Article à paraître (2014) dans *Roman et reportage*, s. dir. Myriam Boucharenc, Limoges, Presses universitaires de Limoges.

On n'est jamais si bien servi que par soi-même
L'entretien fictionnel, d'Émile Zola à Claude Simon

MARTENS, David
KU Leuven-MDRN

MEUREE, Christophe
F.R.S./FNRS-Université catholique de Louvain - CRI

La distinction des fonctions respectives des discours journalistiques et littéraires constitue l'un des ressorts de leur histoire réciproque, du XIXe siècle à nos jours. Dans ce contexte marqué par une double dynamique, de relative concurrence et de finalités contrastées, les relations entre roman et reportage constituent un espace privilégié des par des « complicités conflictuelles »[1] qui caractérisent les interactions du journalisme et de la littérature. De par leur dimension narrative, en particulier, ces deux genres de récit entretiennent un chassé-croisé identitaire qui révèle le caractère éminemment mouvant de la frontière entre le domaine dévolu au journalisme et celui qui revient (ou est censé revenir) à la littérature.

À cette aune, l'interview semble un cas de figure particulier à bien des égards. Apparue, en France du moins, durant le dernier quart du XIXe siècle, au moment de la professionnalisation du secteur journalistique, elle fait partie de la vague des nouveaux genres discursifs qui se sont développés à la faveur de l'émergence de la « civilisation du journal[2] » et dans le cadre de la « matrice médiatique[3] » qu'elle a générée. Mais, mettant aux prises un écrivain et un journaliste, l'interview se livre comme l'un des points d'interférence les plus manifestes du journalistique et du littéraire. Dans ses formes primitives, l'interview d'écrivain est en effet constitué par l'interaction verbale publique entre un agent (au moins) de chacun de ces deux domaines de la sphère culturelle.

Bien qu'elle se donne comme un lieu de rencontre entre ce que Dominique Maingueneau a appelé « espace associé[4] » (discours auctorial qui ne ressortit pas à l'œuvre) et ce que Pascale Delormas a nommé « espace d'étayage » (discours non auctorial relatif à l'œuvre et à son auteur)[5], l'interview reste, dans une large mesure, l'apanage du journalisme. Elle est fréquemment considérée, en effet, comme un sous-genre du reportage et, plus fondamentalement, ne concerne pas les écrivains de façon exclusive, toute personnalité publique ou tout témoin d'un événement étant susceptible d'être convié à l'exercice. Toutefois, une tension particulière se fait jour, s'agissant des entretiens d'écrivains, qui les distingue de ceux d'autres figures publiques.

Dès les origines du genre, le romancier entretient des rapports problématiques avec l'intervieweur. Si tous deux font acte de narration, ils diffèrent du point de vue de la factualité de

[1] Myriam Boucharenc, *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Septentrion, « Objet », 2004, p. 40.

[2] Voir Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérenty & Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau monde, « Opus Magnus », 2012.

[3] Voir Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

[4] Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, « U Lettres », 2004, p. 113-116.

[5] Voir notamment, Pascale Delormas, « Les stratégies de légitimation auctoriale dans le champ littéraire », communication à l'occasion du colloque *À propos de l'auteur*, organisé par la Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap (V.A.L.) et la Société Belge de Littérature Générale et Comparée, s. dir. Matthieu Sergier, Marc van Zoggel & Hans Vandevoorde, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 14 novembre 2012.

leur discours. C'est précisément sur ce point qu'achoppe leur rencontre. Dès sa naissance, cependant, l'histoire de l'interview s'accompagne de formes parodiques, dues à des écrivains aussi bien qu'à des journalistes. Or, si l'une des finalités de l'interview réside dans la diffusion d'une information prise à la source, de telles mises en fiction rompent avec le présupposé d'authenticité des propos rapportés qui caractérise le genre[6]. De ce point de vue, qu'en est-il lorsque le romancier plie ce nouveau rite médiatique à l'un des principes fondateurs de son art, à savoir la fiction ? L'interview sur les interviews qu'Émile Zola accorde au *Figaro* en janvier 1893 constitue un témoignage exemplaire de cette situation. Si le romancier tient la pratique de l'interview pour l'une des formes les plus vivantes de la presse contemporaine, il n'en considère pas moins qu'idéalement « [l]es journaux devraient [...] confier les interviews », à « des romanciers[7] », mieux à même, d'après lui, d'atteindre cette vérité authentique à laquelle est censé tendre le reportage.

