

## ORIGINAL ARTICLE



# INTERMEDIALITE ET BRIEVETE DANS L'ECRITURE JOURNALISTIQUE DE FRANÇOIS MAURIAC

## INTERMEDIAILITY AND BREVITY IN THE JOURNALISTIC WRITING OF FRANÇOIS MAURIAC

| Bellarmin Etienne Iloki | and | Moulongo Jean Georges André \* |

<sup>1</sup> Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines | Centre Congolais de Recherche en Littérature Française (CRLF) | Université Marien Ngouabi | B.P : 69, Brazzaville | Congo |Tél : +242 06 623 1 21 |

<sup>2</sup> Laboratoire de Physiologie de l'Effort et de Biomécanique | Institut Supérieur d'Education Physique et Sportive | Université Marien Ngouabi | B.P : 69, Brazzaville | Congo |

| Received 06 August 2019 |

| Accepted 13 September 2019 |

| Published 28 September 2019 |

| ID Article Bellarmin-Ref.5-ajira060919 |

### RESUME

L'analyse du *Bloc-notes* de François Mauriac révèle que l'activité journalistique n'y est pas pratiquée selon les critères professionnalistes usuels tels que la déontologie, la technicité, la codification des procédures l'exigent. L'auteur s'est attaché aux qualités proprement dynamiques propres au genre que sont : l'imprécision des frontières et la créativité des modes de production. Son journalisme apparaît dans toute sa spécificité comme un métier dont l'original intérêt se trouve dans sa capacité de produire rapidement un « discours attractif », « éphémère » et « imprécis », par nécessité et par rapport à l'angle choisi, avec des moyens qu'il juge utiles et des procédés que lui seul apprécie : la brièveté et le secret. Cette singularisation de l'acte de produire et de diffuser l'information dont se saisissent les individus dans des pratiques variées nous paraît plus adaptée au contexte actuel des médias, car les disponibilités technologiques favorisent l'immédiateté de l'information et l'implication du lecteur.

**Mots clés :** Mauriac, Bloc-notes, intermédialité, brièveté, écriture, convergence.

### ABSTRACT

The analysis of *the Scratch pad* of François Mauriac reveals that the journalistic activity is not practised there according to usual professionals criteria's such as the deontology, technicality, the coding of the procedures require it. The author stuck to properly dynamic qualities suitable for the kind which are: the inaccuracy of the borders and creativity of the modes of production. Its journalism appears in all its specificity as a trade whose original interest is in its capacity to produce "a gravitational", "transitory" and "vague" speech quickly, by need and compared to the angle chosen, with means which it considers useful and of the processes that only appreciates to him: brevity and the secrecy. This singularisation of the act to produce and disseminate the information whose the individuals in varied practices seize themselves appears us more adapted to the current context of the media, because the technological availabilities support immédiateté of the information and the implication of the reader.

**Keywords:** Mauriac, Scratch pad, intermediality, brevity, writing, convergence.

### 1. INTRODUCTION

Le titre de notre étude comporte deux termes qui pour des raisons de compréhension nécessitent d'être explicités au préalable. Il s'agit de « l'intermédialité » et de la « brièveté ».

Selon Mc Luhan, le corps et l'esprit de l'être humain ont été et sont encore toujours modelés par les médias en usage, depuis l'ère de l'oralité jusqu'à celle des médias virtuels, en passant successivement par celles de l'écriture, de l'impression et des médias analogues (photographie, film, radio, télévision). En clair, l'intermédialité est le lieu de l'intégration du discours médiatique dans l'écriture. Elle se réalise au sein même de la relation qui s'établit entre le produit et sa réception.

Victime de préjugés, la brièveté n'est pas seulement l'opposé d'un long préexistant, qu'elle viendrait limiter, abréger ; elle a sans doute une signification intrinsèque, elle peut faire sens par elle-même au lieu d'être seulement une limitation dans la transmission d'un sens préexistant dans un contenu. Chercher ce sens suppose d'élargir la compréhension de la brièveté, en la dégageant de son sens quantitatif ou dimensionnel. D'où l'intérêt, d'étudier plus précisément quelques cas de discours médiatiques brefs.

Ainsi, dans une démarche de transversalité on peut observer comment l'intermédialité influence le texte journalistique de François Mauriac et les croisements et transposition entre formes brèves et médias, notamment la manière dont ils peuvent s'appeler et se conjuguer. Il ne faut pas oublier que François Mauriac (1885-1970) aura été

vraisemblablement plus grand chroniqueur que romancier. La réédition de son journal et de ses mémoires, ainsi que la surprenante publication de ses chroniques de télévision privilégieraient cette hypothèse.

