

EXISTENCE SINGULIÈRE, MODE D'EMPLOI

Quand l'artiste-écrivain est invité à se dire au micro

Anne-Outram Mott¹

Cet article s'intéresse aux modes d'appréhension et d'exposition publiques de l'existence singulière. À travers l'étude de la construction de la figure médiatique de l'artiste-écrivain dans l'entretien culturel radiophonique, il s'attache en particulier à étudier le sens et le fonctionnement de micro-récits autobiographiques, dont l'efflorescence est l'une des lignes d'évolution les plus frappantes de ces dialogues au micro.

Comme toutes les émissions de radio, l'entretien culturel radiophonique est un objet pensé non pas pour être regardé, mais écouté. Et comme toutes les rencontres qui répondent du genre de l'entretien, il représente une interaction complémentaire au cours de laquelle une personne suscite, tandis que l'autre s'épanche – ici en l'occurrence, l'une est journaliste-intervieweur, l'autre artiste-écrivain. De sorte que la remarquable longévité de ce genre sur les ondes trouve une explica-

1 Université de Genève, Suisse.

tion tangible dans la conjonction des deux facteurs : « dire » et surtout « se dire » est une entreprise sans doute plus aisée dans le dialogue, à l'ombre des regards, que sous le feu des projecteurs de l'allocution publique ou du débat télévisé.

Cette propriété ou « radiogénie » du genre de l'entretien fait de lui une forme originelle de la consécration publique de la parole sur soi, et de surcroît un poste d'observation fécond des modalités de construction de la figure médiatique de l'artiste-écrivain. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle il divise. En effet, pour les historiens et sociologues de la culture les plus critiques, l'entretien diffusé sur les ondes des radios généralistes témoigne de la chape médiatique qui pèse désormais sur la vie culturelle : celle-ci aurait succombé, il y a quelques décennies déjà, aux sirènes de la personnalisation, et se trouverait actuellement largement démunie face aux rouleaux compresseurs des industries culturelles. De ce point de vue, l'entretien radiophonique n'est en fait qu'une surface promotionnelle pour des célébrités en quête de renommée et des objets culturels en quête de succès. Pour d'autres, il peut servir de repère privilégié quant à la contemporanéité des dits de soi qu'y produisent les artistes et les écrivains interviewés. Ce que pointe manifestement cette seconde posture, c'est la capacité des industries culturelles à entrer en résonance avec le monde qui nous entoure et leur capacité à proposer des ressources à leurs publics pour se représenter et interpréter le quotidien qui est le leur. Il est vrai que les invités des entretiens se révèlent souvent bons candidats à ce type de paroles autobiographiques, notamment de par l'innéité des rapports à des tiers qu'induit leur activité. Mais « se dire » à l'intention de publics imaginés semble aujourd'hui renvoyer de manière de plus en plus sensible à la singularisation de la recherche du sens et des trajectoires de vie, celle dont il est question chez les sociologues et philosophes de la modernité. C'est dans cette seconde perspective que nous inscrivons le présent propos.

En soumettant à l'analyse deux séries d'entretiens diffusés à 40 ans d'intervalle sur les ondes de la Radio Suisse Romande (années 1960, années 2000), on voudrait examiner les phénomènes liés à la construction de l'identité de l'artiste-écrivain, limités ici aux inférences du questionnement du journaliste-intervieweur. En particulier, en tirant profit de la longévité du genre et des gains de perspective qui en découlent par rapport à des dispositifs sémiotiques et génériques