Sans doute la question de la véracité des propos rapportés se pose-t-elle pour d'autres figures que celle du romancier. Il n'en demeure pas moins que, fabricant de fictions, ce dernier est au premier chef sensible à cette question, étant en mesure de répliquer, par ses propres moyens, à ce qu'il tient pour des carences de la part des intervieweurs. Il y va ainsi d'une tension fondatrice de la relation entre deux discours en interaction, dont il s'agira de rendre compte moins par une typologie des formes auxquelles une telle pratique a pu donner lieu[8], que par un éclairage des enjeux latents que révèlent certains entretiens fictionnels[9] réalisés par des romanciers[10].

Minoration de l'intervieweur

Dès l'apparition de l'interview, nombre d'écrivains se livrent à plaisir à des entretiens fictionnels, explicitement présentés comme tels ou non. Ce faisant, ils tendent fréquemment à soustraire le genre à son conditionnement journalistique, pour en situer l'exercice au sein de leur domaine de compétence, l'écriture littéraire[11]. Pour autant, l'amusement des romanciers devant l'entretien ne se départit pas de véritables griefs, auxquels Zola propose – non sans paradoxe – de répondre par une mise à l'écart du reporter professionnel, interviewés et intervieweurs devenant alors à équivalence des spécialistes de la fiction.

Cette hostilité sourde entre intervieweurs et interviewés laisse maintes traces dans plusieurs ouvrages fait d'entretiens fictionnels : les *Interviews imaginaires* d'André Gide (1942), les *Entretiens avec le Professeur Y* de Louis-Ferdinand Céline (1955), *Le Retour du boomerang* de Michel Butor (1988), *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon (1997) et *L'Interrogatoire* de Jacques Chessex (2009).

---

[6] David Martens, Anneleen Masschelein, Christophe Meurée, Stéphanie Vanasten, « From Writer's Interview to Literary Interview: For a Poetics of a Shared Genre », dans *Poetics today*, vol. 35, n[os], 1-2, pp. 51-116..

[7] « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », dans *Le Figaro*, 12 janvier 1893.

[8] Pour la France de la fin du XIXe siècle, voir Marie-Ève Thérenty, « Frontières de l'interview imaginaire », dans *L'Art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque romantique*, Stéphane Hirschi, Élisabeth Pillet & Alain Vaillant (dir.), Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 97-110.

[9] Par entretiens fictionnels, nous désignons les entretiens dont le dispositif ressortit à une fictionnalisation assumée comme telle (insertion de bribes d'interviews dans un roman, situations d'interlocution fictives, avec ou sans référents réels). En ceci, nous prenons davantage de champ par rapport aux propositions terminologiques formulées par Marie-Ève Thérenty sur les interviews imaginaires, dont le panorama descriptif recouvre le versant d'entretiens fictionnels dépourvus d'un cadre référentiel réel (*art. cit.*).

[10] La présente recherche est menée dans le cadre des recherches du groupe MDRN (www.mdrn.be) de l'Université de Louvain (KU Leuven). MDRN conduit, pour la période 2011-2015, une Action de Recherche Concertée (*Literature and its Multiple Identities 1900-1950*) financée par le Conseil de Recherche de la KU Leuven et coordonne le Pôle d'attraction interuniversitaire *Literature and Media Innovations* (lmi.arts.kuleuven.be), financé par la Politique scientifique fédérale belge (www.belspo.be), auquel participe le Centre de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) de l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve). L'étude des entretiens d'écrivain constitue l'un des axes de recherche communs à ces deux programmes.

[11] Si le recours à la fiction par les écrivains tend à situer presque automatiquement l'entretien dans le giron de la littérature, la réécriture laisse planer davantage d'ambiguïté à cet égard, dans la mesure où elle n'est pas propre aux écrivains (sur ces questions, voir David Martens & Christophe Meurée, « Extension du domaine de la littérature. L'entretien d'écrivain. Un régime de littérarité conditionnelle », à paraître).

Ainsi Gide malmène-t-il volontiers celui qui se présente devant lui, qui se révèle ultérieurement être un poète en herbe.

> Je n'aime pas les intervieweurs. Bons pour ceux, de quelque profession que ce soit, qui peuvent avoir de grandes et fécondes idées, mais dont le métier n'est pas précisément de les dire. Nous, littérateurs, nous n'avons nul besoin, pour atteindre le public, d'un truchement qui, le plus souvent, travestit fâcheusement notre pensée, fût-ce avec la meilleure volonté du monde[12].

