà évoquée plus haut. Cette réalité renvoie ici à l'imaginaire d'une causerie saisie sur le vif, et s'épanouissant dans une forme polylogale permanente, un chœur de sensibilités littéraires dont les voix s'entremêlèrent pour former un tout harmonieux. Or, une étude des échanges nous permet au contraire de mettre au jour une situation très hiérarchisée, répondant à des codes spécifiquement télévisuels. Les échanges intra-scéniques s'effectuent majoritairement sous la forme d'un dialogue entre le présentateur et un intervenant désigné, auquel est consacré un temps imparti avant de passer au suivant. Les autres invités participent ponctuellement à l'échange en attendant leur tour, mais uniquement lorsqu'ils sont sollicités par François Busnel. Les prises de parole spontanées sont rares. On peut ainsi avancer qu'il existe une forme de rupture sémiotique entre la configuration de l'espace scénique (mettant en scène cet imaginaire d'authenticité cher à *La Grande Librairie*), et les formes de communication qui y circulent (induisant au contraire une grande codification des échanges).

Afin d'évaluer cette disparité, nous nous sommes livrée à une analyse quantitative des programmes de septembre et octobre 2015 (avant la mise en place du nouveau format). Sur les huit émissions étudiées, nous avons relevé les occurrences des interventions spontanées en comparaison avec les interventions sollicitées par le présentateur, lors de l'interview d'un auteur en particulier¹⁵⁵. Nous avons retranscrit ces données dans le tableau suivant :

¹⁵⁴ Pour le détail de cette analyse, voir Annexe 3 : analyse du modèle de la conversation

¹⁵⁵ Pour le détail des analyses, voir Annexe 4 : analyse des modes de distribution de parole

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>	<i>Équivalence en pourcentage :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	31	67,4 %
Prise de parole spontanée des autres invités	15	32,6 %

Si la télévision (et *a fortiori* La Grande Librairie), est un « art de la conversation »¹⁵⁶, elle reste un art de la conversation ultra codifié. D'après nos analyses, nous pouvons constater que la majorité des interventions est orchestrée par François Busnel. Afin d'assurer à l'échange une certaine télégenie, le présentateur est chargé d'éviter toute cacophonie, ou « bruit » communicationnel, en accordant – ou retirant – le droit de parole. C'est lui qui structure les dialogues et l'ordre des passages, via un certain nombre d'injonctions (« Je voudrais que l'on commence par vous, Carole Martinez »¹⁵⁷), sollicitant l'auteur resté depuis trop longtemps silencieux (« Nicolas Fargue est-ce que pour vous c'est une addiction, l'écriture ? »¹⁵⁸), ou soulignant des correspondances entre les œuvres de deux écrivains (« Hédi Kaddour dans votre roman *Les Prépondérants*, dont on va parler dans un instant, il y a aussi – *ndlr : sous-entendu comme chez Carole Martinez* - un merveilleux personnage de femme »¹⁵⁹).

Une fois encore, nous constatons une ambivalence entre la volonté de mettre en scène un dispositif qui serait totalement authentique et transparent, et la nécessité de répondre à un certain nombre de codes télévisuels afin de communiquer le message de manière plus cohérente et médiagénique. Au centre de cette scénographie complexe, la figure auctoriale est représentée à la fois comme l'un des rouages d'une mécanique bien précise, et un électron libre à l'originalité affirmée.

¹⁵⁶ Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003

¹⁵⁷ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 08/10/2015

¹⁵⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 29/10/2015

¹⁵⁹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 08/10/2015

2) Imaginaire du cénacle et singularisation par le Même : l'écrivain comme collectivité

Au sein de *La Grande Librairie*, les intervenants furent longtemps circonscrits à une appartenance identitaire bien délimitée : celle des gens de lettres, « comme il y a des gens de robe, des gens d'épée, des gens d'armes, des gens de finance, etc »¹⁶⁰. L'écrivain, en tant que représentation télévisuelle, se définit alors en premier lieu par son appartenance à une collectivité.

L'émission littéraire, un genre corporatiste ?

« Pérorer entre une bimbo en Wonderbra et un rappeur allumé, quelle tristesse!»¹⁶¹ : ce cri du cœur d'un écrivain anonyme résume à lui seul la posture corporatiste que nous nous attacherons à décrire ici. Il semblerait qu'il subsiste dans certains milieux intellectuels des réticences à l'idée de compromettre une posture littéraire en cédant aux « mondanités » cathodiques. Ou du moins, la légitimité d'une comparution télévisuelle semble dépendre de la garantie d'un certain entre-soi. L'auteur se prête à la frivolité d'une conversation filmée certes, mais à condition que cette dernière se fasse entre initiés. Quand François Busnel déclare « Je n'ai pas envie d'entendre un joueur de football ou même Jacques Weber me parler de littérature »¹⁶², il corrobore cette idée que le format de l'émission littéraire n'est pas adapté au non-écrivain. En ménageant un espace sanctuarisé, où le néophyte ne peut s'exprimer, *La Grande Librairie* construit son identité sur la distinction entre la figure de l'écrivain et le reste des intervenants médiatiques. La médiativité particulière de l'émission littéraire (conçue pour accueillir exclusivement des écrivains) favoriserait la télégenie de l'auteur, là où il apparaîtrait nécessairement hors de son élément dans d'autres programmes plus hétérogènes. C'est donc paradoxalement la présence du *Même* qui va permettre à la figure auctoriale de se distinguer. Idéologie qui rappelle celle des cénacles du XIXème, que Vincent Laisney décrit de la manière suivante :

¹⁶⁰ Alain Vaillant, « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne », Colloque Cerisy sur l'Auteur, Presses universitaires de Caen, 1995

¹⁶¹ Cité par Emmanuel Lemieux, « Comment parler des livres à la télévision ? », *L'Express*, 01/05/2003

¹⁶² François Busnel, Daniel Picouly, « Etre capable de refaire de la France un pays de lecteurs », *La Croix*, 19/09/08

« Un cénacle est la réunion fréquente d'un nombre restreint d'écrivains et d'artistes dans un lieu privé, généralement au domicile de l'un d'entre eux. Composé majoritairement d'écrivains et de peintres, il tend, par souci d'homogénéité, à rejeter tout élément exogène (femmes, mondains, journalistes) »¹⁶³

C'est alors parce qu'il est entouré de personnes qui lui ressemblent, du point de vue du statut à la fois symbolique et professionnel, que l'écrivain peut mettre en scène son particularisme. Ce « paradoxe cénaculaire » se traduit sémiotiquement au sein de l'émission littéraire, par la disposition spatiale des intervenants.

Sémiotique de cette singularité du *Même* : la disposition concentrique sur le plateau

Au XIXe siècle, la disposition spatiale privilégiée dans les cénacles est la concentricité, «soit qu'elle prenne la forme d'un amphithéâtre avec foyer unique, soit celle d'un cercle mais d'un cercle centré sur lui-même rendant toute intrusion difficile puisqu'il faudrait alors l'élargir pour intégrer le nouveau venu.»¹⁶⁴. Cette organisation circulaire fait profondément écho à la dialectique du dedans et du dehors qui structure la dynamique de singularisation par le *Même* (« je suis unique car je suis accepté par mes pairs »). Du cénacle à l'émission littéraire, la disposition en cercle participe donc d'un imaginaire d'inclusion/exclusion, qui rassemble des initiés autour d'une passion et d'une pratique commune, ici celle de la littérature.



Plateau de La Grande Librairie, émission du 24/09/2015

¹⁶³ Vincent Laisney, « Cénacles et cafés littéraires : deux sociabilités antagonistes. ». - *Revue d'histoire littéraire de la France* 3/2010 (Vol. 110), p.16

¹⁶⁴ Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.262



Auguste Renoir, L'atelier de la rue Saint Georges, 1976



Icône traditionnelle de la Cène

De la représentation iconique au tableau impressionniste, on constate que les imaginaires de l'entre-soi sont souvent mobilisés via la circularité, comme en témoignent les images ci-dessus. En marquant cette appartenance à une même famille symbolique, la disposition en cercle exclut du même coup ceux qui se trouvent «en dehors». Cette ambivalence de la forme géométrique était déjà inscrite dans le *Timée* de Platon, pour qui :

« Le cercle constitue comme une sorte de double face, de Janus morphologique. Il est ce qu'il se donne à voir: forme pleine, homogène, statique, parfaitement fermée sur soi, image de toute clôture ontologique — *le cercle du Même*. Mais il est tout autant ce qui n'apparaît pas: un vide, un abîme cachant en soi un chemin invisible, principe de toute ouverture de la «forme» sur la « non-forme» — *le cercle de l'Autre* »¹⁶⁵

Dès lors, on comprend que la circularité sur le plateau de *La Grande Librairie* évoque une double fonction aux origines ancestrales : ménager aux écrivains un espace du *Même* où ils peuvent tenir un discours « entre pairs », et exclure du même coup une certaine hétérogénéité énonciative.

Cependant, dans les cénacles comme au sein de *La Grande Librairie*, « les individus ne sont pas tenus d'abdiquer leur personnalité pour faire partie du groupe, c'est leur place, autrement dit le rôle qu'ils occupent dans la *composition groupale*, qui leur permet d'être

¹⁶⁵ Explication d'Alain DELAUNAY, « CERCLE, symbolisme », *Encyclopædia Universalis*

"plusieurs tout en étant singuliers" ¹⁶⁶ »¹⁶⁷. Dans le dispositif de l'émission, nous venons de voir que la singularité auctoriale émerge d'abord au sein du Même. Nous nous pencherons désormais sur la manière dont sont mises en scène des individualités à partir de cette unité initiale.

3) Mise en récit via le portrait : l'écrivain comme individualité ?

Avant d'opérer son changement de format, *La Grande Librairie* s'attachait en début de chaque émission à représenter les « personnalités » des écrivains, via une séquence quasi-incontournable de l'émission de plateau : le portrait de l'invité. Chaque intervenant était ainsi présenté au téléspectateur sous la forme d'un reportage de quelques minutes où s'égrenaient quelques éléments biographiques, signes identitaires et éventuels succès de librairie. Ce format de mise en scène apparaît comme symptomatique du « régime de singularité » décrit par Nathalie Heinich. Pour la sociologue, dans un environnement médiatique ayant érigé la visibilité en vertu cardinale, l'attribution de la valeur littéraire s'effectuerait non plus du point de vue « opéraliste » (valeur attribuée à l'œuvre) mais du point de vue « personnaliste » (valeur attribuée à la personnalité de l'auteur)¹⁶⁸. De ce fait, les hétéro-représentations de l'écrivain deviennent incontournables dès l'instant où il fait son entrée dans l'espace public. Son portrait au sein de l'émission littéraire vise alors à construire une image d'individu exceptionnel, mais toujours en l'arrachant « à son existence singulière pour l'accueillir dans une représentation collective »¹⁶⁹. On retrouve ici la dimension ambiguë d'une volonté d'authenticité associée à la nécessité d'adaptation aux normes médiatiques : il s'agit de mettre en avant des traits identitaires forts, mais en même temps reconnaissables par le public. Cette double exigence explique ainsi la mise en scène d'une « typologisation » de l'écrivain à travers son portrait, qui permet de donner à voir sa singularité tout en facilitant les associations stéréotypiques. Nous précisons que l'adjectif « stéréotypique » est utilisé ici sans connotation négative, en référence à la

¹⁶⁶ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, citée dans Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.347

¹⁶⁷ Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.347

¹⁶⁸ Nathalie Heinich citée dans Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Editions Slatkine, 2007.

¹⁶⁹ Adeline Wrona, « Usages médiatiques du portrait » ; *Communication et langages*, 2007

définition de Ruth Amossy selon laquelle le stéréotype est l'activité qui « découpe ou repère, dans le foisonnement du réel, un modèle collectif figé »¹⁷⁰.

Ainsi, l'analyse de la séquence de portraits de l'émission du 24 septembre 2015 va nous permettre d'identifier les dynamiques d'« individualisation normative » à l'œuvre dans ce format particulier. Ce processus passe en premier lieu par la production d'un discours spécifique. Nous avons ainsi relevé les trois actes de langage majoritairement associés à cette description en image¹⁷¹ : il s'agit avant tout d'*informer* le téléspectateur (« Yasmina Khadra est algérien. Fils d'un officier de l'Armée de Libération Nationale, il intègre à 9 ans une école militaire »), d'*identifier* l'écrivain en tant que tel (« Ce romancier de 43 ans...»), et de le *légitimer* (« le *Times* l'a classé parmi les 50 plus grands écrivains britanniques depuis 1945 »). Description qui mobilise un certain nombre de modalisateurs : « provocateur » « talentueux », « caustique » « dérangeant », « glaçant »... C'est donc bien un jugement de valeur que porte le discours cathodique sur l'écrivain, souvent hautement favorable à ce dernier. Sous couvert d'information, d'identification et de légitimation, ce sont alors des portraits-types qui se dessinent en creux. Se devine ainsi derrière la présentation de Boualem Sansal, « censuré dans son pays », mais qui continue à écrire « malgré les dangers et les interdits », la figure bien connue de l'écrivain engagé. De même, Martin Amis, présenté comme le « romancier le plus détesté d'Angleterre », « l'enfant terrible des lettres britanniques », endosse à merveille le rôle de l'écrivain polémique. Mathias Enard quant à lui passionné de « poésie persane et arabe, deux langues qu'il parle couramment » et ayant « étudié en Iran, enseigné le français en Syrie, vécu le tremblement de terre du Caire » incarne le fantasme de l'écrivain bourlingueur.

Ce discours de classification se double d'une mise en scène iconique particulière. La séquence portrait se présente en effet comme une succession d'images d'archive de l'auteur, entrecoupées de plans de son livre¹⁷². Notons que la grande majorité des images utilisées le représente en situation de médiatisation : sur un plateau de télévision, devant des micros de radio, en pleine séance de photographie... Ce choix d'illustration renforce un phénomène de mise en abyme des représentations, où une première mise en scène médiatique (le portrait de l'écrivain dans l'espace extra-

¹⁷⁰ Ruth Amossy, *Idées recues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991

¹⁷¹ Pour la classification complète, voir annexe 5 : Grille d'analyse discursive du portrait des écrivains dans l'émission du 24/09/2015

¹⁷² Que nous examinerons seulement en troisième partie de ce mémoire.

scénique) permet de justifier une seconde mise en scène médiatique (l'écrivain comme intervenant dans l'espace intra-scénique). Cet effet de dédoublement fait écho à la définition de représentation par Louis Marin, pour qui le terme désigne le fait de « montrer, intensifier, redoubler une présence. (...) La représentation reste dans l'élément du même qu'elle intensifie par redoublement. »¹⁷³. En dédoublant, la représentation devient pouvoir de légitimation, « comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même »¹⁷⁴.

Mettre en scène l'iconicité des écrivains avant même de mettre en scène leurs discours, c'est donc institutionnaliser leur image, les mythifier, en renforçant une posture hétéro-représentée. A ce titre, le portrait est porteur d'une fonction de monstration légitimante des singularités, qui passe paradoxalement par un travail de standardisation. Ambivalence que confirme l'affirmation de Jean-Luc Nancy : « il n'y a de singularité qu'exposée en commun, et de communauté qu'offerte à la limite des singularités »¹⁷⁵.

- Nous venons ainsi de voir que *La Grande Librairie* a longtemps cherché à véhiculer l'image d'une émission singulière, en adéquation avec l'héritage historique et culturel de ce genre particulier. Cette construction identitaire d'un contenu qui ne se plierait pas aux injonctions télévisuelles traditionnelles se donne à lire à la fois discursivement (analyse des interviews de François Busnel) et, jusqu'à un certain point, scéniquement (analyse sémiotique des dispositifs télévisuels). Cependant nos analyses nous ont également permis de mettre en évidence une ambivalence structurelle entre la volonté de s'affranchir de toute ingérence cathodique (construction discursive et scénique de la télévision comme média neutre) et la nécessité de mobiliser un langage télévisuel caractéristique (la médiatisation zéro n'existe pas). Le paradoxe de la narrativité réside alors dans le fait que l'émission mette en scène son refus de mettre en scène.

Notre première hypothèse (*L'ancien format s'est construit sur une promesse anticonformiste de médiatisation d'une conversation « entre initiés », au travers d'une narrativité qui se donne à voir comme anti-télégénique*) doit donc être nuancée. Il semblerait que l'émission soit en réalité le résultat d'une conciliation entre cette volonté de différenciation affichée (singularité anti-télégénique), et la mobilisation effective de

¹⁷³ Louis Marin, *Le portrait du roi*, Editions de minuit, Paris, 1981

¹⁷⁴ Ibid. p.11

¹⁷⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, cité par Claire Colin, « Portrait de l'écrivain en être singulier pluriel », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013.

ce que nous avons choisi d'appeler *télégenie de la singularité*. Au centre de cet enjeu, la figure de l'écrivain, dont les particularités se donnent à voir précisément par le biais d'un discours cathodique à la fois normatif et différenciant.

Cependant, avec le changement de format, ce fragile équilibre semble avoir été totalement remis en question. Nous chercherons dans cette deuxième partie à analyser l'influence de la diversification progressive de l'émission sur les dynamiques de singularisation de l'écrivain.

II. Vers une diversification énonciative : nouvelles scénographies de l'auctorialité

Sous l'impulsion de Michel Field, *La Grande Librairie* subit, à partir de décembre 2015, un certain nombre de changements structurels, dont l'un des enjeux majeurs est la diversification des intervenants. Cette hétérogénéisation se présente comme tributaire d'un « sentiment que la littérature n'est plus la propriété d'un cénacle ou d'une académie de la « bonne culture » mais qu'elle se fait aussi ailleurs »¹⁷⁶. C'est précisément cet « ailleurs » qui va être introduit progressivement dans *l'hic et nunc* du littéraire médiatisé. Nous nous interrogerons ici sur les conséquences de cette évolution sur les représentations de l'écrivain, jusqu'ici figuré comme la pierre angulaire de l'émission.

A/ Du cénacle au salon : la parole de l'écrivain fragmentée

1) Fragmentation du format et remise en question du modèle de la conversation

Pour Camille Brachet, les émissions de plateau s'inscrivent souvent dans « une esthétique de la rupture et de la jointure »¹⁷⁷. Selon la chercheuse, l'usage du fragment est un processus particulièrement télégénique, découlant d'une volonté d'atomiser les genres en perturbant les horizons d'attente. Nous avons vu en première partie que *La Grande Librairie* s'est au contraire longtemps structurée autour d'une grande intégrité interne, avec très peu de séquences extra-scéniques (hors de l'espace du plateau), et une unité quasi-hermétique quant au statut des intervenants, presque exclusivement des écrivains. Avec le nouveau format, l'émission est redécoupée en séquences variées, avec l'introduction de nouvelles rubriques sous forme de reportage hors plateau. A partir du corpus des 4 émissions du mois de janvier, nous avons effectué un tableau de structuration type de la nouvelle formule, afin de mieux en identifier les changements. Dans ce tableau, les rubriques déjà présentes dans l'ancien format sont indiquées en bleu, les nouvelles rubriques intra-scéniques en vert, et les nouvelles rubriques extra-scéniques en orange :

¹⁷⁶ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

¹⁷⁷ Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris : Le Bord de l'eau, 2010, p. 252

<i>Séquence</i>	<i>Composants séquentiels</i>	<i>Situation communicationnelle</i>
Séquence 1	Générique	//
Séquence 2	Lancement	Monologue (François Busnel)
Séquence 3	Présentation des trois ou quatre auteurs présents sur le plateau	Dialogue (François Busnel – auteurs 1, 2, 3 et 4)
Séquence 4	Sommaire	Monologue (François Busnel)
Séquence 5	Rubrique « La Gazette de la Grande Librairie »	Monologue (voix off)
Séquence 6	Tour de table en réaction à l'actualité littéraire	Dialogue (François Busnel – auteurs 1, 2, 3 et 4)
Séquence 7	Livre 1 Interview auteur 1 Livre 2 Interview auteur 2	Polylogue (dialogue présentateur – auteur interviewé + interventions ponctuelles des autres auteurs)
Séquence 8	Rubrique « Le choix des libraires »	Monologue (libraire interviewée)
Séquence 9	Livre 3 Interview auteur 3 Livre 4 Interview Auteur	Polylogue (dialogue présentateur – auteur interviewé + interventions ponctuelles des autres auteurs)
Séquence 10	Rubrique « Qu'avez-vous lu ? » ou « L'univers de... »	Monologue (acteur / écrivain interviewé)
Entrée en scène des auteurs 5 et 6		
Séquence 11	Livre 5 Interview Auteur 5 Livre 6 Interview Auteur 6 « Le Face à Face » avec Auteur 7 + 8 et livres 7 + 8	Dialogue (François Busnel – Auteur interviewé) ou Polylogue (interventions ponctuelles des autres auteurs)
Séquence 12	Clôture	Monologue (François Busnel)

Nous reviendrons par la suite dans le détail sur chacune de ces nouvelles séquences. Précisons simplement pour le moment que « La Gazette de la Grande Librairie » consiste en une revue de l'actualité littéraire dans le monde. « Qu'avez-vous lu ? » est un micro-entretien avec des acteurs sur leur livre favori, « L'univers de » une visite au domicile d'un écrivain. Enfin, « Le face à face » est un dialogue entre deux auteurs dont les œuvres se répondent. L'introduction de ces nouvelles rubriques au sein de l'émission entraîne une fragmentation de l'unité affichée de lieu, de temps et d'action qui faisait, entre autres, la spécificité de l'ancien format.

Ainsi, l'incursion de nouvelles séquences entraîne dans un premier temps l'émergence d'une nouvelle temporalité. Au déroulement linéaire de l'ancien format (temps de la conversation = temps de la diffusion), assuré par le direct, succède un brouillage volontaire de la chronologie, via un effet d'annonce permanent. Le temps n'est plus structuré de manière diachronique mais synchronique, parsemé d'analepses (« Dans le reportage que nous avons vu il y a un instant »¹⁷⁸) et de prolepses (« Dans un instant Yves Coppens sera avec nous sur ce plateau »¹⁷⁹), envisagé comme la promesse perpétuelle d'un instant déjà révolu ou encore à venir. Le temps présent, qui était l'un des gages d'authenticité d'une émission se présentant comme miroir du réel, se retrouve déformé, découpé, remanié, de manière à rendre le rythme de l'émission plus dynamique.

De la même manière, on assiste à une véritable fragmentation de l'unité de lieu. Jusqu'à présent, le seul moment de déplacement topologique était pris en charge par la rubrique du « Choix des libraires », qui consistait à interroger chaque semaine un libraire dans une région différente de France. Avec la multiplication des rubriques « hors plateau », le centre de gravité de l'émission se déplace ponctuellement vers un « ailleurs » de plus en plus exotique. Ainsi, « La Gazette de la Librairie » propose un véritable « tour du monde en trois minutes »¹⁸⁰. « Qu'avez-vous lu ? » et « L'univers de » présentent un autre type de déracinement, car il s'agit ici de quitter des lieux traditionnels du littéraire (le plateau de l'émission, la librairie) pour aller vers des espaces moins connotés (souvent des salles

¹⁷⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

de théâtre pour le « Qu’Avez-vous lu ? », le domicile personnel des écrivains pour « L’univers de »).

Enfin, nous notons également une fragmentation de l’unité d’action. Dans l’ancien format, l’émission se structurait quasi-exclusivement autour de la conversation entre quatre écrivains. Le modèle de la conversation est désormais concurrencé, en premier lieu par le développement de l’extra-scénique : avec les nouvelles rubriques, on passe d’une forme communicationnelle exclusivement dialogale/polylogale à des moments d’énonciation individualisée (un seul intervenant s’exprime face caméra). Mais cette évolution se traduit également au sein même du plateau : nous allons voir par la suite que la conversation entre écrivains est désormais doublée d’une conversation entre auteurs, formant ainsi deux groupes de parole distincts.

Ainsi, l’unité de temps, de lieu et d’action, qui était la condition de l’imaginaire d’authenticité sur lequel s’est longtemps appuyé *La Grande Librairie*, est désormais concurrencée. Avec les rubriques émerge une nouvelle polyphonie énonciative, où la prise de parole de l’écrivain devient non plus l’enjeu central mais l’une des multiples composantes de l’émission. Or, à cette polyphonie formelle (des séquences plus variées) s’ajoute une polyphonie actorielle (des non-écrivains invités), qui va elle aussi remettre en jeu le statut privilégié de l’homme de lettres.

2) Des écrivains aux écrivants¹⁸¹ : la parole concurrencée ?

En 2008, François Busnel déclare « Je ne suis pas pour le mélange des genres. Je défends un schéma d’émissions strictement littéraires. Je n’ai pas envie d’entendre un joueur de football ou même Jacques Weber me parler littérature »¹⁸². Et Bernard Pivot de renchérir : « Busnel pose les bonnes questions. En revenant aux fondamentaux, sans mélanger les genres, il anime une vraie émission littéraire »¹⁸³. Ironie du sort, c’est justement le susnommé Jacques Weber qui sera l’un des premiers invités « profanes » de la nouvelle formule. La diversification des intervenants, résultant de la volonté de la direction Field d’« ouvrir »¹⁸⁴ l’émission, va donc à l’encontre de la conception des deux présentateurs vedettes de ce qui fait une « vraie » émission littéraire. Inviter des non-

¹⁸¹ D’après la distinction de Roland Barthes, « Ecrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1960.

¹⁸² Audrerie Sabine, « Etre capable de refaire de la France un pays de lecteurs », *La Croix*, 20/09/2008

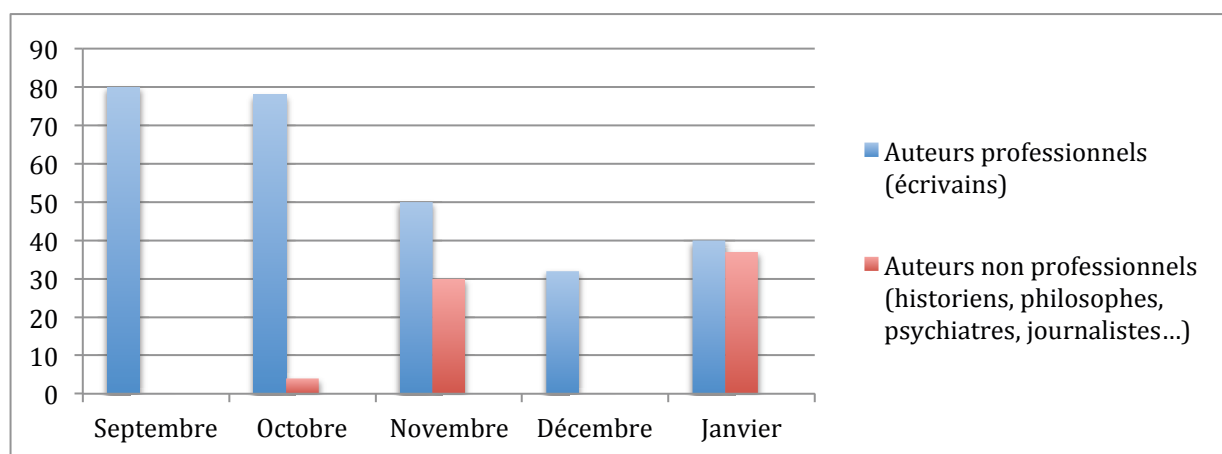
¹⁸³ Alain Constant, « François Busnel, le passeur gourmand », *Le Monde*, 23/01/2009

¹⁸⁴ Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L’instant M, France inter*, 19/11/2015

écrivains (auxquels nous nous référerons dans cette partie comme à des « auteurs »¹⁸⁵), serait-ce alors compromettre l'intégrité du genre ?

Philosophes, historiens, psychiatres, sociologues, journalistes, anthropologues... Les nouveaux invités ont tous un point commun : ils viennent de publier un livre, la plupart du temps concernant leur domaine d'expertise. L'écriture n'est donc pas leur profession, mais l'une des nombreuses manières dont ils peuvent délivrer le savoir qu'ils possèdent. Ce glissement de statut rejoint la distinction qu'établit Roland Barthes entre écrivains et « écrivains » : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité »¹⁸⁶. Autrement dit, là où l'écriture est pour l'écrivain une fin en soi, elle n'est pour l'écrivain qu'un moyen. A cette différence de statut s'ajoute une différence de contenu, puisque l'écrivain (ou auteur) publie avant tout de la non-fiction.

