

La vie de Proust au petit écran. Mémoire, mythe et matérialité dans *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (1962)

Thomas Carrier-Lafleur

Abstract. On the occasion of the centenary of the writer's death, the present article wishes to return to the myth of Proust's "parallel lives", as theorized by Roland Barthes in 1966 following the publication of George Painter's famous biography. More specifically, we shall place our reading at the border of Proustian studies and media studies, in order to comment on the impact and genesis of Roger Stéphane and Gérard Herzog's program *Portrait-Souvenir: Marcel Proust*, broadcast in 1962. This program, in fact, is at the very confluence of the revival of Proust criticism, which began in the 1950s with the publications of *Jean Santeuil* and *Contre Sainte-Beuve*, and the television culture of the 1960s, where the lives of writers are becoming an increasingly mediated subject thanks to new quality programs. Finally, we will see that the greatest interest of this televisual "portrait", whose different audiovisual paradigms we will study, is undoubtedly to make the image of Proust more accessible and more concrete, notably thanks to the testimony of Céleste Albaret and the showing of the author's manuscripts.

“... la matière de mon expérience, laquelle
serait la matière de mon livre...”
Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

1. “Prestige des grandes biographies” : Proust entre épopée littéraire et histoire médiatique

“Rien, à première vue, ne prédispose la vie de Proust au prestige des grandes biographies” (2002a, p. 811) écrivait Roland Barthes dans un article du 15 mars 1966 publié dans *La Quinzaine littéraire*¹. Sous le titre “Les vies parallèles”, Barthes propose une critique de la traduction française d'un ouvrage qui, non sans surprise, jouit alors d'une notoriété aussi inattendue qu'inespérée : *Marcel Proust*, la biographie en deux volumes de l'auteur britannique George Painter (publié initialement en 1959 et 1965), qualifiée d'“événement proustien de l'année” par Antoine Compagnon dans la leçon “Proust 66” (1^{er} février 2011) de son cours d'histoire culturelle au Collège de France intitulé *1966 : Annus mirabilis*². Comme le note Compagnon, cette biographie se haussera au sommet des ventes, et ce, malgré une critique assez timide de la part des différents médiateurs. Les critiques n'ont pas manqué de relever la formule polémique de Painter dans sa préface : “What do they know of *A la Recherche* who only *A la Recherche* know?” (1989, p. xix). Que connaît-on d'*À la recherche du temps perdu*, si l'on a seulement lu *À la recherche du temps perdu* ? Question piège, dont toute l'ambiguïté réside dans le “seulement” (*only*). C'est que Painter, avec une force et une efficacité nouvelles, pose la question – proustienne s'il n'en fut jamais – de l'homme et de

¹ Nous remercions chaleureusement Luc Fraisse – qui connaît par cœur l'émission dont il est question ici – pour sa relecture érudite de l'article.

² Une captation audiovisuelle de cette leçon – qui a été essentielle à la rédaction du présent article – est consultable sur le site du Collège de France (voir bibliographie). Les citations extraites de la leçon sont tirées de cet enregistrement.

l'œuvre, de l'écriture et de la vie, du réel et de l'imaginaire. Voici, pour mémoire, l'essentiel de son approche, qui présuppose la porosité des frontières entre le roman et le monde :

I shall show that it is possible to identify and reconstruct from ample evidence the sources in Proust's real life for all major, and many minor characters, events and places in his novel. By discovering which aspects of his originals he chose or rejected, how he combined many models into each new figure, and most of all how he altered material reality to make it conform more closely to symbolic reality, we can observe the workings of his imagination at the very moment of creation. The "closed system" Proustians have been egoistically contented to know of Proust's novel only what it means to themselves. It is surely relevant to learn what the novel meant to the author, to understand the special significance which, because they were part of his life and being, every character and episode had for Proust and still retains in its substance (Painter 1989, p. xiii-xix).

Même si nous voici sur le point de souligner la disparition de l'écrivain en novembre 1922, ce rapport entre la vie et l'œuvre de Proust, ce passage entre les mondanités du social et la solitude de la création, sont des aspects qui ne cessent de fasciner. D'autant plus que Proust, avec les textes du *Contre Sainte-Beuve* et plusieurs passages de l'"Adoration perpétuelle", a lui-même offert à la postérité tout un jeu de clés pour tenter d'ouvrir la porte donnant accès à ce mystère d'une improbable conversion à la littérature, de laquelle naît une nouvelle manière de lire le quotidien. Avec tous les débats qui l'ont accompagnée, la biographie de Painter n'est donc pas seulement l'événement proustien de 1966, mais la publication qui synthétise la série de distorsions, d'interférences et de symbioses caractéristique de la nébuleuse des études proustiennes depuis le milieu du XX^e siècle, et dont l'actuel centenaire ravive les mythologies. Du structuralisme à la génétique textuelle, des *gender studies* à l'anthropologie élargie, il n'y a pas de courant de la théorie littéraire (en France, du moins) qui ne se soit posé la question de "la vie de Proust", que ce soit pour la décrypter, la porter aux nues ou en nier l'importance. "[C]est la vie d'un fils de famille mondain, oisif, riche [...] dont le décor, mi-haussmannien, mi-normand, est celui d'une histoire bourgeoise, ironisée ordinairement sous le nom de 'belle époque', matière à films plus que substance littéraire. Et pourtant il se produit ceci : la vie de Proust est passionnante" (2002a, p. 811), ajoute Barthes pour justifier l'intérêt qu'il porta immédiatement à la biographie de Painter, dont il complexifiera la rhétorique :

La vérité, c'est que, très paradoxalement, la vie de Proust nous oblige à *critiquer* l'usage que nous faisons ordinairement des biographies. D'habitude, nous considérons que la vie d'un écrivain doit nous renseigner sur son œuvre ; nous voulons retrouver une sorte de causalité entre les aventures vécues et les épisodes narrés, comme si les unes produisaient les autres ; nous croyons que le travail du biographe authentifie l'œuvre, qui nous paraît plus "vraie" si l'on nous montre qu'elle a été vécue, tant nous avons le préjugé que l'art est au fond illusion et qu'il faut, chaque fois qu'il est possible, le lester d'un peu de réalité, d'un peu de contingence. Or la vie de Proust nous oblige à renverser ce préjugé ; ce n'est pas la vie de Proust que nous retrouvons dans son œuvre, *c'est son œuvre que nous retrouvons dans la vie de Proust*. [...] Autrement dit (du moins avec Proust), ce n'est pas la vie qui informe l'œuvre, c'est l'œuvre qui irradie la vie, explose dans la vie et disperse en elle les mille fragments qui semblent lui préexister (2002a, p. 811-812 ; l'auteur souligne).