Quelques années plus tôt, dans un de ses *Textes et prétextes*, un autre entretien fictionnel s'ouvre sur un échange comique entre un interlocuteur attendu et un Gide qui – on le lui fait remarquer – parle avant même le début de l'interview proprement dite, tant et si bien que celui qui est censé poser les questions ne parvient pas à en placer une :

> — Je vous dérange ?
> — Non. Je vous attendais.
> — Mais, vous sembliez travailler ?
> — Pour vous attendre, faut-il rester à rien faire ?
> […]
> — Peut-être, présupposant mes questions, prépariez-vous déjà vos réponses.
> — Oh ! monsieur, pas du tout ; vous me prendrez toujours au dépourvu, soyez-en sûr. J'ai l'intention de me montrer à vous sans fard, et de ne vous offrir qu'un discours sans apprêts. L'effort de l'art n'a rien à faire ici, je suppose ; permettez que je le réserve à mes œuvres. Je ne vais vous livrer que le moins bon de ma pensée […]. Si vous me permettiez de n'exprimer ici rien que des vérités générales ! mais je sais pourquoi vous venez ; ce sont des vérités particulières, et sur des particuliers, qu'il vous faut. Avec moi, vous serez souvent volé ; ou c'est que vous serez bien habile… Eh bien, vous n'interrogez pas ?
> — Vous parlez sans que j'interroge[13].

Dans *L'Interrogatoire*, la défiance est de mise, où la « voix *off* » qui interroge tient à la fois du journaliste harcelant et de la projection intérieure surmoïque : « souvent coupante, perverse avec ironie dans son insistance à m'interroger », « elle veut me confondre, m'égarer, me forcer à me contredire[14] ». En dépit de cette mise en tension initiale, qui se prolonge dans certaines marques d'interpellation du dialogue[15], l'interrogé confesse s'être « mis à aimer cette épreuve sans trêve » (I, p. 12), laissant entendre que se développe dans l'entretien proposé une forme de syndrome de Stockholm.

Dans *Le Retour du boomerang*, la réduction de la voix de l'intervieweuse – Béatrice Didier – opère de façon autrement bienveillante que chez Gide ou Chessex. En l'occurrence, le caractère fictif s'expose d'entrée de jeu à travers une note, signée par l'interlocutrice de Butor et placée à l'entame de ce livre significativement sous-titré « Récit » : « Michel Butor est le seul auteur de ce dialogue. Mais je souscris volontiers aux propos qu'il me prête[16] ». La formule touche si juste que l'on se demande qui en est le véritable auteur. En effet, ce bien nommé *Retour du boomerang* obéit à ce que l'on pourrait se risquer à appeler une « poétique du boomerang » : la minoration de l'interlocutrice s'opère de façon formelle, nombre de ses répliques étant en effet constituées par des citations du livre de Butor, *Boomerang*, qu'il s'agit de commenter au point, par endroits, de constituer l'intégralité – ou presque – de ses répliques :

> BD Oui, nous allons y revenir ; il avait plu sans discontinuer. « Je ne me souviens plus du détail de notre conversation », avec André Breton…

---

[12] André Gide, *Interviews imaginaires*, Paris, Gallimard, 1942, p. 9.
[13] André Gide, *Prétextes. Nouveaux prétextes* (1911). *Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 163-164.
[14] Jacques Chessex, *L'Interrogatoire*, Paris, Grasset, « Livre de poche », p. 11. Dorénavant I.
[15] L'interrogateur est notamment appelé « Monsieur l'ironiste » (I, p. 96) ou « cher bourreau » (I, p. 132) ; l'interviewé, « Monsieur le savant » (I, p. 106).
[16] Michel Butor, *Le Retour du boomerang*, Paris, PUF, « Écrits », 1988, p. 5. Dorénavant RB.

MB Sur le trottoir de la rue des Écoles ; j'ai l'impression qu'il faisait beau.
BD « Mais il y avait eu comparaison entre l'art de l'ancienne Égypte… »
MB Je n'y étais pas encore allé. […] Donc au printemps 1950.
BD « Et celui de cette région ; le Surréalisme même… »
MB C'est à cause du nom de sa revue à l'époque.
BD Oui « le Surréalisme même ».
MB Et il en est question dans la région « Bicentenaire Kit » à propos de Marcel Duchamp.
BD « M'avait décrit avec flamme certaines œuvres qu'il avait vues dans les musées américains… »
MB Ou au Musée de l'Homme.
BD « Sans avoir pu aller jusqu'au pays des grands mâts. Le nom de Vancouver avait toujours exercé sur moi une fascination (l'avais-je trouvé dans Jules Verne ?). »
MB Je ne crois pas. Je l'y ai recherché sans succès. (RB, p. 74-75)