L'objectif de ce travail est d'approfondir la réflexion sur la stylistique et la poétique de la brièveté. Penser les formes brèves requiert l'inscription de la brièveté dans un projet esthétique, car la concision est un effet de style qui évolue tout le temps. Jean-Bernard Cheymol explique que le bref est un choix ontologique qui exprime avant tout une prise de position par l'auteur face à son spectateur. Notre problématique : à quoi répond le besoin de convergence entre les médias et la forme brève ? Existe-t-il une efficacité propre de la brièveté pour offrir une relation nouvelle avec l'œuvre d'art ? L'hypothèse la plus plausible est que, se trouvant définie, non plus seulement comme durée courte, mais comme rupture dans une continuité, la brièveté est créatrice de possibilités nouvelles : elle modifie la relation traditionnelle entretenue avec l'œuvre d'art et crée de nouvelles possibilités de contact avec elle. Ainsi que l'écrit E. Poe, pour qui la brièveté n'est rien d'autre qu'un signe des temps nouveaux :

La brièveté n'est rien d'autre que la marque d'époque où les hommes sont contraints d'avoir recourt à ce qui est bref, condensé, bien digéré plutôt qu'à ce qui est volumineux, en un mot au journalisme plutôt qu'à la disquisition. En outre la somme de sujets de réflexion qui s'offre à eux est considérablement augmentée : davantage de fait, davantage de choses sont proposées à la pensée. C'est la raison pour laquelle ils s'efforcent de mettre la plus grande quantité possible de pensées dans le volume le plus réduit possible et de la communiquer avec la plus grande rapidité. D'où le journalisme de l'époque (E. Poe, 1855, p. 17).

Tout en restant sur le terrain d'investigation principal de ce colloque à savoir « *Intermédialité, image et son* », j'ai orienté ma réflexion dans une nouvelle perspective, et c'est la raison pour laquelle ma communication explore, d'une part, la convergence du récit bref et de l'image, et d'autre part, la convergence du récit bref et du son. Deux parties semblent pouvoir structurer cette réflexion : la première évoquera les formes brèves auditives avec un accent particulier sur l'écoute de la radio, l'énoncé téléphonique et l'incidence de la musique dans l'écriture brève. La seconde partie portera sur les formes brèves télévisuelles ; il sera naturellement question de montrer la relation entre, d'une part, le discours télévisé et la brièveté, et d'autre part, le cinéma et la brièveté.

## 1. Les formes brèves auditives

Le *Bloc-notes* de Mauriac mobilise un champ d'études assez riche et diversifié qui fait dialoguer à la fois des objets radiophoniques, téléphoniques et musicaux. Ce choix hybride est à lire comme une tentative de découvrir et de définir des objets à la fois multiformes et complexes. Interrogeant la notion de « forme brève auditive », l'étude examine deux possibilités : la première, dite d'une détermination formelle, fait de la brièveté un moteur de l'activité herméneutique ; la seconde considère que l'évolution formelle vers la brièveté traduit une autre finalité, celle de la communication médiatique. La forme brève auditive s'impose comme un support matériel pour des raisons pragmatiques qui poussent vers une standardisation et une recherche de créativité. En définissant la brièveté comme premier critère d'identification, elle se sert d'un corpus composé d'émissions radiophoniques, d'énoncés ou de musique, et traitant d'actualité ou de thématiques diverses pour trouver des occurrences qui permettent de justifier les choix d'un tel format.

### 1.1. Écoute de la radio et écriture brève

Cette partie ne se consacre pas seulement à l'incorporation de la radio dans le récit, mais aussi, à la dramatisation de l'actualité et à son « rejet ». Car chez Mauriac, il y a des bruits qui s'identifient à la mort par rapport à la vie. Ce sont des bruits de la vie moderne, de la ville, des bruits qui viennent de l'extérieur et qui se traduisent par des journaux, du courrier et en particulier par l'écoute de la radio. Ces bruits troubulent la méditation et sont accueillis comme une impossibilité de réaliser une communion totale avec l'univers des vacances, par exemple. Il s'agit, chez lui, d'un mouvement constant qui va de l'extérieur vers l'intérieur : l'extérieur étant les autres, l'actualité, le mal ; l'intérieur symbolisant la sécurité, la paix, le bien. Ainsi qu'il le déclare dans le Bloc-notes du mardi 13 mars 1956 :

Les journaux, les lettres replongent le solitaire dans l'horreur quotidienne. Il n'est pas digne de solitude, l'homme qui ne sait pas dire non au journal, au courrier, à la radio. Et de nouveau je m'indigne, je m'irrite (F. Mauriac 1993, pp. 331-332).

En dramatisant l'actualité, Mauriac devient un personnage clé, sinon le protagoniste d'une tragédie qui se joue devant lui. Le fait d'écouter la radio l'empêche de profiter de la solitude que procure une chambre d'hôtel, comme s'il avait pris part, sans le vouloir, à un crime. En effet, Mauriac vient d'apprendre, par la radio, le coup de force qui est déclenché au Maroc, sa réaction est immédiate, il s'empresse d'en faire écho dès le prochain article, mais déjà il ne peut s'empêcher de penser au titre de son dernier article, un titre aussi émouvant que pathétique : « *La saison du crime* ».

Seul dans cet hôtel, sans journaux, sans lettres, sans téléphone ; quelques phrases surprises à la radio m'apprennent que le coup de force est déclenché au Maroc : « *La saison du crime* » c'est le titre d'un de

mes derniers articles de *Témoignage Chrétien*, ainsi désignais-je le mois d'août. Angoisse que je ne puis partager avec personne (F. Mauriac 1993, p. 93).