"Voilà bien une rédemption de la biographie de Painter, sans doute un peu sophistique, en tout cas là où on ne l'attendait pas, annonçant le Barthes plus tardif du Collège de France, de "Proust et moi" et de *La Préparation du roman*", dit Compagnon (2011). Or, il n'est même pas nécessaire d'attendre l'œuvre tardive de Barthes, pour rencontrer des variantes de cette idée soulignant l'ouverture du monde et de la vie par l'œuvre. Dès 1968, dans "La mort de l'auteur", Barthes écrit en effet ces phrases, qui auraient pu se placer telles quelles dans "Les vies parallèles" : "Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle" (2002b, p. 43). On tire bien là sur le même fil.

Dans cette double logique de rétrospection et de projection à laquelle invite le centenaire de la mort d'un écrivain, nous souhaitons continuer à interroger ce mythe des vies parallèles défendu par Barthes. Plus particulièrement, nous aimerions développer l'idée que cette *épopée de l'écriture* nommée "Marcel Proust" est aussi le fruit d'une *histoire médiatique* qui, au cours des trois derniers quarts de siècle, se tisse par des allers-retours entre petit et grand écran³. Depuis la France des années 1950, la télévision et ensuite le cinéma ont constitué un socle privilégié pour étudier la cristallisation et la postérité du mythe Proust, de sa vie et de son œuvre. Afin de circonscrire cette enquête, nous nous intéresserons à la postérité de Proust à la télévision, média qui, au tournant des années 1950, en France, commence à produire des émissions de haute culture où la biographie des écrivains est à l'avant-plan. En particulier, notre étude portera sur l'émission *Portrait-Souvenir* (1960-1964), dont l'épisode du 11 janvier 1962 est consacré à l'auteur de la *Recherche*. Nous tenterons de montrer comment cette émission se place au confluent de deux paradigmes : d'une part, celui des témoins ayant personnellement connu l'écrivain, et, d'autre part, le paradigme de la réalité matérielle de l'œuvre qui, entre autres grâce à la monstration des manuscrits, se donne à voir sous un nouveau jour. Sur le double plan de l'histoire littéraire et de la sphère médiatique, ce *Portrait-souvenir* s'inscrit par ailleurs dans une période clé, celle des années 1960, où se renouvelle presque entièrement l'intérêt critique pour Proust, après l'indifférence relative des trois décennies précédentes. Le mythe des vies parallèles et de l'avènement miraculeux de la vocation après des années d'oisiveté se trouve alors démenti par la découverte et la publication de *Jean Santeuil* (1952) et de *Contre Sainte-Beuve* (1954) qui révèlent aux universitaires, puis au public que Proust n'a jamais vraiment cessé d'écrire et de bâtir son œuvre toute sa vie durant. L'arrivée des premières thèses d'état sur Proust (celles de Jean-Yves Tadié et Henri Bonnet, notamment) s'inscrit également dans cette mouvance, tout comme le choix des producteurs de l'émission de montrer les manuscrits pour insister sur la matérialité de l'œuvre en tant que signe irréfutable de labeur. *Portrait-Souvenir : Marcel-Proust* se situe ainsi à un moment clé, une sorte de carrefour, dans l'histoire des études proustiennes et, comme nous le verrons, de l'évolution du langage audiovisuel et des poétiques médiatiques.



Fig. 1 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962).

2. *Portrait-Souvenir* I : le mythe de la double vie

“Cette télévision des années 60 était une télévision de haute culture, sans publicité bien sûr, mais avec quelques émissions culturelles célèbres [...]. Telle était la mission de la télévision : une mission culturelle, où les dramatiques étaient le genre-roi, au service des classiques”, explique Compagnon (2011) afin de mettre en perspective le “*Portrait-Souvenir*” consacré à l'auteur de la *Recherche*, évoquant aussi au passage

³ Notons en passant que l'histoire de la vie et de l'œuvre de Proust à la radio serait une autre histoire à faire.

des émissions non moins représentatives de cette ère médiatique nouvelle, à l’instar de *Lectures pour tous* (1953-1968) ou *Cinq colonnes à la une* (1959-1968). Renvoyant aux *Portraits-souvenirs* de Cocteau (1935), l’émission souhaite présenter les grands écrivains de la littérature française dans l’environnement qui les a vus naître et créer leur œuvre, dont des spécialistes interrogent la mémoire. Même si le ton est généralement édifiant, chaque émission se démarque par l’image volontairement complexe, voire plurielle, qu’elle présente de l’écrivain, dont la vie est évoquée par plusieurs témoins ou commentateurs. L’émission se distingue aussi par une galerie de styles et d’approches, qui servent justement à illustrer la grande variété des formes d’écritures et des figures auctoriales qu’elle souhaite représenter à l’écran. Stendhal, Balzac, Beaumarchais, Dumas père, Maupassant, Flaubert, Tocqueville, Sévigné (la seule femme ayant droit à une émission), Gobineau, Labiche, Ionesco, Claudel, Eluard, Audiberti, Gide, Cocteau et une vingtaine d’autres se feront ainsi “tirer le portrait” par le petit écran. Celui consacré à Proust est produit par Roger Stéphane (né Roger Worms), proche du parti communiste, ancien résistant, dandy au nœud papillon et militant du mouvement LGBT+ (il affirmera plusieurs fois son homosexualité). Avant de passer à la télévision, Stéphane sera d’abord critique littéraire et chroniqueur politique pour plusieurs journaux (dont *Combat*, *Paris-Soir*, *Les Temps modernes*), en plus de cofonder *L’Observateur* en 1950. Stéphane, que l’on verra de dos lors des entretiens ainsi que dans certains plans montrant Illiers, est également l’interviewer de l’émission. Elle est réalisée par Gérard Herzog, résistant lui aussi, frère de l’alpiniste et homme politique Maurice Herzog. Se spécialisant à la fois dans les dramatiques, les émissions littéraires et les émissions politiques, son travail à la RDF puis à la RTF l’amène à la fois à côtoyer les jeunes comédiens et comédiennes en ascension (Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Jean-Paul Belmondo), des comédiens et comédiennes consacrés (Simone Signoret, Gérard Philippe, Michel Bouquet, Louis de Funès) ainsi que les grands auteurs de l’époque (Camus, Cendrars, Giono, Mauriac, Cocteau). Il sera également le réalisateur attiré de plusieurs hommes politiques, dont, brièvement, le général de Gaulle, et plus longuement Georges Pompidou et Valéry Giscard d’Estaing. Le présentateur qui ouvre ce portrait de Proust est Albert Olivier, autre résistant, qui a commencé sa carrière comme lecteur à la NRF et secrétaire de Gaston Gallimard. Ami de Malraux et de Camus, il sera membre des *Temps modernes* de Sartre, avant de quitter avec Raymond Aron. Son rôle sera central dans la création de plusieurs émissions marquantes de l’époque, dont, en plus de *Portrait-Souvenir* et *Cinq colonnes à la une*, *Les Perses* et *Terre des arts*. Il permettra à une nouvelle génération d’hommes de télévision, tels que Jean-Christophe Averty et Claude Santelli, de faire leurs premières armes. Enfin, le narrateur de l’émission est Jean Négroni, né à Alger et entré dans le monde du théâtre grâce à Camus. Il aura une carrière d’acteur au théâtre, où il signera aussi des mises en scène, et au cinéma, où il sera également narrateur pour quelques courts métrages célèbres, dont *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais, 1953) et, surtout, *La jetée* (Chris Marker, 1963), court métrage construit sur une série d’images fixes et qui repose sur sa narration. Ces commentateurs, exégètes et critiques de Proust, hommes médiatiques de ce milieu de XX^e siècle, n’appartiennent donc pas à la “Belle Époque” de la *Recherche*. Leur rôle de passeurs culturels les amène à se promener entre l’ancien et le nouveau monde.