La métaphore du boomerang joue ici à plein, à travers le retour sur un texte antérieur – abondamment cité – de l'auteur de *Mobile*. Butor « prête » en effet à Béatrice Didier des propos qui sont les siens, puisqu'il la *fait* le citer à de multiples reprises, tant et si bien que l'on peut à bon droit s'interroger sur la dimension proprement dialogique de l'échange. Butor joue ici l'intégralité de la partition, et l'expose comme tel dans la distribution des répliques, *faisant* les questions et les réponses, littéralement. À plusieurs reprises, l'effet de lecture obtenu équivaut à celui d'un texte suivi, quoiqu'il se répartisse entre deux interlocuteurs qui ne sauraient mieux partager la même longueur d'ondes. Ainsi l'écrivain trouve-t-il l'occasion de *se faire* son propre intervieweur, à l'échelle d'une réplique qui synthétise de ce point de vue l'intégralité de l'ouvrage :

BD Il y a une question qui me brûle les lèvres.
MB Comment avez-vous connu André Breton ?
BD Pas seulement. (RB, p. 109)

Dans ce qui se profile comme un geste consistant, pour l'auteur de fictions, à recouvrer l'absolue maîtrise de son discours, pourquoi mobiliser l'entretien comme forme alors que la place dévolue à l'intervieweur est réduite à peau de chagrin ? Celui-ci représente en effet, au sein de ce genre, un espace journalistique (ou critique, dans le cas de Béatrice Didier) qu'il s'agit, le plus souvent, de décrédibiliser pour construire en contrepoint la valeur du discours proprement littéraire. Ainsi, dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, le narrateur écrivain relance-t-il constamment le doute relatif à la compétence du journaliste venu l'interroger, témoignant d'une profonde divergence, aussi bien sur les objectifs poursuivis que sur la façon de concevoir l'interview. Pas plus que chez Gide ou Butor, les interlocuteurs ne sont posés sur un pied d'égalité : « Il a dit : Oui je comprends je… J'ai dit : Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est absolument impossible[17] ». Le personnage de l'intervieweur est sans cesse interrompu et ses questions ou remarques sont discréditées non seulement par les réponses de l'écrivain mais aussi par la description de la réflexion intérieure de ce dernier.

J'ai répété sa question : Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé ! On n'a pas le choix !… Il a dit Ce que je voudrais que vous… J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoique… Je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de « guerre » ou de « peur » pouvaient bien signifier pour lui qui n'était même pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport et qui visiblement avait toujours pris ses trois repas par jour. (JP, p. 75-76)

N'ayant pu connaître la guerre, le journaliste cherche à condenser le ressenti complexe que l'écrivain a élaboré à travers ses romans par l'un ou l'autre mot, comme celui de « peur », alors que son œuvre entière est jalonnée de tentatives de restitution de ce qui ne saurait être subsumé par une simple formule synthétique. Par conséquent, à la pratique de l'interview, qui vise l'efficacité informative du discours, l'auteur de *La Route des Flandres* oppose les glissements entre

[17] Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997, p. 96-97. Dorénavant JP.

discours direct et indirect libre, les suspens de la syntaxe[18] ou encore la prétérition. Là où l'entretien tend à aborder l'œuvre littéraire en aménageant des pistes de lecture supposées simplificatrices à destination d'un large public, le romancier neutralise les raccourcis en recomposant un dialogue dont il est le seul maître, quand bien même celui-ci n'affirmerait rien d'autre que son incompétence à répliquer à des questions auxquelles seule son œuvre serait en mesure de répondre adéquatement.

> Il a dit Le thème de la guerre revient avec insistance chez vous. On a même avancé que c'est là la clef qui conditionne tout ce que vous avez écrit et que… J'ai dit que Ho c'était tout de même un peu exagéré, un peu réducteur, que j'avais tout de même écrit pas mal d'autres choses et que… Mais il m'a coupé, il a dit Tout de même admettez que… Derrière les verres rectangulaires de ses lunettes […] il me regardait d'un œil attentif, professionnel, neutre, comme un médecin. Il avait aussi l'air d'un démarcheur en train de m'évaluer pour me convaincre de lui vendre mon appartement ou de changer ma vieille voiture pour une neuve. (JP, p. 76)

Non seulement l'entretien se voit infirmé dans sa prétention à délivrer une synthèse prédigérée de l'imaginaire de l'écrivain mais, de surcroît, la présence des réflexions intérieures de ce dernier neutralise la valeur informative de la scène, Simon réservant l'essentiel à son lecteur, dans ses apartés à ce dialogue enrayé. Du point de vue du romancier, de tels échanges témoignent de la lutte de pouvoir par laquelle l'écrivain inscrit dans ce qui relève de son champ de compétence ce qui, précisément, devrait lui demeurer étranger : d'abord, l'entretien est une interaction verbale qui implique (au moins) deux auteurs ; de surcroît, il est tenu par une finalité informative qui suppose de nouer avec le public un « pacte de véridicité[19] », tant en ce qui concerne la teneur des propos que la fidélité de leur consignation. Ce double paramètre détermine, dans une large mesure, les modes de fictionnalisation des entretiens auxquels les romanciers ont recours.