plus récents, on souhaite interroger l'émergence d'une lecture de plus en plus réflexive du soi de l'invité, en phase avec les préceptes de la modernité réflexive (Beck *et al.*, 1994). D'un point de vue théorique, on se situe dans les courants de l'analyse du discours, en commençant par approcher l'objet à l'aide de la pragmatique des interactions. S'il est vrai que cette approche excelle dans sa manière de rendre compte de l'adéquation langagière à des situations et des processus de construction de la relation, il lui est en revanche difficile de saisir la dimension de la temporalité biographique, dans laquelle la quête identitaire semble pourtant puiser aujourd'hui beaucoup de son sens. Par contraste, l'approche narrative de l'identité s'avère particulièrement productive dans la mise au jour des processus d'autoréflexivité dans le dialogue. Parce qu'elle part du principe que la personne qui se raconte est dotée d'une histoire, et parce qu'elle rend possible la disjonction entre le présent de la narration et le passé des expériences vécues, l'identité narrative permet d'appréhender les mouvements de retour sur soi ainsi que les tentatives de mise en cohérence de soi dans le temps. Pour Ricœur (1990), l'identité narrative représente même un adjuvant puissant à la constitution du soi, en offrant à celui-ci la possibilité d'apparaître sans le support des dispositions acquises, des habitudes et formes d'identification sédimentées, autrement dit sans le support de ce que les sociologues ont plié dans la notion de « rôle ». Ainsi mise à nue, l'identité glisse du pôle de la rigidité du même (la *mêmeté*) vers celui du rapport réflexif et distancié à soi-même (l'*ipséité*) – un terme dont la proximité conceptuelle avec la « culture de soi » (Foucault, 1984) ou la « culture de l'authenticité » (Taylor, 1998) est frappante. Aussi est-ce vers la question de la médiatisation de l'existence singulière, comme le titre l'annonce, et de son évolution que va mener l'examen des multiples demandes de dire adressées par le journaliste-intervieweur à son invité.

L'efflorescence du biographique dans l'entretien culturel radiophonique

Éclairant dans un premier temps ce dont il est concrètement question dans le cadre des deux séries d'entretiens analysés (soit 10 entretiens pour les années 1960, 20 pour les années 2000), l'analyse du cadrage thématique des interventions des journalistes-intervieweurs conduit à distinguer 4 univers thématiques qui ne sont pas étanches,

puisque tous ont pour objet ou point d'appui le faire, l'être ou la pensée de l'invité. Il s'agit en l'occurrence de :

- l'objet culturel, dont l'invité est l'auteur ou l'interprète (livre, film, spectacle), regroupant des types de questionnements liés au style, à la facture de l'objet ou à ses ressorts ; c'est principalement l'activité auctoriale ou artistique de l'invité qui est ici mise en évidence, ce qui place son expertise et son savoir-faire au centre du propos ;
- le *soi statutaire* de l'invité, selon le terme introduit par de Singly (1996), signifie un ensemble de paramètres liés à l'identité sociale de celui-ci et répertorie des questionnements portant sur son rapport à des pairs, à des personnes de référence ou à ses publics, ses affinités culturelles, mais aussi des questionnements plus réflexifs sur la nature de ses aspirations, le rapport à la célébrité, les gratifications personnelles qu'il tire de son activité ou les épreuves rencontrées ;
- le *soi personnel* de l'invité renvoie quant à lui à des thématiques débrayées de l'activité artistique ou littéraire de l'invité. De questionnements sporadiques essentiellement centrés sur les loisirs (les voyages, les amis, le sport), les interrogations se sont largement affirmées tout en migrant vers des aspects de la biographie personnelle de l'invité (l'enfance, les événements marquants, les rapports à des très proches), ainsi que vers la compréhension du sens de la vie ou d'expériences personnelles associées à de grandes topiques comme la joie, le malheur ou l'authenticité ;
- la société enfin, univers mineur mais en forte progression, regroupe des thématiques qui se détachent du faire et de l'être de l'invité, quand bien même cet ensemble n'est pas déconnecté de la personne de l'invité puisque c'est son regard qui est questionné ; ici sont abordés l'état du monde contemporain ou des thématiques plus intemporelles comme la destinée humaine, le bien, la souffrance, l'ataraxie, etc.

