

« Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus »

La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac

Thomas Carrier-Lafleur, Université de Montréal 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaike Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Thomas Carrier-Lafleur, « "Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus". La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 36-51. doi.org/10.5177/relief23692

« Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus »

La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac

THOMAS CARRIER-LAFLEUR, Université de Montréal

Résumé

Cet article explore la cinéphilie télévisuelle de François Mauriac, qui rédige près de 200 télechroniques entre 1959 et 1964, d'abord pour *L'Express*, puis pour *Le Figaro littéraire*. À une époque où la télévision s'impose comme un média de masse, Mauriac, membre de l'Académie française et prix Nobel, s'intéresse à son influence sur la culture et la société. Ses chroniques, oscillant entre admiration et critique, analysent le rôle de la télévision comme carrefour intermédiaire, où cinéma, littérature et actualité se rencontrent. À travers une cinéphilie atypique, il observe l'évolution du cinéma, depuis l'époque du muet jusqu'à l'essor des téléfilms, tout en questionnant les enjeux esthétiques et moraux des adaptations télévisuelles. Pour Mauriac, la télévision devient un outil de relecture et de transmission des œuvres, un espace où passé et présent dialoguent. Ses télechroniques témoignent d'un regard singulier sur l'ambivalence du petit écran et sa capacité à révéler les transformations culturelles.

« Moi je me définis, avant tout, comme téléspectateur ! » lança Jed dans un élan fusionnel [...].
Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (2010)

L'ambivalence de la critique télévisuelle mauriacienne

La télé, c'est très écrasant. Pour les gens qui ont en dessous de soixante ou soixante-dix ans aujourd'hui, des baby-boomers aux milléniaux, c'est vraiment le média le plus puissant qui ait jamais existé dans l'histoire de l'humanité [...]. La télé a une puissance de réel qui rend à mon avis jaloux les autres médias. Par tradition, la littérature a toujours abordé la télé, de Berl à Mauriac, en passant plus récemment par Bourdieu, par une tradition plutôt satirique, plutôt mécontente¹

confiait Aurélien Bellanger à Sylvain Arrestier, en mars 2021, dans le sillage de la sortie de son roman *Téléréalité*. Tel un archéologue des médias², Bellanger y propose de « regarde[r], fasciné, ce qu'a pu être, à son apogée, la télévision³ », soit au moment de l'invention de ce dispositif inédit qu'a incarné l'arrivée de la télé-réalité à la fin du xx^e siècle – et qui, à bien des égards, anticipait également les valeurs et les enjeux de nos actuels réseaux sociaux avec leur « culte du banal⁴ ». À travers le parcours balzacien de son protagoniste Sébastien Bitreau,

1. Librairie Mollat, « Aurélien Bellanger – Téléréalité », www.youtube.com, 18 mars 2021.

2. Voir Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2018.

3. Aurélien Bellanger, *Téléréalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022 [2021], p. 9.

4. Voir François Jost, *Le culte du banal. De Duchamp à la téléréalité*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences politiques et sociologie », 2007.

alter ego fictionnel de l'entrepreneur Stéphane Courbit, Bellanger utilise l'évolution du média télévisuel pour cartographier la société française de la seconde moitié du xx^e siècle à travers ses aspirations, ses écueils, ses promesses ou ses délires⁵. Ce projet romanesque avait aussi explicitement pour but de se démarquer, d'un point de vue à la fois formel et idéologique, des discours littéraires typiques sur le petit écran, dont le style est généralement bref et le ton caustique. Or, une telle légitimation de la télévision par la littérature semble plus aisée aujourd'hui, dans une ère où ce média, au sens classique du terme, est, sinon mort, à tout le moins moribond, ayant été remplacé dans son hégémonie par les plateformes de visionnement en ligne et le Web. Là où le film, malgré les enjeux qu'affrontent continuellement les salles de cinéma, demeure une forme artistique reconnue et topique⁶, la télévision paraît s'être délayée dans la nébuleuse médiatique du numérique. C'est donc en tant qu'"espace brisé"⁷ ou sujet nostalgique que la télévision a su trouver ses lettres de noblesse dans la littérature contemporaine, alors que, à l'époque où se sont développés les discours et les pratiques de la cinéphilie – « passion française » selon Antoine de Baecque⁸ – elle demeurait, aux yeux de la sphère littéraire, une nouveauté curieuse et pittoresque⁹.