En donnant le caractère brûlant de l'information, en le représentant dans sa nudité d'événement, dans son caractère pathétique, l'actualité met Mauriac dans une situation d'esclavage par rapport au présent. C'est encore le cas dans le Bloc-notes du mercredi 4 août 1954 :

Radio : une musique douce s'accorde au bruit mat des balles de tennis. Une voix indifférente parle de Colette... Mon Dieu! au passé. La liste de ses œuvres par ordre chronologique... J'ai compris. Voici la mort entrée dans la chambre de l'hôtel (F. Mauriac 1993, p. 194).

Ici, brutalité et rapidité se conjuguent, pour engendrer l'effet d'angoisse et de tristesse. Chaque mot est employé pour dégager ce sentiment tragique (Radio, une voix indifférente - au passé - la mort). Les points de suspension ont certes un effet suspensif, mais créent davantage d'émotion chez le lecteur. Cette émotion est renforcée par la désignation de la mort comme s'il s'agissait effectivement de quelque chose que l'on pouvait toucher, voir ou sentir (voici la mort).

Cependant, il serait faux de conclure que Mauriac ne supporte pas tous « les bruits », puissent-ils venir de l'extérieur. Le clin d'œil qu'il fait à la radio prouve à suffisance que certains bruits peuvent très bien être constitutifs d'un silence vivant. On peut vérifier ce ravissement de Mauriac, procuré par l'écoute de la radio, dans le Bloc-notes écrit à Malagar, le mardi 22 septembre 1953 :

Le règne de la radio, dit-il, ne commence que la nuit, c'est-à-dire entre huit heures et minuit, quand toutes les forces mauvaises de la terre et de l'air sont enchaînées, mais aussi le moment où la solitude lui vous paraît moins redoutable et la vieillesse moins inquiétante (F. Mauriac, 1993, p. 99).

Comme on peut le constater, la radio se constitue ici en espace narratif, en ce qu'elle est « au cœur des grands événements dont les récits lui sont quasiment réservés » (Roger Tro Deho et Adama Coulibaly 2014, p. 184). Voilà qui rejoint le concept d'« animateur narratif » énoncé par Gérard Genette. C'est-à-dire lorsque les médias deviennent les « relais de la narration » et contribuent à la progression du récit. Or ce procédé intermédiaire n'est pas sans poser quelques problèmes dans la structure même du récit. Dans cette écriture de convergence, le texte apparaît comme un territoire aux multiples frontières perméables. Cette perméabilité favorise le transfert des styles appartenant aux genres médiatiques, engendrant ainsi la fragmentation du récit. Car, en faisant sauter des instants inutiles pour les remplacer par d'autres, supposés être plus importants, ces sauts occasionnent l'éclatement du récit en de bris et de débris dont le lecteur doit collectionner les morceaux pour en faire un récit unifié. Et finalement, la non-linéarité apparaît comme l'impact majeur de l'intermédiaire sur le récit. F. Susini-Anastopoulos (1997, pp. 100) parle d'une série d'opérations sacrificielles : « draguer », « ciseler », « aérer », « collectionner », « combiner ».

## 1.2. Énoncé téléphonique et écriture brève

Sur la question de la mise à l'épreuve des potentialités expressives des médias, le téléphone est exemplaire d'une manière particulière d'entendre l'intermédiaire comme appropriation d'une syntaxe médiale. Il s'agit ici de mettre en évidence le rapport entre le mouvement de l'écoute et le mouvement de l'écriture ; mouvements qui peuvent être plus ou moins synchronisés ou asynchrones. Le *Bloc-notes* du vendredi 14 août 1953 nous offre un premier exemple :

Téléphone : on vient me chercher. On veut que je voie Laniel. À quoi bon ? Mais j'interromprai ma cure [...]. « Nous venons du Maroc ». J'entends, « le sultan, ce salaud ... ». Ils parlent à voix basse. Je comprends que tout est perdu (F. Mauriac 1993, p. 94).

En optant pour le genre du journal intime, Mauriac a choisi l'écriture de la quotidienneté, laquelle est caractérisée par l'absence de règles et d'organisation (pas de début ni de fin, pas d'exposition, ni de sujet privilégié). De ce fait, la page du *Bloc-notes* prend un aspect non fictif, où ruptures, blancs et suspensions abondent. On voit bien que ce qui intéresse Mauriac c'est bien de traduire le rythme utilisé par son interlocuteur dans le processus d'instanciation et de présentation de son texte, à travers le rythme des mots et des phrases. Ici, la brutalité de l'appel téléphonique qui interrompt la cure de Mauriac et l'indétermination de l'interlocuteur, renforcée par le pronom indéfini « on », sont autant d'indices qui plongent d'emblée le lecteur dans une atmosphère angoissante.

Avec cette incorporation, au niveau énonciatif, il ne s'agit plus de mettre « entre guillemets » le « morceau » d'un texte préexistant et appartenant à un autre médium, mais il s'agit de voir si les effets de sens qui se traduisent, à travers une syntaxe produite par certaines pratiques médiatiques, peuvent être mimés à travers d'autres syntaxes construites sur d'autres supports. On peut encore le vérifier à travers ce Bloc-notes du jeudi 13 août 1953 :

Coup de téléphone de B très optimiste. Le Quai d'Orsay fait dire que tout est arrangé, que le sultan a signé. Je crie dans le téléphone ! « Comme Schuschnigg, comme Hacha ... (F. Mauriac 1993, p. 94).