« Jouer le jeu » – de la fiction

Dans ces entretiens littérarisés par la fiction entre en jeu la mise en tension de deux statuts distincts (écrivain/journaliste), que le romancier s'approprie, soit en exhibant le caractère fictif du discours ainsi rendu public, soit, au contraire, en le dissimulant aussi rigoureusement que possible, à l'instar de ceux qui rédigent à l'avance certains de leurs entretiens en vue d'un enregistrement à la radio – Breton avec André Parinaud – ou à la télévision – Nabokov chez Bernard Pivot. Le procédé contrevient aux règles implicites de la pratique, sauf à signaler la chose comme telle au public.

Ainsi qu'en attestent ces exemples, une distinction doit être opérée entre ceux qui se présentent effectivement sous le signe de la fiction (moyennant certaines ambiguïtés à l'occasion), les entretiens fictionnels, et ceux qui, au contraire, masquent leur nature de détournement des règles tacites de l'entretien (interlocution effective, authenticité, spontanéité, etc.), et que l'on peut qualifier de factices. Seuls les premiers exhibent leur tentative de récupérer une maîtrise auctoriale : le déploiement de la fiction peut porter non seulement sur l'événement de l'entretien, sur ses circonstances, éventuellement, mais aussi – simultanément, le cas échéant – sur l'authenticité des propos rapportés : ont-ils été effectivement tenus ?, quel est le degré de fidélité de ce qui est reproduit au regard de ce qui a été dit ?, quelle est la fidélité de l'entretien à l'esprit

[18] De surcroît, l'introduction des marqueurs de dialogue « Il dit », « Je dis », battus en brèche par les Nouveaux Romanciers comme symboles de l'artificialité romanesque, sont ici réinvestis dans un sens ironique qui arrache le lecteur à l'habitude du dialogue non narrativisé de l'interview contemporaine.

[19] Au sujet du « pacte de véridicité » et de son interaction avec l'« effet d'authenticité » caractérisant l'entretien, voir David Martens & Christophe Meurée, « Relations (en)tendues. Interférences auctoriales de l'entretien d'écrivain », dans David Martens, Christophe Meurée & Guillaume Willem (dir.), *L'Entretien d'écrivain. Formes et mutations d'un genre hybride*, à paraître aux PURennes.

des échanges qui ont eu lieu ? En ce sens, il est nécessaire d'examiner la question du référent aussi bien que celle de la scénographie.

Dans les cinq textes envisagés, l'entretien est assumé comme une feintise ludique partagée[20], dont le mode de fonctionnement présente quelques différences notables selon les textes. D'une part, les scénographies ne sont pas similaires. Si Gide use de la forme canonique de la « visite au grand écrivain[21] », bordant les dialogues d'un cadrage narratif typique des premières formes du genre (à ceci près que c'est lui et non l'intervieweur qui les prend en charge), Céline rompt l'horizon d'attente de ce *topos* en choisissant un lieu de rencontre pour le moins incongru : un banc dans un parc public. Butor semble, quant à lui, mettre en scène le non-lieu d'un pur dialogue dépourvu de référents réels. Pour sa part, Chessex restreint très significativement le lieu de l'entretien à sa table de travail. Enfin, Simon rétablit le cadre scénographique de l'interview et le déborde largement dans des descriptions qui se perdent au-dehors de son appartement.

> Vous permettez qu'on enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur le coin de la table. J'ai dit Je n'aime pas beaucoup cet instrument. Je n'ai pas le don de parole. C'est même sans doute pourquoi j'écris, je… Il a dit On arrangera tout ça, c'est simplement comme aide-mémoire, après je… Par exemple, excusez-moi, est-ce qu'on ne pourrait pas fermer la fenêtre ?… Parce que le bruit de la rue… J'ai dit Oui bien sûr. Je me suis levé, j'ai marché jusqu'à la fenêtre. Il avait plu. (JP, p. 79)

Dans le cas de Simon, la scénographie de l'entretien et la mobilisation de référents réels s'entrelacent pour former le tissu de la fiction. Ce que l'entretien tend généralement à occulter – épanorthoses, aléas de l'enregistrement par le biais du magnétophone, etc. – se trouve, dans *Le Jardin des Plantes*, mis en évidence. En général, pour peu que l'entretien ne soit pas réalisé en direct, tous ces ratés qui font traditionnellement « effet de réel » procèdent d'un tri visant à asseoir son « effet d'authenticité ». Toutefois, toutes les marques d'oralité ne passent pas la barrière du montage ; le tamisage du grain de l'entretien retranscrit doit en rendre la lecture ou l'audition limpides. Or, dans le cas de Simon, il semble presque que seuls ces ratés soient conservés, au détriment de la charge informative de l'échange. La scénographie se rapproche de la narrativité des interviews primitives que permettent éventuellement d'éluder les modes de consignation techniques de type analogique (magnétophone, caméra), mais tout en mettant en avant leur impuissance. De plus, les divagations de l'écrivain occupent une place non négligeable dans le fil du dialogue qui, progressivement, s'effiloche.