Afin d'évaluer les proportions de cette diversification, nous nous sommes livrée à une analyse quantitative sur 5 mois soit 19 émissions¹⁸⁷. Les résultats finaux ont été ramenés à des pourcentages, et retranscrits dans le tableau ci-dessous (Précisons toutefois que nous avons volontairement omis d'y intégrer une troisième catégorie d'intervenant, celle de l'invité-lecteur, que nous évoquerons plus loin) :



Evolution du pourcentage d'« auteurs non professionnels » invités, calculé par rapport à la totalité mensuelle des intervenants présents sur le plateau, de septembre 2015 à janvier 2016

¹⁸⁵ Voir distinction entre les termes « écrivain » et « auteur » dans les définitions en introduction

¹⁸⁶ Roland Barthes, « Ecrivains et écrivains », op. cit.

¹⁸⁷ Pour le détail des analyses, voir Annexe 6 : Analyse quantitative des types d'intervenants

On constate alors que mis à part un mois de décembre particulier (car composé d'une seule émission traditionnelle et d'une émission « spéciale » que nous avons choisi de ne pas faire figurer ici du fait de son statut particulier¹⁸⁸), l'émergence des auteurs non-professionnels est considérable. Il semblerait alors que l'on s'éloigne de l'imaginaire du cénacle qui était celui de l'ancien format, pour se rapprocher de celui du salon littéraire, ce dernier étant défini par Vincent Lainsey comme :

« le lieu par nature d'un intense brassage de « personnalités », relevant de domaines aussi divers que les arts, les sciences, la politique ou encore le théâtre. Instance de reconnaissance tout à la fois dans les champs artistique, littéraire, politique, le salon a pour principe la co-présence d'agents sociaux au statut social différencié »¹⁸⁹

Or, au sein de *La Grande Librairie*, le « brassage de personnalités » entraîne en premier lieu une diversification des contenus : il n'est plus question uniquement de fiction dans la mesure où l'on y parle également d'anthropologie avec Yves Coppens¹⁹⁰, de bonheur avec Mathieu Ricard¹⁹¹, ou de François Mitterrand avec Jean-Noël Jeanneney¹⁹². Si pour Pierre Bourdieu, « Un changement de la composition du plateau donne un changement du sens du message »¹⁹³, c'est effectivement la promesse de genre qui se trouve ici modifiée. A partir de quel moment une émission où on ne parle plus « seulement » de littérature cesse-t-elle d'être une émission littéraire ? Si nous ne prétendons pas ici répondre à cette question complexe et relativement subjective, nous nous attacherons cependant à relever les indices de ce changement de ton.

Au niveau de la scénographie, on remarque ainsi une nette volonté de rupture ponctuelle dans les imaginaires mobilisés. Ainsi, la rubrique « Face à face », ajoutée en fin d'émission, donne à voir ce qui est orchestré comme un débat, davantage qu'un échange. On passe d'une mise en scène de la conversation cordiale à une mise en scène de l'affrontement, via une nouvelle disposition spatiale. C'est alors la sémiotique de la diamétralité qui est mobilisée (les deux intervenants sont littéralement placés « face à face »), comme pour suggérer une opposition, et non plus celle de la concentricité.

¹⁸⁸ Nous l'évoquerons plus loin et notamment en troisième partie.

¹⁸⁹ Anthony Glinier, Vincent Lainsey, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.233

¹⁹⁰ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

¹⁹¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir, 1996, p. 52

Ce duel symbolique est renforcé par un effet de « split screen », où l'écran divisé en deux renforce l'impression d'antagonisme. Antagonisme qui par ailleurs ne manque pas d'être souligné discursivement par le présentateur (« C'est un échange d'autant plus intéressant que vous n'êtes pas toujours d'accord entre vous »¹⁹⁴).



Mise en scène du débat : dialogue entre Georges-Marc Benamou et Jean-Noël Jeanneney, émission du 07/01/2016

Cependant, ce qui pourrait de prime abord s'apparenter à une polyphonie renouvelée, où écrivains et non-écrivains mêlent leurs impressions dans une conversation composite et bigarrée, est en réalité extrêmement délimitée, ce qui circonscrit les échanges entre les « catégories » d'invités.

3) Une diversité segmentée

A propos des salons du XVIIIe siècle, Anthony Glinoe et Vincent Laisney soulignent dans leur ouvrage l'ambiguïté de la notion de mixité au sein d'un même espace de conversation : « Le recrutement social des salons (...) ne repose pas sur une fusion harmonieuse des classes sociales, mais sur une « fiction égalitaire », qui permet l'échange verbal *sans abolir la conscience des différences de statut* »¹⁹⁵. De la même

¹⁹⁴ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

¹⁹⁵ Anthony Glinoe, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.231

manière, la diversification au sein de l'émission littéraire s'accompagne d'un certain nombre de ruptures symboliques « écrivain – auteur ». Finalement les deux « groupes » sont moins mêlés qu'apposés les uns aux autres, comme en témoignent de nombreux marqueurs de division aussi bien sur le fond que sur la forme. Nous avons ainsi relevé plusieurs degrés de segmentation.

De la concentricité à la polycentricité : une segmentation dissimulée

Pour Erving Goffman, la disposition en cercle « se produit lorsque des personnes se rassemblent et collaborent ouvertement entre elles pour maintenir *un centre d'intérêt unique*, typiquement en intervenant successivement dans une conversation »¹⁹⁶. Dès lors que cette dernière se structure autour de plusieurs cercles, cela suppose donc la coexistence de plusieurs centres d'intérêt : non plus seulement la littérature et le roman, mais également l'histoire, la sociologie, la psychanalyse... Cette hétérogénéisation peut être assimilée à un glissement de l'imaginaire du cénacle (« un unique cercle *très restreint* »¹⁹⁷) à l'imaginaire du salon, dans la mesure où ces derniers « mettent en place une interaction multi-centrée offrant plusieurs foyers d'attention simultanés »¹⁹⁸ (représentation du salon comme espace polycentré illustrée ci-dessous).



Gravure représentant le salon de Victor Hugo rue de Clichy, publiée dans La Chronique illustrée, 18 octobre 1875

¹⁹⁶ Cité par Yves Winkin, *Anthropologie de la communication*, Seuil, Paris, 2001, p. 173

¹⁹⁷ Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles*, op. cit.

¹⁹⁸ Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.263

Concernant *La Grande Librairie*, la disposition spatiale convoque toujours l'illusion d'un seul et unique cercle, la rupture sémiotique n'étant pas perceptible visuellement. Néanmoins l'existence de plusieurs foyers de conversation différents se dessine très nettement au fil de l'émission, dans la mesure où les quatre écrivains prennent la parole durant la première partie de l'émission, et les deux auteurs durant la seconde, ce qui limite grandement les interactions.



Polycentricité latente de l'émission littéraire émission du 14/01/2016. En rouge, le foyer de conversation des quatre écrivains, en jaune celui des deux « écrivains »

Vers un nouvel acte de présentation : une segmentation assumée

A cette compartimentation temporelle s'ajoute une segmentation scénographique : la rupture est marquée symboliquement par le fait que l'arrivée des non-écrivains sur le plateau est retransmise à l'écran, tandis que les écrivains sont immédiatement « insérés » au dispositif, directement assis sur leurs sièges, et ne sont jamais représentés en mouvement sur la scène cathodique. Manière de rendre visible une agrégation *a posteriori* des auteurs en réaffirmant la place inamovible des écrivains au sein de *La Grande Librairie* ?

Quoi qu'il en soit, l'arrivée des auteurs sur le plateau s'appuie ouvertement sur un certain nombre de normes télévisuelles caractéristiques du talk-show : arrivée depuis les coulisses, filmée en travelling, en musique et sous les applaudissements. On remarque que la volonté de rendre télégénique est beaucoup plus assumée pour les uns que pour les autres, dans la mesure où les écrivains ne bénéficient pas de cette mise en

scène. Les premières images filmiques de ces derniers sont fixes, souvent en plan rapproché, de façon que l'écrivain soit représenté comme un visage (une tête pensante ?) davantage que comme un corps. A travers ces deux modes de présentation opposés, ce sont donc deux modes de représentation spécifiques au statut des invités (écrivain d'un côté, non-écrivain de l'autre) qui sont mobilisés.

Omissions discursives : une segmentation institutionnalisée

En dernier lieu, il semblerait que la compartimentation décrite ci-dessus aille parfois jusqu'à l'omission de certains intervenants dans la description de l'émission. Ainsi, sur le site officiel de *La Grande librairie* on peut lire, pour le synopsis de l'émission du 7 janvier 2016, la présentation suivante :

« Pour la première émission de la nouvelle année, François Busnel reçoit Jean d'Ormesson, auteur d'un nouvel ouvrage, «Je dirai malgré tout que cette vie fut belle». Après le très remarqué «En finir avec Eddy Bellegueule», Edouard Louis publie «Histoire de la violence». Cécile Ladjali présente également son dernier ouvrage, «Illettré» et Marc Trévidic, «Ahlam», paru aux éditions Jean-Claude Lattès. Dans la deuxième partie de l'émission, François Busnel pousse les portes de l'univers de Gérard Oberlé, qui publie «Bonnes nouvelles de Chassignet» ».

Oubli ou démarche volontaire, les seuls intervenants non-écrivains de cette émission, Jean-Noël Jeanneney et Georges-Marc Benamou (respectivement historien et journaliste), sont totalement érudés dans ce résumé. Cette absence souligne en creux l'importance de la figure de l'écrivain, qui apparaît toujours comme la pierre angulaire de cette émission. Continuité renforcée par l'affirmation de François Busnel lors de l'inauguration du nouveau format : « Il y aura, vous allez le voir, de très nombreuses nouveautés dans cette émission, mais toujours bien sûr des écrivains et du temps pour qu'ils s'expriment et pour qu'ils échangent entre eux »¹⁹⁹. Ces derniers sont ici réaffirmés comme le fil rouge du programme.

Ainsi, il semblerait que l'agrégation d'un nouveau type d'auteur dans *La Grande Librairie* ne nuise pas nécessairement au statut accordé à l'écrivain, qui diffère de celui accordé au « non-écrivain » au niveau des modes de présentation. Aux figures de l'écrivain et de l'écrivain va s'ajouter une troisième catégorie, celle du lecteur, dont le statut ambivalent repose la question de l'attribution des rôles médiatiques au sein de l'émission littéraire.

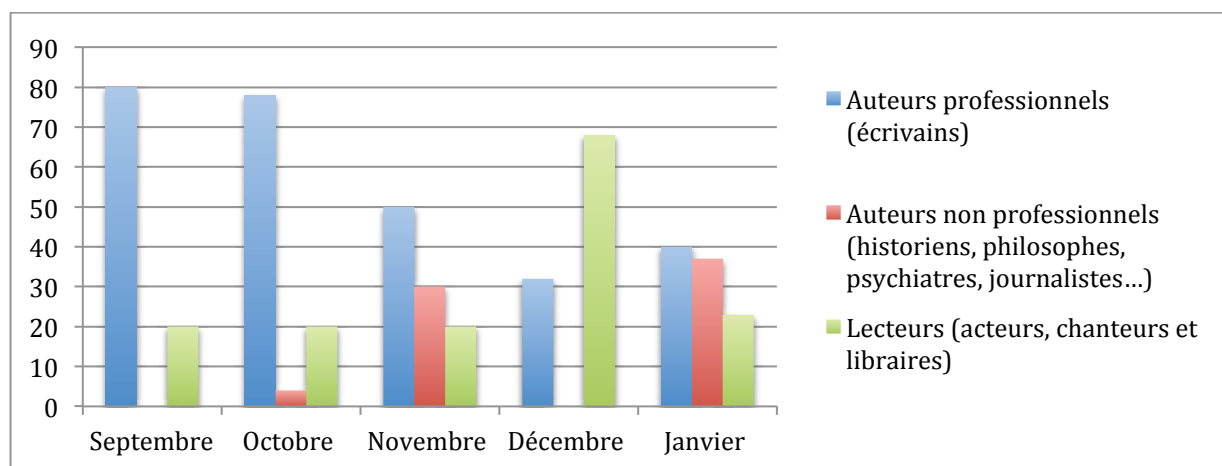
¹⁹⁹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

B/ Du salon au café ? Emergence de la figure du lecteur

Aucune émission littéraire ne peut faire l'économie d'une mise en scène de la figure du lecteur. Autrement dit et pour reprendre les termes de Jean Peytard, dans ce type de programme, « l'actant lecteur est toujours réalisé »²⁰⁰. Ce qui diffère en revanche, ce sont les modes de réalisation. *La Grande Librairie*, nous allons le voir, a toujours ménagé au lecteur une place spécifique, mais relativement mineure. Cependant, avec le changement de format se donne à voir une évolution du statut de cet acteur incontournable : jusqu'ici relégué aux seconds rôles, il prend peu à peu les devants de la scène.

Décrivant l'évolution de la presse au XIXe siècle, Marie-Eve Therenty remarque que le nouvel idéal de démocratisation s'accompagne d'un glissement du modèle du salon (relativement fermé) au modèle du café (ouvert) dans les journaux. Cette transformation s'expliquait alors par la « volonté d'établir une nouvelle relation en apparence plus égalitaire avec le lectorat ». De la même manière, il semblerait que *La Grande Librairie* abandonne peu à peu la mise en scène exclusive de *ceux qui écrivent* pour accorder une place plus grande à *ceux qui lisent*.

Dans l'analyse quantitative évoquée plus haut (menée sur l'intégralité du corpus c'est à dire de septembre à janvier soit 19 émissions), nous avons donc cherché à intégrer ce troisième type d'intervenant qu'est le lecteur, afin d'en évaluer les évolutions, retranscrites en pourcentages ci-dessous²⁰¹ :



Evolution du pourcentage de « lecteurs » invités, calculé par rapport à la totalité mensuelle des intervenants présents sur le plateau de septembre 2015 à janvier 2016

²⁰⁰ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

²⁰¹ Pour le détail des analyses, voir Annexe 6 : Analyse quantitative des types d'intervenants

Nous qualifions ici de « lecteur » l'intervenant invité *exclusivement* afin de donner ses impressions sur des ouvrages qui l'ont marqué, jamais pour promouvoir une œuvre qu'il aurait lui-même produite. Ce critère de sélection exclut d'emblée les écrivains et les écrivains, bien qu'ils endossent ponctuellement ce rôle comme nous le verrons par la suite. Cette catégorie de « lecteurs exclusifs » regroupe donc les libraires et les artistes invités pour évoquer leurs « coups de cœur » littéraires. Le pic de lecteurs en décembre correspond à l'émission spéciale « Si on lisait », convoquant 10 chanteurs et comédiens pour interpréter des grands textes de la littérature française²⁰². On remarque globalement une légère hausse de ce type d'invité sur le plateau de *La Grande Librairie*. Cette évolution, relativement subtile quantitativement, est particulièrement notable qualitativement. On remarque, dans le nouveau format de *La Grande Librairie*, l'introduction de nouvelles déclinaisons de l'invité lecteur, qui viennent s'ajouter aux mises en scène de cette figure particulière préexistantes dans l'ancien format. Nous nous attacherons donc dans cette partie à décliner une typologie des différentes incarnations de cet archétype particulier.

1) Un invariant : le lecteur professionnel

Au sein de *La Grande Librairie* perdurent depuis sa création deux avatars médiatiques du lecteur : le présentateur et le libraire, érigés en professionnels de la lecture, presque des « architectes » dont le but est de structurer l'émission.

Pour Jean Peytard, « le lecteur princeps est l'animateur – présentateur. Il est supposé avoir lu les livres dont il parle et sur lesquels il suscite la parole des autres. Sa lecture se dévoilera dans les questions qu'il pose et les commentaires qu'il déroule. »²⁰³. De la même manière que, pour Barthes, l'écrivain qui écrit accomplit sa fonction première (l'écriture comme fin et non comme moyen), le présentateur d'émissions littéraires se définit avant tout par son activité de lecteur. Bernard Pivot n'a-t-il pas publié une autobiographie justement intitulée *Le métier de lire*²⁰⁴ ? De même, dans ses interviews, François Busnel ne cesse de se mettre en scène en train de lire : « Quand je reste trois jours sans lire, je commence à être malade et fébrile. La lecture est ma compagne

²⁰² Sur laquelle nous reviendrons plus en détails en troisième partie

²⁰³ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

²⁰⁴ Bernard Pivot, *Le métier de lire*, Paris, Gallimard, 2001.

indispensable. »²⁰⁵, « Pour préparer l'émission, je m'assieds dans un fauteuil à côté de mes piles de livres »²⁰⁶, « Je ne lis que pour le plaisir, j'ai la chance d'avoir transformé ma passion en métier »²⁰⁷... Cette mise en discours est nécessaire à la légitimation du journaliste, car un présentateur qui n'a pas lu les livres de ses invités serait nécessairement un *mauvais* présentateur, dans la mesure où il ne remplit pas la promesse qui est celle de sa fonction. Sur le plateau, François Busnel nous rappelle en permanence ce rôle qui est le sien : livre à la main, il brandit, feuillette, chausse ses lunettes pour mieux lire un passage à haute voix...Il confirme l'exhaustivité de sa lecture en citant des passages précis des œuvres (« Page 34, vous écrivez, dans une phrase très belle, avoir compris la joie »²⁰⁸, « je suis un menteur et un traître, écrivez-vous page 235 »²⁰⁹), et se fait fort de rappeler parfois qu'il est familier du reste du répertoire de l'invité (« Ce roman qui est, croyez-moi, l'un des plus beaux de Lionel Trouillot »²¹⁰).

A la figure du présentateur lecteur s'ajoute celle d'un autre professionnel. Il s'agit du libraire, dont la profession donne par ailleurs son nom au titre de l'émission (les deux dispositifs ayant pour objectif affiché de *faire lire*). La rubrique intitulée « Le choix des libraires » met en scène cet acteur majeur de la scène littéraire : il s'agit, chaque semaine, de partir à la rencontre de l'un d'entre eux, aux quatre coins de la France. Cette séquence prend la forme d'un petit reportage, où, face caméra et à l'intérieur de sa librairie, le propriétaire dévoile le « livre qui a changé (sa) vie ». L'intervenant endosse alors une double fonction : celle du prescripteur, inhérente à son statut professionnel, et celle de l'individu transcendé par une lecture qui fut déterminante pour lui. De ce point de vue, il incarne également l'idéaltype du lecteur tel qu'il est plus globalement représenté dans l'émission ²¹¹ : un néophyte devenu initié grâce au pouvoir transformateur du livre. La mise en scène de sa découverte fait donc écho à la démarche que *La Grande Librairie* chercherait idéalement à provoquer chez chaque

²⁰⁵ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », *Toutelatélé.com*, 28/05/2015

²⁰⁶ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*, 30/06/2011

²⁰⁷ Pierre Neveux, « François Busnel : les écrivains nous rappellent qu'un mot ne vaut pas un autre mot », *France Info, Dernières pages avant la nuit*, 26/06/2016

²⁰⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

²⁰⁹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

²¹⁰ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

²¹¹ voir supra, I B/ 3) « Le téléspectateur à la croisée des imaginaires », p. 33

télespectateur : l'expérience d'une épiphanie existentielle suite à la lecture de l'un des ouvrages présentés durant l'émission.

Au sein du nouveau format, le rôle de ces deux déclinaisons du lecteur professionnel est resté le même. L'écrivain, en revanche, apparaît dans une posture plus ambivalente, à mi-chemin entre la nécessité de réaffirmer une légitimité provenant avant tout de sa capacité à *produire* des œuvres, et de timides tentatives de le présenter comme un humble dévoreur de pages.

2) Une évolution : l'écrivain - lecteur

L'écrivain qui se présente en lecteur relève d'une typologie classique. Fondamentalement, celui-ci est un lecteur car il est nécessairement amené à lire son propre texte, dont il est en quelque sorte le premier public. De plus, au sein des émissions littéraires, les auteurs qui « font cénacle » sont tous lecteurs les uns des autres, dans la mesure où les œuvres de chacun leur ont été envoyées au préalable. On attend donc de l'invité de *La Grande Librairie* qu'il donne son avis sur les livres de ses « collègues ». Nous avons vu plus haut que ces appréciations sont le plus souvent sollicitées par François Busnel, mais peuvent également résulter d'une intervention spontanée²¹². C'est ainsi que Yann Queffelec avoue à Noëlle Chatelet « votre histoire m'a bouleversé »²¹³, tandis qu'Eric Holder admire les tournures de phrase « formidables » de Christian Bobin²¹⁴. Une fois encore, il apparaît que cette posture de lecteur admiratif se situe à mi-chemin entre expression d'une subjectivité et la mise en scène d'un rôle bien déterminé. Au sein de l'émission littéraire, l'écrivain se présente presque invariablement comme « critique collaborant »²¹⁵, contribuant au contenu de l'émission en ajoutant parfois aux considérations du présentateur son propre point de vue. Cependant ce rôle de chroniqueur ponctuel s'avère nécessairement biaisé, car dans le contexte de promotion qui est celui de l'émission littéraire il ne peut fonctionner autrement que sur le principe du don/contre-don²¹⁶. S'engage alors une dynamique de l'éloge, où le

²¹² Voir aussi annexe 4 : analyse des modes de distribution de parole

²¹³ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 22/10/2015

²¹⁴ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 15/10/2015

²¹⁵ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen 5* | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

²¹⁶ D'après la définition qu'en donne le sociologue Marcel Mauss

compliment de l'un appelle la réciproque. Quand Hélène Marienské félicite Philippe Claudel pour sa nouvelle « extraordinaire », c'est aussitôt pour s'entendre répondre quelques minutes plus tard que le portrait de l'un de ses personnages est quant à lui « formidable »²¹⁷. Sans remettre en question la sincérité de ces congratulations mutuelles, on comprend qu'elles servent également une logique de renforcement positif. Cependant, sur le plateau le statut de lecteur de l'écrivain reste implicite, jamais souligné par un dispositif formel particulier. Cette fonction apparaît globalement comme très subordonnée à son rôle premier, à savoir parler de sa propre œuvre.

Le nouveau format a cependant vu émerger une nouvelle rubrique aux marges de l'émission. Publiée uniquement sur Facebook, « Le livre qui a changé votre vie », met sobrement en scène des invités partageant leur « coup de cœur » littéraire. Dans ces vidéos d'une minute filmées en plan rapproché, il ne reste presque aucun indice que le locuteur est un écrivain : plus de livres en arrière-plan, pas de séquence introductive. La parole est décontextualisée et seuls subsistent le logo de La Grande Librairie – dans le coin supérieur gauche, tranchant sur un fond très sobre de couleur unie – et un bandeau – en bas de l'écran – indiquant simplement le nom de l'auteur, sans préciser la fonction de ce dernier, ni même l'ouvrage qu'il s'apprête à publier.



Marie Darrieussecq, « Le livre qui a changé votre vie », suite à l'émission du 22/01/2016

²¹⁷ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 29/10/2015

L'écrivain n'est plus ici mis en scène comme un critique collaborant, mais comme un lecteur « ordinaire », en partie dépouillé de l'autorité dont il bénéficiait au sein même de l'émission. Cette ingénuité affichée est accentuée par le contenu de cette rubrique, où bien souvent l'ouvrage en question est associé à des souvenirs d'enfance ou d'adolescence, avant que l'écrivain en herbe ne devienne écrivain en puissance. Cette séquence rappelle par certains aspects « Le choix des libraires », dans la mesure où la question posée est similaire (« Quel livre a changé votre vie ? ») et le dispositif filmique sensiblement le même (face caméra, énonciation individuelle). Cependant, tandis que le libraire s'exprime dans sa librairie et donc à partir d'un cadre institutionnel identifié, ici la symbolique de l'environnement est simplifiée à l'extrême. Cette épuration permet entre autres une identification potentielle du téléspectateur, encouragé par des incitations discursives à participer virtuellement à la prise de parole. De fait, la publication de ces vidéos est souvent accompagnée d'interpellations directes (« Et vous, ce livre vous a-t-il marqué ? Pourquoi ? »²¹⁸), renforcées par le hashtag apposé au nom de l'auteur dans le bandeau en bas de l'image (#LGLF5), encourageant le public à réagir sur les réseaux sociaux. Ici, c'est donc moins en tant qu'écrivain qu'en tant qu'individu, soustrait à la collectivité des gens de lettres au sein de laquelle il est habituellement représenté, que l'invité s'exprime.

Cependant, le fait que cette séquence ne soit pas diffusée à la télévision suggère une volonté de ne pas totalement intégrer ce processus de démythification de l'écrivain au cœur du dispositif. Durant l'émission, ce dernier se donne résolument à voir comme producteur de contenu avant tout, sa position de lecteur restant très accessoire.

Présentateur comme libraires (lecteurs primaires) et écrivains (lecteurs secondaires) sont des figures de lecteur habituelles pour le public des émissions littéraires, mises en scène à des degrés plus ou moins assumés. En revanche, le nouveau format a vu naître avec lui une incarnation inédite : celle du lecteur « profane ».

²¹⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 21 janvier 2016

3) Une nouveauté : le lecteur profane ?

Peu à peu, il semblerait que *La Grande Librairie* s'ouvre à l'intervention d'individus plus « atypiques » pour l'émission, dans la mesure où ils n'ont pas publié d'ouvrages, et s'expriment avant tout en tant que passionnés de la littérature, non en tant qu'instances créatives (à la différence des écrivains et écrivants). Dès lors, peut-on considérer que l'évolution du programme se caractérise, entre autres, par un abandon du modèle de la « corporation » (ceux qui écrivent) au profit du modèle du « club » (ceux qui aiment lire) ?

Avant tout, il convient de s'interroger sur l'identité de ces lecteurs à part entière. Il semblerait que ces derniers soient majoritairement regroupés sous l'appellation de « comédiens », en général bien connus du grand public, au rang desquels on compte entre autres Jacques Weber²¹⁹, Catherine Frot²²⁰, ou Zabou Breitman²²¹. Un espace d'expression privilégié leur est ménagé, par le biais d'une nouvelle rubrique intitulée « Qu'avez-vous lu ? ». On constate que le principe est le même que celui évoqué précédemment pour les écrivains, à la différence que cette séquence est diffusée au sein de l'émission et non pas publiée en différé sur Facebook. De plus, alors que pour ces derniers le contexte de prise de parole était rendu le plus neutre possible²²², ici au contraire tout est mis en œuvre pour souligner l'institutionnalisation du lecteur, comme nous l'indique l'analyse du premier « Qu'avez-vous lu », avec Jacques Weber :



Jacques Weber, « Qu'avez-vous lu ? », émission du 14/01/2016

²¹⁹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

²²⁰ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 21/01/2016

²²¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 04/02/2016

²²² Voir supra « Une évolution : l'écrivain-lecteur » p. 61

Introduisant son intervention dans la rubrique, François Busnel qualifie Jacques Weber de « lecteur d'élite », et c'est avant tout cet élitisme qui est mis en scène. On voit l'acteur présenter *Madame Bovary* avec emphase et enthousiasme. Le décor luxueux du théâtre de Montrouge indique immédiatement le statut de ce lecteur en particulier. La séquence, qui dure à peine plus d'une minute, est rythmée par 5 changements de plan successifs, représentant le comédien tantôt de face, tantôt de trois quart, toujours volubile. Il semblerait ainsi que le dispositif substitue à la légitimité d'auteur qui manque à Weber une légitimité d'acteur amplement soulignée. Tout paraît imaginé pour permettre à ce dernier de remplir l'espace scénique de ses intonations exclamatives, dans un monologue presque joué. La courte séquence se construit sur une intensification progressive de la tension narrative, qui arrive à son climax dans les dernières secondes, quand s'impose à l'écran la couverture du livre en gros plan, sur fond de musique classique. Ici les choix de réalisation se font extrêmement présents, induisant une accentuation de l'autorité actorielle.

Ainsi, si le lecteur profane est représenté, il l'est alors en tant que « profane célèbre » davantage qu'en tant que « profane ordinaire ». De fait, la figure du lecteur n'est plus ici mise en scène comme celle d'un écrivain, mais elle ne se rapproche pas pour autant d'un imaginaire du lecteur anonyme. Malgré une volonté d'ouverture affichée, ce dernier semble globalement absent du dispositif.