Dans le cadre du présent article, nous nous intéresserons ainsi à l'un de ces ironistes du petit écran dont parle Bellanger : François Mauriac. Fidèle du salon d'Anna de Noailles, élu à l'Académie française en 1933, proche de tous les grands auteurs de son temps, lauréat du prix Nobel de littérature en 1952, curieux des nouvelles formes romanesques, Mauriac, dont l'œuvre touche aussi bien au roman, au théâtre, à la poésie, à l'essai, aux mémoires qu'à l'autobiographie, est, à n'en pas douter, une des figures littéraires centrales de son époque. De sa naissance en 1885 jusqu'à sa mort en 1970, il a également pu assister à l'avènement des principaux médias audiovisuels du xx^e siècle : le cinéma (d'abord avec l'invention du cinématographe, puis par l'avènement d'une culture cinématographique), la radio, la télévision (comme objet technique, dans un premier temps, puis comme média de masse à partir des années 1950¹⁰). Même si Mauriac a tendance à se présenter dans ses textes autobiographiques dans une posture conservatrice ou réactionnaire¹¹, à tout le moins ambiguë face au

5. Voir Thomas Carrier-Lafleur, « La fin de la télévision ? *Télé-réalité* d'Aurélien Bellanger ou les imaginaires romanesques d'un média "décadent" », *Tangence*, n° 136, 2024, p. 67-98.
6. Voir André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-Arts visuels », 2023.
7. Voir Vincent Gélinas-Lemaire, « Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine », *Études françaises*, vol. 56, n° 1, 2020, p. 5-13.
8. Voir Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.
9. Voir Antoine de Baecque (dir.), *Le cinéma des écrivains*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.
10. Voir notamment Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012 ; Philippe Levrier, *Une histoire de la télévision. Rêve des ingénieurs et jouet des politiques*, Paris, L'Harmattan, 2018 ; Emmanuel Hoog, *La télé. Une histoire en direct*, Paris, Gallimard, 2010.
11. Par exemple : « Rien ne me plaît plus de cette époque gâteuse et sanglante avec ses techniques ubuesques, ses chambres à torture et ses adultes tellement abrutis par le cinéma qu'ils préfèrent Tintin à tout, et que leur journal, sous peine de crever, doit leur raconter l'histoire et la littérature avec des dessins d'enfants » (François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, p. 219).

progrès technique, on note toutefois *a contrario* la trace positive de ces innovations médiatiques un peu partout dans son œuvre, en particulier dans son travail journalistique, corpus massif et hétérogène¹². Son parcours d'écrivain incarne la rencontre entre l'idéal de la grande littérature et les aléas d'une culture médiatique bouillonnante, dont la télévision, sur laquelle il ne cessera de prendre position, est l'avatar le plus saillant et significatif.

Mauriac s'est lancé dans la critique télévisuelle en septembre 1959, à la demande de Jean-Jacques Servan-Schreiber, directeur de *L'Express*. Pendant deux ans, il y publie des chroniques régulières, où il observe l'impact de la télévision sur la culture et la société. En 1961, en désaccord avec la ligne éditoriale du journal, il quitte *L'Express* et continue ses chroniques dans *Le Figaro littéraire*, où elles sont publiées jusqu'en 1964¹³. Au total, Mauriac va écrire presque deux cents téléchroniques, mêlant analyses des émissions, réflexions politiques, considérations philosophiques et retours sur les films qui y sont diffusés. Académicien et prix Nobel, il légitime la critique télévisuelle, un genre encore naissant, en revendiquant d'aborder ce sujet avec sérieux et liberté. Cette liberté s'exprime dans un jeu d'images qui fait des téléchroniques une sorte de fable critique de la société médiatique. Face à la diversité télévisuelle, déjà bien présente à son époque¹⁴, Mauriac se décrit tantôt comme une « mouette », dont la plume effleure avec légèreté et émerveillement l'étendue des programmes¹⁵, tantôt il devient « héron », planté sur ses longues pattes, le bec pointé vers l'eau pour y chercher une nourriture trop rare¹⁶. Ces deux métaphores traduisent une ambivalence dans son rapport au petit écran : reprenant la dialectique entre la grâce et la noirceur qui teinte l'ensemble de son œuvre littéraire¹⁷, il oscille entre extase et déception, entre l'élan d'une élévation culturelle et la désillusion face à des contenus souvent jugés médiocres. Ce double mouvement où l'écri-

12. Voir notamment Jean Touzot (dir.), « François Mauriac journaliste : nouveaux textes, nouveaux regards », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 14, 2006 ; André Le Gall, *François Mauriac journaliste : 1948-1958*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lectures et culture », 2012. On peut toutefois noter que la téléchronique est, de manière générale, le parent pauvre des études mauriaciennes, en comparaison au journalisme littéraire et politique. L'étude de ce corpus du point de vue des études télévisuelles et cinématographiques demeure donc encore à faire.
13. On retrouve l'ensemble des chroniques dans François Mauriac, *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964*, éd. Jean Touzot, Paris, Bartillat, 2008. Les références dans corps du texte se rapportent à cet ouvrage.
14. « Les années soixante sont loin d'une paléo-télévision figée en des genres bien délimités : la diversité des formes et des dispositifs y est tout aussi grande qu'aujourd'hui », rappellent Jérôme Bourdon et François Jost dans *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy* (Paris, Nathan / INA, 1998, p. 8).
15. « J'en demande pardon à ceux qui estiment que je m'abaisse en rédigeant cette chronique. Je la juge au contraire trop haute pour moi, car elle touche (et elle fait plus que toucher) à tout ce que l'homme d'aujourd'hui embrasse et dans tous les ordres. Je passe vite, c'est la loi du genre. Je ne pénètre rien, mais je montre l'étendue mouvante de la vie et ma plume l'effleure : c'est l'aile de la mouette » (Mauriac, *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision*, *op. cit.*, p. 49-50).
16. « Tout au long de la semaine, et jusqu'à la soirée de samedi, je fus ce héron au long bec qui fit d'abord le difficile. Il côtoyait une rivière, moi le programme de la Télévision française, et chaque jour je soupirais : "Il n'y a pas là de quoi nourrir une chronique, attendons demain..." Mais aujourd'hui était pire qu'hier » (*Ibid.*, p. 46). Ainsi nous ne pouvons affirmer, avec Caroline Casseville, que « Mauriac ne fait jamais la fine bouche et s'investit avec un égal bonheur dans les propositions les plus diverses, sans jugement a priori » (« François Mauriac écrivain et télé-chroniqueur », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, 2010, p. 69).
17. Voir Jean-Luc Barré, *François Mauriac. Biographie intime*, nouvelle édition, Paris, Fayard, 2009.