On en reste là, à cette ignorance du lendemain, dans la situation au Maroc, comme s'il y avait une volonté de conserver à l'actualité sa valeur de présent. La lettre B, pour désigner l'auteur du coup de téléphone, est tout autant mystérieuse. Claude Mauriac pense qu'il pourrait s'agir de Pierre Brisson qui ne souhaitait pas que Mauriac écrivît son nom.

La situation étant opaque, il n'y a pas de possibilité de connaître la suite ; aucun autre détail, ni de commentaire. Le lecteur doit deviner que dans la crise du Maroc, le sultan a accepté les réformes présentées par le Général Guillaume, dont l'une prévoyait la participation des Français du Maroc à l'administration chrétienne.

Les points de suspension dans la dernière ligne témoignent bien de cette suspension du discours de deux interlocuteurs, mais aussi de la suspension du lecteur qui suit la conversation en direct, tandis que le silence de l'écoute atteste l'impatience qu'éprouve le destinataire de voir sa curiosité satisfaite. L'auteur, saisi par la dimension de l'actualité, en tant qu'événement enchaîné, prend le soin de bien manifester sa relation au présent, mais il se trouve aussi confronté à la difficulté de dominer l'événement et de le commenter.

### 1.3. Incidence de la musique dans l'écriture brève

Hier soir, de huit heures à minuit, assez bonne retransmission de Bayreuth : *Tristan*. Ici, il faut prendre *Radio Inter* sur les grandes ondes. Musique redoutable à tous les âges. À l'écoute, nous sommes débarrassés de notre personne sociale, livrés à nous-même entre les murs d'une vieille maison dont le vide est fait d'une innombrable absence. Chaque phrase musicale nous pénètre, s'étend librement sur le désert au-dedans de nous (F. Mauriac, 1993, p. 99).

Minuit est d'abord le temps où la musique pénètre et agit sur Mauriac comme un révélateur et dévoile le secret de son être. Il ne faut pas oublier que la musique est un magnifique moyen d'exprimer toute la gamme des sentiments humains. Cet état transcendental n'est possible que si Mauriac se trouve seul dans ce vieux salon de la campagne, entouré d'un « silence de fin du monde ». Il ne faut pas oublier que Malagar, est ce domaine familial et chaleureux dans lequel a baigné toute l'enfance de Mauriac.

Ensuite, minuit est le temps figé dans la description : à aucun moment le récit ne sera interrompu par des considérations d'ordre explicatif. Minuit c'est aussi le temps du souvenir : si *Tristan* transporte et bouleverse en conséquence l'auteur du *Bloc-notes*, c'est qu'il se rappelle l'inoubliable représentation dirigée par Furtwängler, il y a quelques années, et qui lui inspira cette page du premier tome de son *Journal* : « *Une gorgée de poissons* ».

Enfin, l'intermédialité réside dans l'effort, pour tenter de capturer la beauté céleste, de laquelle la radio peut se rapprocher. Et la musique n'est que l'indication de cet idéal, car elle s'adresse avant tout à l'âme et c'est là justement où se situe l'écriture de la convergence. Le langage musical étant extrêmement condensé, souvent, le sens d'un seul mot suffit à évoquer une idée et suggérer beaucoup plus que ce qu'il dit, stimulant ainsi l'imagination de l'auditeur.

Ce passage est remarquable par ce qu'il dit et par l'émotion qu'il véhicule en quelques lignes : une économie de moyens encore plus manifeste dans l'écriture journalistique, réputée pour allier la beauté de la pensée à une étonnante brièveté.

## 2. Les formes brèves télévisuelles

Toutes les strates textuelles recèlent quelque dispositif optique, du coup d'œil de tel personnage à la visualisation par l'auteur de fragments de son texte, en passant par les figures de style imagé ou la focalisation du narrateur. Écriture littéraire et perception visuelle apparaissent comme naturellement coextensives. Ainsi, l'écriture littéraire entendue comme « écriture-vision » permet de réévaluer le rôle de la lecture en termes de « lecture-vision » plus ou moins compatible. Véritable matrice de vision spécifiquement littéraire, cet « œil littéraire » est également un révélateur singulier des options poétiques ou éthiques qui travaillent le texte.

Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans l'ordre de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une sorte de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme lorsqu'on était enfant ; et la perte de cette possibilité vous enlève celle de vous exprimer de façon originale, c'est-à-dire personnelle (*Le Courrier de l'UNESCO*, vol VI, n°10, octobre 1953).