4) Une absence : le lecteur-télespectateur

Nous avons vu plus haut qu'en tant qu'émission littéraire, *La Grande Librairie* se destine avant tout à un public de lecteurs (confirmés ou potentiels). Mais quelle place est réellement ménagée à ce lecteur-récepteur au sein du programme ? Pour Dominique Mehl, « un des actes majeurs de la télévision contemporaine est d'avoir consacré la parole profane, de lui avoir accordé une place centrale et un statut privilégié »²²³. Dans une vidéo parodique postée sur Youtube en février 2016, deux humoristes tentent même d'imaginer les conséquences poussées à l'extrême de cette logique de démocratisation, appliquée aux émissions littéraires. Ainsi, dans ce programme fictif intitulé *Paroles d'anonymes*, c'est un dénommé « Jean-Michel du 84 », auteur d'un « top

²²³ Dominique Mehl, « La parole profane », *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan 1998, p. 207

commentaire qui a eu près de 200 000 *like* », qui fait figure d'invité vedette²²⁴. Dans la réalité cependant, il semblerait qu'on soit encore bien loin de l'absurdité de ces dérives, les paroles d'anonymes brillant bien souvent par leur absence.

Nous avons analysé, en première partie, la manière dont les dispositions de l'espace spectatorial dans *La Grande Librairie* induisent un sentiment de connivence entre le public et les protagonistes de l'émission²²⁵. Il nous faudra à présent nuancer ce propos, dans la mesure où si le public est bien représenté en tant que partie intégrante du plateau, il l'est comme une foule indistincte bien davantage que comme la somme d'individualités. De fait, il apparaît rarement à l'écran, et le plus souvent c'est au détour d'un travelling dont il n'est pas l'objet principal. Pas de focalisation sur des visages attentifs, pas de tentative de personnalisation, il est la plupart du temps la première victime d'une mise au point qui le floute au profit des écrivains :



Emission du 07/01/2016 : le public, cette foule sans visage

Cependant s'il n'est pas clairement individualisé et ne s'exprime pas directement sur le plateau, l'auditoire est néanmoins invité à s'exprimer sur le contenu du programme. A intervalles réguliers, un bandeau apparaît en bas de l'écran, sous la forme d'une

²²⁴ Ganesh2, « Une émission littéraire en 2086 », *Youtube*, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xe3t9JAeE98>

²²⁵ voir supra « Le télé spectateur à la croisée des imaginaires » p. 33

incitation (« Suivez-nous sur les réseaux sociaux #LGLF5 »). Et de fait, il semble que les téléspectateurs profitent des sphères marginales qui leurs sont consacrés pour indiquer leurs préférences personnelles en matière de lecture, utilisant l'espace des commentaires sur Internet pour exprimer leur ressenti sur les œuvres des invités (« Une œuvre toujours un peu triste et mélancolique mais si juste, profonde et sensible pour Olivier Adam »²²⁶, « Mathias Malzieu, je décroche, trop showbiz pour moi »²²⁷), et analyser les choix littéraires de chacun (« Merci Alexandre Jollien de nous parler des "frères Karamazov" , inoubliable lecture »²²⁸ « Contrairement à Stora, je n'ai jamais vraiment réussi à apprécier Dostoïevski »²²⁹).

La figure du lecteur, si elle est remise en valeur dans le nouveau format, reste profondément ambivalente. Timidement assumée par l'écrivain et le public aux marges de l'émission, elle semble majoritairement prise en charge sur le plateau par la nouvelle figure du profane, celui qui n'écrit pas. Un non-initié, oui, mais pas n'importe lequel, puisque si celui-ci ne bénéficie pas du statut d'auteur il compense par un autre type de légitimité symbolique, à travers sa mise en scène comme un « superlecteur », du fait de sa notoriété et de son éloquence.

A travers ce nouveau format, ce sont donc trois rôles distincts qui émergent au sein de la scénographie de l'émission : l'écrivain en tant que garant de l'identité littéraire de l'émission, l'auteur (écrivain) en tant que spécialiste en charge d'une certaine diversification du contenu, et le comédien en tant que lecteur qualifié. Nous verrons dans cette troisième partie que si cette attribution des fonctions est clairement déterminée discursivement, elle n'empêche pas une certaine porosité des représentations au niveau symbolique.

C/ La valse des rôles, ou les trois corps de l'écrivain-roi²³⁰

Selon Jérôme Meizoz, les médias contemporains « donnent à voir sur la scène publique des *personnages* dont l'agir est théâtralisé par le médium lui-même »²³¹. Ainsi, « l'activité

²²⁶ Page officielle « La Grande Librairie », *Facebook* (en ligne), disponible à l'adresse : <https://www.facebook.com/La-Grande-Librairie-512305502130115/?fref=nf>

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Référence à l'essai d'Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 1989

²³¹ Jérôme Meizoz, « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

littéraire, dont le texte n'est que l'état inerte, est un dialogue ritualisé par les institutions de parole qui y distribuent les rôles (auteur, lecteur, médiateur) et codifient des genres »²³². L'émission littéraire est à ce titre un théâtre cathodique, où chacun tente d'interpréter au mieux le rôle qui lui est attribué, tout en cherchant à bénéficier indirectement de l'aura du rôle-titre, qui reste celui de l'écrivain.

1) Une distribution composite : diversité des rôles

Dans le tableau ci-dessous²³³, nous avons tenté d'identifier plus précisément le statut principal accordé à chaque type d'intervenant au sein de *La Grande Librairie*²³⁴ :

Identité sociale : profession	Identité médiatique		
	<i>A quel titre ?</i>	<i>Pourquoi ?</i>	
<i>Qui parle ?</i>	Statut médiatique :	Rôle communicationnel :	Enjeu de l'argumentation ²³⁵ :
Écrivain	Écrivain	Légitimation	Autojustification
Non- écrivain (historien, paléontologue, sociologue...)	Expert	Information	Explicitation
Comédien	Lecteur	Prescription	Persuasion

Bien entendu ces attributions schématiques ne sont pas exclusives. Un écrivain, en plus de légitimer ses œuvres, informe et prescrit (notamment son propre livre, bien que toujours indirectement), de même qu'un comédien apporte des informations et une

²³² Ibid.

²³³ Inspiré de la typologie proposée par Guy Lochard, in *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ?*, Université P III – Sorbonne nouvelle (UFR Communication), 2000.

²³⁴ Nous avons volontairement omis la figure du libraire de ce tableau pour focaliser notre analyse sur le nouveau « casting » de l'émission et son influence sur l'identité initiale du programme, dans la mesure où les représentations du libraire ne subissent aucune modification/évolution au sein du nouveau format.

²³⁵ D'après la typologie des enjeux de l'argumentation de Patrick Charaudeau, « La télévision peut-elle expliquer ? », *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan 1998, p. 253

tentative de légitimation de l'œuvre qu'il présente... Cependant il nous semble pouvoir identifier pour chaque type d'invité une forte tendance à incarner l'un de ces trois rôles de manière privilégiée. Or, c'est d'abord discursivement, dans les enjeux d'argumentation véhiculés par chaque type d'intervention, que se dessinent les répertoires de prédilection des protagonistes.

L'écrivain dans son propre rôle : enjeu d'autojustification

La figure télévisuelle de l'écrivain présente une certaine cohérence interne, dans la mesure où son identité sociale (sa profession) correspond à son identité médiatique. Invité sur le plateau pour assurer la promotion de son livre, il est encouragé, par le biais de l'interview, à se livrer à un véritable exercice d'autojustification. Cet enjeu d'argumentation est défini par Patrick Charaudeau comme la manière de « donner les raisons pour lesquelles le sujet argumentant a choisi de traiter le propos en question »²³⁶. De fait, il s'agit avant tout pour l'écrivain d'explicitier les ressorts de son œuvre, ses choix de personnages, ses motivations sous-jacentes... Le but d'une justification convaincante est double : légitimer l'ethos auctorial (dépendant de l'éloquence de l'invité) et la valeur intrinsèque de l'œuvre. Jean D'Ormesson, invité de l'émission en janvier, se place ainsi immédiatement dans une posture d'autojustification, en énumérant les critiques faites à son œuvre (« On me reproche quelquefois une fausse modestie (...) ce n'est pas de la fausse modestie, avec ces mémoires j'ai véritablement essayé de faire mon propre procès »²³⁷), pour mieux en vanter les mérites (« la construction particulière de mon récit lui donne une espèce de vivacité, comme une pièce de théâtre »²³⁸). Ce rôle particulier d'éclaircissement est incité par le présentateur, qui pose des questions appelant nécessairement à une exégèse détaillée, tantôt sur la forme (« Pour quelle raison avez-vous choisi cette forme particulière de récit ? »)²³⁹, tantôt sur le contenu (« Pourquoi écrivez-vous avoir trahi votre famille ? »²⁴⁰), tantôt sur la trame générale de l'intrigue (« Que s'est-il passé, exactement, en ce soir de Noël 2012 ? »²⁴¹).

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

Le non-écrivain (auteur) dans le rôle de l'expert : enjeu d'explicitation

L'écrivain, quant à lui, est sollicité dans une perspective bien moins réflexive : il ne s'agit plus de donner à voir les arcanes et motivations secrètes de son écriture, mais simplement d'en présenter les résultats, dans une perspective informative. A ce titre, le « non-écrivain » endosse ici le rôle d'expert, qu'Yves Chevalier décrit comme suit :

« L'expert, c'est celui qui, maîtrisant son domaine de compétence, peut fournir à la demande une analyse pointue ou une vision d'ensemble, voire les deux tour à tour. L'expert, c'est celui qui peut mobiliser « à la fois une compétence théorique et un savoir-faire technique » note F. Bourricaud »²⁴²

Il semblerait en effet qu'ici l'auteur fonde sa légitimité sur son expertise dans un domaine bien particulier, hors littérature, son but étant d'apporter un éclairage autre que celui de la fiction. Son identité sociale étant différente de son identité médiatique (Yves Coppens est un paléontologue avant d'être un auteur), il s'agit pour lui d'explicitier un sujet avec lequel il est familier du fait de sa profession, ce qui le distingue des autres intervenants. L'enjeu d'explicitation est décrit par Patrick Charaudeau comme le moyen: « pour le sujet argumentant d'éclairer son interlocuteur sur ce qui a précédé l'apparition du fait, et qui a rendu possible son existence (sa cause), et sur ce qui a suivi ou peut suivre le fait (ses conséquences) »²⁴³. De fait, lorsque Jean-Noël Jeanneney s'exprime sur la personnalité de François Mitterrand, il le fait en tant qu'ancien proche collaborateur (proximité que ne manque pas de rappeler François Busnel), ce qui confère une valeur d'information et un poids particuliers à ses propos lorsqu'il explicite l'influence de la personnalité du personnage sur ses choix politiques.

Le comédien dans le rôle du lecteur : enjeu de persuasion

Le rôle du comédien se situe presque à l'extrême inverse de celui du spécialiste. Nous avons vu plus haut qu'il s'agissait en l'occurrence de compenser une absence supposée de légitimité, fondée sur cette même disparité entre une identité sociale et une identité médiatique²⁴⁴. En effet, le statut de lecteur n'étant pas l'apanage d'une profession, il faut alors justifier la pertinence des interventions autrement que par la mise en valeur d'une

²⁴² Yves Chevalier, *L'expert à la télévision*, CNRS Editions, Paris, 1999, p. 24

²⁴³ Patrick Charaudeau, « La télévision peut-elle expliquer ? », *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan 1998, p. 253

²⁴⁴ voir supra « Une nouveauté : le lecteur profane » p. 64

expertise. C'est de fait le degré d' « amour des livres » affiché qui va orienter cette aptitude à la prescription. Introduisant la toute première rubrique « Qu'avez-vous lu ? », François Busnel l'affirme : « Les grands lecteurs sont souvent de très bon conseillers. Voilà pourquoi La Grande Librairie donnera désormais la parole aux artistes, (...) mais alors attention, uniquement s'ils sont pour de vrai des fous de livres, de littérature ! »²⁴⁵. Ici, c'est bien une passion affichée pour la lecture qui justifie le bien-fondé de la prise de parole. L'argumentation de l'artiste ne pouvant pas prendre une valeur d'explicitation rationnelle concernant un sujet aussi subjectif que la prédilection pour une œuvre, c'est donc sur le plan de la persuasion qu'il va se positionner. Pour Patrick Charaudeau, la persuasion consiste pour le sujet argumentant à « influencer avant tout l'opinion de son interlocuteur, ce qui se fait à l'aide de stratégies d'argumentation qui se constituent à partir du savoir supposé de l'interlocuteur et des valeurs qui l'investissent »²⁴⁶. Jacques Weber, lorsqu'il évoque *Madame Bovary* comme son œuvre favorite, tient compte du degré de littératie supposément élevé du public de la *Grande Librairie*. Il se garde donc de résumer l'intrigue ou les liens unissant les personnages : la valeur informative du contenu est quasiment nulle. En revanche, l'acteur cherche à communiquer son enthousiasme sur le registre de l'oralité (son discours est ponctué d'onomatopées), évoquant tour à tour la « sottise des mœurs provinciales » ou « l'érotisme d'une épaule dénudée ». En soulignant la portée universelle du roman de Flaubert, Weber se présente comme un lecteur ingénu littéralement transporté par la puissance d'une écriture, suscitant l'intérêt potentiel du téléspectateur sur un registre plus émotionnel.

Ainsi, on constate que la manière de médiatiser l'œuvre est très différente selon le type d'intervenant qui prend en charge l'argumentation. Chaque acteur (écrivain, expert, lecteur) mobilise des imaginaires particuliers, selon des partitions discursives différentes. Cependant nous allons voir que cette répartition des rôles n'est en réalité pas aussi marquée qu'il n'y paraît de prime abord.

2) Une distribution flexible : porosité des incarnations

Dans *Le portrait du Roi*, Louis Marin reprend à son compte une anecdote pascalienne : un homme, échouant sur une île inconnue après une tempête, est pris pour le roi disparu

²⁴⁵ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

²⁴⁶ Ibid.

du peuple insulaire, auquel il ressemble trait pour trait. De cette parabole, l'auteur déduit que « le naufragé est un signe du roi perdu au sens où un portrait de César ou d'Alexandre est un signe de César ou d'Alexandre »²⁴⁷. Autrement dit, c'est « l'effet de représentation qui *fait le roi* »²⁴⁸, via la mise en exergue de ressemblances. Au sein de *La Grande Librairie*, si nous venons de voir que chaque rôle est délimité, il semblerait que cette délimitation soit rendue poreuse par des effets de représentation. En effet, chaque nouvelle « catégorie » d'invité (l'expert et le lecteur) présente, dans sa mise en scène, des ressemblances avec la mise en scène de l'écrivain, « roi » de l'émission littéraire. Ce processus d'auctorialisation symbolique se traduit à trois niveaux :

Portrait de l'auteur en écrivain

Dans son rapport au ministère de la Culture, Olivier Bourgois souligne qu'avec l'émergence de l'émission littéraire, « on a assisté à la naissance d'une catégorie d'auteurs qui n'étaient écrivains que par le sacre de la télévision »²⁴⁹. De fait, historiens, psychiatres, journalistes... sont dans une certaine mesure intégrés au cénacle, puisqu'invités à s'exprimer sur le plateau, dans l'espace intra-scénique qui les adoube comme auteurs, mais aussi a fortiori comme écrivains. Nous avons vu plus haut que cette intégration ne s'effectue pas sans une relative compartimentation des interventions²⁵⁰, cependant la seule disposition du plateau suggère une importante collusion symbolique. Auteurs et écrivains sont présents à la même table, et ce partage d'une même situation spatio-temporelle suggère le partage d'un statut relativement similaire. Le mimétisme peut parfois être poussé à son paroxysme via l'inversion de l'ordre d'intervention: ce sont alors les auteurs qui ouvrent l'émission, les écrivains n'entrant en scène qu'en seconde partie, bousculant les codes scéniques traditionnels. Si cette disposition reste exceptionnelle (nous ne l'avons notée qu'une seule fois, pour l'émission mettant à l'honneur le psychiatre Christophe André, le philosophe Alexandre Jollien et le moine bouddhiste Mathieu Ricard²⁵¹) elle est néanmoins caractéristique d'un certain « transfert de force »²⁵². A cette intégration symbolique s'ajoute parfois un

²⁴⁷ Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981, p. 280

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000

²⁵⁰ voir supra « Une diversité segmentée » p.54

²⁵¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 14/01/2016

²⁵² Louis Marin, *Le portrait du Roi*, op. cit.

discours d'aspiration à la métamorphose de l'auteur en écrivain, comme en témoigne l'échange ci-dessous entre François Busnel et Marc Trévidic, juriste de profession²⁵³ :

François Busnel : « Mais vous passerez au roman plus qu'à l'essai ? »

Marc Trévidic : « C'est tellement mieux de créer... Vous savez avec l'essai on a un parachute. »

F.B. : « Oui ! » (*Ton approbateur*)

M. T. : « Quand on connaît sa matière on a un parachute. Le roman il faut tout créer, c'est beaucoup plus intéressant de tout créer, de choisir des personnages, des endroits... »

Une hiérarchisation latente est ainsi mise en place entre l'auteur et l'écrivain, l'essayiste et le romancier. Le premier bénéficie alors implicitement de la légitimité structurelle qui est celle du second au sein de l'émission littéraire, via un effet de caméléonisme (intégration dans un même environnement).

Portrait du comédien en écrivain

Nous l'avons vu plus haut, le comédien est mis en scène dans *La Grande Librairie* avant tout en tant que lecteur. Ainsi, Gérard Depardieu, faisant l'objet d'une émission spéciale pour assurer la promotion d'un ouvrage autobiographique, sera-t-il convié sur le plateau d'abord en tant que passionné de littérature, prié pour l'occasion de revenir sur ses auteurs préférés, ses lectures du moment, sa rencontre avec Marguerite Duras... Cependant, malgré cette prédominance de la fonction « lecteur », l'autorité qui lui est conférée via des effets de représentation particuliers tend parfois à le rapprocher de la figure de l'écrivain. Cet effet d'auctorialisation transparaît en premier lieu par son intégration dans l'espace intra-scénique, là où les autres figures du lecteur sont bien souvent associées à l'extra-scénique des reportages. Le format « tête-à-tête » avec l'acteur à l'aura mythique rappelle les grands entretiens accordés par Bernard Pivot aux « monstres sacrés » de la littérature qu'étaient Vladimir Nabokov ou Albert Cohen à l'époque d'*Apostrophes*, ce qui renforce l'effet d'institutionnalisation. Galia Yanoshevsky rappelle que la forme de l'entretien est elle-même porteuse d'une littérarité intrinsèque, qui en ferait à ce titre un genre auctorial à part entière²⁵⁴. Dès lors, placer le comédien en situation d'entretien au sein d'une émission littéraire, c'est déjà l'instituer en tant qu'écrivain. Ce sacre symbolique est ici renforcé par des effets de présentation visant à

²⁵³ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

²⁵⁴ Galia Yanoshevsky, « L'entretien littéraire - un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, 12 | 2014, en ligne depuis le 15 avril 2014

brouiller les pistes identitaires. En début d'émission, Gérard Depardieu est décrit comme un personnage protéiforme, dont la présence sur le plateau est justifiée par sa capacité à « donner son corps à la littérature française comme d'autres à la science »²⁵⁵. En guise d'introduction, François Busnel rend hommage à « l'homme qui a été Cyrano, Monte-Cristo, Tartuffe, Jean Valjean, *il a été Dumas et même Balzac* ». L'acteur n'est ici plus un lecteur mais l'incarnation même de la littérature, émanation en chair et en os des personnages de roman, et surtout des grands écrivains²⁵⁶. La légitimité de l'artiste réside moins dans le fait qu'il ait lu Balzac que dans le fait qu'il ait *été* Balzac, ce qui le rend apte à s'exprimer en tant qu'incarnation auctoriale.

Portrait de l'écrivain en « grantécrivain »²⁵⁷

Phénomène de redoublement singulier, l'écrivain lui-même bénéficie des effets de représentation rattachés à son statut, issus d'une mise en scène télévisuelle particulière. De fait, certains moments de l'émission se caractérisent par une sacralisation appuyée de son ethos. Ainsi, la nouvelle rubrique intitulée « Dans l'univers de » restaure ce qui fut longtemps un passage obligé de la sociabilité littéraire : la visite à l'écrivain. Pour Olivier Nora :

« La visite marque le passage spectaculaire de l'espace littéraire à l'espace humain, de la médiation du texte à l'immédiateté, du rapport imaginaire avec une œuvre à la rencontre réelle avec un homme. Intrusion du spectaculaire, bouleversement de la corporalité : cette révélation se devait d'être codifiée en un cérémonial »²⁵⁸

A ce titre, cette rubrique s'inscrit dans cette volonté de spectaculariser les incarnations autoriales. « Dans l'univers de... » contribue à renforcer le motif de la figure singulière de l'écrivain, construite sur une position de différenciation isolationniste. Ainsi, dans la toute première émission du nouveau format²⁵⁹, c'est sur fond de voix-off que l'écrivain Gérard Oberlé est présenté comme retiré au milieu de ses livres, dans son manoir niché au pied du massif du Morvan. On suit respectueusement le romancier dans l'exécution de ce qu'Olivier Nora appelle les « motifs du sacré »²⁶⁰ : la séance de travail

²⁵⁵ Sonia Devillers, « La Grande Librairie sur France 5 », *L'instant télé, France inter*, 26/10/2016

²⁵⁶ On notera le même procédé de présentation pour la rubrique « Qu'avez-vous lu », où Jacques Weber est ainsi introduit comme celui qui « a été le comte de Monte Cristo, et même Gustave Flaubert » dans l'émission du 14/01/2016

²⁵⁷ Expression empruntée à Dominique Noguez « Le Grantécrivain », *Le Débat*, 1995/4 (n° 86)

²⁵⁸ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », *Les lieux de mémoire*, tome 3, La Nation, « Les Mots », Gallimard, 1992, p. 571

²⁵⁹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

²⁶⁰ Olivier Nora, op. cit.

hebdomadaire au bureau, la promenade dans les bois... A travers cette ritualisation, le nouveau format de l'émission littéraire ménage à l'écrivain un nouvel espace de mise en valeur, où, sublimé par le cérémonial du dispositif, il peut devenir « grantécrivain ». Cette nouvelle mythification passe désormais par une mise en scène assumée, qui s'éloigne de la saisie « en direct » de l'écrivain comme membre d'une conversation entre initiés sur le modèle du cénacle. Par un effet de représentation appuyé, c'est ici la légitimité auctoriale qui est réaffirmée.

Dans le théâtre de *La Grande Librairie*, il semblerait que l'écrivain tienne définitivement le premier rôle, chaque incarnation gravitant autour de cette figure centrale, dont elle capte ponctuellement l'aura pour mieux la faire sienne. Dans cette valse permanente, un seul personnage tient un rôle à part, ouvertement construit *contre* toute aspiration à l'auctorialité : le présentateur.

3) *Le présentateur comme faire-valoir ?*

D'emblée, le présentateur de *La Grande Librairie* se présente comme un acteur protéiforme, entre monsieur Loyal, lecteur passionné et intervieweur rigoureux. Cependant, il incarne avant tout pour le téléspectateur une forme de légitimation qui repose sur un principe de continuité et de pérennité. Par souci de cohérence identitaire, François Busnel ne cesse de réaffirmer ce qu'il n'est pas, à savoir un auteur. Ainsi, dans beaucoup de ses interviews, il s'attache à mettre en avant un imaginaire du présentateur comme simple médiateur, dénué de toute velléité d'écriture :

« Je n'ai aucun talent pour écrire des livres ! J'ai beaucoup d'admiration pour les romanciers, mais je leur laisse leur travail. Moi, je ne suis qu'un passeur. »²⁶¹

« L'écriture ne me tenaille pas. J'ai toujours voulu être journaliste. Je suis comme un critique gastronomique qui ne sera jamais un grand chef. Et je n'en ressens aucune amertume. »²⁶²

« Le plaisir de lire, pour moi, est plus fort que le désir d'écrire. (...) Si j'avais voulu être écrivain, j'aurais débuté plus tôt et je me serais jeté à corps perdu, à plein temps, dans cette aventure »²⁶³

²⁶¹ « François Busnel : Un livre peut bouleverser votre vie », op. cit.

²⁶² Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », op. cit.

²⁶³ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

Cette construction discursive se double d'une représentation cathodique de l'opposition écrivain/journaliste. De fait, là où la fonction des invités est de se mettre en scène en tant que détenteurs de savoir, son rôle à lui est justement d'incarner celui qui ne sait rien. Posture qui fait écho aux observations de Sylvie Ducas qui affirme, à propos de la figure de présentateur :

« Le grand public se plaît à se reconnaître dans ce qu'il croit être son double sublimé, en marge comme lui des sphères détentrices du pouvoir intellectuel et créateur, dont la curiosité faussement ingénue recouvre ce qu'elle a coûté de travail et de maîtrise. »²⁶⁴.

Pourtant quasiment expert sur le plateau, face à des invités dont il a lu tous les livres et qu'il connaît parfois depuis plusieurs années, François Busnel revendique une ingénuité actée visant à faire ressortir la singularité auctoriale, et assume volontiers le fait d'être qualifié de « ravi de la crèche »²⁶⁵. De fait, cette posture d'innocent face aux « sachants » est tributaire du statut qui est le sien, dont nous avons cherché à rendre compte dans ce tableau²⁶⁶ :

Identité sociale : profession	Identité médiatique		
	<i>A quel titre ?</i>	<i>Pourquoi ?</i>	
	<i>Qui parle ?</i>		
	Statut médiatique :	Rôle communicationnel :	Enjeu de l'argumentation ²⁶⁷ :
Journaliste (François Busnel)	Présentateur	Médiation	Valorisation

Pour Camille Brachet, le présentateur remplit avant tout une fonction de « médiation du message », dans la mesure où c'est à lui de faire le lien entre la production des auteurs et le désir des téléspectateurs. Cette fonction de passeur s'articule donc autour d'un enjeu

²⁶⁴ Sylvie Ducas, « À défaut de génie... : la panthéonisation de Bernard Pivot », *Communication et langages*, n°135, 1er trimestre 2003. Dossier : Littérature et trivialité. p. 80

²⁶⁵ Pierre Neveux, « François Busnel : les écrivains nous rappellent qu'un mot ne vaut pas un autre mot », *France info*, 26/06/2014

²⁶⁶ Inspiré de la typologie proposée par Guy Lochard, in *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ?*, op. cit.

²⁶⁷ D'après la typologie des enjeux de l'argumentation de Patrick Charaudeau, « La télévision peut-elle expliquer ? », *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan 1998, p. 253

de valorisation, « consistant en partie à promouvoir un artiste, à le rendre visible, pour qu'à son tour il puisse rendre visible et présenter sa production. »²⁶⁸. Cependant cette position de retrait ne signifie pas pour autant une neutralité désincarnée. François Busnel construit ainsi sa figure de passeur autour d'un imaginaire très spécifique : celui du journaliste à la déontologie sans faille, refusant de céder aux sirènes du milieu littéraire parisien. En se présentant comme « non-écrivain » par souci de « ne pas être à la fois juge et partie »²⁶⁹, il s'assimile paradoxalement à un imaginaire très littéraire du reclus retiré du monde pour se consacrer à son art. Sorte de Salinger du paysage médiatique, le journaliste affirme n'avoir « aucune ambition sociale, aucun désir de cour ou de pouvoir : je ne mets jamais les pieds dans aucun cocktail et je décline toute invitation à déjeuner ou à dîner avec les éditeurs. »²⁷⁰. Ici, c'est ironiquement la volonté de se démarquer de la figure de l'écrivain qui se traduit par l'adoption d'une posture d'indépendance vertueuse au romanesque très littéraire. En déclarant refuser de « participer aux raouts du milieu littéraire »²⁷¹, François Busnel se réclame ouvertement de son héros de jeunesse, un Cyrano de Bergerac déclarant avec emphase :

« S'aller faire nommer pape par les conciles
Que dans des cabarets tiennent des imbéciles ?
Non, merci ! »²⁷²

Ainsi, même le présentateur, cet acteur à part du dispositif scénique, tend parfois à mobiliser une rhétorique auctoriale d'autant plus valorisée qu'elle se rapproche de l'idéal d'autonomie qui prédomine dans le champ littéraire²⁷³.