Fig. 2-7 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)

Jean Cocteau, Paul Morand, Daniel Halévy, Jacques de Lacretelle, le marquis de Lauris, le duc de Gramont.

Le portrait-souvenir ne manque pas non plus de personnalités et de grands noms : Cocteau, Paul Morand et son épouse la princesse Soutzo (née Hélène Chrissoveloni), Daniel Halévy (qui a connu Proust dans la cour de récréation du Lycée Condorcet), Jacques de Lacretelle (alors président de la Société des amis de Marcel Proust et directeur du *Figaro*⁴), le marquis de Lauris, le duc de Gramont (Armand de Guiche⁵), Philippe Soupault, Simone de Caillavet (épouse d'André Maurois et l'un des modèles de Proust – “je suis Mademoiselle de Saint-Loup”, expliquera-t-elle à la caméra), Emmanuel Berl, François Mauriac (l'un des témoins des dernières années de la vie de Proust, lui-même sujet d'un *Portrait-Souvenir* en deux temps) et Céleste Albaret (femme d'Odilon, chauffeur de Proust, mort en 1960, elle-même au service de l'écrivain de 1914 à sa mort), “qui fut à la fois une servante dévouée et une secrétaire de Marcel Proust”, dit Olivier au début de l'émission. La présentation que fait Compagnon (2011) de “ce documentaire assez extraordinaire de 1962” insiste longuement sur cette première apparition de Céleste. Pour l'auteur de *Proust entre deux siècles*, la présence de Céleste dans *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* marque un tournant dans la légende de l'écrivain. Voici son raisonnement :

C'est elle qui crève le petit écran ce jour-là. [...] La vraie révélation de cette soirée Proust à la télévision, c'est Céleste, qui fait un tabac, tire la couverture à elle. Les autres racontaient ce qu'ils avaient déjà publié, comme Paul Morand qui lit son *Vitateur du soir*, mais Céleste disait des choses que l'on n'avait pas encore entendues et que l'on retrouvera dans ses *Souvenirs, Monsieur Proust*, publiés un peu plus tard. [...] Une petite révolution a eu lieu : Céleste, d'un seul coup, a éliminé le Faubourg Saint-Germain, elle a évacué l'Académie, ce “Bal de têtes” qui occupait le reste de l'émission. Elle est désormais le médiateur de Proust, qu'elle a fait sortir du placard, qu'elle a extrait de la clique, de la coterie, de la secte. C'est un peu une inversion entre le haut et le bas : on peut désormais entrer dans l'œuvre de Proust par l'escalier de service. Céleste a pour ainsi dire pris le relais de l'horrible princesse Soutzo. Elle est devenue le nouveau Virgile qui nous guide de l'enfer du temps perdu au paradis du temps retrouvé. Et, comme par un coup de baguette magique, elle a rendu Proust plus démocrate, plus populiste, plus adapté à la société de masse que devient la France dans les années 1960, qui est caractérisée non seulement par la nouvelle culture de masse, mais par la

⁴ La fille de Jacques de Lacretelle a publié en 2019 des souvenirs dans lesquels elle raconte que son père était furieux, après l'émission, de découvrir que son témoignage n'était pas rémunéré.

⁵ Son mariage avec Elaine Greffulhe en 1904 a créé un événement médiatique *a posteriori*, alors que Jean-Pierre Sirois-Trahan (2016) a récemment exhibé et analysé une archive cinématographique du mariage, où l'on croit voir Proust descendre les marches de la Madeleine.

démocratisation de la culture supérieure et Proust se trouve, au croisement de 1965, au croisement de ces deux cultures. En un sens, Céleste a sauvé Proust de son isolement dans la culture supérieure.

On peut volontiers suivre Compagnon dans cette analyse de la prestation de Céleste comme tournant dans l'histoire littéraire et médiatique de Proust, pour autant que l'on accepte que Proust, même en 2022, continue d'être associé à la prétendue "culture supérieure", y compris dans ses apparitions dans la culture populaire (mêmes Internet, blogue, films, séries, etc.). Toutefois, il faut reconnaître que les propos de Céleste, même s'ils détonnent par leur sincérité, voire par leur pathétique (au sens premier de *pathos*), s'inscrivent parfaitement dans le récit que propose l'émission. *Aria* de cet opéra des souvenirs, la voix de Céleste, en dépit de sa fraîcheur, n'est qu'une voix parmi d'autres, que la télévision sait comment faire entendre.



Fig. 8-13 – *Portrait-Souvenir* : Marcel Proust (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)

Philippe Soupault, Céleste Albaret, la princesse Soutzo, Simone de Caillavet, Emmanuel Berl, François Mauriac.