Déjouant les rhétoriques dénonciatrices d'une personnalisation galopante des messages médiatiques, l'évolution de la prégnance respective de ces différents univers référentiels ne traduit pas une progression des thématiques liées à l'identité de l'invité : le cumul des univers du *soi statutaire* et du *soi personnel* reste identique, avec plus de la moitié des thèmes abordés dans l'entretien. En revanche, le déplacement significatif du *statutaire* vers le *personnel*, ainsi que la

composition interne de ces deux univers traduit d'une part une efflorescence tangible de thématiques d'ordre biographique, et d'autre part une lecture plus subjective de l'identité de l'artiste-écrivain, dans la mesure où celle-ci apparaît ponctuellement émancipée de ses attributs statutaires.

Étendu dans un second temps à la nature du cadrage énonciatif des entretiens, l'examen fait effectivement apparaître de nombreuses demandes d'appréciations portant sur la personne même de l'invité. À l'évidence, ces demandes visent à solliciter une attitude autoréflexive de la part de l'invité et à provoquer chez lui un discours au sein duquel son monde subjectif est à la fois source et cible de l'évaluation. Cette observation de la texture du discours produit par le journaliste-intervieweur permet de mettre en évidence un certain nombre d'éléments dans le passage des années 1960 aux années 2000, et notamment :

- un glissement du réflexif initialement centré sur l'objet culturel (qui ne correspond qu'à une forme d'autoréflexivité indirecte puisqu'elle passe par la médiation de l'objet) vers les univers relatifs au soi de l'invité (dont découle alors une autoréflexivité au sens propre) ;
- un étalement du réflexif, initialement réservé au domaine du statutaire, vers celui du personnel qui semble alors fonctionner non plus comme une aire occasionnelle de détente ou d'évasion, mais désormais comme ressort privilégié et attendu du rapport à soi, au métier et au monde.

Ce que l'analyse du cadrage énonciatif des entretiens ne permet en revanche pas d'approcher, c'est le tissu de la temporalité biographique pourtant sous-jacent à de nombreuses séquences réflexives du corpus des années 2000.

A la croisée du narratif et de l'autobiographique

Pour parvenir à mettre le doigt sur le lien qui unit la temporalité biographique aux formes narratives centrées sur le *soi* de l'invité au cours des entretiens, on a choisi de recourir à un syntagme relativement explicite, celui de « micro-récit autobiographique », qui a pour propriété de se distinguer d'autres unités repérables à leur dominante descriptive, explicative ou encore argumentative.

La dimension du micro-récit tout d'abord : par ce terme, on entend l'irruption d'épisodes narratifs ou de séquences narratives au cours d'un entretien radiophonique. En suivant les propositions de Jean-Michel Adam (1992) formulées dans une perspective de linguistique textuelle, ces séquences peuvent être considérées en tant qu'unités textuelles répondant à un certain nombre de critères. Les spécificités dialogales de l'objet ainsi que la focale portée sur l'identité de l'invité incitent à centrer ici l'analyse sur les trois critères suivants : des *prédicats transformés*, ces prédicats portant sur l'être, l'avoir ou le faire définissant le sujet ; un *procès*, c'est-à-dire une action qui forme un tout, déclenché par un élément perturbateur et orienté vers une fin, donc sous-tendu par une tension ; et une *causalité narrative* supportée par cette opération majeure du récit que représente la mise en intrigue (Ricoeur, 1990) ou la mise en ascendance du temps (Bres, 1994).

La dimension autobiographique ensuite : à la suite de Philippe Lejeune, on désigne par la notion d'« autobiographie » une forme de « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1996, p. 14). De ce point de vue, le genre de l'autobiographie suppose un agencement narratif autocentré où prédomine l'aspect rétrospectif. Sur cette voie, les micro-récits autobiographiques susceptibles d'émerger au cours d'un entretien radiophonique, des récits oralisés et polygérés donc, impliquent une temporalité nécessairement disjointe de la temporalité immédiate de l'interaction : il y a « disjonction » entre les coordonnées du « monde raconté » et celles du « monde ordinaire » qui renvoient à la situation de communication (Bronckart, 1997).