²⁶⁸ Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris, Le Bord de l'eau, 2010, p. 59

²⁶⁹ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », op. cit.

²⁷² Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Fasquelle, 1930 [1898]. Voir annexe 2 pour la tirade complète.

²⁷³ Voir à ce propos Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », 1992.

- Les dynamiques d'hétérogénéisation qui traversent le nouveau format de *La Grande Librairie* entraînent à la fois une diversification des rôles incarnés à l'écran, et une forte collusion entre ces identités multiples. En effet, la poétique du fragment instaurée par le changement de format entraîne paradoxalement la nécessité de "produire du lien entre les fragments"²⁷⁴, pour "relier des contenus composites"²⁷⁵. Cette production de lien, c'est d'abord à travers la figure de l'écrivain qu'elle s'incarne. Souvent fantasmée, cette dernière reste le centre de gravité de l'émission, l'horizon d'attente commun à presque toutes les prises de paroles, qui se réclament plus ou moins consciemment de cette appartenance. C'est ainsi que sur la scène cathodique, chacun « joue » à l'écrivain : seuls les degrés d'interprétation varient. Cette porosité des représentations renvoie à une conception foucauldienne de l'auctorialité²⁷⁶ : de ce point de vue, l'écrivain n'est pas un individu mais une fonction, qui peut renvoyer à plusieurs « position-sujets »²⁷⁷, en perpétuelle reconstruction selon les positions énonciatives adoptées.

Par le biais d'une mise en récit qui lui est propre, l'émission littéraire produit un discours spécifique sur ce qu'est un auteur, un lecteur, un écrivain... A travers l'attribution de nouveaux rôles, c'est donc une redéfinition cathodique des légitimités qui se donne à voir. Nous avons analysé au début de ce mémoire la manière dont l'identité auctoriale s'est longtemps construite autour d'un enjeu de singularité, différenciant l'homme de lettres des autres intervenants médiatiques. Nous avons donc supposé que le mélange des rôles et des identités induit par le nouveau format allait contribuer à diluer ce principe de différenciation par le *Même*, via une introduction de l'altérité.

Or, il s'avère que cette seconde hypothèse (*La modification du format de l'émission entraîne une fragmentation (des contenus, des légitimités, de la scénographie...), qui va contribuer à diluer la singularité affichée qui constituait son identité. La figure de l'écrivain, concurrencée par l'apparition d'autres types d'intervenants, perd alors son rôle central dans le programme*) se trouve invalidée. Paradoxalement, il semblerait que l'introduction de l'autre au sein du cercle d'initiés fasse ressortir le semblable : d'une singularisation par le même, on passe à une singularisation par l'altérité. De fait, la figure de l'écrivain ne ressort pas fragilisée, mais bien transcendée par ces nombreux

²⁷⁴ Camille Brachet, op. cit., p 254

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Michel Foucault, « Qu'est ce qu'un auteur ? » (Conférence), *Dits & Ecrits*. Tome I, texte n°528, 1970.

²⁷⁷ Ibid.

changements, diffractée en une multitude de visages (l'écrivain-auteur, l'écrivain-lecteur, le « grantécrivain ») qui démultiplient les possibilités de ses représentations sur le petit écran.

Après avoir analysé l'influence du nouveau format sur une identité préexistante du genre (*La Grande Librairie* comme émission singulière et articulée autour de la figure de l'écrivain), il nous reste à voir ce que ces modifications *ajoutent* à la narrativité cathodique, c'est à dire la manière dont va s'élaborer une mise en scène contribuant à renouveler la promesse associée à ce type de programme. Nous avancerons que cette innovation s'articule autour du passage d'une télégenie ambivalente à une télégenie assumée, entraînant des nouveaux modes de monstration du littéraire à la télévision.

III. Dire la littérature autrement : de quoi cette narrativité renouvelée est-elle le nom ?

Selon Noël Nel, ce sont avant tout « l'unité thématique de la conversation et la relative fermeture référentielle »²⁷⁸ de l'émission littéraire qui lui permettent de se différencier d'autres genres tels que le « journal télévisé ou le magazine »²⁷⁹. Or, nous venons de voir que la récente diversification des interventions et des rubriques a contribué à introduire de l'altérité au sein de cette intégrité initiale. Si cette hétérogénéisation a paradoxalement renforcé la valorisation médiatique de l'écrivain, il n'en reste pas moins qu'elle a remis en question ce qui constituait jusqu'ici la cohérence interne de l'émission. Dans la mesure où *La Grande Librairie* se caractérise désormais par un relatif éclatement de l'unité thématique de base (la conversation entre invités est désormais entrecoupée par les rubriques) ainsi qu'une nouvelle ouverture référentielle (on n'y parle plus uniquement de littérature mais également d'histoire, de bonheur, de psychologie...), comment le programme conserve-t-il son identité spécifique? Nous avancerons ici que la singularité de l'émission littéraire passe alors par une re-sacralisation de la littérature, donnée à voir de manière plus médiagénique par trois types de mises en scène, propres à la spécificité du langage télévisuel : la performance, l'évènementialisation et le spectacle.

A/ Le littéraire performé

La notion de performance, issue du verbe anglais *to perform* qui signifie interpréter, désigne « toute manifestation artistique dans laquelle l'acte ou le geste de l'exécution a une valeur pour lui-même et donne lieu à une appréciation esthétique distincte »²⁸⁰. De fait, « ce qui caractérise chaque performance, c'est son aspect de jaillissement vivant, c'est sa configuration de présence ici et maintenant »²⁸¹. Or, cet *hic et nunc* est également caractéristique d'un idéal de médiation télévisuelle qui créerait en temps réel des représentations du monde sur un mode de communication qui lui est propre. Aussi, la performance s'impose comme une modalité de mise en récit privilégiée du média

²⁷⁸ Noël Nel, « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles », *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997. Le genre télévisuel. pp. 33-46.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Daniel CHARLES, « PERFORMANCE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]

²⁸¹ Ibid.

cathodique, car éminemment télégénique. Au sein de *La Grande Librairie*, nous allons voir que, de minoritaire, la logique de la performance du littéraire va peu à peu se révéler comme un choix de monstration fréquent.

1) Montrer le livre pour ne pas le dire : la lecture comme performance impossible

Dans *De l'écrit à l'écran*, Michel Peroni souligne « la contradiction entre le projet littéraire, impliquant d'accéder à la textualité, et la normativité télévisuelle interdisant la lecture »²⁸². La lecture des œuvres, particulièrement médiagénique à la radio (il suffit pour s'en convaincre d'écouter « Ça peut pas faire de mal » de Guillaume Gallienne sur *France Inter*, ou « Le carnet d'or » d'Augustin Trapenard sur *France Culture*), ne « passe pas bien » à la télévision. Cette irréductibilité sémiotique découlerait avant tout du fait que « l'écrit n'est pas transmissible par l'image »²⁸³ : lire un livre à la télévision, c'est privilégier le son sur l'icône, et donc entraver l'unité fondamentale du langage cathodique. « Si vous saviez quelle panique saisit la régie quand on fait mine de lire un extrait de livre sur un plateau ! »²⁸⁴ s'exclame un Eric Naulleau désabusé. Et pour cause, oraliser un texte c'est proposer un mode d'activation de l'œuvre qui ne serait pas approprié au média télévisuel, car anti-spectaculaire.

Dès lors, les émissions littéraires ont dû adopter des modes de représentations du livre alternatifs. Depuis *Apostrophes*, il est fréquent que ce type de programme (*La Grande Librairie* en tête) privilégie l'intervention de l'auteur pour pallier le manque de représentativité du livre lui-même. En d'autres termes, c'est alors la figure auctoriale qui performe (via le modèle de la conversation) et non pas le livre qui est performé. Ce rejet de la lecture comme impossibilité médiatique entraîne un mode de valorisation de l'objet-livre *montré* pour ne pas avoir à être *dit*. Afin de mettre en évidence ce type de mise en scène, nous avons voulu établir une rapide typologie des modalités d'exhibition des œuvres au sein de *La Grande Librairie*²⁸⁵.

²⁸² Michel Peroni, *De l'écrit à l'écran*, BPI, Paris, 1991, p. 105

²⁸³ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000

²⁸⁴ David Caviglioli, « La télé a-t-elle peur des livres ? », *L'Obs*, 01/07/2011

²⁸⁵ Précisons ici que Dorothee Kopp, dans son mémoire sur la « lecture télévisée » soutenu au CELSA en 2005, a également établi une typologie des mises en scène du livre, dont nous avons cependant voulu nous affranchir afin d'établir une analyse qui soit véritablement spécifique à *La Grande Librairie*.

Le livre-décor

Les œuvres géantes encadrant le plateau, déjà évoquées précédemment²⁸⁶, ont d'abord pour fonction d'incarner la fonction-livre sur le plateau, de la même manière que les autres acteurs du dispositif incarnent une fonction-acteur, une fonction-lecteur, une fonction-présentateur... Cependant on peut noter, au fil des ans, une évolution de la valeur fonctionnelle qui leur est attribuée. Jusqu'en 2013, le décor de l'émission était clairement assimilable à une bibliothèque constituée de « vrais » livres. Après cette date, le nouveau gigantisme de l'objet entrave l'effet de réel :



Décor en 2012



Décor en 2016

Baudrillard qualifie de « logique du gadget »²⁸⁷ la capacité pour un objet décoratif à apparaître comme fonctionnel. C'est dans cette perspective de simulacre que se donne à voir l'ancien décor, imitant la valeur d'usage de l'objet livre. En revanche, il semblerait que le nouveau décor tende à souligner davantage sa valeur symbolique de prestige. De la même manière que les statues grecques tirent leur beauté du fait qu'elles *ressemblent* à la jeune fille ou au discobole qu'elles représentent, et pourtant s'en éloignent par leur perfection²⁸⁸, le livre géant représente une réalité fantasmée qui n'a pas d'équivalent dans le monde réel. Cette copie du réel plus vraie que nature, que Baudrillard désigne sous le terme de « hyperréalité »²⁸⁹, manifeste en creux l'institutionnalisation d'un objet déjà mort : le livre rendu immense perd son potentiel de manipulation, et donc sa première raison d'être.

²⁸⁶ Voir supra « On ne peut pas ne pas représenter, ou la construction d'une télégenie de la singularité » p. 29

²⁸⁷ Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972, p. 12

²⁸⁸ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, Kimé, 2005, p. 47

²⁸⁹ Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1985.

Le livre-prétexte

Nous désignons par cette appellation le livre mobilisé pour « satisfaire aux fins pratiques de la conversation », comme un « ressort dramaturgique mobilisable »²⁹⁰. Il est alors brandi, feuilleté, parfois très brièvement cité, dans le but de relancer la conversation, d'introduire une question ou de formuler une objection. C'est ainsi que, face à un Jean d'Ormesson minimisant une supposée discorde avec un éditeur, François Busnel s'exclame, s'emparant du texte comme preuve ultime, « Pardonnez-moi, mais c'est pourtant ce qui est écrit page 42 ! »²⁹¹. Ce procédé narratif atteint son paroxysme lors de certaines émissions spéciales, à l'instar de celle consacrée à Gérard Depardieu. Ce sont alors les lectures de l'invité qui vont structurer tout le déroulement de l'entretien, chaque ouvrage étant prétexte pour l'acteur à se raconter davantage :



François Busnel à Gérard Depardieu, émission du 26/11/2015 : « Je vous propose quelque chose de très simple : (...) j'ai devant moi des livres qui correspondent à des moments de votre vie, je vais vous les présenter, et si vous le voulez bien, vous me raconterez comment et quand vous les avez lus, ce que vous en avez retiré »

Ici, c'est donc l'objet livre qui permet de renouveler le principe de l'interview. Il est pris en main, ouvert parfois, mais jamais lu. Son étalage désordonné sur la table rappelle la fonction d'exhibition qui lui est assignée. S'il ne « parle » pas, il est considéré avec une tendresse quasiment anthropomorphique, comme en témoigne ce rappel de François

²⁹⁰ Michel Peroni, *De l'écrit à l'écran*, BPI, Paris, 1991, p. 97

²⁹¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

Busnel en début d'émission : « Nous sommes entourés des meilleurs amis de l'homme, ils sont là, dans ce décor et sur la table : ce sont les livres »²⁹².

Le livre-illustration

Enfin, il existe un mode de représentation du livre qui n'est pas matériellement présent dans l'espace intra-scénique de l'émission. Le livre-illustration permet en premier lieu de renforcer la fonction de promotion de l'émission, puisqu'en mettant virtuellement en scène la couverture de l'œuvre au premier plan, il la rend facilement identifiable pour tout téléspectateur désireux de l'acquérir :



Édouard Louis face à son Histoire de la violence, émission du 07/01/2016

Mais l'objet semble remplir également une seconde fonction : il agit presque en tant que métonymie de l'écrivain, en ce qu'il est mis en scène comme partie intégrante de son identité, qui serait en quelque sorte la cristallisation de son *Moi* littéraire. Le procédé filmique de *split screen* permet de mettre le livre littéralement en miroir de son auteur, comme le reflet de sa créativité, manifestation matérielle qui légitime en premier lieu son intervention sur le plateau d'une émission littéraire. De la même manière, dans les séquences de portraits présentes dans l'ancien format²⁹³, la rubrique de présentation de l'écrivain s'accompagne d'un certain nombre de plans de son livre, dont on filme le grain des pages au plus près, ou que l'on met en scène en situation de lecture dans le métro :

²⁹² Ibid.

²⁹³ présentées plus haut : voir « Mise en récit par le portrait : l'écrivain comme individualité ? » p. 44



*Portrait de Yasmina Khadra, émission
du 24/09/2015*

*Portrait de Mathias Enard, émission
du 24/09/2015*

Dans ce contexte, l'impossibilité de faire figurer l'activité anti-télégénique de lecture est contournée, via une simulation qui privilégie l'iconicité sur l'oralité. Ici les livres ne sont pas vraiment lus (aucune voix-off n'en relate le contenu), mais mis en scène en situation de lecture, en adéquation avec les valeurs cathodiques. On constate une fois encore que l'importance de l'œuvre est subordonnée à celle de son créateur, ce dernier ayant pour fonction d'incarner un livre qui ne peut être véritablement performé par la lecture.

Néanmoins, nous allons voir que l'actualisation du texte passe parfois par un autre mode de représentation plus médiagénique : il ne s'agit plus de mettre en scène l'œuvre lue, mais la genèse de sa création.

2) La performance par l'auteur : du simulacre à la prestation démiurgique

Dans un article intitulé « Ecrire, c'est entrer en scène » Jérôme Meizoz souligne le fait que « dans les pratiques littéraires contemporaines, le corps de l'auteur se fait plus présent. Au cour de ces activités, les auteurs incarnent leurs écrits, qu'il s'agisse de les promouvoir et/ou de les performer »²⁹⁴. Incarner son œuvre, ce n'est alors plus uniquement produire des « discours seconds » sur celle-ci, via une parole d'exégèse que Noël Nel définit comme caractéristique du genre « émission littéraire »²⁹⁵ (la promotion). Les normes médiatiques exigent ainsi parfois de l'individu qu'il cesse de « parler » de son œuvre pour se mettre en scène en situation de création (la performance). Or, cette situation de performance auctoriale peut être mise en récit de plusieurs manières, chacune manifestant une conception spécifique du rôle de la

²⁹⁴ Jérôme Meizoz, « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

²⁹⁵ voir définition de la notion d'« émission littéraire » en prologue

télévision en tant que médiation. Dans le cas de la *Grande Librairie*, nous avons noté une évolution dans les façons de donner à voir l'acte d'écriture : du simulacre à la prestation. Dans le premier cas, l'auteur est mis en situation de création *comme si* la télévision n'était pas là. Ce dispositif vise à renforcer l'illusion d'un média cathodique neutre, simple miroir du réel qui saisit au vol des instants de vérité. Nous avons vu plus haut que cette posture techniciste a longtemps caractérisé le rôle attribué à la télévision au sein de *La Grande Librairie*²⁹⁶. Dans le second cas, l'auteur performe précisément *parce qu'il* est à la télévision. Ici, la part symbolique de la médiation est assumée : la télévision se revendique comme créateur de contenu à part entière car elle *produit* un discours inédit sur le littéraire, à travers des mises en situation spécifiques qui représentent le processus créateur autrement.

Dans l'ancien format, la séquence de portraits qui ouvre l'émission est alors l'occasion de représenter les écrivains à l'œuvre. De fait, il n'est pas rare que, lors de ces petits reportages, une scène de reconstitution mime un acte d'écriture supposément attribué à l'auteur. C'est le cas dans l'émission du 24 septembre 2015, où est apposée à une photographie de l'écrivain Yasmina Khadra la vidéo d'une main traçant fébrilement ce qu'on suppose être des phrases de son roman, à la lueur vacillante des bougies :



Yasmina Khadra, émission du 24/09/2015

On peut aisément supposer que l'individu écrivant n'est pas réellement l'auteur, l'introduction de cette scène résultant avant tout d'une volonté d'illustration. Cependant l'illusion est sciemment entretenue, à travers l'association visuelle entre le texte écrit et le corps auctorial présentés simultanément à l'écran. Dans ce contexte, c'est bien

²⁹⁶ voir supra : « L'émission littéraire comme dans la vraie vie » p. 25

l'imaginaire d'une naissance « sur le vif » qui est mobilisé, la télévision se faisant alors le témoin neutre du processus créateur. Paradoxalement, cette illusion de transparence mobilise un important travail de réalisation, supposant une réflexion préalable sur le choix des décors, de la lumière, des accessoires... A ce titre, notons que la connotation assimilée à l'écriture relève d'une conception particulièrement sacralisante de cette activité. Seul dans la pénombre, à la lueur de la flamme, muni d'un simple stylo et d'un carnet à spirales, le mythe de l'écrivain comme créature intemporelle retirée du monde est totalement assumé dans sa dimension quelque peu désuète. Pour Jérôme Meizoz, « Quand un auteur performe son texte, une telle *incarnation* est (...) un « effet dramatique » en contexte ritualisé. En outre, cette performance ritualisée signale une position dans le champ littéraire. »²⁹⁷. Ici, l'exposition du rituel d'écriture permet en effet de légitimer implicitement la position de Yasmina Khadra dans le champ littéraire, dans la mesure où il fait écho à la conception répandue selon laquelle un bon écrivain est un écrivain qui privilégie la solitude créatrice sur les mondanités médiatiques. On retrouve alors le paradoxe d'une « mise en scène de l'absence de mise en scène »²⁹⁸, celle d'une télévision qui ne veut pas dire son nom pour mieux donner à voir la singularité et l'authenticité de son contenu.

Cependant avec le nouveau format, la séquence de portrait disparaît. Emerge à la place un nouveau mode de monstration de la performance auctoriale, plus décomplexé et plus atypique. La création littéraire n'est plus assimilée à l'écrivain torturé qui rédige – littéralement et métaphoriquement - *dans le noir*, mais à l'individu qui crée sous le feu des projecteurs. Si ce processus n'est pas mobilisé systématiquement, on remarque qu'il l'est notamment lorsque sont invités sur le plateau des intervenants dont les productions ne sont pas nécessairement textuelles. Ainsi, lors de l'émission du 28 janvier 2016, ce sont des dessinateurs de bande-dessinée qui sont invités à crayonner en temps réel, et dont on exhibera les esquisses terminées à la fin de l'émission. La dimension d'immédiateté de l'évènement est soulignée par le présentateur, (« Comment l'avez-vous dessinée cette jeune femme qui est *née en direct sur ce plateau* ? »²⁹⁹). C'est alors bien le dispositif de l'émission qui institue l'auteur en démiurge, exhibant la véritable naissance du produit culturel. De la même manière, invités pour la promotion

²⁹⁷ Jérôme Meizoz, « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne », *CONTEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

²⁹⁸ d'après Régis Debray, « Pourquoi le spectacle ? », *Cahiers de médiologie*, n°1. La Querelle du spectacle.

²⁹⁹ François Busnel à Milo Manara, émission du 28/01/2016

d'ouvrages autobiographiques, les chanteurs Louis Chédid et Mathias Malzieu sont exhortés en fin d'émission à « poser leur livre pour sortir le ukulele »³⁰⁰. Ces incitations à la prestation scénique s'opposent à la mise en scène de l'acte d'écriture étudié ci-dessus, car ici le procédé est ouvertement spectaculaire, *offert* au public. La performance est par conséquent envisagée comme un don immédiat, conçu en premier lieu pour le téléspectateur. Offrande parfois réitérée sur les réseaux sociaux, où les dessins des bédéistes ont ainsi été publiés au lendemain de l'émission :



Publication de la page Facebook officielle de l'émission au 29/01/2016

Par conséquent, avec le nouveau format, *La Grande Librairie* s'assume davantage comme un espace de création à part entière. Les phases de production (connotation de l'intime) et de médiation (connotation de l'extime) de l'œuvre, traditionnellement opposées, sont parfois réunies. Le média se donne alors à voir comme une fin et non plus un moyen, ce qui confère au processus une télégenie beaucoup plus grande. De plus, à cette performance par l'auteur de sa propre œuvre peut s'ajouter la performance d'une œuvre qui n'est pas sienne.

³⁰⁰ François Busnel, émission du 21/01/2016

3) La performance par autrui : l'artiste comme aède des temps modernes

Avec la mise en place du nouveau format, nous avons vu que la figure de l'écrivain se retrouvait démultipliée, diffractée, brouillée. De fait, le littéraire médiatisé n'existe plus uniquement à travers une unique posture auctoriale (l'homme de lettres invité sur le plateau pour évoquer son œuvre), mais également via une multitude de mise en récit composites, où l'autolégitimation n'est pas toujours le principal enjeu discursif³⁰¹. Dès lors, l'incarnation toute puissante laisse ponctuellement place à des espaces de délégation de parole, où le but n'est plus de faire l'exégèse d'un travail personnel mais de rendre hommage à celui d'autrui. Bien souvent, cet hommage prend alors la forme d'une performance éminemment télégénique, soulignant la légitimité symbolique du « grantécrivain » dont on célèbre les écrits à travers une mise en scène visant à « faire revivre » son œuvre. Il s'agit d'incarner véritablement cette dernière, en lui prêtant un corps : elle ne peut plus être simplement lue, elle doit être dessinée, chantée, récitée, bref *re-présentée* autrement que par son essence textuelle. Nous nous réfèrerons ici au sens premier du terme « représentation » selon la définition qu'en fait Louis Marin:

"Qu'est-ce que re-présenter, sinon présenter à nouveau (dans la modalité du temps) ou à la place de (dans celle de l'espace). Le préfixe re- importe dans le terme la valeur de la substitution. Quelque chose qui était présent et qui ne l'est plus maintenant est représenté. A la place de quelque chose qui est présent ailleurs, voici présent un donné ici. Au lieu de la représentation donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre et une substitution s'opère d'un même de cet autre à sa place" ³⁰²

Le premier pouvoir de la représentation est de rendre présent l'absent, donc le ressusciter symboliquement. Au sein du dispositif de *La Grande Librairie*, on substitue précisément à l'absence « cette chose autre, simulacre du même »³⁰³ : une présence qui s'incarne dans la performance (déclamer les morts/absents pour faire vivre leurs textes).

On pourrait supposer que dans cette logique de mimésis, on privilégie alors des écrivains pour faire parler les écrivains. Nous pouvons à ce titre relever quelques moments de l'émission au cours desquels des personnalités autoriales prennent

³⁰¹ voir supra : « La valse des rôles » p. 67

³⁰² Louis Marin, *Le portrait du roi*, Editions de Minuit, Paris, 1981, p. 9

³⁰³ Louis Marin, op. cit. p. 10

l'initiative d'offrir à la caméra des fragments de textes qui leur sont chers. C'est ainsi que, en introduction de la séquence qui lui est consacrée, Gérard Oberlé déclame avec un débit d'orateur grec et filmé en gros plan, quelques vers d'Eugène Chavette³⁰⁴. Mais il nous faut néanmoins distinguer ce type de performance autotélique, qui a pour but premier de faire voir le texte d'autrui (souligné par une exclamation admirative à la fin de sa propre prestation : « C'est beau hein ? »³⁰⁵), de la citation à *propos* parfois mobilisée sur le plateau. C'est le cas lorsque Jean d'Ormesson cite Aragon de mémoire pour justifier le choix du titre de son propre livre³⁰⁶ : il le fait avant tout pour corroborer sa *propre* posture d'écrivain érudit, en mobilisant ce qu'Antoine Compagnon appelle « la légitimité immanente à la répétition du déjà-dit »³⁰⁷. La posture de citation se distingue donc de la performance de représentation, pour laquelle l'individu abandonne temporellement sa propre identité pour se laisser entièrement habiter par l'Autre. On comprend dès lors que l'auteur ne soit pas nécessairement l'instance de représentation privilégiée de cette altérité, dans la mesure où c'est précisément le récit de sa propre singularité qui fonde sa présence sur le plateau. De fait, au sein de *La Grande Librairie*, la pratique de l'hommage est majoritairement prise en charge par les comédiens ou les chanteurs, corps habitables par excellence, qui sont invités lors des émissions spéciales.

L'émission spéciale « Si on lisait », diffusée le 17 décembre 2015, s'inscrit totalement dans cette perspective de l'artiste comme porte-voix de l'Écrivain. Le programme visait à célébrer « l'union de la littérature et de la chanson », en proposant des réinterprétations de poèmes de Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Max Jacob, Guillaume Apollinaire ou Paul Verlaine, chantés ou déclamés par des chanteurs et acteurs populaires tels que Julien Clerc, Alain Souchon, Marc Lavoine, Isabelle Carré ou François Morel. Cette émission sans écrivains en présence a battu des records avec 896 000 téléspectateurs, soit près du double des audiences habituelles, « devançant ainsi *Le grand bêtisier* de W9, *Cold Case* sur Fr4 et l'ensemble des chaînes de la TNT, à l'exception de D8 et TMC »³⁰⁸. Dans ce contexte c'est donc bien le non-écrivain qui se fait l'interprète des grands textes de la littérature française. La dimension musicale n'est pas anodine, puisque c'est elle

³⁰⁴ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979

³⁰⁸ Benjamin Lopes, « Record d'audience historique pour François Busnel, avec Marc Lavoine, Laurent Gerra et Julien Clerc », *Toute la télé.com*, 18 décembre 2015

qui permet une incarnation incantatoire, de la même manière que dans la Grèce Antique, « au moment où l'aède chante, la Muse est dans le corps du chanteur (...). L'aède devient le porte – voix de la Muse »³⁰⁹. Ce sont ici les « grantécrivains » dont on célèbre les œuvres qui font office de Muses, et qui s'incarnent pour un instant dans le corps des artistes/aèdes qui les *performent*, au sens du « jaillissement vivant » évoqué plus haut. Il s'agit, comme le souligne François Busnel en début d'émission, de « faire chanter les poètes ». De fait, on toucherait presque par moments à une dimension mystique, plus proche de la séance de spiritisme que de la conversation entre hommes de lettres. « Verlaine, est-tu là ? », demande à demi-mots un présentateur enthousiasmé. Et Verlaine de fredonner sa *Chanson d'automne* par la bouche de Marc Lavoine. La performativité du langage parlé est alors redoublée par celle du langage chanté. A travers la musique, ce n'est pas uniquement la figure du poète qui est convoquée, mais également une réactualisation de ses textes, donnés à voir sous un angle différent. L'émission met donc en lumière une autre manière de médiatiser le littéraire : non plus par le seul prisme de l'écrivain comme unique instance légitime pour évoquer son œuvre, mais par un retour à une littérature oralisée et collective, appropriable par tous.

La valorisation de la performance permet donc à la télévision de produire un discours proprement médiagénique sur le littéraire en le renouvelant. En exposant le processus de création de l'auteur (le démiurge qui donne naissance à son œuvre *ex nihilo*) aussi bien que le processus d'incarnation de l'artiste (l'aède qui prête son corps aux grandes voix de la littérature), l'émission littéraire s'éloigne parfois du modèle de la conversation la définissant traditionnellement. C'est alors une autre idée du littéraire qui se construit : de corpus d'œuvres figées dont le seul porte-parole légitime serait l'écrivain, la littérature est ramenée à sa dimension de processus mouvant, et resacralisée comme processus de communion collective.