Dans son introduction, avant de présenter les intervenants de ce "Bal de têtes", Olivier donne aux spectatrices et aux spectateurs les clés pour interpréter le portrait qu'ils s'apprêtent à regarder :

Pour la plupart des écrivains, il y a deux sortes de gloires. Pour certains, la gloire ils la connaissent durant leur vie, et elle peut être très grande, mais, malheureusement, après leur mort, ces écrivains perdent souvent assez vite leurs lecteurs et tombent parfois dans l'oubli. Il y en a d'autres, au contraire, qui ont été méconnus durant toute leur existence, et qui, postérieurement, ont une gloire grandissante. Pour Marcel Proust, il s'agit de quelque chose de différent. Il a commencé à connaître la gloire à la fin de son existence [...]. Depuis sa mort sa gloire n'a fait que monter. Aujourd'hui, il est lu et commenté dans le monde entier. [...] Paradoxalement, c'est finalement peut-être en France que, en dépit de son nom, en dépit du nombre abondant de livres écrits sur lui, d'essais pour expliquer sa philosophie et son art, qu'on le lit le moins. [...] Cette œuvre est en effet quelque chose de tout à fait particulier. Certains y ont recherché une philosophie, d'autres, et c'est surtout une erreur qui a été commise pendant sa vie, une sorte de biographie, étant donné que c'est écrit à la première personne. [...] Il s'agit donc, en parlant de lui – c'est centré sur sa personne, évidemment, vous allez entendre des témoignages, des souvenirs de ceux qui l'ont connu –, de son œuvre, d'y pénétrer, et d'[en] avoir si l'on peut dire quelques-unes des clés [...] *À la recherche du temps perdu* c'est au fond : pourquoi on devient écrivain ? Pourquoi il devient écrivain ? C'est tout cela que vous verrez éclairé tout à l'heure par les souvenirs de ceux qui l'ont connu.

Comme toujours chez Proust, semble-t-il, il s'agit de penser ensemble la vie et la légende, les modèles du monde réel et l'inspiration créatrice, la parabole et la fabrique de l'œuvre. C'est la question de la *conversion à la littérature* qui demeure centrale, d'abord et avant tout parce que, la plupart des témoins le disent, rien dans la vie de Proust pré 1907-1908 ne laissait envisager une telle transformation. L'image est bien connue, au point où elle est devenue stéréotype : d'une vie mondaine et stérile, on passe au labeur d'une vocation littéraire dévorante. Centré sur le mythe de la double vie, anticipant la sophistique barthésienne d'une "science de la vie de Proust", le portrait souvenir repose fondamentalement sur le dispositif du "avant/après", avec l'idée que la transition entre les deux temps ne s'expliquera jamais complètement. Pour Lacretelle, cette mécanique se déploie ainsi :

Proust a été snob, au début de sa vie. Il est certain que nous en avons tiré un grand profit. Il a été le mémorialiste, le Saint-Simon de son temps. Voilà qui l'excuse en partie, et même qui lui donne une grande place dans la littérature. [...] Je crois que l'on a beaucoup exagéré le snobisme de Proust, car nous lui devons ses plus grandes réussites. Alors, comme lecteur de Proust ça me suffit. Je l'absous.

En voix *off*, Stéphane schématisera cette idée, que les proustiens ont pu lire et entendre sous toutes ses variantes :

Ainsi semble se dessiner un Proust frivole et un peu excentrique. Pourtant, c'est le même Proust qui est l'auteur d'une des œuvres les plus douloureuses de notre temps. C'est sans doute qu'il jouait de son apparence, qu'il jouait de sa frivolité, que sa frivolité lui permettait de recueillir les anecdotes qui contribuent à donner à son œuvre cet aspect de chronique d'une époque où l'humour noir se mêle sans cesse à la description déchirante des passions humaines.

"Dessiner" est bien le mot, car que font les invités de l'émission sinon broser un portrait collectif ? S'accumulent ainsi des témoignages tous plus pittoresques les uns que les autres sur le "folklore" de l'écrivain : Morand expliquant comment Proust savait se battre pour conserver un taxi, Cocteau qui décrit longuement sa correspondance avec Proust et la paranoïa qui caractérisait la plupart des lettres de ce dernier, le duc de Gramont racontant les fins de soirées passées chez Proust avec une bouteille de cidre pour faire la critique de la dernière pièce de théâtre, Soupault tentant d'étaler les différentes manies de Proust avec les employés du Grand Hôtel à Cabourg, etc. "Il s'était habillé dans l'ascenseur. On avait l'impression d'un personnage du Musée Grévin. C'était à la fois comique, mais extrêmement touchant", résume bien Morand, montrant les deux côtés du personnage. Céleste elle-même n'échappe pas à ce goût pour le truculent ni à cette construction d'une double grille de lecture. Grâce à elle, le public de la télévision connaît maintenant l'horaire de Proust, son alimentation, sa peur des piqûres et des médecins, ses ablutions, ses hallucinations, se rapprochant par là du "culte du banal" dont parle François Jost (2007) pour ancrer historiquement la poétique de la télé réalité dans l'art des XX^e et XXI^e siècles.



Fig. 14 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)
Albert Olivier, au début de l'émission.

“Je m’en suis tenu moi-même, au cours de cette émission, à des généralités très banales sur Proust (j’en avais presque honte en m’écoulant, mais toute la presse a été d’un autre avis...)” (2008, p. 247), écrit Mauriac, non sans fausse modestie, dans sa chronique télévisuelle du *Figaro littéraire*, “Les hasards de la fourchette”. Avec la télévision, c’est l’univers “infra-ordinaire” de Proust qui s’ouvre sous nos yeux et (surtout) dans nos oreilles, comme les petits morceaux de papier se déployant dans l’eau dont parle le narrateur de “Combray”. Plus encore, cette banalité extravagante de la vie entre dans un rapport dialectique avec l’absolu de la vocation littéraire et du chemin quasi christique qu’elle trace. Pour que le mythe des vies parallèles prenne, il est nécessaire d’aller le plus loin possible du côté du banal, pour mieux ensuite permettre de tracer les contours de l’extraordinaire. “Le rôle de la télévision, il ne faut pas l’oublier, consiste à faire partie de la vie du téléspectateur. Il faut s’introduire dans son appartement, le charmer, l’entourer, le soigner, le mijoter à feux doux” (1951, p. 36), résume bien le réalisateur et producteur Pierre Viallet. Ici, c’est la vie de Proust, présentée à la fois comme fantasque et impénétrable, qui s’invite dans nos maisons pour partager notre quotidien. Par un mystérieux effet de magnétisme, les poncifs et les mythologies biographiques décrites au petit écran nous éloignent donc peu à peu de l’œuvre à faire, pour ensuite – et c’est bien là la force proprement télévisuelle du *Portrait-Souvenir* – nous y ramener d’un coup.