Il importe par conséquent de souligner l'hétérogénéité des entretiens qui nous occupent. Emblématique des interactions à dominante complémentaire, cette hétérogénéité renvoie tout d'abord à la séquentialité de l'échange, en ce que les séquences notamment narratives, explicatives et évaluatives se révèlent le plus souvent imbriquées et se voient de surcroît souvent parsemées de petits modules conversationnels (Kerbrat-Orecchioni & Traverso, 2004). Elle renvoie ensuite au déroulement global de l'interaction, en ce que l'activité narrative apparaît tributaire de paramètres contextuels très divers, comme par exemple le style ou climat d'entretien qu'entend instaurer l'intervieweur, les parti-

cularités de l'objet culturel dont il est question, les données effectives du parcours biographique de l'invité, l'inclination de celui-ci à « se dire » ou encore la valence coopérative de l'échange. Ce n'est donc pas à un objet lisse, pur et prototypique, mais à un hybride instable, opérant de manière très locale, que l'on a affaire. À l'intérieur de ces limites toutefois, il paraît justifié d'interroger les modalités selon lesquelles l'autobiographique donne jour à des identités narratives en venant s'immiscer dans le récit oral et interactif, dont l'essentiel est certes produit par l'invité, mais qui a pour particularité d'être suscité et sculpté par le questionnement du journaliste-intervieweur.

Émergence et fonctionnement des micro-récits autobiographiques

Il va donc s'agir à présent de repérer au sein des deux corpus (années 1960 et 2000), a) les séquences regroupant par définition plus d'un tour de parole, b) centrées sur la biographie de l'artiste-écrivain (son *soi statutaire* et/ou *personnel*), c) prenant appui sur une temporalité disjointe de la situation présente de l'interaction, et d) dont le sens n'est pas purement descriptif, mais orienté par une problématisation, en référence à un travail de « mise en intrigue » ou de mise en cohérence d'éléments initialement disparates. Presque tous les entretiens diffusés dans les années 2000 contiennent une ou plusieurs séquences correspondant à de tels micro-récits autobiographiques. Voici la retranscription de l'un d'entre eux :

Extrait de l'entretien de Patrick Ferla avec Philippe Claudel, écrivain [RSR-La1ère, 12.10.2007] :

PF(7) : Et c'est dans cette petite ville à Dombasle que vous avez écrit vos premiers textes ?

PC(7) : Oui, oui, oui, j'ai, vous savez, j'ai eu une enfance tout à fait banale, peut-être ce qui n'était pas banal, c'est qu'elle était extraordinairement heureuse [...], on n'était pas pauvre, on n'était pas riche, on avait l'essentiel, j'avais autour de moi des des champs, des bois, des coteaux, des rivières, je faisais mon apprentissage des livres et celui du monde, et dès lors que j'ai su écrire, que j'ai su lire, j'ai eu envie de transférer ces expériences que j'avais au contact direct de la nature et des autres, j'ai eu envie de les transférer dans l'écriture [...] Mais j'avais besoin de dire le monde, de de de me dire moi-même aussi sans

doute, et de découvrir que la, ce que je n'appelais pas encore la littérature [...]

PF(8) : Vous avez commencé très tôt, à l'âge de 6-7 ans.

PC(8) : Ben oui, comme tout le monde, on apprend en France à écrire vers l'âge de 6-7 ans [...]. Pour moi, tout cela m'a toujours paru extrêmement naturel, y'avait pas de euh... c'était une vocation, mais au sens étymologique, c'est-à-dire faire entendre une voix, enfin écouter une voix, essayer de l'enrober de mots, de l'habiller de mots, de façon à ce qu'elle dise le plus précisément ce qui a été ressenti.