Il convient de voir dans cette critique, l'approche merleau-pontienne du rapport de l'art et de la perception qui soutient, qu'il ne s'agit pas, « de restituer le visible à lui-même en deçà de la vie de l'esprit, mais au contraire, de transcender le visible pour accéder à la source invisible de toutes choses » (Michel Henry, 2005, pp. 40-41). L'art accomplit une découverte, une redécouverte proprement inouïe : il place devant nos yeux émerveillés, tel un domaine

encore inexploré, de nouveaux phénomènes, oubliés, sinon occultés et niés. Et ce sont justement les phénomènes qui nous ouvrent l'accès à nous-mêmes, à ce qui seul importe en fin de compte.

## 2.1. Discours télévisuel et brièveté

Dans ce chapitre, il s'agit d'interroger la possibilité de parler d'une esthétique de la brièveté propre à la télévision. Le bref n'est pas forcément une réduction du sens, il est le produit d'un effet d'intensité qui s'articule entre l'espace, le temps et le texte. Guillaume Soulez explique que le bref traduit parfois un malaise, une difficulté à interpréter la complexité du monde. Pour Isabella Pezzini, le format court est un cri de désespoir face à une réalité que nous ne saissons pas avec autant d'acuité. Jean-Bernard Cheymol va encore plus loin, en voyant dans l'aspect lacunaire du bref un moteur de créativité créationnelle. Avec cette approche non dimensionnelle, Mauriac montre que la brièveté ne se réduit pas à sa dimension quantitative, elle désigne l'éphémère qui ne dure pas.

Du journalisme de Mauriac, on croyait tout connaître. Or on avait oublié une petite forme, née en septembre 1959, à *L'Express*, et restée dans l'ombre étouffante du célèbre *Bloc-notes* : la chronique de télévision, tenue durant plus de cinq ans et qui n'avait jusqu'à ce jour jamais été reprise en volume. François Mauriac écrit des chroniques hebdomadaires où il rend compte à postériori d'émissions télévisées de tout genre, d'abord dans *L'Express*, du 17 septembre 1959 au 29 décembre 1960, sous le titre « *Les Chroniques de François Mauriac* », puis dans *Le Figaro* littéraire, du 21 octobre 1961 au 12 novembre 1964, sous le titre « *Les Hasards de la fourchette* ». Ces chroniques ont été recueillies dans « *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision – Chroniques 1959-1964* » Édition établie, présentée et annotée par Jean Touzot.

Le regard de Mauriac sur l'image produite par la télévision est souvent surprenant et surtout d'une incroyable actualité. Et il faut d'abord noter que contrairement à l'écrasante majorité des intellectuels de son époque, non seulement Mauriac ne méprise pas le média naissant, mais il y voit « un merveilleux moyen de diffusion culturelle » pourvu, ajoute-t-il, qu'on sache garder « un équilibre entre le divertissement et la culture ».

Les chroniques mauraciennes, délectables et mémorables, n'ont jamais été égalées depuis, tant Mauriac y allie un style d'une vivacité, d'une spontanéité, d'une gaieté, d'une causticité sans pareille, un regard de chirurgien implacable des âmes, une culture époustouflante et un émerveillement juvénile devant cette fenêtre qui s'ouvre sur la société. Il n'y boude pas son plaisir. Il savoure le théâtre, l'opéra, dont il est friand, c'est aussi toute l'histoire littéraire et musicale des années 60 qui défile.

Le meilleur du Mauriac chroniqueur de télé, c'est lorsque l'œil du romancier surgit, saisissant un regard happant une expression, raillant une posture. Mauriac est fasciné par le direct : La télévision se surpassé dès qu'elle improvise », note-t-il.

Assistant, en direct, à la passation de pouvoir entre les présidents Coty et de Gaulle, le 8 janvier 1959, Mauriac a pu noter : « La télévision, un jour comme aujourd'hui, met à la portée de notre regard l'histoire au moment où elle naît et devient image ». Ce qui ne l'empêchera pas quelques mois plus tard, à l'occasion d'une conférence de presse du même de Gaulle (dont il était un fervent soutien) de noter que ce dernier est :

Devenu presque trop maître de ses moyens, de ses effets à la télévision. Le général de Gaulle n'échappe pas à cet impératif de l'image que nous subissons tous dans la mesure où nous sommes des hommes publics. Nous pensons à capter les regards avant de songer à convaincre les esprits (J. Touzot et M. Moneghetti, 2008, p. 25).

Le bref est une forme rhétorique, un effet de style qui mène à la circulation des formes brèves télévisuelles comme le montre S. Périneau (2013, pp. 431-433) :

La brièveté est-elle un moteur de la transmédialité, car tout visiteur d'un site web tel *Youtube* peut devenir un producteur lui-même, un acteur actif qui participe à alimenter le contenu du site.

Il est possible de considérer la brièveté comme un dispositif télévisuel soumis à l'intentionnalité et aux contraintes communicatives, puisqu'elle s'inscrit dans la logique de la communication médiatique : elle est à la fois un cadre englobant et un facteur d'intensification qui vise à mettre en évidence l'expressivité des vidéoclip. Le discours télévisuel bref devrait être digne de l'attention du chercheur. C'est à un changement de perspective sur le bref que le *Bloc-notes* nous invite, parce que la brièveté télévisuelle crée en elle-même du sens au lieu d'être un obstacle à son développement.