3. *Portrait-Souvenir* II : la matérialité retrouvée

“Lire la télévision, voilà une chose qui a été donnée à ceux qui l’aiment et veulent bien la comprendre. [...] Lecture sur un plan double : auditif et visuel, formant ainsi une sorte de contrepoint” (1961, p. 36), insiste à rappeler Jacques Mourgeon, critique de télévision à *Combat*, dans les pages des *Cahiers du cinéma*. Au début des années 1960, le langage de la télévision est encore en pleine ébullition. Pour en définir la grammaire et la structure, l’enjeu est de ne pas se contenter d’y plaquer le langage du cinéma, même si l’on ne peut nier les affinités entre les deux médias. Dans sa thèse sur l’évolution de la fiction télévisuelle (mais le même constat s’applique largement au documentaire), Yves Picard présente ainsi cette idée d’une “double lecture” de la télévision telle que soulevée d’abord par ses pionniers comme Mourgeon ou Viallet : “le premier degré d’expression de la fiction télévisuelle prend la forme de la *télé-dualité*, au sens d’une ambivalence entre oralité et visualité” (2013, p. 288). De même, “la fiction télévisuelle *remédiatise* le trajet du cinéma de la monstration à l’énonciation, selon un parcours qui lui est propre un demi-siècle plus tard. [...] Si le cinéma a évolué du muet au parlant, [...] la fiction télévisuelle a plutôt transité de l’oralité à la visualité, selon un parcours sémiologique qui s’avère le double inversé du cinéma” (*id.*). *Portrait-Souvenir : Marcel Proust*, comme plusieurs autres émissions de la série, est symptomatique de

cette ambivalence entre deux régimes d'expression. Picard résume ainsi ces deux manières de raconter : “la mutation du dispositif de la télé entraîne une évolution de ses régimes esthétiques de la *télé-oralité* à la *télé-visualité*. En substance, dans le parcours d'un appareil qui interpelle l'oreille à un autre qui sollicite la vue, la fiction télé évolue de la prépondérance de l'oralité à la primauté de la visualité” (Picard, 2013, p. 10). Dans le domaine du documentaire, le portrait de Herzog et Stéphane illustre cette dualité, en ce que toutes les parties de l'émission n'ont pas la même valeur esthétique et, comme il reste maintenant à montrer, ne reposent pas sur les mêmes stratégies de narration et de témoignage.

D'abord, comme première stratégie, il y a ce registre du “Bal de têtes”, où les témoins de la vie de Proust viennent raconter souvenirs et anecdotes, avec différents degrés d'intérêt ou d'originalité. On est là dans le plus pur régime de la *télé-oralité* : les intervenants sont filmés en plan fixe, généralement assis, de manière assez serrée (généralement en plan poitrine). Les décors sont souvent les mêmes et, pour tout dire, assez anonymes : coin de salon, devant une bibliothèque ou un foyer, etc. Lors des entretiens, Stéphane est rarement dans l'image, sauf lors de rares plans de transition, où il est filmé de dos. Les intervenants, systématiquement, regardent la caméra. Cette technique, loin de générer un effet de distanciation, est plutôt le signe à la télévision d'une force de transparence, tant le procédé est répandu. L'exception notable est lorsque Morand, tentant de se remémorer une anecdote, dit tout à coup “Je vais demander à ma femme si elle se souvient comment ça s'est passé”, en se levant de sa chaise, tandis que la princesse Soutzo entre dans le cadre par la gauche. Cette petite mise en scène⁶, pour maladroite qu'elle soit, représente tout de même une sorte de mini événement visuel dans le récit du portrait.



Fig. 15 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)
Paul Morand (se levant), Roger Stéphane (de dos) et la princesse Soutzo (s'assoiant).

Avec ce régime de la *télé-oralité* enchaînant les plans fixes, l'intérêt est davantage *photographique* que télévisuel, car l'unique enregistrement sonore des témoignages, s'il était joué par-dessus une image fixe des intervenants, produirait à peu près le même effet. “Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire : ‘Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur’” (1980, p. 13), écrit Barthes au début de *La Chambre claire*, pour commencer sa description empirique des modes d'être de la photographie et de ses façons de nous affecter. Voir les yeux qui ont vu Proust : voilà ce que propose, sur le strict plan visuel, le régime de la *télé-oralité* dans *Portrait-Souvenir : Marcel Proust*. Le vrai témoignage, par-delà l'anecdote, est celui du regard, en dépit de tout ce qu'il peut avoir de feint ou de maquillé. Les paroles, même celles de Céleste, finissent par s'envoler. Mais les regards, d'abord celui de Céleste, qui

⁶ À la fin, ce même Paul Morand assimile aussi son long témoignage, et en somme toute l'émission, à une pièce de théâtre parvenue au moment où le rideau va retomber. La théâtralité des propos de cette génération de témoins proustiens est indéniable.

devenant rapidement les yeux pleins d'eau en se remémorant des scènes d'il y a quarante ans, vont se figer dans le marbre télévisuel. Construit essentiellement sur un régime de l'oralité, le portrait se démarque néanmoins par la place qu'il accorde à la matérialité, au corps et à tout cet "inconscient optique" dont parle Walter Benjamin dans son essai sur la reproductibilité technique (2013). La télévision, avec ses ondes hertziennes multipliant les images dans un contexte quotidien, va amener ce paradigme vers de nouveaux sommets. En 2022, ce qui est le plus touchant dans *Portrait-Souvenir : Marcel Proust*, ce ne sont pas les souvenirs déjà mille fois dits et entendus, dont on ne sait jamais à quel point ils relèvent de la rhétorique ou des idiosyncrasies des interlocuteurs, car on demeure dans les signes de la mondanité et du moi social, mais c'est ce temps retrouvé, ce moi profond que seul un regard peut raconter, avec l'aide de la machine télévisuelle. D'une photographie de Proust s'agrandissant à l'écran à travers un procédé de zoom optique, on passe ensuite au regard d'un Berl ou d'un Halévy, qui, eux, ont vu en personne ce corps dont le spectateur n'a accès qu'à travers une suite de médiations (médiation de la photographie filmée, médiation de la captation télévisuelle, médiation du témoignage, etc.). L'effet est encore plus fort à la fin de l'émission, alors qu'apparaissent en fondu enchaîné les photographies de Proust sur son lit de mort prises par Man Ray ainsi que les dessins au plomb de Jean-Bernard Eschemann, après avoir vu Céleste raconter les derniers moments de l'écrivain. Dans cette séquence, où Mauriac, avec sa voix caverneuse, se lance dans une sorte d'oraison funèbre, le potentiel narratif du dispositif télévisuel semble pleinement atteint. Il n'y a pas d'un côté la voix, et de l'autre le corps, mais une rencontre des deux : la voix devient corps et le corps se donne à lire comme une partition musicale.