[...] / [...]

PF(10) : Mais vous vous souvenez Philippe Claudel ce qui, comment dire, ce qui génèrait en quelque sorte ce besoin d'écriture, de se raconter, de... ?

PC(10) : Y'a y'a différentes choses, y'a euh... un instituteur a joué un rôle important en me faisant, en nous faisant découvrir la poésie, en nous demandant aussi chaque matin de venir à l'école avec un ou deux vers écrits le matin même sur un sujet de notre choix. Et ça ça a été une torture épouvantable pour la plupart de mes camarades, mais pour moi c'était un vrai bonheur, alors il a peut-être réussi à dégouter 29 personnes de la poésie, mais il a réussi à éveiller une de ces personnes à la poésie. Donc il y a eu cette espèce de caution de de l'école, quelqu'un qui nous disait « mais vous aussi vous pouvez », fin il le disait pas en ces termes-là, mais il nous disait « vous aussi vous pouvez être des poètes quoi, vous pouvez écrire, il suffit de le le vouloir, il suffit d'en avoir envie. »

PF(11) : Vous l'avez cru ?

PC(11) : Ben je l'ai cru au pied de la lettre, parce que euh quand on est enfant comme ça, qu'on est très impressionné par un maître qui a beaucoup d'importance, parce que j'aimais beaucoup cet homme, évidemment je l'ai cru [...]

Bien que ce segment d'interaction ne présente pas une succession d'événements à proprement parler, on y trouve cependant les éléments nécessaires à la mise en évidence du processus d'éveil à l'écriture chez l'invité, processus qui a manifestement pour charge d'orienter le micro-récit de manière à ce qu'il fonctionne comme une totalité cohérente : une enfance heureuse dans une petite ville, l'osmose avec la nature, la rencontre avec la lecture et l'écriture, et, très tôt, une nécessité d'écrire pour dire le monde et se comprendre soi-même, cautionnée et rendue légitime par le maître d'école. Le premier tour de parole de l'extrait (en

PF(7) : « Et c'est dans cette petite ville à Dombasle que vous avez écrit vos premiers textes ? ») traduit l'intention du journaliste-intervieweur de retracer la mue précoce d'un enfant qui découvre les prémisses de l'écriture, de manière à laisser entendre qu'il y a un avant et un après la découverte de ce qui va se révéler être une vocation – la situation dite « finale » par les narratologues étant ici inscrite en creux dans le savoir partagé des interlocuteurs et des publics, et représentée par le statut « être écrivain ». Reposant sur un principe de « connexion logique » (Dubied, 2004, p. 171), la causalité narrative apparaît condensée dans la demande de dire PF(10) : « Mais vous vous souvenez Philippe Claudel ce qui, comment dire, ce qui générerait en quelque sorte ce besoin d'écriture, de se raconter, de...? » Par définition réflexive, cette demande d'appréciation autocentrée incite l'invité à expliciter les motifs de cette nécessité, le pourquoi, l'origine de l'engouement. Elle relie entre eux les faits référentiels évoqués auparavant pour élaborer un sens nouveau, qui puise en l'occurrence sa source chez l'invité, dans son réservoir auto-appréciatif, sous l'impulsion du questionnement de l'intervieweur. Claudel répond que les motifs sont pluriels, mais choisit de raconter l'influence qu'a eue le maître d'école sur son parcours. On est donc bien en présence d'une logique « configurante », au sens ricœurrien du terme, censée expliciter l'enchaînement causal suivant : *l'écriture à cause de – entre autres – la découverte de la poésie grâce au maître.*

On l'a dit, le corpus des années 2000 fait état de nombreuses séquences de ce type. Toutes ont pour particularité de refléter une volonté similaire de l'intervieweur d'ancrer le propos dans la temporalité biographique de l'invité, dont l'effet est de mettre en évidence le tressage temporel de l'identité d'une part, et de travailler à une forme de cohérence entre le statutaire et le personnel d'autre part. Parmi l'ensemble des micro-récits recensés, il est possible de repérer deux grands axes d'articulation distribués de manière relativement équitable :