## 2.2. Cinéma et brièveté

Ce chapitre vise, non seulement, à montrer comment l'écriture peut réfléchir sur le cinéma en l'incorporant, mais aussi comment cette incorporation permet notamment à l'auteur de se regarder en action, à travers les possibilités expressives du cinéma. En procédant ainsi, Mauriac déplace la réflexion : de l'intermédialité artistique vers une intermédialité qui concerne de près la gestion de notre vie sociale et de notre identité, notamment la perceptive de vivre et de mourir :

Leenhardt me fait l'honneur de me consacrer un film. Je crains qu'il n'obtienne rien s'il attend de moi une mimique étudiée. Il faut me surprendre au naturel comme une bête, dans ma jungle (F. Mauriac, 1993, p.74).

Ici, l'écriture utilise le film comme un outil d'investigation permettant à l'auteur de se concentrer sur ses potentialités. De fait, le personnage ne perd pas sa vivacité et son naturel grâce aux agrandissements et aux mouvements émis par la caméra qui dynamisent de manière décisive les séquences de sa vie.

(...) Le travelling traversait de part en part la maison, ce cœur de pierre. La terrasse, les vignes, la vieille cour entraient sinon dans l'éternité, du moins dans une durée indéterminée : même si je suis oublié, et je le serai, ce document existera. Le temps qui fut le mien pourra être retrouvé et non par la mémoire, il sera sous la main (F. Mauriac, 1993, p.101).

L'approche intermédiaire consiste alors à considérer des formes complexes constituées d'une inscription sensible particulière (un film,) qui prend forme sur un support médiatique (Le Bloc-notes) et qui prend place dans un milieu (Malagar), donné avec ses normes à un moment précis. Le film de Leenhardt est, en effet, une évocation de la vie de Mauriac à Malagar. En incorporant le cinéma dans le processus créatif du *Bloc-notes*, celui-ci devient une mémoire, une sorte d'âme immortelle dont a besoin son auteur pour ne pas s'oublier et ne pas s'ignorer.

En déplaçant son regard du contenu d'une inscription sensible vers la forme prise par celle-ci en fonction du contexte, jusqu'aux relations entre ces formes, il est possible de dégager de nouvelles interprétations concernant la manière dont nous communiquons et vivons ensemble. À ce propos, M. Froger (2010. p. 27), écrit :

Le média acquiert alors une dimension sociétale, au sens où il participe à l'organisation de la cité ; il est ce qui rend possible le déroulement d'une expérience partagée. Il est le ferment de la constitution des liens de la communauté.

Même si Mauriac ne semble pas particulièrement passionné par le cinéma ; il exprime à son sujet des jugements, en général, classiques et le juge d'après des critères personnels: phobie de la sexualité qui cache une certaine fascination envers celle-ci, regret du temps passé et obsession de la mort, respect du réel surtout quand s'y adjoint la poésie, vision chrétienne du mal et du salut. Il reconnaît néanmoins l'influence du septième art sur ces derniers : « Mes romans les plus connus, comme *Thérèse Desqueyroux*, ont subi directement l'influence du muet » (F. Mauriac, 1927, pp. 286-287).

Mauriac semble en revanche séduit par la force du direct, de l'image imprévisible, qu'il s'agisse des obsèques de Kennedy ou du visage en gros plan d'un virtuose qui joue, ou simplement d'un écrivain qui évoque son œuvre, il pressent que la télévision fondera son empire sur « l'émotion ». Par sa brièveté, son art de l'ellipse et de la suggestion, son intensité émotionnelle, le court métrage présente de profondes affinités avec la poésie, il se propose aussi d'examiner la manière dont le cinéma a pu exercer une influence dans son rapport au temps : vitesses et rythmes variables, longues et courtes durées.

Le rapport de l'archive au temps et à la création induit de nombreux questionnements, notamment en ce qu'on appelle usuellement « captation ». Il convient d'interroger ce terme, notamment dans ses attendus temporels. Quel temps est ainsi capté? Pour Mauriac, le cinéma a quelque chose à voir avec la mort. Il n'est jamais aussi ému que lorsqu'un film lui fait voir des acteurs qui ont disparu. C'est particulièrement le cas pour Gérard Philipe, qui « était une âme » :

Gérard, qui incarne Modigliani dans *Montparnasse 19 de Jean Becker*, a ici le visage de son propre destin. Il faut tout pardonner à la télévision pour quelques secondes comme celles-là où un jeune visage reflète toute l'histoire d'un homme avant qu'elle soit accomplie. Et nous sommes pareils à Dieu : nous savons que Gérard Philipe qui est là, bien vivant, va mourir (J. Touzot et M. Moneghetti, 2008, p. 98).

Il y a, en nous, estime l'auteur du *Bloc-notes*, une terreur de cet instant de la mort. Plus encore que la souffrance, c'est la disparition même de sa personnalité qui l'effraie. Pour toutes ces causes physiques ou morales, le journaliste ne parvient pas à se saisir comme une totalité. Il compte alors sur le journal pour lui suggérer une image globale sur lui-même. Le cinéma vient pour appuyer le travail du journal.