En la matière, tout tient, d'une part, à la mise en scène ou non du geste de réécriture qui contrevient à l'oralité et à la spontanéité supposées de l'entretien et, d'autre part, à l'implication de cette scénographie en termes de réception. La question de l'entretien oral référentiel représente également un enjeu particulièrement significatif relativement à la fictionnalisation de l'entretien. Les *Interviews imaginaires* de Gide n'ont jamais eu lieu en tant que conversations, pas plus que *Le Retour du boomerang* de Butor ni *L'Interrogatoire* de Chessex (sinon en son for intérieur). Cependant, dans les trois cas, l'authenticité du discours ne peut être mise en doute. Il apparaît comme clairement pris en charge par l'écrivain : le premier explique sa vision de l'art poétique, le deuxième se positionne comme auteur bardé de ses convictions, de ses croyances et de ses doutes au terme d'une longue carrière, tandis que le troisième tente d'expliciter la démarche poétique à laquelle il s'est livré dans *Boomerang*. Seule la scénographie s'affirme comme fictionnelle (dès le titre pour Gide, dès la mention générique et la première note pour Butor, dès le cadrage narratif introduisant l'entretien pour Chessex). Dès lors, même si le contenu se veut informatif, un pacte fictionnel est établi, rapatriant l'exercice de l'entretien au pays de la littérature, sans pour autant rendre nuls et non avenus les propos tenus. Tout au contraire, puisque ces entretiens fictionnels

[20] Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.
[21] Olivier Nora, « La visite au grand écrivain » in *Les Lieux de mémoire II. La Nation*, Pierre Nora (éd.), Paris, Gallimard, 1986, p. 563-581.

induisent une axiologie en vertu de laquelle le discours de l'œuvre littéraire, sous l'égide de laquelle sont rangés ces échanges, présenterait davantage d'authenticité que tout entretien réalisé dans les conditions de prise sur le vif attendues du reportage.

L'exemple de Simon en fait foi, qui fictionnalise des référents réels, de même que son activité de romancier s'y emploie depuis les années 1950[22]. Dans *Le Jardin des Plantes*, les scènes d'entretiens sont ainsi composées d'événements historiquement attestés, dont une fameuse interview du *Figaro* ayant prêté à controverse en 1990[23].

> Ça, par exemple !, dit le journaliste. Il vous offrait la vie sauve et par vanité, par orgueil, vous avez… Les deux personnages, l'un réfléchissant, essayant de se souvenir exactement de quelque chose qui s'est passé (qu'il a vécu) plus de quarante ans auparavant, qui dans sa mémoire n'est plus qu'un magma d'images et de sensations, presque aussi incrédible pour lui que pour son interlocuteur, les deux personnages, donc, assis dans la pièce où les échos du monde multiple ne parviennent que sous la forme de ce ténu et tenace bourdonnement […] d'un moteur au point mort, tournant à vide mais obstiné, et S. répétant Je vous dis que je n'en sais rien : vanité, orgueil… (JP, p. 288)

À partir de la deuxième partie du roman, le « je » narratif passe à la troisième personne et est désigné par un « S. » De plus, le journaliste et le narrateur écrivain de la première partie sont qualifiés de « personnages », portant plus loin encore la conversion fictionnelle des référents réels initiaux. Le procédé de description du journaliste lui donne d'ailleurs tous les atours du personnage littéraire, au fil de ses apparitions dans le roman. Le déplacement insensible auquel nous convie Simon réside dans l'exposition de cette impossible factualité de la mémoire d'événements ayant pourtant eu lieu, mais qui ne peuvent être relatés par le truchement – tenu pour simplificateur – de l'interview. C'est au travers de ces dispositifs que la fiction recouvre ses droits, baignant le compte rendu journalistique dans une atmosphère « incrédible », appelant autrement dit à la suspension volontaire de la crédulité du lecteur, selon la formule de Coleridge.

De même, dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, Céline use de référents réels afin de tourner le genre en dérision. Si l'intervieweur, désigné par une seule lettre (choisie par l'écrivain), n'est guère identifiable parmi la cohorte des personnes ayant interrogé l'écrivain au fil de sa carrière, Gaston Gallimard est en revanche constamment mentionné en qualité qu'initiateur de ce dialogue qui tourne rapidement au fiasco, sur le plan des finalités de l'entretien – mais non de celles du romancier.