- l'un cherche à retracer la genèse de la vocation de l'invité sous la forme d'un récit initiatique. Car c'est bien de l'apprentissage de l'écriture et du monde dont il est question avec Claudel, de l'apprentissage du théâtre et du chant avec Jaoui, de la découverte des « métiers d'applaudissements » et de la poésie avec Trintignant, ou encore de la découverte de l'existence d'un « maître d'œuvre » au cinéma avec Miller ;
- l'autre axe concourt à révéler la fragilité des moments de césure ou de transition du parcours littéraire-artistique, moments qui

revêtent alors d'emblée le statut de « complication » dans le procès du récit. Il s'agit par conséquent moins d'initiation que de capacité de résilience humaine : Wiazemsky est celle qui a réussi à tordre son fil biographique qui la vouait à l'oubli et à l'indifférence ; Bedos est celui qui, en dépit du fait que « la vie ne l'a pas épargné », puise cette « formidable pulsion de vie » dans « le besoin de conquérir et d'être conquis » ; Littel est un travailleur humanitaire que la pénibilité du quotidien et le caractère paradoxalement « répétitif » de celui-ci ont fini par « fatiguer » ; ou encore Guillaume Depardieu s'est tourné vers le métier de comédien, notamment parce que « deux doigts arrachés dans un accident de moto » l'ont définitivement empêché de vivre sa passion pour le piano.

Le relief conféré au dialogue par la tension narrative propre à ces micro-récits autobiographiques demande à être examiné en termes d'effets de sens recherchés. Cet aspect de l'intentionnalité interroge d'autant plus si l'on considère la carence frappante dont font preuve les entretiens du corpus des années 1960 en la matière : sur les 10 entretiens, on ne trouve que deux micro-récits répondant explicitement aux critères définitoires avancés. Bien que les demandes d'appréciation autoréflexives soient incontestablement présentes au sein de ce corpus, elles passent a) le plus souvent par la médiation de l'objet culturel (à l'exemple d'un Simenon interrogé sur son rapport à l'écriture « osée » de son roman intitulé *Le petit saint*) ; ou b) s'adressent en priorité à l'expertise de l'artiste-écrivain, reléguant son intériorité personnelle à la périphérie du dialogue (à l'exemple de Nicolas Bouvier questionné sur les vertus de la lenteur qu'il privilégie dans ses voyages) ; tandis que c) la temporalité biographique de l'invité reste pour sa part quasiment inexistante. Dans les rares tours de parole où elle apparaît, elle se voit aplatie à un moment spécifique (l'acte d'écriture pour l'écrivain, celui de l'acquisition d'une compétence pour le comédien), ce qui porte à croire que la dimension temporelle n'est pas prévue dans la trame de la rencontre et n'oriente pas celle-ci.

Travailler le singulier en visant son au-delà collectif

D'un point de vue pragmatique, l'émergence de micro-récits autobiographiques dans l'entretien culturel radiophonique doit avant tout

être considérée en tant qu'élément décisif de la construction du lien aux auditeurs. Elle revêt en effet une fonction cardinale au sein du « dispositif d'intéressement » par lequel on pointe, à la suite d'Hervé Glevarec (2001), les mécanismes de construction d'une place à l'auditeur dans le dialogue au micro : en l'occurrence, réunir les éléments et repères biographiques nécessaires à la compréhension du propos provoque un geste d'inclusion du tiers-auditeur dans l'interaction. De même que d'un point de vue interne à l'interaction, la mise à niveau des savoirs préalables joue un rôle crucial dans l'ajustement réciproque des interlocuteurs, dans la mesure où elle contribue à établir les fondements de l'intercompréhension. On l'imagine sans peine, il y va de rites de protection des faces qui contribuent à contrer les risques engendrés par ce macro-acte inquisiteur pour la face de l'invité que représentent les séries de questionnements propres à la situation d'entretien.