Outre cette mise en récit de la performance, nous allons voir que la réaffirmation du littéraire dans sa dimension vivante se manifeste également par une nouvelle dynamique d'inscription dans l'actualité.

³⁰⁹ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, Kimé, Paris, 2005, p. 33

B/ Le littéraire évènementialisé

Selon Jean Peytard, présenter le littéraire comme faisant partie intégrante de l'actualité relève typiquement d'un processus de « télévisualisation » de la littérature³¹⁰. A l'œuvre dans *La Grande Librairie*, cette dynamique se manifeste par la diffusion d'« émissions spéciales » consacrées à des problématiques telles que les attentats de Paris, ainsi que par l'introduction d'une nouvelle rubrique intitulée « La Gazette du littéraire ». Nous verrons que ce nouveau rapport plus décomplexé à la temporalité cathodique se solde par un discours ambivalent, entre volonté de renouveler un discours sur l'actualité par le prisme du littéraire, et exigence de dire le littéraire dans son évènementialité.

1) « L'écrivain écrit pour la postérité, le journaliste pour le postérieur »³¹¹ : dialectique de l'intemporel et de l'anecdotique

Dans son ouvrage intitulé *Sur la télévision*, Pierre Bourdieu oppose la temporalité du champ journalistique (« obligeant à vivre et à penser au jour le jour et à valoriser une information en fonction de son actualité »), à la temporalité nécessaire pour l'élaboration d'une réflexion intellectuelle (« Le déploiement de la pensée *pensante* est intrinsèquement lié au temps long »). Temps court d'une télévision éphémère contre temps long d'une littérature immortelle, c'est ainsi que ces deux domaines sont bien souvent opposés. Longtemps affichée comme une émission à contre-courant d'un certain nombre de dynamiques télévisuelles, *La Grande Librairie* a de ce point de vue tenu à se démarquer par l'adoption d'un rythme atypique, à rebours de l'effervescence médiatique.

Dans ses interviews, François Busnel ne cesse d'opposer à l'exigence d'immédiateté journalistique une certaine lenteur du littéraire, et par extension de son émission, comme en témoignent ces quelques extraits issus des entretiens accordés dans la presse :

« Les téléspectateurs viennent chercher (dans *La Grande Librairie*) l'idée qui s'exprime tranquillement avec du temps de parole »³¹²

³¹⁰ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

³¹¹ Bertrand Poirot-Delpech, « Qu'est ce qui vous a pris ? », postface à *Said et moi*. In : Marc Lits (dir.), *Du récit au récit médiatique*, De Boeck Université, Bruxelles, 2008, p. 31

« Je n'en peux plus de ces médias qui (...) nous obligent à penser dans l'immédiateté. »³¹³

« Vous savez, je ne veux pas plus de trois ou quatre personnes par heure. Vous avez quand même entre 12 et 18 minutes par écrivain, ce qui est bien aujourd'hui en télévision. On a le temps, ils ont le temps aujourd'hui de s'exprimer, de dire des choses. Et il faut garder ce principe-là »³¹⁴.

Le temps de la télévision, ce « présent qui laisse peu de place au passé et au futur »³¹⁵ selon Patrick Charaudeau, est présenté comme contraire au temps du littéraire, qui s'attacherait davantage à « éclairer l'histoire de l'époque »³¹⁶ qu'à « mettre en valeur l'événement du jour »³¹⁷, à travers la revendication d'un ralentissement nécessaire.

Ce rejet de l'immédiateté comme rhétorique médiatique traditionnelle se double d'un rejet de l'actualité comme obsession contemporaine. L'émission construit ainsi son image de singularité autour de sa capacité à apparaître « déconnectée » d'une réalité anxiogène. C'est dans cette optique que François Busnel enjoint ses téléspectateurs à essayer « d'oublier les ennuis et même le chômage ou l'injustice sociale, juste le temps de cette émission »³¹⁸, et déplore dans le *Figaro* une circulation accélérée de l'information :

« Aujourd'hui, on a peur de ne pas être dans le coup donc on se tient au courant de tout, on regarde en permanence son téléphone portable et ses e-mails. La lecture, qui nécessite le silence et la solitude, permet de se réapproprier le temps »³¹⁹.

L'émission littéraire est alors présentée comme un îlot préservé du reste du monde, un moyen privilégié d'évasion : un anti-journal télévisé en somme. Dans un de ses billets pour *France Inter* évoquant l'émission spéciale Gérard Depardieu³²⁰, Sonia Devillers souligne cette posture de retrait, qu'elle juge salubre dans un contexte particulièrement dramatique :

³¹² Baptiste Thion, « François Busnel : Au lycée, j'avais pris l'option école buissonnière », *Le Journal du Dimanche*, 13/09/2015

³¹³ Caroline Constant, « François Busnel : On fait de la politique quand on lit », *L'Humanité*, 11/12/2014

³¹⁴ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

³¹⁵ Patrick Charaudeau « La télévision et l'autre étranger », In : Patrick Charaudeau (dir.) *La télévision et la guerre : déformation ou construction de la réalité ?*, De Boeck, 2001, pp 7-29

³¹⁶ Olivier Bourgois, *Le livre à la télévision*, Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 12/11/2015

³¹⁹ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

³²⁰ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 26/11/2015

« Et puis, l'émission passe, s'achève, se termine et... pas un mot sur les attentats. Pas un. Pas de posture. Pas de bla bla. Pas « la Culture avec un grand C contre la barbarie avec un grand B » et autres vains postulats qu'à ce stade, je ne peux plus supporter. Juste un mec parti de rien qui dit que les livres lui ont appris à parler et qu'ils lui ont donné un avenir et un passé. »³²¹

Cependant l'arrivée de Michel Field à la direction de *France 5* va marquer l'infléchissement de cette ligne éditoriale. Interrogé dans *Le Monde*, ce dernier assume sa volonté d'« évènementialisation » de la chaîne³²². Concernant *La Grande Librairie*, il explique vouloir affirmer ce processus d'actualisation à travers de « plus de sujets et de reportages »³²³, parmi lesquels figure « La Gazette du libraire », rubrique la plus emblématique de ce changement de cap que nous évoquerons ci-dessous. Paradoxalement, cette exigence d'une immédiateté accrue passe alors par un rallongement de la temporalité du nouveau format (qui dure désormais une heure trente au lieu d'une heure), permettant de concilier temps long des interviews avec un rythme plus adapté aux logiques télévisuelles. Aussi, si les intervenants bénéficient d'un temps de parole individuel relativement inchangé, le modèle de la conversation est désormais dynamisé par des séquences plus courtes, qui contribuent à renforcer une impression d'immédiateté en fragmentant le direct intra-scénique.

Cette volonté de réinscription de l'émission dans le temps médiatique se manifeste également au niveau du contenu, quand l'émission s'emploie occasionnellement à traiter des questions « brûlantes » de l'actualité. Toutefois nous allons voir que cette ouverture référentielle se justifie discursivement par un « regard différent » du traitement médiatique habituel, amené par le prisme de la littérature.

2) *Le littéraire face à l'actualité : l'émission spéciale « attentats de Paris »*

Dans une étude sur la télévision, Patrick Charaudeau souligne la tendance du média cathodique à privilégier une certaine fascination morbide pour les événements tragiques:

« L'instance médiatique fait l'hypothèse que plus l'événement apparaît de façon accidentelle, plus il a de chances d'attirer l'attention et l'intérêt du récepteur. (...) »

³²¹ Sonia Devillers, « La Grande Librairie », *L'instant télé, France inter*, 26/11/2015

³²² Christine Rousseau, « Michel Field : il n'est pas question que France 5 dorme pendant dix ans », *Le Monde*, 19/11/2015

³²³ Ibid.

Seule la monstration de l'injustice et du malheur des autres serait susceptible de toucher l'affect de chacun d'entre nous »³²⁴.

A ce titre, les attentats du 13 novembre à Paris constitueraient un sujet privilégié pour le petit écran. On pourra reprocher à cette vision désenchantée un manque de nuance quelque peu caricatural. Néanmoins le versant cynique de la machine médiatique fut souligné par un certain nombre de déclarations post-attentats, au premier rang desquelles celle de Michel Field, qui remarque au micro de *France Inter*: « C'est un peu obscène de parler des audiences alors qu'on sait qu'elles sont liées à des événements aussi dramatiques, mais savoir que deux millions et demi de personnes étaient devant France 5 hier, c'est absolument faramineux »³²⁵.

Aussi, entre véritable désir de comprendre et nécessité médiatique de ne pas faire l'impasse sur un tel sujet, sous l'influence d'une nouvelle direction prônant l'ouverture thématique, *La Grande Librairie* ne pouvait faire l'économie d'un traitement de l'événement. Cependant, précisons que si cette « Emission spéciale attentats »³²⁶ est postérieure à l'arrivée de Michel Field à la tête de la direction de France 5, elle est antérieure au changement radical de format de l'émission (effectif à partir du 7 janvier 2016). A ce titre, elle est encore porteuse d'une conception « busnelienne » de l'émission littéraire comme programme à rebours du reste du paysage médiatique. De fait, cette émission spéciale s'inscrit dans une dynamique d'« évènementialisation » typiquement télévisuelle, elle va chercher à produire un discours différenciant, voire anti-médiatique, sur les événements du 13 novembre.

« Après le choc et la sidération, il nous a semblé nécessaire de *mettre en perspective* ce qu'il s'est passé vendredi »³²⁷, « pour nous aider, par les livres, à *prendre du recul et à penser l'événement* »³²⁸, « *évoquer les tenants et les aboutissants* de ce terrible drame »³²⁹ : le discours produit sur l'émission par les principaux intéressés témoigne d'une volonté de s'extraire du temps présent médiatique pour inscrire l'événement dans une perspective plus large. Ce n'est donc pas un refus de l'actualité en tant que telle qui

³²⁴ Patrick Charaudeau « La télévision et l'autre étranger », Op.cit.

³²⁵ Sonia Devillers, « Michel Field, nouveau patron de France 5 », *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

³²⁶ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 19/11/2015

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Communiqué publié par France 5, rapporté par Laurence Houot, « la Grande Librairie propose une émission spéciale attentats de Paris », 19/11/2015

³²⁹ Site officiel de l'émission, en ligne, disponible sur : http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/special_attentats_de_paris_19-11-2015_986858?onglet=replay&page=2

se donne à voir, mais l'exigence d'une actualité relatée *autrement*, à travers l'usage de codes qui seraient hérités de la culture littéraire davantage que de la culture médiatique. En premier lieu, l'écrivain est d'emblée présenté comme une alternative aux figures traditionnellement conviées pour évoquer les attentats à la télévision. C'est ainsi que dès les premières minutes du programme, François Busnel déclare : « On a entendu les médias, on a entendu les politiques, on a entendu les experts, il est temps d'écouter les écrivains. ». Ces derniers sont donc présentés comme un vecteur privilégié pour renouveler un discours cathodique qui commencerait déjà à s'essouffler. Dans une déclaration au *Figaro* au sujet de l'émission spéciale, le présentateur prolonge cet imaginaire de renouvellement en lui ajoutant une dimension subversive, celle de l'écrivain *contre* l'intervenant politique :

« Nous sommes tous pris dans l'immédiateté, submergés par un flot d'informations, nous entendons beaucoup parler les hommes politiques sur ce qu'il faut faire à l'intérieur et à l'extérieur de notre pays. Dans ce contexte, je crois que les écrivains ne sont pas de trop dans le débat public. La littérature est un message complémentaire, voire alternatif, à celui des politiques. (...) C'est la force des romanciers sur les politiques de savoir combiner les mots sans démagogie. »³³⁰.

Cette déclaration repose en creux la question du rôle social de l'écrivain, tradition française depuis l'affaire Dreyfus. Mais si l'ingérence de l'homme de lettres dans les problèmes de société est historiquement acceptée dans la presse, il en va autrement à la télévision. Entre l'auteur volontairement retiré dans sa tour d'ivoire pour ne pas se compromettre à la télévision, et l'intellectuel profitant de la visibilité offerte par le média de masse pour faire valoir son point de vue, le débat fait encore rage. Dans *La littérature à l'estomac*, Julien Gracq déplorait que l'écrivain moderne soit devenu « une figure de l'actualité (...), prise dans la même lueur inquiétante de magnésium, la même flamme dévorante, fiévreuse, qui semble brûler ceux qu'elle illumine. »³³¹. En 2012, François Busnel lui-même s'inscrivait dans cette lignée abstentionniste en affirmant sa volonté de « donner la parole à des écrivains pour qu'ils parlent de leur travail, de leur livre, plutôt que pour obtenir leur avis sur tel ou tel sujet d'actualité ou encore telle ou telle petite phrase »³³². Cependant il semblerait qu'un enjeu historique majeur tel que celui des attentats de novembre ait eu raison des résistances du journaliste. En réhabilitant

³³⁰ Ibid.

³³¹ Julien GRACQ, *La littérature à l'estomac*, Op. cit, p. 69

³³² Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », op. cit.

l'écrivain comme figure d'autorité à l'épreuve du réel, c'est également un discours bien spécifique qui est mobilisé : celui de la littérature contre la barbarie.

Ainsi, tout au long de l'émission, les livres ne cessent d'être érigés en « trousse de secours »³³³, dans la mesure où « c'est par les mots que débute la résistance à la peur que les terroristes voudraient installer »³³⁴. Cette rhétorique de la culture comme « arme pour lutter contre la bêtise et l'ignorance, qui peuvent engendrer la barbarie »³³⁵ n'est pas inédite, et nous avons vu plus haut que la spécialiste des médias Sonia Devillers lui reprochait une certaine banalité. Ce qui diffère en revanche, c'est la manière de présenter la littérature comme moyen privilégié de comprendre le monde et les événements qui s'y produisent. Cette conception particulière engendre la production, au sein même du média télévisuel, d'un récit contredisant l'idée selon laquelle les médias de masse seraient la source d'information la plus légitime. Alors que, bien souvent, la télévision cherche à produire un métadisours d'auto-justification (François Jost et Virginie Spies parlent d'une mise en abyme permanente « qui conduit la télévision à mettre en avant ses capacités de médiation »³³⁶), ici au contraire elle met en scène son autocritique (« Il est parfois préférable d'éteindre le poste pour ouvrir un livre »³³⁷).

L'émission spéciale « Attentats de Paris » fut donc l'occasion pour *La Grande Librairie* de produire un discours différenciant sur l'événement, usant de codes rhétoriques du champ littéraire (l'écrivain comme figure d'autorité ultime, temps long de la réflexion, valorisation du livre comme porte d'accès au réel) pour traiter de l'actualité. Nous allons voir désormais qu'avec le nouveau format se produit le phénomène inverse : l'émission reprend alors des codes médiatiques de traitement de l'information pour mettre en scène la littérature dans sa dimension événementielle.

3) L'actualité du littéraire : « La Gazette de La Grande Librairie »

Pour Jean Peytard, « le livre est un événement, parmi d'autres ; il appartient à l'actualité ; il est traité comme un fait, plus ou moins divers, dans la presse, à la radio, à la TV »³³⁸. Ce

³³³ Propos de François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 19/11/2015

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Propos de François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 19/11/2015

³³⁶ François Jost, Virginie Spies, « L'information à la télévision, un spectacle ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5 | 2014.

³³⁷ Propos de François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 19/11/2015.

³³⁸ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

processus inévitable d'évènementialisation du littéraire sous-tend de fait toute la structuration de *La Grande Librairie* : les auteurs sont invités sur le plateau car ils s'inscrivent dans une actualité, à travers la publication récente d'une œuvre dont ils assurent la promotion. Mais cette dimension latente devient manifeste avec la nouvelle rubrique intitulée « La gazette de *La Grande Librairie* » qui propose au téléspectateur un « tour du monde de l'actualité littéraire en trois minutes »³³⁹. La mise en récit d'un regard exhaustif et succinct vient alors concurrencer la promesse initiale de l'émission comme conversation au long cours déconnectée de la frénésie du monde extérieur, en l'ancrant plus spécifiquement dans un rôle informatif.

De ce point de vue, le choix du titre de la rubrique est révélateur de l'inscription dans un imaginaire médiatique de la périodicité. Le *Littre* définit la « gazette », terme apparu au XVI^e siècle, comme un « écrit périodique contenant les nouvelles politiques, littéraires, etc. dit aujourd'hui plus habituellement journal »³⁴⁰. La mobilisation de ce terme quelque peu daté semble souligner ici la volonté de se réclamer d'un imaginaire du journal, qui « rythme la vie des Français »³⁴¹, en répondant au besoin croissant de « rendre compte de ce qui est en train de se produire »³⁴² quasiment en temps réel. Cet idéal d'un journalisme d'information quasi-instantané, rendu prédominant dans les années 1880 sous l'influence du télégraphe³⁴³, se fait donc ressentir jusque dans une émission littéraire a priori plus éloignée de ce souci de réactivité.

C'est ainsi que la nouvelle rubrique propose, dans un format court et dense, de revenir sur les grands événements ayant marqué l'actualité littéraire de la semaine. Elle se présente donc sous la forme d'une « séance de rattrapage » pour le téléspectateur pressé (« Vous n'avez peut-être pas eu le temps de suivre l'actualité littéraire cette semaine. Et bien chaque jeudi *La Grande Librairie* va le faire pour vous »³⁴⁴). La toute première édition de cette rubrique va donc évoquer en vrac l'entrée de Virginie Despentes et d'Eric-Emmanuel Schmitt à l'académie Goncourt, la multiplication des ouvrages traitant des attentats de Charlie Hebdo, la polémique sur l'absence de femmes au Grand Prix du Festival d'Angoulême, la date de publication du 6^{ème} tome de la saga

³³⁹ Propos de François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 19/11/2015.

³⁴⁰ Dictionnaire Littré (en ligne), disponible sur <http://www.littre.org/definition/gazette>

³⁴¹ Marie-Eve Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris : Seuil « Collection poétique », 2007, p. 47.

³⁴² Ibid.

³⁴³ d'après le cours d'Adeline Wrona, « Journalismes : approches historiques et communicationnelles », année scolaire 2015-2016, CELSA

³⁴⁴ Propos de François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

Game of Thrones de George R.R. Martin repoussée, et le décès de Pierre Boulez. La nature hétéroclite de ces informations rappelle l'hétérogénéité d'un journal télévisé, mélange d'informations nationales et internationales, portant tour à tour sur un événement précis ou sur un phénomène plus large. On constate que le spectre thématique excède la littérature au sens strict du terme, pour se ramener à une revue d'actualité plus générale (la mort d'un grand compositeur ou l'« après » Charlie Hebdo). De fait, avec ce format il semblerait qu'on tire la littérature vers l'actualité, mais aussi l'actualité vers la littérature.

Ce faisant, l'émission modifie son mode d'énonciation traditionnel et altère légèrement la promesse associée au programme. François Jost distingue en effet trois pôles permettant de « regrouper grossièrement les principaux genres télévisuels »³⁴⁵ : ludique, fictif, informatif. Dans ce dernier, « l'auteur d'une assertion répond de la vérité de la proposition exprimée et doit être en mesure de fournir des preuves à l'appui de ce qu'il affirme »³⁴⁶. L'évènementialisation du littéraire à travers la nouvelle rubrique oriente l'émission vers ce pôle informatif, car les événements décrits dans cette séquence sont tenus pour vrais, se cantonnant aux faits. La valeur discursive de cette « gazette » se distingue alors, dans une certaine mesure, des propos échangés durant la séquence de conversation entre écrivains. Ces derniers écrivant majoritairement des romans de fiction, ils sont amenés à parler sur le plateau de personnages ou de situations inventées comme s'ils étaient réels. Mais quand François Busnel demande à Cécile Ladjali : « J'aimerais que vous nous présentiez Léo, ce jeune homme qui vit dans une tour de cité de Seine-Saint-Denis en compagnie d'un iguane neurasthénique »³⁴⁷, le téléspectateur comprend immédiatement qu'il ne s'agit pas ici pour l'invitée de *dire la vérité* à propos de cet étrange individu. Invité sur le plateau de *La Grande Librairie* deux ans avant sa mort, Umberto Eco aura résumé cette nuance en une formule limpide : « Le faux, c'est un mensonge. La fiction, c'est faire semblant »³⁴⁸. Dès lors qu'elle évoque la fabrique du roman, l'émission littéraire s'oriente vers le mode fictif décrit par François Jost comme « celui où la seule véritable règle est la cohérence de l'univers créé avec les

³⁴⁵ François Jost, « La promesse des genres », *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997.

³⁴⁶ Ibid.

³⁴⁷ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 07/01/2016

³⁴⁸ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 10/01/2013

postulats et les propriétés qui le fondent »³⁴⁹, et où l'on fait donc semblant de parler de personnages fictifs comme s'ils étaient bien réels, évoquant leurs motivations, leur enfance difficile... La nouvelle rubrique induit donc un changement de régime énonciatif, qui se manifeste en premier lieu par une rupture discursive (du fictif à l'informatif), mais également sémiotique.

En effet, au niveau formel, la « Gazette » tranche fortement avec le reste du programme. Elle se présente sous la forme d'une infographie, des images de synthèse animées qui la distinguent visuellement du reste de l'émission :



Illustrations animées des actualités littéraires : multiplication des ouvrages sur les attentats de Charlie Hebdo et polémique sur l'absence de femmes aux festival d'Angoulême (de gauche à droite), émission du 07/01/2016

Ce format didactique, de plus en plus répandu dans les journaux télévisés, renforce la valeur informative de cette séquence. La narrativité télévisuelle abandonne alors toute prétention d'imitation du réel, pour produire un discours dans un langage qui lui est propre, mobilisant une iconicité très forte. *La Grande Librairie* se rapproche de ce fait d'un mode d'énonciation spécifique, l'*infotainment* ou *spectacle de l'information*. Selon François Jost, ce terme désigne avant tout « une volonté d'agir (...) autrement que par la simple monstration d'un fait, et plutôt par une sorte d'interprétation audiovisuelle »³⁵⁰. A ce titre, la télévision *crée* donc un discours spécifique sur l'actualité littéraire, en mobilisant des normes médiatiques de plus en plus répandues.

Le changement de logo de *La Grande Librairie* constitue un autre indice de ce nouvel imaginaire de l'information-spectacle. Si toute typographie ne devient signifiante que par rapport à son contexte ³⁵¹, on peut alors supposer que dans le cadre

³⁴⁹ François Jost, « La promesse des genres », op. cit.

³⁵⁰ François Jost, Virginie Spies, « L'information à la télévision, un spectacle ? », op. cit.

³⁵¹ Emmanuel Souchier, « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie », *Cahiers GUTenberg*, n°46-47, avril 2006, p. 67-96

d'évènementialisation de l'émission, ce choix de caractères fasse implicitement écho au logo du *Grand Journal*, programme phare de l'*infotainment* s'il en est :



Nouveau logo de La Grande Librairie depuis 2016



Logo du Grand Journal depuis 2015

Des lettres rondes sans empattements pour un acronyme épuré aux consonances similaires, soulignées du nom complet de l'émission : la ressemblance est frappante. Délibérée ou non, elle trahit une volonté de changement d'image qui semble rapprocher *La Grande Librairie* des *talks shows* traditionnels, plus composites.

Dans son ouvrage intitulé *Peut-on penser à la télévision ?* Camille Brachet associe les dynamiques de fragmentation des émissions culturelles en général à une volonté typiquement télégénique d'« atomiser les genres » et de « perturber les horizons d'attente », afin de toucher un public le plus large et le plus diversifié possible³⁵². C'est dans cette optique que semble s'inscrire *La Grande Librairie* : en introduisant une nouvelle rubrique, elle se rend susceptible d'atteindre une audience plus hétéroclite, à travers une ouverture progressive sur l'actualité.

Mais si cette nouvelle télégénie se manifeste par des changements ponctuels dans le cadre de l'émission « traditionnelle » (revalorisation de la performance et évènementialisation du contenu), elle atteint son paroxysme lors de l'émission spéciale *Si on lisait*, qui renouvelle entièrement la narrativité du littéraire au sein du programme.

³⁵² Camille Brachet, *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*, Paris : Le Bord de l'eau, 2010, p.271

C/ Si on lisait ou le spectacle de la littérature

Déjà évoquée plus haut³⁵³, l'émission *Si on lisait* diffusée en décembre 2015 rassemblait sur le plateau des artistes pour interpréter les grands poètes de la littérature française. Nous précisons d'emblée que cette formule spécifique existe depuis 2010 dans *La Grande Librairie* et n'est pas tributaire du nouveau format. Cependant si les années précédentes elle avait lieu au théâtre du Rond-Point ou à l'Opéra-Comique, elle investit cette fois l'espace télévisuel en se déroulant directement sur le plateau de *La Grande Librairie*. Ce déplacement semble à ce titre traduire une volonté cathodique d'assumer davantage un discours de spectacularisation autrefois délégué à un espace scénique plus traditionnel. Le petit écran s'assume cette fois comme outil de création à part entière d'une autre réalité du littéraire, convoquant sa fonction de divertissement de manière plus décomplexée. Ce faisant, elle mobilise un imaginaire de la littérature articulé autour de la notion de *plaisir*, entraînant une revalorisation de la *spectacularisation*, qui s'accompagne de l'émergence d'un nouveau *cérémonial* du littéraire.

1) Le « gai savoir » : la littérature comme promesse ludique

La notion de plaisir est une notion ambivalente au sein de l'émission littéraire. Notons tout d'abord qu'elle n'est pas absente du format habituel de l'émission, bien au contraire. Aussi, sur la page de présentation du site officiel de *La Grande Librairie*, on peut lire : « François Busnel propose en direct chaque semaine, un magazine qui suit de près l'actualité littéraire *avec pour seul mot d'ordre, le plaisir* ». Mais ce plaisir est alors celui de la lecture, de la conversation, de la réflexion, bien plus proche du plaisir rationnel socratique que du plaisir jouissance hédoniste³⁵⁴. Interrogé par Pierre Assouline, Bernard Pivot tempère par ailleurs l'aspect ludique du genre : « Demander aujourd'hui à des gens de suivre une émission littéraire, c'est leur demander quand même beaucoup de patience et de gravité. »³⁵⁵. Au détour d'une interview, François Busnel lui-même reconnaît : « On ne peut pas demander à une émission sur les livres de fédérer aussi rapidement qu'un programme d'humour ou de divertissement »³⁵⁶. Par cette affirmation, il souligne une nette démarcation entre le ton ludique de ces programmes et

³⁵³ voir supra : « La performance par autrui : l'artiste comme aède des temps modernes », p. 89

³⁵⁴ Platon, *Gorgias*, Paris, Flammarion, 2007

³⁵⁵ Pierre Assouline, Pascal Ory, « Les années « Apostrophes » par Bernard Pivot », *Le Magazine Littéraire* n°561, novembre 2015.

³⁵⁶ « Télévision et littérature font toujours très bon ménage », *La lettre de l'audiovisuel*, 28/10/2014

le mode d'énonciation traditionnel de l'émission littéraire. Aussi, François Jost définit le mode ludique comme « un mode où les effets perlocutoires guident l'émission »³⁵⁷ : ce qui importe est alors moins ce qui est dit que les effets produits par l'énonciation. Face à cette nécessité de produire un discours immédiatement attractif, les écrivains ne sont pas nécessairement représentés comme les meilleurs ambassadeurs.

De fait, dans la vignette de présentation sur le site de France 5, l'émission est présentée comme suit : « La Grande Librairie : François Busnel affiche clairement l'ambition de ce magazine littéraire : donner l'envie et le plaisir de lire, *mais aussi* laisser la parole aux écrivains »³⁵⁸. Le choix de la conjonction de coordination, qui peut paraître anodin, est à ce titre révélateur : le « mais » est exclusif, il insinue un rapport d'opposition entre « donner l'envie et le plaisir de lire » et « laisser la parole aux écrivains ». Ainsi, la notion de plaisir est séparée de l'énonciation auctoriale, qui endosse alors un rôle plus symbolique (légitimation rationnelle) que ludique (interprétation émotionnelle). Il semblerait par conséquent que cette prise en charge de la notion de plaisir revienne davantage à ceux qui n'écrivent pas mais qui parlent de littérature, fonction totalement assumée par les comédiens et chanteurs de l'émission spéciale *Si on lisait*.