Les films ramènent à la surface de la conscience du chroniqueur « l'immense filet de souvenirs ». Mauriac emploie cette expression après la vision d'*Hôtel du Nord* de Carné, d'après le roman de Dabit, dont il se souvient avec émotion :

(...) Je revoyais ce charmant Dabit qui avait si peur de la guerre, si peur de la mort, qui rêvait des Baléares et qui est allé finir seul en Russie où il avait accompagné Gide. Ce qu'avait vu sa sordide enfance à l'*Hôtel du Nord*, ce qu'il avait voulu fuir à tout prix, nous le revivons, ce soir, et nous pensons à son agonie solitaire dans l'ombre de Staline... (J. Touzot et M. Moneghetti, 2008, p. p. 461).

Dans la mesure où le journal est une œuvre d'art, des impératifs esthétiques peuvent jouer. La fonction du journaliste comme celle des impressionnistes est de transmettre au lecteur une expérience du monde qui est l'impression de l'inconnu, c'est-à-dire que l'artiste perçoit désormais le réel ailleurs, dans un jeu de reflet, dans la transparence de certaines lumières. Dans un Bloc-notes du mercredi 4 mai 1955, on voit bien comment la mutation du regard du journaliste tend vers un idéal d'un instant, d'une section de la vie, d'une enfance. C'est ce qu'exprime l'admirable dernière phrase de *Du côté de chez Swann* : « Le souvenir d'une certaine image, n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, sont fugitives, hélas! comme les années ». Slava Kushnir (1979, p. 226) écrit à ce propos :

Rien n'est insignifiant, rien de ce qui produit un écho dans le psychisme de l'écrivain. Le *Bloc-notes* surtout, semble avoir été inventé pour que l'auteur s'y débarrasse de tout ce qui s'accumule en lui, de tout ce qui agite son cœur et son esprit.

Le *Bloc-notes* semble rechercher dans le cinéma les moyens d'une ouverture sur l'espace extérieur, mais également la possibilité de morceler l'espace et le temps, comme dans un certain type de montage jouant sur la brièveté des plans. À force de brièveté on peut créer un cinéma absolument nouveau en parfaite harmonie avec notre sensibilité moderne, laconique et rapide.

### **3. L'événement comme processus créatif**

Mauriac, journaliste est témoin d'une histoire riche d'événements, à la portée considérable. Chez lui, et tout spécialement dans *le Bloc-notes*, il y a une telle acuité dans la sensibilité et le jugement que l'événement devient presque toujours l'élément déclenchant qui engendre la création, autrement dit le processus créatif.

L'écrivain Henry James raconte que, chez lui, le récit s'appuie toujours sur la quête d'une cause. Le mot cause ici ne doit pas être pris dans son sens le plus large ; c'est souvent un personnage, mais parfois aussi un événement ou un objet. L'effet de cette cause est le récit, l'histoire qui nous est racontée. Et tout dans ce récit doit finalement sa présence à cette cause. Il s'agit ici, de montrer comment, l'actualité, entendue comme événement, suppose un ensemble de valeurs qui ressortent aussi bien de l'ordre moral, littéraire qu'artistique.

Déjà, dans son *Analyse sur la création d'Italo Calvino*, Jean Nimis a montré le rôle central de l'image dans l'écriture de l'auteur, image qui préside à la gestation de ses textes et qui assume une fonction de matrice dans le tissu narratif qu'elle ne cesse de nourrir.

L'approche «intermédiaire» à laquelle nous consentons l'œuvre journalistique de Mauriac consiste donc en la recherche de sa convergence et de son interaction avec les autres formes artistiques, notamment, la radio, la télévision, le téléphone, le cinéma, etc. Ce procédé n'est pas radicalement nouveau puisque l'illustration des images, quelle que soit leur nature, est en fait attestée depuis l'Antiquité. Leur agencement formel dans l'œuvre facilite la contribution décisive du lecteur dans l'élaboration du sens. Philippe Ortel, dans son article, « *Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste* » explique que :

Les dispositifs photo-littéraires surgissent chaque fois qu'un cadre quelconque favorise la rencontre pratique (matérielle) du texte et de l'image, créant au niveau pragmatique, un espace d'échanges avec le lecteur, devenu le médiateur de cette interaction (P. Ortel, 2008, p. 18).

Par ailleurs, le style est caractérisé par un certain découpage temporel de l'existence de l'événement. Sa structure temporelle est extrêmement variable d'un jour à un autre. Mais l'on constate presque toujours une sorte d'enchaînement qui rend le style plus aisément, après quoi le texte s'interrompt sans qu'il y ait d'autres raisons que la fin de l'événement. C'est pourquoi, dans le *Bloc-notes* de Mauriac, chaque discours est un texte isolé qui se suffit à lui-même, et dont la longueur ne dépasse que rarement trois pages. La tension est ainsi créée entre le récit qui imprime un resserrement du temps et la résonance intérieure, une sorte de course contre la montre. Le *Bloc-notes* est de ce fait un livre qui accompagne l'existence sans jamais pouvoir s'achever. En cela, la brièveté peut être un art, cette brièveté n'est pas celle de l'art, mais celle de la vie.