Reste que, prise en tant qu'opérateur d'introduction au moment de l'ouverture ou en tant qu'opérateur de transition dans le corps de l'entretien, cette mise à niveau des savoirs pourrait en principe voir le jour sans nécessairement convoquer un double registre réflexif et rétrospectif. Et sans nécessairement viser, d'un point de vue narratologique cette fois-ci, un tissage des événements biographiques de manière à obtenir une totalité organisée orientée par une tension narrative. Quelle est au juste la portée de cette temporalité narrative provoquée par les questionnements de l'intervieweur ?

C'est que la mise en récit de soi présente des vertus indexées à l'élaboration de soi, nous disent les spécialistes de l'autobiographie. Ces vertus, elle les puise d'abord dans ce que Baudouin nomme le « geste fondamental de l'autobiographie », qui est celui de la mise à plat des intrications, de la mise en évidence des liens de causalité et de la mise en cohérence d'un flux initialement confus et bigarré : « en réplique à la profusion, introduire un ordre » (Baudouin, 2010, p. 158). Elle les puise ensuite dans l'opération de distanciation qu'elle effectue, en permettant au sujet qui se raconte d'adopter une position « surplombante » (Thomassin, 1999, p. 372) à partir de laquelle il lui devient possible de revenir sur son vécu singulier et de reformuler celui-ci, c'est-à-dire de se réapproprier son expérience de manière subjective. Renvoyant ainsi d'une part à un projet de connexion biographique et, d'autre part, à un projet de distanciation réflexive, ces opérations dont procède le récit autobiographique s'inscrivent de plain-pied dans

la problématique du soi-même telle qu'elle a été étudiée par Ricœur (1990) dans son approche de l'identité narrative, où le *je situé* en vient à traduire un rapport réfléchi à soi par la médiation du récit : le récit insuffle à la fixité des habitudes, des valeurs sédimentées et des modèles préexistants une dynamique nouvelle qui permet au sujet qui se raconte d'échapper à la perpétuation du même. En d'autres termes, il entaille les carapaces (celles des rôles notamment) pour retracer l'engagement inné dans le temps. Par conséquent, la démultiplication actuelle des micro-récits biographiques et autoréflexifs dans ces dialogues au micro paraît témoigner de l'exigence qui pèse désormais sur des invités sommés de rendre compte des choix qui ont été les leurs à un moment donné de leur vie. En dépit de la diversité des thématiques qu'ils soulèvent et de la contingence interactive à laquelle ils sont soumis, de tels mouvements de retour sur soi ont tous en commun cette tentative de faire apparaître le *soi* de l'artiste-écrivain sans le support du rôle, en vue de saisir les aspérités de l'expérience singulière. De même ont-ils tous en commun la recherche du sens et de l'unité de séquences de vie choisies, alors rendues « plus lisibles » et « plus intelligibles » par la médiation de l'intrigue ; alors aussi rendues plus accessibles à l'évaluation, par la personne du narrateur, par son narrataire et par les publics-tiers.