Cette prédisposition artistique à la transmission joyeuse fait écho à la notion de « gai savoir ». Popularisée par Nietzsche, elle désigne à l'origine la *gaya scienza*, l'art de la poésie lyrique chez les troubadours³⁵⁹. Le gai savoir est donc initialement chanté et non parlé : il serait alors l'apanage des interprètes plus que des scripteurs. La notion de plaisir est ainsi liée depuis des siècles à la notion de performance musicale permettant d'instruire l'homme en le divertissant. Pour Florence Dupont, le plaisir du chant qui, depuis l'Antiquité, raconte la littérature, est double : « d'abord celui de l'oubli des maux et des soucis, ensuite le plaisir de contempler le monde dans sa perfection »³⁶⁰. La musicalité permet à ce titre de produire un discours autre sur la littérature, éloigné du classique modèle de la conversation, et incarné à la télévision par l'hétérogénéité de *Si on lisait*.

³⁵⁷ François Jost, *La promesse des genres*, op. cit.

³⁵⁸ *France 5 et vous* (en ligne), disponible sur <http://www.france5.fr/et-vous/France-5-et-vous/La-chaine/A-l-antenne/p-115-Magazines.htm>

³⁵⁹ Antti P. Balk, *Saints and Sinners, an account of Western Civilization*, Thelema, 2010, p. 313

³⁶⁰ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, Paris, Kimé, p. 59

Par conséquent l'émission spéciale se présente comme un prolongement de l'imaginaire du salon composite évoqué plus haut³⁶¹ : la valorisation de cette notion de plaisir fait écho à la dimension ludique de ces lieux de sociabilité privilégiés du XVIIIe siècle. Vincent Laisney et Anthony Glinier définissent en effet le salon comme :

« un lieu de loisir destiné à une population souvent oisive, où, par conséquent, il faut répondre à l'absolue nécessité de ne pas sombrer dans l'ennui. La diversité des activités est de mise : à la conversation s'ajoutent donc (...) le jeu, la musique et la danse. »³⁶²

De la même manière, « Si on lisait » met en scène des propositions artistiques variées : aux imitations de Laurent Gerra succède une performance musicale d'Alain Souchon, puis un récital d'Isabelle Carré... En faisant de l'émission un « lieu de loisir » hétéroclite, il s'agit de divertir un téléspectateur passif en lui proposant une grande diversité, à la fois des interprétants (dix artistes sont présents sur le plateau), et des modes d'interprétation (*a capella*, au piano, en duo, en slam...). L'aspect divertissant de ce rassemblement est souligné par le synopsis de l'émission, qui promet « une soirée exceptionnelle de deux heures, où sera *célébré* (...) le mariage inédit *et festif* de la littérature et de la chanson »³⁶³.

Le plaisir de la littérature chantée devient alors un plaisir charnel, presque rabelaisien, car « le chant de l'aède s'adresse au corps et non à l'esprit, comme la viande et le vin »³⁶⁴. On est loin de la satisfaction ascétique que procure la mise en scène d'une conversation parfois difficile entre intellectuels initiés. La mémoire sociale du cénacle, qui « resserre ses pratiques autour de la lecture et de la discussion »³⁶⁵, n'est plus qu'un lointain souvenir. Ici le plaisir se donne à lire comme immédiat, fulgurance cognitive équivalente aux plaisirs de la chair, « car si le Divin est douceur et délices, un chant divin et vrai ne saurait être austère et abscons »³⁶⁶. Dans cette émission spéciale, la parole divine est celle de la littérature, et celle-ci se célèbre joyeusement. Or, nous allons voir que de cette dimension ludique assumée découle une réévaluation de la télévision comme spectacle.

³⁶¹ voir supra : « Du cénacle au salon » p. 53

³⁶² Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Fayard, Paris, 2013, p.233

³⁶³ *France 5.fr*, (en ligne), disponible sur : http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/diffusions/17-12-2015_461086?page=2

³⁶⁴ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, op. cit., p. 20

³⁶⁵ Anthony Glinier, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, op. cit.

³⁶⁶ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, op. cit., p. 39

2) La fonction spectatorielle de l'émission : changement de perspective

Dans la mesure où « la notion de spectacle suppose re-présentation visuelle, existence d'une relation scopique entre un sujet regardant et un "montré" communiqué dans l'espace et dans le temps »³⁶⁷, alors toute télévision est spectacle. Ici, nous considérerons donc ce terme uniquement au sens fort où l'entend François Jost, c'est à dire le processus résultant d'une réelle volonté journalistique de transformer le monde en spectacle en portant sur lui un regard allégorique³⁶⁸. La télévision spectaculaire s'oppose de ce point de vue à la télévision comme art mécanique et neutre³⁶⁹, en créant une symbolique discursive qui lui est propre.

Mais alors comment définir le spectaculaire télévisuel ? Nous reprendrons ici l'analyse de Noël Nel, pour qui le spectaculaire télévisuel se rapproche du spectaculaire cinématographique ou théâtral par un certain nombre de critères, parmi lesquels il évoque notamment « une scène appelant la fonction spectatorielle », et « des performances actérielles »³⁷⁰ caractéristiques. Nous avons décrit plus haut la nature des performances actérielles³⁷¹, nous nous pencherons donc ici en particulier sur la fonction spectatorielle de la scène. Celle-ci témoigne en effet d'une forte médiation symbolique de la télévision, où l'organisation de l'espace scénique permet de représenter une narrativité spécifique.

De fait, il semblerait que la scénographie de l'émission spéciale manifeste un autre rapport au public, bien différent de celui mobilisé en temps normal, et dû à cette valorisation du spectaculaire. Dans une description du dispositif théâtral, Daniel Bougnoux définit le spectacle comme : « une action déroulée à distance, et dont je suis exclu », arguant que :

« Le dispositif suppose ainsi une double clôture : de la scène limitée par la rampe (il n'y a pas de spectacle, ou celui-ci se trouve amoindri, (...) si les positions entre les acteurs et les spectateurs ne sont pas fermement assignées), d'un public placé en vis-à-vis et lui-même retranché dans son for intérieur.»³⁷²

³⁶⁷ Gisèle Gschwind-Holtzer, « Le télévisuel comme spectacle », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010.

³⁶⁸ François Jost, Virginie Spies, *L'information à la télévision, un spectacle ?* op. cit.

³⁶⁹ Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003.

³⁷⁰ Noël Nel, « Les dispositifs télévisuels », *Penser la télévision*, Actes du colloque de Cerisy, Paris, Nathan, 1998.

³⁷¹ Voir supra : « La performance par autrui : l'artiste comme aède des temps modernes » p. 89

³⁷² Daniel Bougnoux, « Bis !. ou l'action spectrale », *Les cahiers de médiologie* 1/1996 (N° 1) , p. 15-27

Le plateau de l'émission spéciale « Si on lisait » paraît disposé selon ce même principe de clôture, évoquant alors des imaginaires bien différents de ceux associés à la disposition spatiale qui est celle de *La Grande Librairie* en temps normal.



Décor de l'émission spéciale Si on lisait du 17/12/2015

Ici, le modèle utilisé n'est plus celui du salon mais de l'amphithéâtre. L'objectif n'est donc pas d'entretenir une certaine illusion de réalité pour que le spectateur ait l'impression de participer à la conversation, mais au contraire de mettre en scène une coupure sémiotique entre « acteurs » et « spectateurs », entre protagonistes actifs et protagonistes passifs. A la disposition horizontale de l'ancien format décrite en première partie de ce mémoire³⁷³ succède ici une disposition verticale, où le public n'est plus au même niveau que les intervenants (effet d'intégration) mais au contraire les surplombe (effet de séparation). Pour Guy Debord, cette rupture est caractéristique, en ce que « la séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle (...). Le spectacle (...) est le contraire du dialogue. »³⁷⁴. De l'amphithéâtre antique aux « amphis » universitaires, cette disposition particulière induit moins l'interaction qu'une relation univoque, où l'action centrale rayonne vers les périphéries. Cette position de relative passivité du destinataire n'exclut cependant pas des manifestations ponctuelles comme les applaudissements. Ces derniers, absents du format traditionnel, viennent ici rythmer l'émission spéciale à intervalles réguliers, marquant ainsi une approbation qui vise à souligner la dimension ludique du programme, comme une manifestation symbolique du plaisir ressenti.

³⁷³ voir supra : « Le téléspectateur à la croisée des imaginaires », p. 33

³⁷⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, cité par Daniel Bournoux, « Bis !. ou l'action spectrale », *op. cit.*

Ce changement de disposition traduit implicitement un changement de perspective sur le public et les attentes que lui prête la télévision. Nous avons vu plus haut que l'émission littéraire s'est longtemps caractérisée par un principe d'adaptation de la demande à l'offre, dans une perspective pédagogique. Il s'agissait de susciter chez le téléspectateur une adhésion à un monde avec lequel il n'était pas nécessairement familier, en l'intégrant symboliquement dans le dispositif. Ici au contraire il semblerait que ce principe soit inversé : adaptant l'offre à la demande supposée, on donne au spectateur ce que l'on imagine qu'il désire, c'est à dire de l'émotion, du ludique et du spectacle (que ce désir soit avéré ou non n'est pas ici notre propos). Il s'agit alors moins pour lui de *participer* que d'*assister*. Pour François Jost, ce phénomène entraîne la nécessité de créer une réalité télévisuelle autotélique, qui ne renverrait qu'à elle-même :

« Dans l'impossibilité de faire vraiment participer les téléspectateurs à la réalité de l'événement, la télévision doit faire appel à la spectacularisation. Il faut, pour les attirer et garder leur attention, isoler l'événement des autres informations, mettre le quotidien entre parenthèses, et construire un univers qui permettra au public d'être concentré sur lui »³⁷⁵

Dans cette optique, ce ne sont plus les écrivains qui sont invités en tant que représentants d'un univers littéraire autonome, qui existerait en dehors du média télévision. A la place, la narrativité cathodique crée un monde virtuel à l'intérieur du monde réel, où se développe une certaine idée de la littérature comme production inédite, et inhérente au média dans lequel elle s'inscrit. En témoigne le discours de présentation de François Busnel au début de *Si on lisait* : « Vous allez retrouver sur ce plateau des comédiens. Ensemble ils vont vous proposer des solos, des duos, des trios, *tous totalement inédits et créés pour vous* ».

Dès lors, comment caractériser ce nouveau rapport au littéraire ? Doit-on le considérer comme la volonté forcément normative d'un média de masse hégémonique, ou comme une manière inédite de réactualiser un discours en le donnant à voir autrement ?

³⁷⁵ François Jost, « L'information à la télévision, un spectacle ? », op. cit., d'après Daniel Dayan et Elihu Katz, *La télévision cérémonielle*, Paris, Puf, 1996.

3) Le cérémonial cathodique : quel partage du littéraire ?

Pour tenter de répondre partiellement à cette interrogation, nous nous référerons en premier lieu à la distinction effectuée par Daniel Dayan et Elihu Katz à propos du cérémonial télévisuel :

« Comme les cérémonies traditionnelles étudiées par les ethnologues, la plupart des grandes cérémonies télévisées marquent une ambition «normative». Elles rappellent aux sociétés la nécessité de renouveler leur allégeance aux valeurs établies, aux fonctions et aux personnes qui représentent celles-ci. En ce sens, elles ont une visée hégémonique. Il arrive cependant que certaines d'entre elles soient, occasionnellement, porteuses d'un changement dans le domaine des symboles mais aussi dans celui des réalités. »³⁷⁶

A la télévision, le rituel peut donc être normatif ou trans-normatif. Nous nous demanderons ici dans quelle mesure la narrativité spectaculaire du littéraire dans l'émission spéciale *Si on lisait* peut être assimilable à l'une ou l'autre de ces ambitions.

En premier lieu, il s'agit d'identifier la dimension de rituel à l'œuvre dans l'émission spéciale. Il semblerait que celle-ci s'opère avant tout dans la mise en récit d'un rassemblement communautaire, autour d'un amour commun pour la Littérature. De la même manière que dans la Grèce antique l'aède ne chante pas en dehors d'un certain cadre institué par le banquet des rois³⁷⁷, la dimension mythique de la littérature ne parviendrait alors au téléspectateur qu'à travers une certaine ritualisation spectaculaire. Le littéraire est de fait mis en scène comme une activité collective et non pas un plaisir solitaire.

En 1960, Jurgen Habermas montre que l'émergence de la presse s'est structurée autour d'une pratique communicationnelle commune : la lecture³⁷⁸. On retrouve cette dimension sociale dans le rituel télévisuel, qui naît de pratiques de visionnage collectives. Florence Dupont souligne à ce titre l'importance du *prime time* dans la réception communautaire d'une culture : « La niche culturelle où se loge aujourd'hui la télévision du *prime time* est celle de la veillée traditionnelle, après la soupe. Elle (...) participe de cette convivialité fermée qui est celle du repas du soir en famille »³⁷⁹. La

³⁷⁶Daniel Dayan, Elihu Katz, « Télévision d'intervention et spectacle politique. Agir par le rituel », *Hermès, La Revue* 1995/3 (n° 17-18), p. 163-186.

³⁷⁷Florence Dupont, op. cit.

³⁷⁸Jurgen Habermas, *L'espace public*, op. cit.

³⁷⁹ Florence Dupont, op. cit., p. 111

ritualisation télévisuelle passe aussi par la ritualisation dans les foyers. On regarde l'émission comme on irait à la messe, en famille et à heures fixes. De ce point de vue, le fait que *La Grande Librairie* soit actuellement le seul programme du genre diffusé à une heure de grande écoute rend sa potentielle influence sur une certaine définition du littéraire d'autant plus grande.

Mais le rituel dans *Si on lisait* passe également par la production d'un contenu collectivement accepté, dans la mesure où « L'art de l'aède est un art consensuel ou il n'est pas. (...) La beauté de son chant n'est pas soumise à la subjectivité de ses auditeurs, à la variété des goûts. Les banquetteurs charmés par l'épopée forment une entité culturelle consensuelle »³⁸⁰. L'émission ne donne donc à entendre que des « classiques » de la poésie française, d'Alfred de Musset à Guillaume Apollinaire. François Busnel s'en remet ainsi à la postérité, arguant qu'« un poème qui traverse le temps, c'est un poème que tout le monde a envie de chanter »³⁸¹. Ce qui est alors désigné comme « Littérature » relève d'une certaine dynamique de « panthéonisation », où l'heure n'est plus au dialogue mais à l'hommage unanime.

D'aucuns désignent alors cette mise en spectacle comme un simulacre néfaste au « vrai » littéraire, s'inscrivant alors dans la conception du cérémonial comme processus profondément normatif. C'est ainsi que, dans ses travaux sur la transitionnalité de la littérature, Hélène Merlin-Kajman considère que :

« partager la littérature sur un mode sublime qui vise à réunir des lecteurs, ou des spectateurs, ou une classe, selon un schéma participatif, festif, cohésif revient à la partager comme un mythe propre à provoquer une adhésion ou un transport, vidant l'intériorité de sa substance singulière. »³⁸²

De ce point de vue, l'émission *Si on lisait* peut être assimilable à ce type de partage unilatéral, via la mise en scène d'un « orchestre vide », karaoké sans âme dépourvu de son contenu signifiant. L'émission se rapproche d'une célébration post-mortem, sorte de « ça a été »³⁸³ d'une littérature d'autant plus glorifiée qu'elle ne renverrait à aucune réalité effective.

³⁸⁰ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, op. cit., p. 24

³⁸¹ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 17/12/2015

³⁸² Hélène Merlin-Kajman, « La transitionnalité de la littérature », *Le sens des lettres et des humanités*, 5 novembre 2014, Créteil, colloque disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=oeeyv8FVfCA>

³⁸³ Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980



Décor de l'émission spéciale Si on lisait, 17/12/2015

On considèrera alors l'émission comme le symptôme du « caractère fondamentalement tautologique du spectacle »³⁸⁴ dénoncé par Guy Debord, passant par la mise en absence de l'écrivain contemporain (la littérature vivante) pour ne renvoyer qu'à lui-même (la littérature morte). Le décor composé de livres jaunes, interchangeable et sans titres trahirait alors la vacuité d'un contenu privilégiant la forme sur le fond. En définitive, la spectacularisation télévisuelle à laquelle participe *Si on lisait* se fait le signe de l'institutionnalisation, déplorée par Bourdieu, d'« une culture morte à laquelle on rend le culte obligé d'une piété rituelle »³⁸⁵.

Cependant, à cette vision normative et pessimiste (spectaculariser, c'est faire rentrer le littéraire dans le « moule » de la télévision) s'oppose une perception trans-normative plus optimiste (spectaculariser, c'est renouer avec une autre manière de dire la littérature grâce au langage cathodique). Plus qu'un dévoiement, cette nouvelle narrativité est alors assimilable à un retour aux sources, du temps où la littérature était une pratique collective et oralisée, loin de la conception néo-romantique du sacre de l'écrivain.

De ce point de vue, le caractère consensuel de l'émission n'est chargé d'aucune connotation négative, car le chant de l'aède ne vise pas à faire le récit d'une expérience

³⁸⁴ Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris : Gallimard, 1992 [1967], p. 21

³⁸⁵ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1992, p. 546

singulière, mais d'une culture, « la culture commune à tous les hommes civilisés »³⁸⁶. La mémoire de cette culture globale nécessite une ritualisation : chanter Verlaine, non pas pour l'embaumer dans un hommage aux relents de naphtaline, mais au contraire pour faire vivre ses écrits en les oralisant. On quitte alors la mémoire singulière (un écrivain raconte son œuvre) pour entrer dans la mémoire universelle (un aède des temps moderne raconte « la » Littérature). Le même décor de livres nus, décrit plus haut comme indice de vacuité, devient alors le signe d'une page blanche mémorielle que les hommes écriraient collectivement.

Dans *Homère et Dallas*, Florence Dupont oppose la culture événement (oralité) à la culture monument (écriture), arguant que « Le monument déritualise la culture, la déracine et la scinde en deux, en amenant à distinguer une culture majuscule d'une culture quotidienne »³⁸⁷. La littérature oralisée, en tant que processus ritualisé, circule plus facilement au sein de la société. L'émission littéraire, et à plus forte raison l'émission spéciale *Si on lisait*, participerait à ce titre de ce processus de démocratisation par la verbalisation. Dire le livre à la télévision devient alors en définitive un moyen privilégié de quitter « la culture chose, et close »³⁸⁸.

- Nous venons de voir qu'avec les évolutions du format de *La Grande Librairie* s'est progressivement développée une volonté de « dire-montrer » la littérature autrement, en passant par une narrativité plus décomplexée, qui mobilise un langage télévisuel spécifique. A travers une revalorisation de la performance, le littéraire est donné à voir dans sa genèse, comme processus mouvant résultant à la fois d'une dynamique de création auctoriale (mise en récit de l'auteur comme démiurge) et d'incarnation artistique (l'interprète comme passeur habité). Sporadiquement performée, la littérature est également événementialisée, résultat d'une influence mutuelle de la matrice littéraire et de la matrice médiatique, où il s'agit alors de raconter l'actualité comme de la littérature (l'émission spéciale attentats de Paris), mais également la littérature comme une actualité (la « Gazette du littéraire »).

Cependant, ces deux évolutions s'inscrivent au sein de l'émission « classique », et restent à ce titre relativement tributaires du modèle traditionnel de la conversation auquel elles se greffent. A l'inverse, l'émission spéciale *Si on lisait* permet quant à elle d'assumer un

³⁸⁶ Florence Dupont, *Homère et Dallas*, op. cit.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 546

mode de monstration totalement différent, qui cristallise tous les enjeux relatifs au partage de la littérature, en poussant à son paroxysme la logique d'une télégenie assumée. La validation de notre troisième hypothèse (*La perte d'une certaine intégrité autoproclamée de l'émission s'accompagne en compensation d'une nouvelle médiagenie de la mise en scène du littéraire*) se solde alors par la mise en évidence d'une interrogation sous-jacente, qui polarise deux prises de position aux antipodes. Spectaculariser la littérature, est-ce pervertir une Culture noble en la soumettant à des valeurs médiatiques qui ne sont pas les siennes, ou encourager la réactualisation nécessaire d'une culture collective et vivante ?

Conclusion

Avec ce mémoire, nous avons cherché à interroger un mode de médiation spécifique du littéraire à la télévision. L'étude de *La Grande Librairie* a d'abord constitué pour nous le moyen privilégié d'analyser une métamorphose médiatique en temps réel. Le changement de format de l'émission en cours d'année, d'abord envisagé comme un obstacle épistémologique majeur (car invalidant les prémices d'une réflexion entamée dès septembre), s'est finalement révélé être une véritable opportunité.

De fait, cette évolution nous a permis de mettre en lumière un certain nombre de tensions inhérentes aux représentations cathodiques de ce que Jean Peytard appelle « une certaine idée du littéraire »³⁸⁹. Mais en interrogeant les présupposés qui structurent la sempiternelle opposition littérature-télévision, ce sont également nos propres préjugés que nous avons cherché à remettre en question tout au long de ce travail. A travers une réflexion sur la mise en scène télévisuelle de l'écrivain, du livre, du lecteur, mais aussi sur le discours que le petit écran porte sur lui-même en tant que média, nous avons découvert une réalité particulièrement riche et nuancée.

Notre première hypothèse supposait ainsi l'existence d'un imaginaire anti-télégénique très ancré au sein de l'émission littéraire. En raison de son statut à part au sein du paysage médiatique contemporain, hérité de facteurs historiques et culturels spécifiques, nous concevions *La Grande Librairie* comme un bastion culturel hermétique à toute logique médiatique. Néanmoins, si nous avons mis en évidence, lors de nos analyses de discours, une véritable « rhétorique de la résistance » mobilisée par François Busnel, les logiques scéniques du dispositif en lui-même se sont révélées plus nuancées. Confirmant la célèbre affirmation de Paul Watzlawick selon laquelle « on ne peut pas ne pas communiquer »³⁹⁰, nous avons identifié le paradoxe d'un refus de mise en scène qui ne peut se donner à voir autrement que par une mise en scène. Nous avons donc substitué à la singularité anti-télégénique initialement envisagée une télégénie de la singularité plus complexe, issue d'un rapport ambivalent au processus de médiatisation. Au cœur de cet enjeu, la figure de l'écrivain, dont les particularités se

³⁸⁹ Jean Peytard, « La médiacritique littéraire à la télévision », *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010

³⁹⁰ Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin, Don D. Jackson, *Une logique de la communication*, Points, 2014, [1967]

donnent à voir précisément par le biais d'un discours cathodique à la fois normatif et différenciant.

- Notre première hypothèse (*L'ancien format s'est donc construit sur une promesse anticonformiste de médiatisation d'une conversation « entre initiés », au travers d'une narrativité qui se donne à voir comme anti-télégénique*) est alors nuancée.

Nous avons dans un deuxième temps cherché à analyser l'influence de l'évolution de l'émission sur la répartition des fonctions actorielles. Après avoir identifié la figure de l'écrivain comme centrale dans la construction identitaire de l'ancien format, nous avons alors émis l'hypothèse que l'autorité de ce dernier se retrouvait affaiblie par l'apparition de dynamiques d'hétérogénéisation. La nouvelle émission voit en effet émerger de nouveaux acteurs au sein du dispositif (l'écrivain et le lecteur), contribuant à introduire de l'altérité au sein d'un *Même* jusqu'ici soigneusement préservé. Cependant, il s'est avéré que cette diversification des rôles incarnés à l'écran s'accompagnait au contraire d'une nouvelle valorisation de l'écrivain. Nos analyses nous ont en effet permis de mettre en évidence une véritable porosité des interprétations, où chaque intervenant, quelle que soit sa fonction initiale et de manière plus ou moins explicite, « joue » à l'écrivain, qui garde donc son rôle central au sein de l'émission. De fait, sa légitimité ne ressort pas fragilisée, mais bien transcendée par ces nombreux changements : les caractéristiques identitaires de cet acteur-phare sont désormais attribuables à une multitude de nouveaux visages (l'écrivain-auteur, l'écrivain-lecteur, le « grantécrivain »), qui démultiplient les possibilités de ses représentations sur le petit écran.

- Notre deuxième hypothèse (*La modification du format de l'émission entraîne une fragmentation (des contenus, des légitimités, de la scénographie...), qui va contribuer à diluer la singularité affichée qui constituait son identité. La figure de l'écrivain, concurrencée par l'apparition d'autres types d'intervenants, perd alors son rôle central dans le programme.*) est alors invalidée.

Enfin, après avoir évalué la manière dont les changements de format influencent une identité préexistante, nous nous sommes penchée sur la façon dont ces modifications renouvellent le discours tenu sur la littérature à la télévision. Nous avons avancé que c'est par le biais d'une narrativité plus décomplexée, mobilisant un langage

spécifiquement télévisuel, que se transforme la monstration du littéraire. Ce processus se décline en trois mises en récit spécifiques. À travers la performance, c'est une littérature comme processus dynamique et multiforme que l'on donne à voir. A travers l'événement, cette dernière est réintégrée dans le monde social auquel elle appartient. A travers le spectacle, elle est extraite de sa condition de monument écrit pour redevenir une propriété collective et oralisée. Ces trois facettes d'une même métamorphose contribuent à la construction d'un imaginaire spécifique, où la médiation télévisuelle assume son rôle de média créateur à part entière. L'identification de glissement paradigmatique (de la télévision comme miroir neutre d'une littérature autonome à la télévision comme créatrice d'un univers littéraire spécifique) nous a permis de valider notre hypothèse de départ, mais a également soulevé un certain nombre de questionnements sous-jacents, relatifs aux modalités de partage du littéraire.

- Notre troisième hypothèse (*La perte d'une certaine intégrité autoproclamée de l'émission s'accompagne en compensation d'une nouvelle médiagenie de la mise en scène du littéraire. Si la spécificité du programme se retrouve fragilisée par ces changements, la littérature en sort paradoxalement re-sacralisée, car donnée à voir de manière nouvelle, plus télégénique*) est alors validée, mais....

...Elle nous ouvre également de nouvelles perspectives quant à la persistance d'une certaine hiérarchisation des modes de transmission de la littérature. Nous avons vu que, dès lors que la télévision s'attache à produire sur cette dernière un regard proprement télévisuel, elle s'expose à une forte stigmatisation, d'aucuns fustigeant un « sacrifice du littéraire sur l'autel du divertissement totalitaire »³⁹¹. Cette réserve semble découler de l'idée que la « Culture » littéraire ne se partage que par certains vecteurs institutionnels dont les médias de masse ne font traditionnellement pas partie, et auxquels on n'accorde cette fonction qu'à la condition d'une extrême prudence. Mais la télévision n'est pas la seule exclue du champ des Légitimes.

Qui a le droit de transmettre la littérature, et comment ? C'est en ces termes que nous pourrions formuler la question implicite qui structure la plupart des enjeux identifiés dans ce mémoire. Cependant, nous nous focalisons alors sur l'amont des dynamiques de médiation, du point de vue de l'émission littéraire. A l'issu de ce travail, nous avons eu le

³⁹¹ Patrick Tudoret, *L'écrivain sacrifié: vie et mort de l'émission littéraire*, Paris, Le Bord de l'eau, 2009.

sentiment de toucher du doigt une problématique beaucoup plus large, influençant toutes les étapes du processus de communication. Si l'activité de recherche consiste à « améliorer indéfiniment nos approximations »³⁹², nous envisageons, dans un projet ultérieur, d'interroger nos angles morts en nous penchant davantage sur le récepteur, ici laissé de côté par choix méthodologique. Malgré cette omission volontaire, nous avons eu à plusieurs reprises l'intuition que ce dernier, souvent cantonné aux fonctions de faire-valoir ou de figurant, jouait pourtant un rôle majeur en tant qu'acteur à part entière des médiatisations du littéraire. Il s'agira alors notamment de proposer une réflexion sur l'évolution des représentations médiatiques de la figure du lecteur, entre consommateur passif et prescripteur influent.

Ce nouvel angle d'approche constituera l'occasion d'ajouter notre modeste contribution à une réflexion complexe et passionnante, toujours renouvelée, sur les modalités de transmission du littéraire dans nos sociétés contemporaines. Enjeu éminemment politique, les représentations de la légitimité culturelle nécessitent d'être interrogées via un effort de dénaturalisation permanent, que le travail du chercheur permet de mettre en œuvre.