## **2. CONCLUSION**

Le récit bref est devenu, en raison de sa plasticité, un terrain d'expérimentation où se reflètent des évolutions majeures affectant l'ensemble du champ littéraire et artistique. Alors même que la notion de genre tend à perdre une part de sa valeur opératoire au plan de la réflexion critique, le caractère protéiforme de la narration brève amène celle-ci à redéfinir ses frontières et ses enjeux dans des directions très variées. C'est précisément cette diversité, qui est aussi synonyme d'instabilité, qui justifie, dans le *Bloc-notes* de François Mauriac, l'association d'un angle d'approche intermédiaire dépassant les seules frontières de l'écrit tout en intégrant la dimension de l'hybridité, et d'une réflexion sur les formes de l'imaginaire qui reconfigurent aussi l'espace du récit bref.

Dans cette forme de communication créatrice de possibilités, la brièveté du discours redéfinit les termes, déplace l'enjeu de la relation de communication et y introduit de la flexibilité, donnant la possibilité à l'œuvre d'art de s'ouvrir à un contact multiforme. De ce point de vue, le bref n'est pas du côté de la réalité qui viendrait contredire une possibilité, interrompre un processus, s'opposer à la réalisation du possible, mais il est intrinsèquement source d'ouverture, de création de possibilités.

En définitive, l'image et le son président à la gestation de l'écriture journalistique de Mauriac et assument une fonction de matrice dans le tissu narratif qu'elle ne cesse de nourrir. Envisagée comme une « osmose métamorphique » du texte de l'image et du son, l'écriture devient chez Mauriac le compte-rendu d'une aventure intellectuelle, d'une « expérience de pensée », qui peut paradoxalement aboutir à une déconstruction et à une recomposition du récit par l'imagination du lecteur. Le récit apparaît comme un pur jeu d'expérimentation où les matériaux de tout genre s'associent, se combinent pour inscrire la narration dans une dynamique de « l'impureté », comme dirait Guy Scarpetta. Il s'agit précisément des scénarios narratifs que nous qualifions de « narrations multiples », à savoir des configurations où l'unicité, l'unité organique et la fonction unificatrice de l'acte narratif sont mises en cause.

Au vu de ce procédé de la discontinuité, il apparaît que Mauriac utilise sans réserve les principes de l'enchâssement et de l'entrelacement ; usage qui fait voler en éclat le récit. Ainsi, mêler, mélanger, brassier, croiser, télescopier, imbriquer, fondre, sont autant de mots qui s'appliquent à l'intermédialité, et reflètent l'imprécision du flou formel de l'écriture journalistique de Mauriac. Il s'agit d'un passage de l'homogène à l'hétérogène, du singulier au pluriel, de l'ordre au désordre. Un tel argument se justifie par une réappropriation motivée des techniques propres à l'écriture de presse. Ainsi que le dit M. E. Thérenty (2003, pp.633-634).

La poétique journalistique s'invente [...] à partir de catégories littéraires (modèle conversationnel, polyphonie narrative, feuilleté de voix) mais en retour [...] les modèles journalistiques imprègnent et soutiennent la littérature et aussi les modes de pensée, la société.

### 3. BIBLIOGRAPHIE

- HENRY Michel, 2005, *Voir l'invisible*, PUF Quadrige, Paris.  
 KUSHNIR Slava Maria, 1979, Mauriac journaliste, Paris, Lettres modernes.  
 MAURIAC François, 1993, *Le Bloc-notes*, T, I, 1952-1957, Présentations de Jean Touzot, Édition du Seuil.  
 - 1927, *Thérèse Desqueyroux*, Édition Grasset.  
 ORTEL Philippe, 2008, « Trois dispositifs photo-littéraires. L'exemple symboliste », dans *Littérature et photographie*, Jean-Pierre Montier et alii (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».  
 PERINEAU Sylvie, dir., 2013, *Les formes brèves audiovisuelles. Des interludes aux productions web*, Paris, CNRS Éd., coll. CNRS Alpha.  
 PERNOUD Régine, 1972, « Écrits et propos sur l'art », *Le Courier de l'UNESCO*, vol VI, n°10, octobre 1953, Hermann.  
 POE Edgard, 1855, *La Chute de la maison Usher*, traduction de Charles Baudelaire, in *Le Pays*, 7, 9 et 13 février 1855.  
 SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, 1997, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.  
 THERENTY Marie-Eve, 2007, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, (Poétique).  
 TOUZOT Jean et MONEGHETTI Merry, 2008, « on n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964 », de François Mauriac, éditeur, Bartillat.  
 TRO DEHO Roger et COULIBALY Adama (dir.), 2014 *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Critiques Littéraires ».



Cite this article: Bellarmin Etienne ILOKI, and Moulongo Jean Georges André. INTERMEDIALITE ET BRIEVETE DANS L'ECRITURE JOURNALISTIQUE DE FRANÇOIS MAURIAC. *Am. J. innov. res. appl. sci.* 2019; 9(3): 263-270.

This is an Open Access article distributed in accordance with the Creative Commons Attribution Non Commercial (CC BY-NC 4.0) their derivative works on different terms, provided the original work is properly cited and the use is non-commercial. See: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>