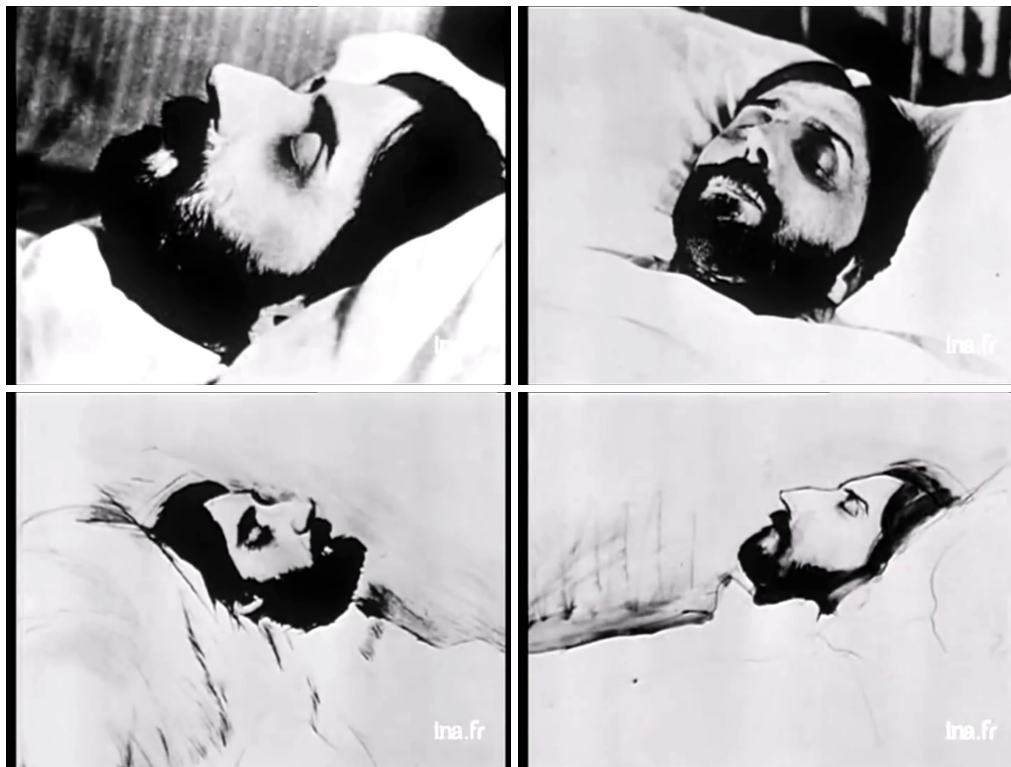


Fig. 16-19 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962).

Le corps est donc roi dans cet univers de la matérialité retrouvée qu'offre la télévision française au public de 1962. Par la monstration des corps et le travail d'analyse visuelle que doivent mener les téléspectateurs, le régime de la *télé-oralité* se complète et se complexifie. Les interviewés ont plus à dire par leur gestuelle, par leur manière, par leur habillement, par leur regard, etc. Mais il y a quantité d'autres "corps" qui peuplent l'écran, à commencer par celui des lieux habités par Proust et dans lesquels la caméra de Herzog se promène à la recherche de l'aura de l'écrivain. Une des plus belles séquences du portrait est ainsi cette scène où Stéphane interviewe Soupault à Cabourg. Le coauteur des *Champs*

magnétiques, avec Breton, raconte les horaires et activités de Proust au Grand Hôtel, sa propension aux larges pourboires, son besoin d’avoir toujours le même fauteuil sur la plage avec un parapluie pour se protéger du soleil, etc. Soupault sera d’ailleurs filmé debout sur la terrasse, un fauteuil début 1900 devant lui. Lorsqu’il mentionne que Proust s’assoit précisément à cet endroit, pour “regarder les gens de Cabourg passer”, Herzog choisit alors de nous montrer des images de cette même jetée en 1962. Possédant des qualités non moins grandes de captation du réel, la caméra se fait alors complice et exécutrice du regard de Proust.

Cette idée associant l’acuité de la vision proustienne à l’objectif télévisuel sera utilisée à deux autres moments lors de cette scène avec Soupault à Cabourg. Après la terrasse, on passe à la salle à manger de l’hôtel, longuement décrite par Proust dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*. Un passage du deuxième tome de la *Recherche* sera alors lu par Négroni, où le narrateur compare les tables aux planètes des “tableaux allégoriques d’autrefois” :

Je regardais les tables rondes dont l’assemblée innombrable emplissait le restaurant, comme autant de planètes, telles que celles-ci sont figurées dans les tableaux allégoriques d’autrefois. D’ailleurs, une force d’attraction irrésistible s’exerçait entre ces astres divers et à chaque table les dîneurs n’avaient d’yeux que pour les tables où ils n’étaient pas (Proust 1988, p. 168).

Contrastant avec la transparence des séquences d’interviews, la mise en scène de Herzog tente ici de traduire en termes visuels le jeu des métaphores proustiennes, tandis que nous voyons en surimpression plusieurs plans en plongée de la salle à manger, avec un tournoiement mécanique de l’image qui fait penser aux effets d’un kaléidoscope. Littéralement, la télévision met ici en mouvement le texte de Proust, tout en redonnant vie aux lieux qu’a connus l’écrivain et qui ont marqué son œuvre.



Fig. 20 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)
“[...] comme autant de planètes [...]”.

“Ce qui l’intéressait c’était son petit monde quotidien”, ajoute ensuite Soupault, en citant l’intérêt sociologico-romanesque de Proust pour les liftiers, les concierges, les femmes de chambre. Alors que les propos de Soupault sont entendus en voix *off*, la caméra nous montre maintenant un jeune serveur, tout de blanc vêtu sauf pour son nœud papillon noir, qui attend un cabaret à la main. Filmé en légère contre-plongée, on le voit regarder à gauche et à droite, tandis que l’œil de la télévision lui fait passer un examen. Le regard de Proust s’invite dans nos salons. De notre propre fauteuil, la télévision nous propose de voir le monde depuis cette même lorgnette. Dispositif voyeuriste – “Big Brother” –, la télévision nous permet de prendre connaissance du réel dans sa réalité diverse et multiple, comme si nous étions nous-mêmes invisibles. Cette image d’un observateur lointain, distant et quasi imperceptible, est, on le sait, une des

manières par lesquelles on a décrit Proust et son intérêt pour les gens du monde et les milieux de la haute société.



Fig. 21 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)
“[...] son petit monde quotidien [...]”.