> « Vous jouez pas le jeu » !… qu'il concluait… il me reprochait rien… mais quand même !… il est mécène, c'est entendu, Gaston… mais il est commerçant aussi, Gaston… je voulais pas lui faire de peine… je me suis mis à me rechercher, dare-dare, sans perdre une minute, quelques aptitudes à « jouer le jeu »… pensez, scientifique comme je suis, si j'ai prospecté les abords de ce « jouer le jeu » !… J'ai compris *illico presto*, et d'un ! avant tout ! que « jouer le jeu », c'était passer à la Radio… toutes affaires cessantes !… d'aller y bafouiller[24] !

« Jouer le jeu » amène Céline à se prêter à un autre jeu, bien plus retors, qui consiste à ôter toute crédibilité à la parole d'un spécialiste de l'écrit. Tout comme Simon, l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* en vient à remodeler la forme que revêt l'explication de son œuvre dans l'entretien en pastichant allégrement certains traits du genre et en mettant en scène, de façon drolatique, le bafouillage concerté qui caractérise son « style », fondé sur les « toutes petites retranscriptions »

---

[22] À cet égard, le roman comporte un redécoupage de la discussion polémique du colloque de Cerisy où Jean Ricardou avait fustigé l'auteur à propos de son usage de référents réels (voir Jean Ricardou (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 1, Paris, UGÉ, « 10/18 », 1972, p. 28-34).

[23] Pierre Bois, « La déroute des Flandres », dans *Le Figaro*, 13 juillet 1990. Une réponse fut accordée à l'écrivain quelques jours plus tard : « Passions et polémique à propos du texte de Claude Simon : la réponse de Claude Simon », dans *Le Figaro*, 27 juillet 1990.

[24] Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, « Folio », 1955-1983, p. 12.

du « langage parlé » qui contrastent avec la « clientèle » de la « morphinée […] Radio[25] ». La pratique de ce sous-genre de l'entretien que constitue l'entretien fictionnel procède ainsi d'une réappropriation par les romanciers de leur parole dans le contexte d'une tension avec le discours journalistique qui, à travers ce type d'échanges, tend à les déposséder de leur discours et d'un outil de représentation de soi sur la scène publique particulièrement efficace.

Une hiérarchie n'a pas manqué d'être instaurée au sein de l'institution littéraire. Elle traduit une part du clivage entre journalisme et littérature tel qu'il prend forme dans l'entretien. Ce principe pose une distinction entre les entretiens et les interviews : les premiers qui pencheraient davantage du côté de la conversation, éventuellement entre pairs, seraient plus longs et renverraient notamment à la tradition des entretiens d'art, patronage noble qui les inscrit davantage dans la sphère littéraire, et les secondes, liées à l'actualité, souvent plus courtes et relevant, pour leur part, du domaine de « l'universel reportage », que dénonçait Mallarmé[26]. Un tel clivage – compte non tenu de sa pertinence – doit être pris en considération, dans la mesure où il constitue un moteur de répartition (et d'évaluation) générique spécifique, en même temps qu'un ressort de littérarisation.

Mieux, la synonymie *relative* des deux vocables se trouve mobilisée à des fins de fictionnalisation. Ainsi Céline titre-t-il *Entretiens avec le Professeur Y* un livre dans lequel il se gausse du terme « interview » en lui donnant la fantaisiste graphie française « interviouwe ». Pour sa part, Gide choisit au contraire le titre *Interviews imaginaires*, plus incongru que ne le serait *Entretiens imaginaires*, qui correspondrait pourtant davantage à la teneur du livre (sorte de variation sur les entretiens d'art). Enfin, Butor préfère le terme de « récit », quoique la part de commentaire de l'ouvrage renvoie plutôt à la tradition des entretiens d'art, et sa visée biographique à l'entretien. Par ces usages à contre-emploi du vocabulaire générique, les écrivains s'octroient la licence d'auteur dont l'interview tend à les priver. Ces noms de genre éludés[27], isolés ou détournés doivent être considérés comme des embrayeurs de fiction qui viennent réaliser le rêve de Zola, les romanciers s'emparant de l'interview au point d'en adopter les objectifs, la forme, les recettes et les noms, afin d'en faire un véritable roman.