Pour Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, « La notion de littérature n'a de sens que dans l'espace social où elle se déploie, et en même temps elle a tendu, depuis deux siècles, à se poser de plus en plus en antithèse de la communication sociale »³⁹³. Cette tension paradoxale, soulignée dans ce travail sur *La Grande Librairie*, irrigue de nombreuses formes de circulation du littéraire en société, dont la médiatisation télévisuelle n'est que l'une des nombreuses manifestations. Si l'idée même de littérature est par essence triviale³⁹⁴, il n'en reste pas moins que son inscription au sein de phénomènes communicationnels reste rarement interrogée. Et pourtant, considérer le littéraire dans son espace social, c'est l'extraire de sa condition de texte figé pour lui rendre sa dimension de processus mouvant et donc vivant, en perpétuelle transformation. Interroger ses représentations et ses médiations, ce n'est donc pas l'aborder via des enjeux périphériques qui l'éloignent de sa « vraie » nature, mais au contraire se pencher sur ses conditions d'existence intrinsèques. Se demander comment circule la littérature, c'est alors se poser la question fondamentale de ce qui la fait vivre.

³⁹² Umberto Eco, cité par Karl Popper, *L'univers irrésolu. Plaidoyer pour l'indéterminisme*, Paris, Hermann, 1984, p. 23

³⁹³ Yves Jeanneret, Emmanuël Souchier, Introduction, *Communication et langages*, n°135, 1er trimestre 2003. Dossier : Littérature et trivialité. pp. 25-26.

³⁹⁴ Ibid.

Bibliographie :

Ouvrages :

- BARTHES (Roland). – *Mythologies*. – Paris : Seuil, 1957.
- BARTHES (Roland). – *La chambre claire*. – Paris : Gallimard, 1980.
- BAUDRILLARD (Jean). – *Simulacre et simulation*. – Paris : Galilée, 1985.
- BAUDRILLARD (Jean). – *Pour une critique de l'économie politique du signe*. – Paris : Gallimard, 1972.
- BOUDON (Pierre). – *Introduction à une sémiotique des lieux*. – Les presses de l'université de Montréal, 1981.
- BOURDIEU (Pierre). – *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. – Paris : Seuil, « Points essais », 1992.
- BOURDIEU (Pierre). – *Sur la télévision*. – Paris : Raisons d'agir, 1996.
- BOURDON (Jérôme) (dir.), JOST (François) (dir.). – *Penser la télévision*. – Actes du colloque de Cerisy, Paris : Nathan 1998.
- BRACHET (Camille). – *Peut-on penser à la télévision ? La culture sur un plateau*. – Paris : Le Bord de l'eau, 2010.
- CHEVALIER (Yves). – *L'expert à la télévision*. – Paris : CNRS Editions, 1999.
- COMPAGNON (Antoine). – *La seconde main ou le travail de citation*. – Paris : Seuil, 1979.
- DEBORD (Guy). – *La société du spectacle*. – Paris : Gallimard, 1992 [1967].
- DUPONT (Florence). – *Homère et Dallas*. – Paris : Kimé, 2005.
- ECO (Umberto). – *La guerre du faux*. Paris : Le Livre de Poche, 1985.
- GAUTIER (Théophile). – *Mademoiselle de Maupin*. – (Préface), Paris : Folio, 1973 [1835].
- GLINOER (Anthony), LAISNEY (Vincent). – *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. – Paris : Fayard, 2013.
- GRACQ (Julien). – *La littérature à l'estomac*. – Paris : José Corti, 1997 [1949].
- HABERMAS (Jurgen). – *L'espace public*. – Paris : Payot, 1988 [1960].
- JOST (François). – *Comprendre la télévision et ses programmes*. – Paris : Armand Colin, 2009.
- JOST (François). – *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. – De Boeck, 2004.
- MARIN (Louis). – *Le portrait du roi*. – Paris : Editions de Minuit, 1981.

MEIZOZ (Jérôme). - *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*. – Genève : Editions Slatkine, 2007.

PERONI (Michel). – *De l'écrit à l'écran*. – Paris : BPI, 1991.

PROUST (Marcel). – *Le salon de Mme de...* - Paris : L'Herne, 2009 [1908].

ROSTAND (Edmond). – *Cyrano de Bergerac*. – Paris : Fasquelle, 1930 [1898].

SAINTE-BEUVE. – *De la littérature industrielle*. – Paris : Alia, 2013 [1839].

THERENTY (Marie-Eve). – *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. – Paris : Seuil « Collection poétique », 2007.

TUDORET (Patrick). - *L'écrivain sacrifié: vie et mort de l'émission littéraire*. – Paris : Le Bord de l'eau, 2009.

Articles :

ADORNO (Theodor). - « La télévision et les patterns de la culture de masse. ». - *Réseaux*, volume 9, n°44-45, 1990.

AMOSSY (Ruth). - « La double nature de l'image d'auteur ». - *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009.

AMOSSY (Ruth), MAINGUENEAU Dominique. - « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) ». - *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009.

BARTHES (Roland). - « La mort de l'auteur ». - *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984.

BARTHES (Roland). - « Ecrivains et écrivains ». - *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1960.

BLAISE (Marie) (dir.), THERENTY (Marie Eve) (dir.), TRIAIRE (Sylvie) (dir.). - « L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité ». – Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2004.

BOUGNOUX (Daniel). - « Bis !. ou l'action spectrale ». - *Les cahiers de médiologie* 1/1996 (N° 1) , p. 15-27

BOURDIEU (Pierre). - « La production de la croyance ». - *Actes de la recherche en sciences sociales* n°13, 1966.

BRACHET (Camille). - « L'émission de télévision éclatée. Vers la déconstruction d'une évidence. ». - *Communication et langages*, n°145, 3ème trimestre 2005.

- CHARAUDEAU Patrick. - « La télévision et l'autre étranger ». - In : Patrick Charaudeau (dir.) *La télévision et la guerre : déformation ou construction de la réalité ?*, De Boeck, 2001.
- COLIN (Claire). - « Portrait de l'écrivain en être singulier pluriel ». - *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013.
- DAYAN Daniel, KATZ Elihu, « Télévision d'intervention et spectacle politique. Agir par le rituel », *Hermès, La Revue* 1995/3 (n° 17-18).
- DEBRAY (Régis). - « Pourquoi le spectacle ? ». - *Cahiers de médiologie*, n°1. La Querelle du spectacle.
- DELAUVAUD (Gilles). - « André Bazin, critique de télévision », *L'œil critique*, Bruxelles : De Boeck Supérieur, « Médias-Recherches », 2002.
- DELAUNAY (Alain). - « CERCLE, symbolisme ». - *Encyclopædia Universalis*, consulté le 2 mars 2015.
- DUCAS (Sylvie). - « À défaut de génie... : la panthéonisation de Bernard Pivot ». - *Communication et langages*, n°135, 1er trimestre 2003. Dossier : Littérature et trivialité.
- FOUCAULT (Michel). - « Qu'est ce qu'un auteur ? » (Conférence). - *Dits & Ecrits*. Tome I, texte n°528, 1970.
- GSCHWIND-HOLTZER (Gisèle). - « "Je vais vous présenter mes invités..." ou *Apostrophes* et l'acte de présentation ». - *Semen*, mis en ligne le 14 juin 2010.
- GSCHWIND-HOLTZER (Gisèle). - « Le télévisuel comme spectacle ». - *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010.
- JEANNERET (Yves), SOUCHIER (Emmanuel). - Introduction - *Communication et langages*, n°135, 1er trimestre 2003. Dossier : Littérature et trivialité. pp. 25-26.
- JOST (François). - « La promesse des genres ». - *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997.
- JOST (François), SPIES (Virginie), « L'information à la télévision, un spectacle ? », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 5 | 2014.
- LAISNEY (Vincent). - « Cénacles et cafés littéraires : deux sociabilités antagonistes. ». - *Revue d'histoire littéraire de la France* 3/2010 (Vol. 110).
- MAINGUENEAU Dominique. - « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire ». - *COntEXTES*, 1 | 2006.
- MARION (Philippe). - « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». - *Recherches en communication*, n° 7, 1997.
- MEIZOZ (Jérôme). - « « Écrire, c'est entrer en scène » : la littérature en personne ». - *COntEXTES*, Varia, mis en ligne le 10 février 2015.

NEL (Noël). - « Généricité, séquentialité, esthétique télévisuelles ». - *Réseaux*, volume 15, n°81, 1997. Le genre télévisuel. pp. 33-46.

NOGUEZ Dominique. - « Le Grantécrivain ». - *Le Débat* n° 86, 1995.

NORA (Olivier). - « La visite au grand écrivain ». - In : NORA (Pierre) (dir.). - *Les lieux de mémoire II : la Nation*. – Paris : Gallimard, 1986.

PEYTARD (Jean). - « La médiacritique littéraire à la télévision ». - *Semen* 5 | 1993, mis en ligne le 14 juin 2010.

SOUCHIER (Emmanuel). - « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale. ». - *Communication et langages*, n°154, 2007.

SPIES (Virginie). - « De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet ». - *Semen*, 26 | 2008, 18/03/2009.

SOUCHIER (Emmanuel). - « Quelques remarques sur le sens et la servitude de la typographie ». - *Cahiers GUTenberg*, n°46-47, avril 2006, p. 67-96

UNGARO (Jean). - « De la radio à la télévision : un art de la conversation ». - *Médiamorphoses* n°7, 2003.

VAILLANT (Alain). - « Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne ». - Colloque Cerisy sur l'Auteur, Presses universitaires de Caen, 1995.

WRONA Adeline. - « Usages médiatiques du portrait », Présentation. - *Communication et langages*, 2007.

YANOSHEVSKY (Galia). - « L'entretien littéraire- un objet privilégié pour l'analyse du discours ? ». - *Argumentation et analyse du discours*, n°12, 2014.

Ouvrages méthodologiques et dictionnaires :

JOST (François). - *Introduction à l'analyse de la télévision*. – Paris : Ellipses, 2007.

SEURRAT (Aude) (dir.). - *Ecrire un mémoire en sciences de l'information et de la communication*. – Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

LOCHARD (Guy). – *Comment analyser le dispositif d'une émission de télévision ?* – Université P III – Sorbonne nouvelle (UFR Communication), 2000.

ARON Paul (dir.), SAINT-JACQUES (Denis) (dir.), VIALA Alain(dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, 2002.

Colloque :

MERLIN-KAJMAN (Hélène). - « La transitionnalité de la littérature », *Le sens des lettres et des humanités*. - 5 novembre 2014, Créteil, disponible en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=oeyyv8FVfCA>

Thèses et mémoires :

DEPOUX (Anneliese). - *Espaces autres de la littérature. Le patrimoine littéraire à l'œuvre hors le livre*. - thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2013.

KOPP (Dorothée). - *La lecture télévisée. Etude de la médiamorphose d'un procès médiatique.i* - mémoire de master recherche en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2005.

THIBAUD (Chloé). - *La Grande Librairie a-t-elle ressuscité le genre de l'émission littéraire ?*. - mémoire de master en sciences de l'information et de la communication, CELSA, 2014.

Corpus

Articles presse :

BARENGHI (Jean-Marc). - « François Busnel fait chanter les poètes sur France 5 ». - *Le Figaro*, 17/12/2015.

BARONHEID (Marc-Emile). - « François Busnel : le charme discret de l'indépendance ». - *Bsc News*, 07/05/2012

BODMAN (Flore de). - « François Busnel : "Le bilan est très positif pour *La Grande Librairie*" ». - *Le Nouvel Observateur*, 30/05/2013

CONSTANT (Caroline). - « François Busnel : si je lis, je cesse d'être un mouton ». - *L'Humanité*, 28/05/2014

CONSTANT (Caroline). - « François Busnel : On fait de la politique quand on lit ». - *L'Humanité*, 11/12/2014

DUPONT BESNARD (Marcus). - « François Busnel : racontez-moi votre symptôme, je vous trouverai un livre ». - *L'Obs*, 01/06/2015

LARROQUE (Philippe), REITZAUM (Hélène). - « Busnel : Défendre le livre dans une période où il est menacé ». - *Le Figaro*, 23/10/2012

LEMENAGER (Grégoire). - « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*. - 30/06/2011

PETIT-REITZAUM (Hélène). - « Busnel : D'autres projets avec France Télévisions ». - *Le Figaro*, 25/05/2011

REAL (Nicolas). - « François Busnel : On le lit pas pour lire, on lit pour vivre ». - *Télé Loisirs*, 17/12/2015

RIFFAUDEAU (Hélène). - « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes ». - *L'Obs*, 12/05/2014

ROUSSEAU (Christine). - « François Busnel : Etre présent à une heure de grande écoute ». - *Le Monde*, 20/09/2012

« François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition ». - *Le Figaro*, 29/01/2015

THION (Baptiste). - « François Busnel : Au lycée, j'avais pris l'option école buissonnière ». - *Le Journal du Dimanche*, 13/09/2015

THOMAS, Julien. - « François Busnel : "Il faut éviter la promotion" ». - *Télé Loisirs*, 26/02/2009

Emissions principalement mobilisées pour les études qualitatives :

Ancien format :

SOLAND, Adrien (réalisateur) et BUSNEL, François (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 24 septembre 2015 (1h), disponible sur :

[http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/replay -
la-grande-librairie-24-09-2015_934007?onglet=replay&page=3](http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/replay-la-grande-librairie-24-09-2015_934007?onglet=replay&page=3)

Emission spéciale :

SOLAND, Adrien (réalisateur) et BUSNEL, François (présentateur). - *La Grande Librairie*. - France 5, émission du 17 décembre 2015 (2h), disponible sur :

http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/speciale_si_on_lisait_17-12-2015_1014153?onglet=replay&page=2

Nouveau format :

SOLAND, Adrien (réalisateur) et BUSNEL, François (présentateur). - *La Grande Librairie*.

- France 5, émission du 7 janvier 2016 (1h30), disponible sur :

[http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/replay -
la_grande_librairie_07-01-2016_1027892?onglet=replay&page=2](http://www.france5.fr/emissions/la-grande-librairie/videos/replay_la_grande_librairie_07-01-2016_1027892?onglet=replay&page=2)

Documentation

Rapports au gouvernement :

BOURGOIS (Olivier). - *Le livre à la télévision*. - Rapport pour le ministère de la Culture, mars 2000.

CLEMENT (Catherine). - *La nuit et l'été, quelques propositions pour les quatre saisons*. - Rapport pour le ministère de la Culture, décembre 2002.

Articles de presse :

AUDRERIE (Sabine). - « Lire en musique ». - *La Croix*, 17/12/2015

CAVIGLIOLI (David). - « La télé a-t-elle peur des livres ? ». - *L'Obs*, 01/07/2011

BUSNEL François, PICOULY Daniel. - « Etre capable de refaire de la France un pays de lecteurs ». - *La Croix*, 19/09/08

DE CHAVATIER (Blaise). - « La Grande Librairie à l'heure des attentats de Paris ». - *Le Figaro*, 19/11/2015

CONSTANT (Alain). - « François Busnel, le passeur gourmand ». - *Le Monde*, 23/01/2009

DEVILLERS (Sonia). - « Michel Field, nouveau patron de France 5 ». - *L'instant M, France inter*, 19/11/2015

DEVILLERS (Sonia). - « La Grande Librairie sur France 5 ». - *L'instant télé, France inter*, 26/11/2015

HOPPE (Dominique). - « François Busnel, lauréat du prix Richelieu 2015 ». - *Huffington Post*, 27/03/2015

HOUOT (Laurence). - « La Grande Librairie propose une émission spéciale attentats de Paris ». - *Culturebox*, 19/11/2015

LACOMME (Jean-Pierre). - « Des livres sur un plateau ». - *Le Journal du Dimanche*, 09/10/2010

LE FOL (Sébastien). - « L'humeur du temps ». - *Le Figaro*, 11/02/2012

LEHOUX (Valérie). - « Critique TV spéciale « Si on lisait » ». - *Télérama.fr*, 12/12/2015

LIMON (Béatrice). - « Un plaidoyer pour la culture dans les médias ». - *Ouest France*, 04/04/2011

LOPES Benjamin. - « Record d'audience historique pour François Busnel, avec Marc Lavoine, Laurent Gerra et Julien Clerc ». - *Toute la télé.com*, 18 décembre 2015

MACHART (Renaud). - « Hors les murs ». - *Le Monde*, 16/02/2013

RHEIMS (Nathalie). - « La télévision, cette grande librairie ». - *Le Point*, 18/01/2013

ROCHETTE (Hélène). - *Télérama*, « Retour sur La Grande Librairie ». - *Télérama*, 27/01/16

ROUSSEAU (Christine). - « Michel Field : il n'est pas question que France 5 dorme pendant dix ans ». - *Le Monde*, 19/11/2015

« Télévision et littérature font toujours très bon ménage ». - *La lettre de l'audiovisuel*. - 28/10/2014

« A la télévision, le livre est partout, la littérature presque nulle part ». - *Le Parisien*, 04/04/2015

ANNEXES

Annexe 1 : Grille d'analyse d'interviews de François Busnel, corpus de 14 articles

Rhétorique de la résistance :	Rhétorique de l'exception :	Rhétorique de la protection :
« Il n'y a aucune compromission à faire si l'on refuse d'être le laquais d'un pouvoir quel qu'il soit »³⁹⁵ « quitte à être impopulaire »³⁹⁶ « Je me suis alors souvenu de l'histoire de ce général romain qui s'empara d'une citadelle réputée imprenable tout simplement parce qu'il ignorait qu'elle l'était. »³⁹⁷ « La littérature, le livre, c'est peut-être le dernier endroit ou îlot de résistance dans un monde très pasteurisé, uniformisé. »³⁹⁸ « Quand Michel Onfray fonde son Université populaire du goût, à Argentan, il appelle ça un acte de « micro-résistance ». Ouvrir une « Grande Librairie » à la télévision en est un aussi. »³⁹⁹	« Je suis une espèce en voie de disparition. »⁴⁰⁰ « Lancer une émission comme La Grande Librairie à 20h35 le jeudi soir était un pari fou. Tout le monde m'a dit, en 2008 : « Tu vas te planter, n'y vas pas. Faire une émission littéraire populaire, c'est impossible »⁴⁰¹ « Les téléspectateurs viennent chercher l'idée qui s'exprime tranquillement avec du temps de parole, à travers une voix qui n'est pas nécessairement celle qu'on entend partout. (...). Je crois que les gens viennent à <i>La Grande Librairie</i> parce qu'ils se disent « tiens, on va entendre autre chose » »⁴⁰². « Inviter (le téléspectateur) à s'arrêter sur un écrivain qui parle, c'est compliqué. Mais c'est pour ça qu'il faut le faire ! Même s'il faut être le dernier des Mohicans ! »⁴⁰³	« Il ne s'agit que d'une seule et même activité qui consiste à défendre le livre dans une période où il est particulièrement menacé »⁴⁰⁴ « Nous ne capitulons pas devant cette espèce de marée un peu brune qui consiste à se moquer de tout créateur »⁴⁰⁵ « La culture est le dernier refuge en période de crise »⁴⁰⁶ « Nous cherchons à faire une émission qui (...) puisse aider le plus possible la création contemporaine et réconcilier les gens fâchés avec la lecture. »⁴⁰⁷ « Je cherche à détourner le téléspectateur du côté abrutissant de la télé. Mais pour détourner un avion, il faut commencer par monter à bord. C'est la raison pour laquelle je fais cette émission. »⁴⁰⁸

³⁹⁵ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

³⁹⁶ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

³⁹⁷ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

³⁹⁸ Philippe Larroque, Hélène Reitzbaum, « Défendre le livre dans une période où il est menacé », *Le Figaro*, 23/10/2012

³⁹⁹ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*, 30/06/2011

⁴⁰⁰ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴⁰¹ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

Critique de l'idéologie médiatique :	Critique des logiques marchandes :	Critique du média télévision :
« Dans les médias français, le cynisme et la moquerie se portent en bandoulière. Il est de bon ton d'être un sniper, de démolir, de dézinguer. C'est très facile à faire, la petite phrase ou la petite pique qu'on lance. »⁴⁰⁹ « Aujourd'hui il est de bon ton de se moquer de tout le monde, de débiter, de convoquer l'artiste pour lui dire à quel point son livre est mal foutu. Tout cela est un peu vain. »⁴¹⁰ « Il s'agit de restaurer deux trois valeurs, qui sont l'admiration, l'enthousiasme, et la générosité, dans une époque où la moquerie et le sarcasme sont omniprésents. »⁴¹¹ « On vit dans une société où le cynisme, l'ironie, le sarcasme et la raillerie ont remplacé peu à peu toutes les valeurs. Je crois que nous autres journalistes avons aussi une responsabilité qui consiste à rétablir le sens de l'étonnement, le sens de la curiosité et de l'enthousiasme, quitte à passer pour le ravi de la crèche, mais ça me semble plus	« Faire vendre des livres, ce n'est pas la mission principale ! La mission principale, c'est de restaurer le gout de lire. »⁴¹⁹ « Le bonheur d'être ensemble l'emporte sur la nécessité de la promo »⁴²⁰ « Nous ne sommes pas dans un calcul marketing, nous sommes dans l'envie »⁴²¹ « Le meilleur moyen de céder aux tentations du marketing, c'est l'enthousiasme »⁴²² « On a une chance folle à France 5, c'est qu'on peut travailler sans se dire en permanence « nous voulons faire de l'audience » »⁴²³. « Pour la direction, l'audience est plus une	« Rien n'est fait pour durer à la télévision, tout est éphémère ».⁴²⁶ « La télévision n'intéresse que lorsqu'il y a du buzz et des clashes »⁴²⁷ « La télévision ne peut pas tout faire : c'est un instrument qu'on utilise de façon passive »⁴²⁸

⁴⁰² « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴⁰³ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*, 30/06/2011

⁴⁰⁴ Philippe Larroque, Hélène Reitzbaum, « Défendre le lire dans une période où il est menacé », *Le Figaro*, 23/10/2012

⁴⁰⁵ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴⁰⁶ Philippe Larroque, Hélène Reitzbaum, « Défendre le livre dans une période où il est menacé », *Le Figaro*, 23/10/2012

⁴⁰⁷ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », *Toutelatélé.com*, 28/05/2015

⁴⁰⁸ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

⁴⁰⁹ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴¹⁰ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », *Toutelatélé.com*, 28/05/2015

⁴¹¹ Marcus Dupont-Besnard, « François Busnel : racontez-moi votre symptôme, je vous trouverai un livre », *L'Obs*, 01/06/2015

important que de passer pour le cynique de service »⁴¹² « J'essaie d'assumer mon côté « ravi de la crèche » »⁴¹³ « J'aime aimer, oui. D'autres préfèrent haïr, moquer, taquiner, et se mettre en avant. Pas moi. »⁴¹⁴ « Nous vivons une époque terrible d'inversion des valeurs où l'on pense qu'être libre et affirmer ses choix, c'est forcément donner des coups de griffe, et si possible en humiliant »⁴¹⁵ « Le bruit de fond de l'époque est le sarcasme, la raillerie, le cynisme, le défaitisme. Les journalistes ont une énorme responsabilité. C'est à nous de relayer un contrepoint. Moi, je propose un antidote : des moments de grâce plutôt que ce genre de buzz »⁴¹⁶ « Pourquoi se méfier de l'enthousiasme ? Il y a actuellement une idéologie qui consiste à faire	ambition qu'une obsession »⁴²⁴ « L'audience, c'est bien, mais il faut surtout se demander si on fait une bonne émission »⁴²⁵	
---	--	--

⁴¹⁹ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴²⁰ Jean-Marc Barengi, « François Busnel fait chanter les poètes sur France 5 », *Le Figaro*, 17/12/2015

⁴²¹ Philippe Larroque, Hélène Reitzaum, « Défendre le livre dans une période où il est menacé », *Le Figaro*, 23/10/2012

⁴²² Hélène Petit-Reitzaum, « Busnel : D'autres projets avec France Télévisions », *Le Figaro*, 25/05/2011

⁴²³ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », *Le Figaro*, 29/01/2015

⁴²⁶ Alexandre Raveleau, « Rien n'est fait pour durer, à la télévision tout est éphémère », *Toutelatélé.com*, 28/05/2015

⁴²⁷ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

⁴²⁸ Grégoire Leménager, « François Busnel : la télévision ne peut pas tout faire », *Bibliobs*, 30/06/2011

⁴¹² Pierre Neveux, « François Busnel : les écrivains nous rappellent qu'un mot ne vaut pas un autre mot », *France info*, 26/06/2014

⁴¹³ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

⁴¹⁴ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

⁴¹⁵ Christine Rousseau, « François Busnel : Etre présent à une heure de grande écoute », *Le Monde*, 20/09/2012

⁴¹⁶ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

taire ce sentiment. C'est criminel ! »⁴¹⁷ « L'artiste se retrouve devant deux ou trois snipers ou un gang de rieurs qui lui coupent la parole à peine prise, et doit tenter de se justifier d'avoir produit de la beauté, qui bien sur ne leur apparaît pas comme de la beauté, car ils ne s'intéressent qu'à son contraire, la saleté »⁴¹⁸		
---	--	--

⁴²⁴ Hélène Riffaudeau, « François Busnel : les libraires sont les héros des temps modernes », *L'Obs*, 12/05/2014

⁴²⁵ « François Busnel : Je suis une espèce en voie de disparition », op. cit.

⁴¹⁷ Marc Emile Baronheid, « François Busnel : le charme discret de l'indépendance », *Bsc News*, 07/05/2012

⁴¹⁸ « A la télévision, le livre est partout, la littérature presque nulle part », *Le Parisien*, 04/04/2015

Annexe 2 : Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, extrait de l'acte II scène VIII, 1897

CYRANO :

Et que faudrait-il faire ?

Chercher un protecteur puissant, prendre un patron,

Et comme un lierre obscur qui circonvient un tronc

Et s'en fait un tuteur en lui léchant l'écorce,

Grimper par ruse au lieu de s'élever par force ?

Non, merci ! Dédier, comme tous ils le font,

Des vers aux financiers ? se changer en bouffon

Dans l'espoir vil de voir, aux lèvres d'un ministre,

Naître un sourire, enfin, qui ne soit pas sinistre ?

Non, merci ! Déjeuner, chaque jour, d'un crapaud ?

Avoir un ventre usé par la marche ? une peau

Qui plus vite, à l'endroit des genoux, devient sale ?

Exécuter des tours de souplesse dorsale ?...

Non, merci ! D'une main flatter la chèvre au cou

Cependant que, de l'autre, on arrose le chou,

Et donneur de séné par désir de rhubarbe,

Avoir son encensoir, toujours, dans quelque barbe ?

Non, merci ! Se pousser de giron en giron,

Devenir un petit grand homme dans un rond,

Et naviguer, avec des madrigaux pour rames,

Et dans ses voiles des soupirs de vieilles dames ?

Non, merci ! Chez le bon éditeur de Sercy

Faire éditer ses vers en payant ? Non, merci !

S'aller faire nommer pape par les conciles

Que dans des cabarets tiennent des imbéciles ?

Non, merci ! Travailler à se construire un nom

Sur un sonnet, au lieu d'en faire d'autres ? Non,

Merci ! Ne découvrir du talent qu'aux mazettes ?

Être terrorisé par de vagues gazettes,

Et se dire sans cesse : "Oh ! pourvu que je sois
Dans les petits papiers du *Mercure François*" ?...
Non, merci ! Calculer, avoir peur, être blême,
Préférer faire une visite qu'un poème,
Rédiger des placets, se faire présenter ?
Non, merci ! non, merci ! non, merci ! Mais... chanter,
Rêver, rire, passer, être seul, être libre,
Avoir l'œil qui regarde bien, la voix qui vibre,
Mettre, quand il vous plaît, son feutre de travers,
Pour un oui, pour un non, se battre, - ou faire un vers !
Travailler sans souci de gloire ou de fortune,
À tel voyage, auquel on pense, dans la lune !
N'écrire jamais rien qui de soi ne sortît,
Et modeste d'ailleurs, se dire : mon petit,
Sois satisfait des fleurs, des fruits, même des feuilles,
Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles !
Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard,
Ne pas être obligé d'en rien rendre à César,
Vis-à-vis de soi-même en garder le mérite,
Bref, dédaignant d'être le lierre parasite,
Lors même qu'on n'est pas le chêne ou le tilleul,
Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul !

Annexe 3 : Analyse du modèle de la conversation

La télévision a longtemps été décrite comme lieu privilégié de la parole mise en images, faisant dire à Orson Welles qu'elle « n'est en fait que de la radio illustrée ». Par certains aspects, *La Grande Librairie* se prête particulièrement à cette définition. Ainsi, la diffusion en direct et le format de l'interview plurielle ne peuvent que renforcer une certaine idée du petit écran comme le support idéal d'un art de la conversation, où la part belle est faite à l'oralité.



« Faire de la télévision un art de la conversation, c'est dire ce qu'elle doit être : le lieu de la familiarité, dépouillé des artifices du théâtre et du cinéma »⁴²⁹. C'est cette familiarité conversationnelle qui est mise en scène dans l'organisation spatiale de *La Grande Librairie*. Sur le plateau, la disposition des protagonistes renforce l'illusion d'une conversation informelle, d'une parole libre circulant spontanément entre les écrivains. Ces derniers sont réunis autour d'une table basse, l'« hôte » François Busnel présidant à une extrémité, dispositif permettant de convoquer une atmosphère de relative intimité, faisant écho au repas entre amis. Les lumières sont chaudes, évoquant un éclairage de

⁴²⁹ Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003

pièce à vivre plutôt que l'esthétique épurée de certains plateaux de talk shows. Les chaises éloignées de la table permettent aux intervenants d'adopter des attitudes moins formelles, via un langage corporel plus décontracté (appuyés – voire parfois avachis – sur le dossier). La disposition spatiale fait écho à la conception de la télévision comme outil de retranscription d'une réalité authentique. Cette réalité renvoie ici à l'imaginaire d'une causerie saisie sur le vif, et s'épanouissant dans une forme polylogale permanente, un chœur de sensibilités littéraires dont les voix s'entremêlèrent pour former un tout harmonieux. Or, une étude des échanges nous permet au contraire de mettre au jour une situation très hiérarchisée, répondant à des codes spécifiques. Les échanges intra-scéniques s'effectuent majoritairement sous la forme d'un dialogue entre le présentateur et un intervenant désigné, auquel est consacré un temps imparti avant de passer au suivant. Les autres invités participent ponctuellement à l'échange en attendant leur tour, mais uniquement lorsqu'ils sont sollicités par François Busnel. Les prises de parole spontanées sont rares. On peut ainsi avancer qu'il existe une forme de rupture sémiotique entre la configuration de l'espace scénique (mettant en scène cet imaginaire d'authenticité cher à *La Grande Librairie*), et les formes de communication qui y circulent (induisant au contraire une grande codification des échanges).

Afin d'évaluer cette disparité, nous nous sommes livrée à une analyse quantitative des programmes de septembre et octobre 2015 (avant la mise en place du nouveau format). Sur les huit émissions étudiées, nous avons relevé les occurrences des interventions spontanées en comparaison avec les interventions sollicitées par le présentateur, lors de l'interview d'un auteur en particulier⁴³⁰. Nous avons retranscrit ces données dans le tableau suivant :

⁴³⁰ Pour le détail des analyses, voir annexe

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>	<i>Équivalence en pourcentage :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	31	67,4 %
Prise de parole spontanée des autres invités	15	32,6 %

Si la télévision (et *a fortiori* La Grande Librairie), est un « art de la conversation »⁴³¹, elle reste un art de la conversation ultra codifiée. D'après nos analyses, nous pouvons constater que la majorité des interventions est orchestrée par François Busnel. Afin d'assurer à l'échange une certaine télégenie, le présentateur est chargé d'éviter toute cacophonie, ou « bruit » communicationnel, en accordant – ou retirant – le droit de parole. C'est lui qui structure les dialogues et l'ordre des passages, via un certain nombre d'injonctions (« Je voudrais que l'on commence par vous, Carole Martinez »⁴³²).

Ce rôle d'arbitre de la rhétorique fait écho à la tâche qui fut celle des maîtresses de salons mondains. La description que Marcel Proust donne de la Comtesse Aimery de la Rochefoucauld dans ses chroniques au *Figaro* rappelle ainsi cette mission de papillonnage social profondément structurant :

« La comtesse malgré l'affluence de ses amis a un mot aimable pour chacun.
 (...) Du reste elle laisse suivant les affinités de chacun, des groupes se former
 (...), tandis qu'elle va offrir aux nouveaux arrivants son sourire et sa main tendue »⁴³³.

Malgré le siècle qui les sépare, la Comtesse de la Rochefoucauld et François Busnel semblent étrangement contemporains. C'est ainsi par un comportement similaire à celui de la noble mondaine que François Busnel sollicite l'auteur resté depuis trop longtemps silencieux (« Nicolas Fargue est-ce que pour vous c'est une addiction, l'écriture ? »⁴³⁴),

⁴³¹ Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *Médiamorphoses* n°7, 2003

⁴³² Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 08/10/2015

⁴³³ Marcel Proust, *Le salon de Mme de...*, L'Herne, Paris, 2009, p. 11

⁴³⁴ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 29/10/2015

ou souligne des correspondances entre les œuvres de deux écrivains (« Hédi Kaddour dans votre roman *Les Prépondérants*, dont on va parler dans un instant, il y a aussi – *ndlr* : sous-entendu comme chez Carole Martinez - un merveilleux personnage de femme »⁴³⁵).

« Le montage comme forme d'éloquence » :

Finalement il semblerait que la polyphonie de l'échange soit assez peu prise en charge par la structuration des discours (qui, comme nous venons de le voir, est le plus souvent articulée autour d'une simple interaction présentateur-auteur). Cependant, au visionnage, l'émission apparaît comme profondément dynamique, loin du caractère potentiellement figé que peut revêtir la relation duale interviewer/interviewé. En effet, à la relative uniformité des unités discursives (au dialogue présentateur/auteur¹ succède le dialogue présentateur/auteur² et ainsi de suite) se superpose la pluralité de l'image. Le chercheur Guy Lochard définit ce décalage comme une asynchronie communicationnelle, c'est à dire le processus par lequel l'image « s'autonomise par rapport à la dynamique des tours de parole pour donner à voir l'interlocuteur écoutant ou d'autres protagonistes spectateurs de l'échange ». Ainsi, l'échange présentateur/auteur n'est pas simplement retranscrit visuellement par une succession de champ/contre-champ donnant à voir les deux protagonistes actifs. La caméra retranscrit également les attitudes d'écoute plus ou moins attentive des autres invités, les faisant virtuellement participer à la conversation comme illustré ci-dessous :

⁴³⁵ Adrien Soland (réalisateur) et François Busnel (présentateur), *La Grande Librairie*, France 5, émission du 08/10/2015



Attitudes d'écoute de Boualem Sansal (image 1), Yasmina Khadra (image 2) et Mathias Enard (image 3) lors de l'intervention de Martin Amis

Annexe 4 : Etude des modes de distribution de parole des émissions de septembre et octobre 2015

Émission du 03/09/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « A ce propos, il y a dans le roman d'Astrid Manfredi, dont nous parlerons tout à l'heure, une phrase extraordinaire. » I « Vous croyez aux prédictions, Laurent Binet ? Au destin ? » I « ça aurait fait plaisir à Roland Barthes ça, Laurent Binet ? » I « Amélie Nothomb vous connaissez cette marque de vêtements ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	0

Émission du 10/09/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Vous vous laissez affoler à ce point là, Christine Angot, quand vous écrivez ? » I « Est- ce qu'on les connaît les gens dans l'enveloppe, ou est-ce qu'on ne connaît jamais que l'enveloppe des gens ? Christine Angot ? » I « Vous leur donnez un nom à vos démons, Christine Angot ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	Christine Angot à propos d'une scène du livre d'Eric Faille « Il faut qu'on aille voir dans la pièce en face »

Émission du 24/09/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Yasmina Khadra sur cette question vous rejoignez Boualem Sansal ? » I « Boualem Sansal vous rejoignez Yasmina Khadra sur cette question de l'intervention nécessaire ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	0

Émission du 01/10/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Qu'est ce qui est le plus important quand on écrit Jean-Christophe Grangé c'est l'envie ? » I « Alice Zeniter est-ce que vous avez une discipline d'écriture similaire ? » I « Ce que vous venez de dire ça va faire plaisir à Jean-Christophe Grangé. Vous m'aviez dit une fois ce qui compte c'est l'efficacité. Vous êtes le roi du plan, toujours ? » I « Alice Zeniter vous comment écrivez vous ? » I « C'est pas mal ça Jean-Christophe Grangé ? » I « Ça répare les traumatismes originels, l'écriture ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	I Jean-Christophe Grangé à Alice Zeniter « C'est quoi la théorie de la balançoire ? »

Émission du 08/10/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Hédi Kaddour dans votre roman <i>Les prépondérants</i> dont on va parler dans un instant, il y a aussi un merveilleux personnage de femme » I « Alain Mabanckou chez vous aussi on retrouve cette idée que plus on va s'instruire plus on va acquérir les moyens de sa révolte » I « Hédi Kaddour vous qui avez enseigné à Normale Sup vous connaissez bien sur <i>Les trois mousquetaires</i> ? » I « Vous êtes d'accord Hédi Kaddour avec ce que vient de dire Alain Mabanckou ? » I « Carole Martinez pour vous aussi ce sont les personnages qui arrivent en premier dans la construction du roman ? » I « Et chez vous Alain Mabanckou qu'est-ce qui vient en premier ? » I « Alain Mabanckou vous l'avez lu ce livre ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	I Carole Martinez à McBride « Cette violence, cette cavalcade, cette folie furieuse humaine, et en même temps il y a une forme de tendresse...d'où vous la tirez ? »

Émission du 15/10/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Ecrire en lisant à voix haute, Eric Holber, Christian Bobin, pas du tout ? » I « Est-ce que les mots sont un bouclier contre la peur Christian Bobin, pour vous ? » I « Bach qui est aussi très présent dans votre livre, Marie-Hélène Lafon. Pour vous Bach c'est quoi (...), le saint patron ? » I « En parlant d'agriculteurs...Pourquoi, Marie-Hélène Lafon, parlez-vous de paysans ? » I « Lutte contre le capitalisme sauvage que vous faites (...) vous Eric Holder à travers ce personnage et Christian Bobin à travers ce vers magnifique (...) comment travaillez vous vous à l'effondrement des banques ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	I Eric Holder à Marie-Hélène Lafon « Faire maison aussi...Que signifie faire maison ? » I Eric Holder à Christian Bobin « A propos de Bach, j'avais lu dans un de vos précédents ouvrages « Quand les anges sont devant Dieu ils jouent du Bach, quand ils sont entre eux ils jouent du Mozart » ? Je trouve ça assez formidable »

Émission du 22/10/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Sophie Daull, vous vous retrouvez dans ce que vient de dire Yann Queffelec ? » I « La situation n'est pas du tout la même chez vous Noelle Chatelet mais vous racontez presque la même chose »
Prise de parole spontanée des autres invités	I Noelle Chatelet à propos du roman de Yann Queffelec « Oui on s'y retrouve tous dans cette phase du roman » I Yann Queffelec à Noelle Chatelet « Comment peut-on faire son deuil de quelqu'un qui est encore là ? » I Yann Queffelec à Noelle Chatelet « ça me bouleverse parce que j'essaye de me projeter dans ton histoire » I Yann Queffelec à Noelle Chatelet « ce qui est important dans un livre comme celui-là (...) c'est de sauver la mort » I Yann Queffelec à Sophie Daull : « Ce qui est extraordinaire aussi dans ce livre aussi c'est que la littérature n'a pas sa place ».

Émission du 29/10/2015 :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	I « Hélène Marienski il y a dans votre roman un addict sexuel qui se demande où sont les livres qu'il n'a pas écrits. Tout le monde se la pose cette question ? » I « Nicolas Fargue est-ce que pour vous c'est une addiction, l'écriture ? »
Prise de parole spontanée des autres invités	I Hélène Marienski à propos des nouvelles de Philippe Claudel : « Il y en a une que j'ai trouvée extraordinaire, c'est <i>Le Granitier de Glasgow</i> » I Philippe Claudel à Hélène Marienski « J'ai un personnage aussi qui aimerait bien arrêter d'écrire mais on ne lui propose aucun traitement de substitution » I Philippe Claudel à Hélène Marienski « Ce portrait est formidable, c'est un de mes préférés » I Emmanuelle Pirotte à Nicolas Fargue « J'allais vous demander jusqu'où vous vous accordez avec votre personnage ? » I Emmanuelle Pirotte à Nicolas Fargue « (Votre personnage) a le sexe triste, c'est terrible »

Total sur les 8 émissions analysées :

<i>Mode de distribution de la parole :</i>	<i>Occurrence :</i>	<i>Pourcentage :</i>
Sollicitation des autres invités par le présentateur	31	67,4 %
Prise de parole spontanée des autres invités	15	32,6 %

Annexe 5 : Grille d'analyse discursive du portrait des écrivains dans l'émission du 24/09/2015

Retranscription des présentations :

Boualem Sansal :

« Ses romans lui valent des menaces de mort. Pourtant, il continue d'écrire. Boualem Sansal est né il y a 66 ans, dans les montagnes algériennes. Ingénieur de formation, il écrit ses premières lignes alors que son pays s'enfonce dans la guerre contre les islamistes : cela donnera *Le serment des barbares*. Dans ses romans et dans ses prises de position publiques, Boualem Sansal ne ménage personne : ni les extrémistes, ni le pouvoir en place. En 2003 il signe *Dis moi le paradis*, roman qui lui vaut d'être limogé du ministère de l'Industrie. Cinq ans plus tard, *Le Village de l'Allemand*, prix RTL Lire et grand succès populaire, est censuré dans son pays. Malgré le danger et les interdits, Boualem Sansal vit toujours non loin d'Alger. Son nouveau roman pose une question : à quoi ressemblera le monde dans 70 ans, en 2084 ? La réponse de Boualem Sansal est glaçante. »

Yasmina Khadra :

« Le temps d'une nuit, Yasmina Khadra se glisse dans la tête de Kadhafi. Et pas n'importe quelle nuit : la dernière nuit du Rais, celle qui a précédé sa mort. Yasmina Khadra est algérien. Fils d'un officier de l'Armée de Libération Nationale, il intègre à 9 ans une école militaire. Au milieu des années 70 il rejoint les unités de combat de l'armée algérienne. Officier le jour, romancier la nuit, il signe ses premiers romans, des polars, de son vrai nom : Mohammed Moulessehoul. Blâmé par sa hiérarchie, il doit choisir un pseudonyme : Mohammed Moulessehoul devient Yasmina Khadra. Au début des années 2000 il quitte l'armée et s'installe en France. Une trilogie le fera alors connaître au monde entier : *Les hirondelles de Kaboul*, *Les sirènes de Bagdad*, puis *L'Attentat*. En 2008 il revient à l'Algérie de son enfance avec *Ce que le jour doit à la nuit*. »

Matthias Enard :

« Vous avez peut-être découvert Matthias Enard il y a sept ans, avec *Zone*, un ovni littéraire qui se déroulait le temps d'un voyage entre Milan et Rome. Installé aujourd'hui à Barcelone, ce romancier de 43 ans a grandi à Niort, puis il a beaucoup voyagé. Il a étudié en Iran, a enseigné le français en Syrie, a vécu le tremblement de terre du Caire en 1992. Il s'est aussi intéressé de près à la poésie persane et arabe, deux langues qu'il parle couramment. Cet attrait pour l'Orient, on le retrouve dans ses romans. *La perfection du tir* se déroule dans une ville qui rappelle Beyrouth en guerre, et *Parle leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Goncourt des lycéens en 2010, a pour cadre Constantinople au XVI^{ème} siècle. L'Orient, toujours, est au cœur de son nouveau roman, *Boussole*. »

Martin Amis :

« On dit de lui qu'il est le romancier le plus détesté d'Angleterre. Mais le *Times* l'a classé parmi les 50 plus grands écrivains britanniques depuis 1945, et c'est aussi notre avis. Martin Amis a débuté sa carrière il y a quarante ans, à l'ombre des romans de son père, le célèbre écrivain anglais Kingsley Amis. *Money Money*, *London Fields* ou *Lionel Asbo* lui ont valu l'éloge des uns, la détestation des autres. Et Martin Amis est devenu l'enfant terrible des lettres britanniques. Aussi provocateur que talentueux, il signe *La zone d'intérêt*, roman caustique et dérangeant sur les dignitaires nazis dans le camp d'Auschwitz. »

Grille d'analyse des discours établie à partir des retranscriptions :

<i>Auteur :</i>	<i>Information :</i>	<i>Légitimation:</i>	<i>Identification:</i>
Boualem Sansal	« né il y a 66 ans, dans les montagnes algériennes. » « il écrit ses premières lignes alors que son pays s'enfonce dans la guerre contre les islamistes » « En 2003 il signe <i>Dis moi le paradis</i>, roman qui lui vaut d'être limogé du ministère de l'Industrie. » « Son nouveau roman pose une question : à quoi ressemblera le monde dans 70 ans, en 2084 ? La réponse de Boualem Sansal est glaçante. »	« Ses romans lui valent des menaces de mort. Pourtant, il continue d'écrire. » « prix RTL Lire et grand succès populaire » « <u>Malgré le danger et les interdits</u>, Boualem Sansal vit toujours non loin d'Alger »	« Ingénieur de formation »
Yasmina Khadra	« Yasmina Khadra est algérien. Fils d'un officier de l'Armée de Libération Nationale, il intègre à 9 ans une école militaire. Au milieu des années 70 il rejoint les unités de combat de l'armée algérienne. » « Blâmé par sa hiérarchie, il doit choisir un pseudonyme : Mohammed Moulessehoul devient Yasmina Khadra. Au début des années 2000 il quitte l'armée et s'installe en France. » « Le temps d'une nuit, Yasmina Khadra se glisse dans la tête de Kadhafi. Et pas n'importe quelle nuit : la dernière nuit du Rais, celle qui a précédé sa mort. » « il signe ses premiers romans, des polars, de son vrai nom : Mohammed Moulessehoul. »	« Une trilogie le fera alors connaître au monde entier »	« Officier le jour, romancier la nuit »

Matthias Enard	« Installé aujourd'hui à Barcelone, ce romancier de 43 ans a grandi à Niort, puis il a beaucoup voyagé. Il a étudié en Iran, a enseigné le français en Syrie, a vécu le tremblement de terre du Caire en 1992. » « <i>Zone</i>, un ovni littéraire qui se déroulait le temps d'un voyage entre Milan et Rome. » « Cet attrait pour l'Orient, on le retrouve dans ses romans. <i>La perfection du tir</i> se déroule dans une ville qui rappelle Beyrouth en guerre, et <i>Parle leur de batailles, de rois et d'éléphants</i>, (...) a pour cadre Constantinople au XVIème siècle. L'Orient, toujours, est au cœur de son nouveau roman, <i>Boussole</i>. »	« Goncourt des lycéens en 2010 » « Il s'est aussi intéressé de près à la poésie persane et arabe, deux langues qu'il parle couramment »	« romancier »
Martin Amis	« Martin Amis a débuté sa carrière il y a quarante ans, à l'ombre des romans de son père, le célèbre écrivain anglais Kingsley Amis. » « <i>Money Money, London Fields</i> ou <i>Lionel Asbo</i> lui ont valu l'éloge des uns, la détestation des autres. » « <i>La zone d'intérêt</i>, roman caustique et dérangeant sur les dignitaires nazis dans le camp d'Auschwitz. »	« le <i>Times</i> l'a classé parmi les 50 plus grands écrivains britanniques depuis 1945 » « aussi provocateur que talentueux »	« le romancier le plus détesté d'Angleterre » « l'enfant terrible des lettres britanniques »

Annexe 6 : analyse quantitative des types d'intervenants sur la totalité du corpus (de septembre à janvier, soit 19 émissions)

Calcul de la proportion d'écrivains, d'auteurs et de lecteurs invités par mois, en pourcentages, rapporté à la totalité mensuelle des intervenants présents sur le plateau :

3 septembre : 4 romanciers, 1 libraire
10 septembre : 4 romanciers, 1 libraire
17 septembre : 4 romanciers, 1 libraire
24 septembre : 4 romanciers, 1 libraire

➔ Septembre : **80% écrivains** (romanciers), **20% lecteurs** (libraires)

1^{er} octobre : 4 romanciers, 1 libraire
8 octobre : 4 romanciers, 1 libraire
15 octobre : 1 chanteur et 3 romanciers, 1 libraire
22 octobre : 4 romanciers, 1 libraire
29 octobre : 4 romanciers, 1 libraire

➔ Octobre : **76 % écrivains** (romanciers), **4% auteurs** (chanteur), **20% lecteurs** (libraires)

5 novembre : 1 historien et 3 romanciers, 1 libraire
12 novembre : 1 essayiste et 3 romanciers, 1 libraire
19 novembre : 1 psychiatre, 1 sociologue, 1 dessinateur et 4 romanciers (spéciale attentats de Paris), 1 libraire
26 novembre : 1 acteur (spéciale Depardieu), 1 libraire

➔ Novembre : **50 % écrivains** (romanciers), **30 % auteurs** (historien + essayiste, + psychiatre + sociologue + dessinateur + acteur), **20 % lecteurs** (libraires)

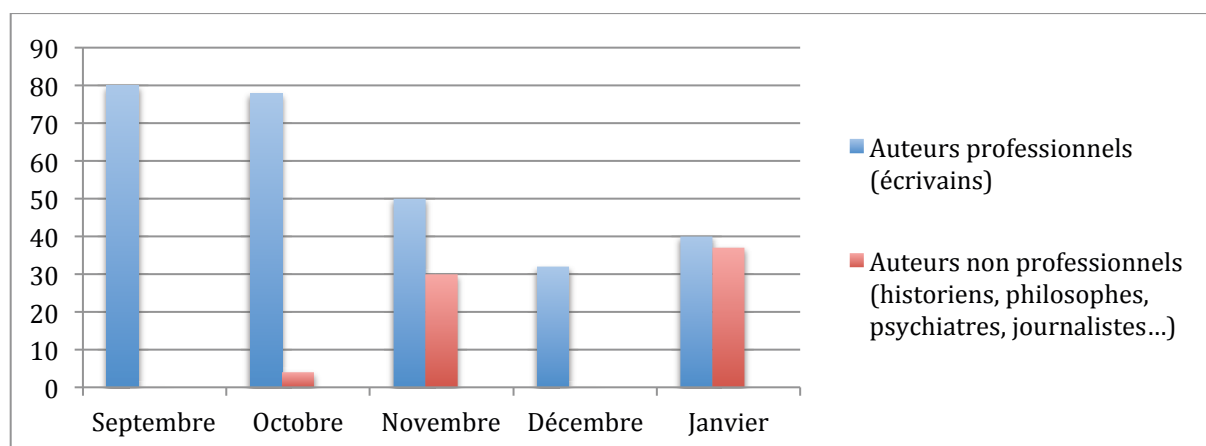
10 décembre : 5 romanciers (spéciale livres de jeunesse), 1 libraire
17 décembre : 7 chanteurs, 3 comédiens (spéciale « Si on lisait »)

➔ Décembre : **32 % écrivains** (romanciers), **68 % lecteurs** (chanteurs + comédiens + libraire)

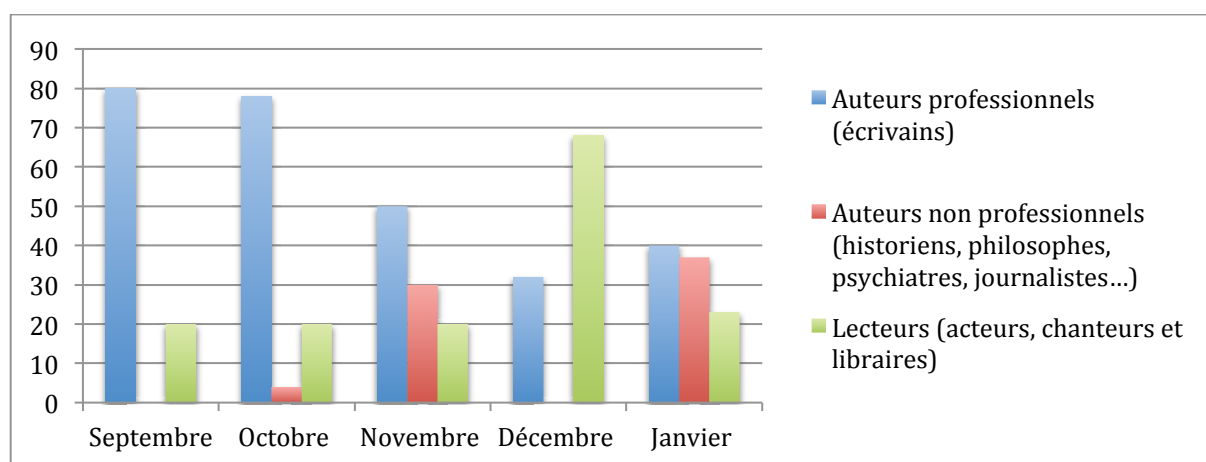
7 janvier : 5 romanciers, 1 journaliste, 1 homme politique, 1 libraire
14 janvier : 1 psychiatre, 1 bouddhiste, 1 philosophe, 3 romanciers, 1 paléontologue, 1 acteur, 1 libraire
21 janvier : 4 romanciers, 1 acteur, 2 auteurs-compositeurs, 1 libraire
28 janvier : 3 auteurs de BD, 1 romancier, 1 essayiste, 1 acteur, 1 libraire

➔ Janvier : **40 % écrivains** (romanciers), **37 % auteurs** (journaliste + historien + psychiatre + bouddhiste + philosophe + paléontologue + essayiste + auteurs-compositeurs, auteurs de BD), **23 % lecteurs** (acteurs + libraires)

Retranscription des données dans deux tableaux, sans puis avec la proportion d'invités-lecteurs :



Evolution du pourcentage d'« auteurs non professionnels » invités, calculé par rapport à la totalité mensuelle des intervenants présents sur le plateau, de septembre 2015 à janvier 2016



Evolution du pourcentage de « lecteurs » invités, calculé par rapport à la totalité mensuelle des intervenants présents sur le plateau, de septembre 2015 à janvier 2016

Résumé

Ce travail de recherche vise à interroger une modalité spécifique de circulation du littéraire en société : l'émission littéraire. Nous avons cherché à identifier l'évolution des représentations d'« une certaine idée » de la littérature à la télévision, en choisissant de nous focaliser sur *La Grande librairie*, diffusée sur France 5. Le format de cette émission ayant subi des transformations majeures durant l'année 2015-2016, il s'agissait d'étudier l'influence de cette narrativité renouvelée sur les médiations cathodiques d'un imaginaire particulier associé au livre, à l'écrivain, au lecteur...

Afin d'en analyser les enjeux, nous avons choisi d'étudier le dispositif de l'émission en lui-même, ainsi que la rhétorique discursive qui lui est associée, et dont François Busnel se fait le porte-parole. A travers cette perspective se dessinent deux niveaux de récit en perpétuelle évolution : ce que l'émission dit du littéraire et ce que l'émission dit d'elle-même en tant que mode de médiatisation spécifique.

Au fil de ce mémoire, c'est donc une double métamorphose que nous avons identifiée :

- d'une part, celle d'une mise en scène du littéraire qui se fait plus ouvertement télégénique, dépassant le traditionnel modèle de la conversation entre écrivains-initiés pour s'inscrire dans une conception plus adaptée au média dans lequel il s'inscrit, faisant la part belle à la diversité des interventions, à la performance, à l'évènementialisation et à la spectacularisation des contenus.
- d'autre part, celle d'une télévision décomplexée, qui se donne à voir non plus comme un médium neutre et transparent se voulant simple miroir du réel, mais comme créateur de contenu à part entière, utilisant un langage qui lui est spécifique pour produire un discours *autre* sur la littérature.

Par le biais de ces réflexions, notre étude s'est attachée à considérer la littérature comme un objet communicationnel avant tout, en interrogeant ses modes de circulation non pas en tant que phénomène subalterne mais bien en tant que processus indissociable de l'essence même du littéraire.

Mots-clés : émission littéraire, écrivain, télégénie, François Busnel, *La Grande Librairie*, littérature, télévision, livre, médiation.