Cette réflexion de la télévision sur et par elle-même, à travers l’analyse proustienne du réel, conclura également cette brève visite à Cabourg, alors que Négroni lit un dernier extrait des *Jeunes filles en fleurs*. Entre le texte, dans lequel il est question d’un jeune chasseur “à l’épiderme de plante” (Proust 1988, p. 65⁷) qui frappe l’attention du héros-narrateur, et l’image, qui continue à nous faire découvrir l’hôtel et ses employés, il y a à nouveau homologie. Après nous avoir montré le groom qui attend à l’extérieur, la caméra nous ramène à l’intérieur de l’hôtel pour nous donner à voir ses camarades. Herzog utilise là une forme d’écriture audiovisuelle, tandis que, suivant la narration de Négroni, la caméra découpe de manière autonome l’espace du lieu et les corps qui l’occupent. Nous verrons ainsi plusieurs gros plans qui, en duo avec le texte proustien en voix *off*, racontent une histoire pour le téléspectateur. Plusieurs plans vides de l’hôtel, illustrant l’“immobilité” et la “mélancolie” des grooms, ne sont d’ailleurs pas sans rappeler des tableaux de Hopper. Mais, surtout, on sent que Proust, tel un fantôme qui hante les lieux, vient habiter l’image. Ces moments à Cabourg – et l’on peut dire la même chose des moments à Illiers dans la “Maison de Tante Léonie” (le Musée Marcel Proust, aménagé en 1954), qui reposent sur une esthétique similaire – sont médiatiquement plus riches que tous les interviews, car ils stimulent l’imagination du spectateur en mettant à profit les moyens expressifs de la télévision. Par la télé-visualité, le petit écran reconstruit, scrute et réanime l’édifice proustien de la mémoire, grand corps de celluloid. De même, on en vient à comprendre que le regard de Proust, attentif au moindre détail du quotidien, anticipait l’œil familier et domestique de la télévision.

⁷ Voici le passage : “À côté des voitures, devant le porche où j’attendais, était planté comme un arbrisseau d’une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l’harmonie singulière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante. À l’intérieur, dans le hall qui correspondait au narthex ou église des catéchumènes des églises romanes, et où les personnes qui n’habitaient pas l’hôtel avaient le droit de passer, les camarades du groom ‘extérieur’ ne travaillaient pas beaucoup plus que lui, mais exécutaient du moins quelques mouvements. Il est probable que le matin ils aidaient au nettoyage. Mais l’après-midi ils restaient là seulement comme des choristes qui, même quand ils ne servent à rien, demeurent en scène pour ajouter à la figuration. [...] Mais le chasseur du dehors, [...] à la taille élancée et frêle, [...] gardait une immobilité à laquelle s’ajoutait de la mélancolie, car ses frères aînés avaient quitté l’hôtel pour des destinées plus brillantes et il se sentait isolé sur cette terre étrangère”.



Fig. 22 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962)
 “[...] une immobilité à laquelle s’ajoutait de la mélancolie [...]”.

Mais le corps le plus important, et l’on terminera là-dessus, est celui des manuscrits de Proust, dont il s’agit de la première apparition à l’écran. À l’époque, ils sont toujours en la possession de Suzy Mante-Proust, fille de Robert Proust et Marthe Dubois-Amiot. Elle les vendra d’ailleurs quelques mois plus tard à la Bibliothèque nationale de France. “Je me rappelle une soirée où en bas au Ritz, sur un tout petit guéridon, on lui apportait d’énormes épreuves, et il corrigeait au moins autant dans la marge que sur le texte”, dit la princesse Soutzo, avant que la caméra, tel un drone, ne se mette à filmer de haut une série de ces épreuves. L’anecdote de la princesse, dans laquelle s’entend une critique sourde du mode de vie excentrique de l’écrivain, est rachetée par la réalité indéniable du corps du texte. Rien de frivole, rien de vain, rien de fautif dans les brouillons, les manuscrits ou les épreuves. Ici, le corps de Proust est pur langage ; il est devenu littérature. De manière encore plus belle et plus puissante, ce motif reviendra lors de la dernière apparition de Céleste. Elle relate comment Proust, un matin, lui a raconté qu’il a mis le mot “Fin” à son œuvre. “Je lui ai dit : ‘Fin’ tant mieux, Monsieur, votre désir est résolu. Mais qu’est-ce que j’aurai à coller comme petits papiers et qu’est-ce que vous aurez à écrire comme corrections⁸ !”. Puis, sous une narration du *Temps retrouvé* sur Françoise et ses “paperoles”, on voit une main (sans doute celle de Stéphane) sortie de la droite du cadre qui déplie les multiples feuillets et bouts de papiers collés qui forment le manuscrit de Proust. Le résultat – que l’on verra reproduit dans le film *Céleste* (Percy Adlon 1980⁹) – est celui d’un objet protéiforme, presque monstrueux, qui déborde l’écran et demande à la caméra d’effectuer un panoramique pour capter cet univers en expansion. Voilà l’œuvre, voilà le mystère. Comment la vie qui nous a été racontée peut-elle avoir donné cela ? Pour les néophytes, que nous sommes tous, regarder un tel objet revient à essayer de comprendre comment la pensée peut prendre forme dans un cerveau, ou l’information dans un disque dur. À la télévision, le génie devient une énigme matérielle.

⁸ Comme nous l’a fait remarquer Luc Fraisse, il y a un enjeu très intense et non dit dans ce témoignage de Céleste, soudant la vie et la matérialité du texte. On y sent la vive angoisse de Céleste, mesurant le risque vital attaché à la fin de l’œuvre. Et lorsqu’elle évoque les paperoles, les ajouts et tout ce travail *encore à faire*, on ne peut s’empêcher d’entendre aussi une certaine angoisse face à la mort de « Monsieur Proust ». Tout ce travail matériel d’édition et de relecture, pour Céleste, veut d’abord et avant tout dire : « Vous n’êtes pas près de mourir ».

⁹ Sur ce film, voir Carrier-Lafleur et Lavoie (2017).



Fig. 23-24 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962).

4. Conclusion : la vie comme œuvre

“Je me suis assez souvent demandé si, d’une façon générale, la philosophie n’a pas été jusqu’à présent surtout une interprétation du corps et *un malentendu du corps*. Derrière les plus hautes évaluations qui guidèrent jusqu’à présent l’histoire de la pensée se cachent des malentendus de conformation physique, soit d’individus, soit de castes, soit de races tout entières” (1901, p. 9 ; l’auteur souligne), écrit Nietzsche dans la célèbre préface au *Gai Savoir*, dans la traduction d’Henri Albert de 1901 (le texte original est de 1882), année où Proust, ayant abandonné *Jean Santeuil*, effectue ses pèlerinages ruskiniens. Voilà une invitation à *rematérialiser* l’histoire de la philosophie. L’idée, bien sûr, vaut aussi pour l’histoire de la littérature ou de la pensée en général. La métaphysique, pour Nietzsche, n’est en première instance qu’un certain rapport au corps, sans pour autant tomber dans un mimétisme plat. La vie des philosophes, ainsi, est loin d’être sans rapport avec leur œuvre et leur pensée, car un rapport étrange et encore indéterminé se dessine entre les deux. “[E]n somme, entre la vie vécue et la vie écrite, il n’y a pas analogie, mais seulement homologie” (2002a, p. 212), proposait Barthes lui-même dans “Les vies parallèles”, continuant consciemment ou non le geste nietzschéen. C’est ensuite ce que Barthes, à l’époque de *La Préparation du roman*, nommera “marcellisme” (lors de la séance du 16 décembre 1978) :

la vie de Proust me paraît de plus en plus “intéressante”, c’est-à-dire devant être interrogée, du point de vue de l’écriture. [...] Et je pense qu’il faudra de plus en plus concevoir, en tout cas dans les années qui viennent, une sorte de “science” (si l’on peut dire) de la vie de Proust. Il y aurait Proust en tant qu’auteur de la *Recherche* avec l’adjectif proustien et il y aurait Marcel, le marcellisme, si vous voulez, à savoir la science de la vie de Proust (Barthes 2015, p. 30).