D'une surface occasionnelle du rapport à soi-même, l'entretien culturel radiophonique est aujourd'hui devenu un lieu de prédilection de son expression sur les ondes. La représentation polygérée de l'artiste-écrivain dans le dialogue obéit désormais à l'image de l'artiste qui a souscrit à l'obligation d'incertitude en se détournant des modèles extérieurs pour se découvrir soi-même dans son activité de création (Taylor, 1999). Représenté sur le mode de l'emblème, il incarne celui qui a personnellement expérimenté ce que tracer sa propre trajectoire et ce qu'« être soi-même » veulent dire. Or en procédant au démontage de cette boîte noire et sans racines qu'ont longtemps représenté le « statut », la « renommée » ou encore le « talent », ces nouveaux cheminements de la réflexivité biographique font écho à des modalités d'insertion dans le collectif que l'effacement partiel des systèmes d'encadrement et repères collectifs traditionnels ont contribué à renouveler. En particulier au bénéfice de trajectoires individuelles de type « *do-it-yourself* », comme le dit Beck (1994), lesquelles sont des biographies choisies ou réflexives et non des biographies standard ou héritées. De sorte que l'artiste-écrivain apparaît aujourd'hui dans sa similarité avec l'individu contemporain tenu de se singulariser, en quelque sorte mis à

nu dans sa singularité d'homme ou femme avant de l'être dans sa singularité d'artiste, davantage orientée à son exceptionnalité, son originalité et son être en marge (Heinich, 2005). Par ailleurs, l'essor des narrations du soi réflexif et intime dans l'entretien radiophonique interpelle quant à sa coïncidence avec la sémantique originelle du terme « intime », laquelle implique le partage avec autrui dans une relation de confiance (Montréal, 2009). Car c'est bien la présence de l'autre que nous tendent, chacun à leur manière, le « souci de soi » foucauldien et le « soi-même comme un autre » ricœurien, à l'opposé de la thèse du repli sur soi ou de la monade *ego*-centrée. Pour Foucault, la « conversion à soi » représente en effet une activité éminemment sociale, de même que pour Ricœur, l'*ipseité* trouve sa raison d'être ultime dans son dialogue avec l'altérité. Aussi les scènes de l'identité rencontrées dans les entretiens les plus récents n'ont-elles de cesse de signaler que cet intime-là a besoin d'autrui pour se divulguer. C'est un individu certes autonome et réfléchi que nous esquissent les entretiens, mais un individu à la fois ancré dans un rapport à des proches (la famille, les liens de filiation spirituelle) et dans un rapport au monde. Eclipsant désormais volontiers l'extraordinaire du statut d'artiste, l'entretien suscite des récits d'un quotidien passé ou présent qui en vient à ressembler de plus en plus à celui des auditeurs : si l'artiste-écrivain est au micro, c'est, du moins dans la logique de l'instance radiophonique, pour donner à entendre des modes d'emploi de l'existence singulière. En valorisant de la sorte la démarche de l'acteur et artisan de sa propre vie, ces dialogues construisent des identités médiatiques contemporaines d'une surprenante réversibilité, susceptibles de traiter du particulier et du vécu singulier, tout en contribuant à un travail de recomposition des réalités collectives.

Références

- Adam, J.-M. (1992). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan.
- Baudouin, J.-M. (2010). *De l'épreuve autobiographique : contribution des histoires de vie à la problématique des genres de texte et de l'herméneutique de l'action*. Berne : Peter Lang.
- Beck, U., Giddens, A., & Lash, S. (1994). *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Cambridge : Polity Press.
- Bres, J. (1994). *Le récit oral*. Montpellier : Langue et praxis.
- Bronckart, J.-P. (1997). *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*. Paris : Delachaux & Niestlé.
- Dubied, A. (2004). *Les dits et les scènes du fait divers*. Genève : Droz.
- Foucault, M. (1984). *Le souci de soi, Histoire de la Sexualité*, tome 3. Paris : Gallimard.
- Glevarec, H. (2001). *France Culture à l'œuvre. Dynamique des professions et mise en forme radiophonique*. Paris : CNRS Editions.
- Kerbrat-Orecchioni, C., & Traverso, V. (2004). Types d'interactions et genres de l'oral. *Langages*, 153, 41-51.
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- Singly, F. (de). (1996). *Le soi, le couple et la famille*. Paris : Nathan/HER.
- Taylor, C. (1998). *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Paris : Seuil.
- Taylor, C. (1999). *Le malaise de la modernité*. Paris : Cerf.