*
* *

L'interview et l'entretien présentent, pour l'écrivain comme pour le public, un intérêt singulier. Participant du paratexte, c'est-à-dire ayant, le plus souvent, un statut de hors-d'œuvre, qui précède ou suit le plat de résistance que constituerait l'œuvre « proprement dite », entretien et interview ont notamment pour finalité de mettre en valeur cette dernière, de la rendre visible, ou encore de la donner à lire selon certaines perspectives. C'est dire que, dans le cas des écrivains, ce type de discours n'est jamais que (en) *fonction* de l'œuvre ou, à tout le moins, du statut que l'auteur s'est arrogé par son biais (c'est ce statut qui en motive la réalisation). Il ne s'est jamais encore vu d'entretien d'écrivain dépourvu d'œuvre et il n'existe guère d'écrivains dont la production consisterait majoritairement en entretiens.

Affichant une large part de pastiche, entretiens fictionnels font apparaître certains aspects d'une pratique par rapport à laquelle les écrivains se définissent désormais, et définissent leur art. De nombreuses autres problématiques sont appelées à compléter cette première approche. Il faudrait ainsi déterminer plus systématiquement la part propre au romancier au sein des entretiens fictionnels. Qu'en est-il en effet de l'entretien fictionnel du poète ou de celui de

[25] *Ibid.*, p. 24-25, *passim*.

[26] Cette différence entre « entretien » et « interview » concerne essentiellement le cas français, sous cette forme du moins (la répartition terminologique pour rendre compte de ce type de pratiques verbales n'est pas la même selon les langues). On la retrouve, notamment, chez le Genette de *Seuils* (Paris, Seuil, « Points essais », 1987, p. 365-367).

[27] C'est le cas chez Claude Simon comme chez Jacques Chessex, mais *Le Jardin des Plantes* n'est pas intégralement composé de scènes d'interviews, tandis que Chessex est décédé avant d'envoyer le manuscrit à l'éditeur et n'a pas formulé d'intitulé générique.

l'homme de théâtre ? Il s'agirait également de comparer la pratique selon les époques, les pays ou les langues, car l'entretien fictionnel se veut réplique à des pratiques institutionnelles dont l'histoire diffère sensiblement selon les lieux et les langues (la télévision en France et en Angleterre n'a pas connu une évolution identique et les protocoles diffèrent).

Du point de vue de l'histoire des relations entre littérature et journalisme, et plus particulièrement entre le roman et le type spécifique de reportage que sont interviews et entretiens, certains romanciers – et non des moindres – attendent d'être redécouverts comme interviewés et, parfois, comme intervieweurs, en particulier lorsqu'ils s'interrogent eux-mêmes au moyen d'entretiens fictionnels, poussant parfois jusqu'à la disqualification de leur interlocuteur, en regardant ailleurs et en attendant que ça passe, à l'instar de l'écrivain du *Jardin des Plantes* :

> Il a dit Justement ! Pardonnez-moi mais j'en reviens à ma question initiale : la peur. Je me demandais ce que je pourrais bien encore lui dire quand il y a eu un déclic dans le magnétophone. Il a fait Ttt… Je crois qu'il faut changer la bobine j'aurais dû Vous permettez ? Je l'ai regardé faire. Comme il ne s'y prenait pas bien et que ça durait j'ai allumé un petit cigare et regardé de nouveau par la fenêtre. (JP, p. 99)

Dans le chef de maints romanciers, l'entretien fictionnel s'inscrit ainsi dans la logique d'une lutte d'hégémonie entre journalisme et littérature. Celle-ci reprend ses droits par la littérarisation de ce qui échappe censément à la sphère du roman. Cette cannibalisation générique est une façon pour la littérature de suivre le conseil mallarméen et de prendre ses distances avec l'« universel reportage », par sa récupération même. En témoigne exemplairement le fameux entretien de ce contemporain de Mallarmé que fut Zola qui mouche, dans un finale mémorable, la prétention informative du journaliste, brandissant l'argument ultime de la vérité de la littérature, seul discours résolument authentique :

> Comme j'allais prendre congé, M. Émile Zola crut devoir ajouter :
>
> — J'ai une déclaration à faire. […] Eh bien ! je déclare que tout ce qu'un interviewer peut me prêter est comme non avenu. Oui, je l'ai déjà dit, je ne reconnais pour mon opinion que celle que j'ai moi-même exprimée par ma plume. Par conséquent, je déclare refuser tout caractère d'authenticité à toute interview de moi, quelle qu'elle soit !
>
> — Diable, fis-je, un peu ébaubi. Et moi ?... et cette interview que je viens de vous prendre à l'instant même ?...
>
> — Que voulez-vous ? Arrangez-vous comme vous pourrez. Plaisantez-moi là-dessus !... me répondit M. Zola, le corps secoué par un petit rire goguenard[28].

[28] « M. Émile Zola interviewé sur l'interview », *art. cit.*