En janvier 1980, Barthes reviendra sur ce marcellisme, dans une note manuscrite intitulée “La vie comme œuvre”, que le professeur n’a pas eu le temps de prononcer, mais qui se lit comme suit :

→ La novation du rapport Vie/Œuvre, la position de la vie comme œuvre apparaissent peu à peu, avec le recul, comme un véritable déplacement historique des valeurs, des préjugés littéraires ; c’est aujourd’hui, dans Proust, l’intensité, la force biographique qui séduisent et emportent (biographies, albums, iconographies ; celle de la Pléiade est épuisée, introuvable) → Déplacement du mythe proustien vers l’apothéose du sujet biographique → ce que j’ai appelé le *Marcellisme* (différent du Proustisme) (Barthes 2015, p. 390).

C'est à partir de ce déplacement des préjugés littéraires que nous avons tenté d'analyser *Portrait-Souvenir : Marcel Proust*, pour montrer les différents niveaux de lecture qu'il est possible d'en effectuer¹⁰. Réalisé à un tournant des études proustiennes, ce portrait est, on l'a vu, bien autre chose qu'un simple document, mais un objet bigarré – fruit d'une période qui verra le petit écran devenir roi –, où se mélangent plusieurs esthétiques et rapports à la littérature. Soixante ans plus tard, à l'ère du numérique et du centenaire de la mort de l'écrivain, après plusieurs études sur la *Recherche* et le septième art¹¹, on prend ainsi conscience que l'histoire télévisuelle de Proust reste encore à faire. Avec le petit écran, peut-être sera-t-on en mesure de répondre à ce souhait barthésien d'une science de la vie de Proust.

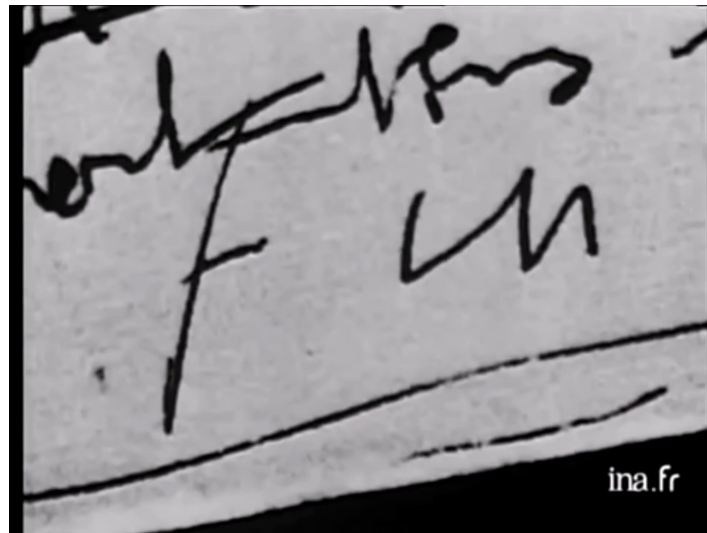


Fig. 25 – *Portrait-Souvenir : Marcel Proust* (Roger Stéphane et Gérard Herzog, 1962).

¹⁰ Il aurait notamment été possible de parler du rôle primordial de la musique dans l'émission : la ronde accompagnant les patineurs, ou au contraire la mélodie en tension ascendante quand on empile les volumes pour montrer l'œuvre qui grandit.

¹¹ Voir notamment Beugnet et Schmid (2017), Carrier-Lafleur (2016) et Lagarde (2016).

Références bibliographiques

- Barthes, R., 1980, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil.
- Barthes, R., 2002a, *Œuvres complètes II. Livres, textes, entretiens 1962-1967*, Paris, Seuil.
- Barthes, R., 2002b, *Œuvres complètes III. Livres, textes, entretiens 1968-1971*, Paris, Seuil.
- Barthes, R., 2015, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil.
- Benjamin, W., 2013, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Frédéric Joly, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».
- Beugnet, M., Schmid, M., 2017, *Proust at the Movies*, Abingdon: Routledge.
- Carrier-Lafleur, T., 2016, *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier.
- Carrier-Lafleur, T., Lavoie, G., 2017, « Les chambres de Carquethuit. Tentatives cinématographiques d'épuisement d'un lieu proustien », *@analyses*, vol. 12, n° 3, p. 155-197. En ligne. URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/2096>
- Compagnon, A., 2011, « Proust 66 », leçon dans le cadre du cours du Collège de France, *1966 : Annus Mirabilis*. En ligne. URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-02-01-16h30.htm>.
- Jost, F., 2007, *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions.
- Lacretelle, A. de, 2019, *Tout un monde*, Paris, Éditions de Fallois.
- Lagarde, L., 2016, *Proust à l'orée du cinéma*, Lausanne, L'âge d'homme.
- Mauriac, F., 2008, « On n'est jamais sûr de rien avec la télévision ». *Chroniques 1959-1964*, Paris, Bartillat.
- Mourgeon, J., 1961, « La renaissance du signe ou la télévision espérée », *Cahiers du cinéma*, n. 122, p. 26-37.
- Nietzsche, F., 1901, *Le Gai Savoir*, trad. Henri Albert, Paris, Mercure de France.
- Painter, G., 1989, *Marcel Proust: A Biography*, 2 vol., New York, Random House.
- Picard, Y., 2013, « De la télé-oralité à la télé-visualité. Évolution de la fiction télévisuelle québécoise du téléroman à la *sérielité* (1953-2012) », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Proust, M., 1988, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Sirois-Trahan, J.-P., 2016, « Un spectre passa... Marcel Proust retrouvé », *Revue d'études proustiennes*, n. 4, p. 19-30.
- Viallet, P., 1951, « Télévision. Portrait d'une machine », *Cahiers du cinéma*, n. 3, p. 30-36.