vain téléphile s'envole sporadiquement pour être ensuite ramené à la terre structure ses télechroniques, mêlées d'espoir et de désenchantement. Si la télechronique peut se penser à l'image d'une fable, celle-ci ne possède pas pour autant une morale unique, mais une morale duelle, équivoque¹⁸.

L'ambivalence qui caractérise le rapport de Mauriac au flux télévisuel s'exprime particulièrement dans son approche du cinéma, un art qu'il n'a jamais revendiqué comme une passion, mais qu'il explore maintenant plus volontiers, malgré un soupçon salutaire, grâce à la télévision¹⁹. Cette dernière, avec son offre diversifiée, devient pour l'écrivain âgé un point d'accès pluriel et répété, lui permettant d'approfondir sa réflexion sur le cinéma à plusieurs niveaux. D'une part, il reconnaît la grandeur potentielle de cet art, capable de toucher à la poésie et de révéler une profondeur spirituelle, comme dans les œuvres des cinéastes qu'il admire, tels que Buñuel et surtout Fellini²⁰. D'autre part, il déplore la prépondérance des productions commerciales, devenues encore plus courantes en raison de la production des téléfilms, qu'il associe à une standardisation culturelle et à une absence d'âme. Cette tension se retrouve dans son analyse du cinéma comme vecteur moral : il s'inquiète de l'impact immédiat des images, en particulier sur les jeunes spectateurs, dénonçant les dérives érotiques ou violentes de certains films. « La T.V. a toujours tenu bureau d'érotisme » (p. 383), résume le critique moraliste. Enfin, Mauriac s'attarde par moments sur l'esthétique des œuvres elles-mêmes, oscillant entre émerveillement devant des chefs-d'œuvre et frustration face à des adaptations écraniques d'œuvres littéraires qu'il juge dénaturées ou simplifiées. La télévision devient ainsi une sorte de laboratoire critique improvisé, tributaire du hasard des contenus diffusés, où Mauriac explore à la fois l'essence du cinéma et sa transformation dans l'écosystème des médias de masse.

Nous nous pencherons sur trois aspects de cette ambivalence cinéphile de Mauriac, en proposant une réflexion sur trois enjeux constitutifs de ses télechroniques étudiées dans leur ensemble comme une masse critique homogène : d'abord, une réflexion sur l'identité du cinéma (évolution du média, retour sur ses différentes transformations) doublée d'un regard critique sur la position de spectateur à travers les années ; ensuite, une pensée de l'adaptation écranique où la télévision est perçue comme un carrefour intermédial ; enfin, une poétique du visage et du gros plan comme *ethos* du « miracle de la télévision » (p. 120)²¹.

-
- 18. Nous aurions ainsi tendance à nuancer cette affirmation de Jean Touzot à l'entrée « Téléchronique » du *Dictionnaire François Mauriac* : « Le talon d'Achille de la chronique mauriacienne, c'est un rigorisme moral, héritage d'une éducation jansénisante et qui, même à des catholiques d'aujourd'hui, pourrait paraître friable » (*op. cit.*, p. 1065).
 - 19. Sur la cinéphilie de Mauriac et son rapport à la télévision, voir Paul Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 137-146.
 - 20. On peut encore citer Touzot : « Plus que Renoir et René Clair, Buñuel et Fellini sont ses dieux, parce qu'ils croient à l'âme » (*Dictionnaire François Mauriac*, *op. cit.*, p. 1065). Or, Fellini semble plutôt le cinéaste de l'imaginaire, et non de l'âme, et Mauriac n'a pas pu se prononcer sur la dernière période, plus décadente et anarchiste, de Buñuel, avec des films comme *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le fantôme de liberté* (1974) et *Cet obscur objet du désir* (1977).
 - 21. Touzot, pour sa part, discerne plutôt deux critères « sur lesquels se fonde l'esthétique télévisuelle chère à Mauriac » : « il n'est de vraie beauté que fortuite et de poésie qu'involontaire » ; « [I]la merveille des merveilles toujours renouvelée, c'est le visage humain » (*Dictionnaire François Mauriac*, *op. cit.*, p. 1065).

La télévision comme révélateur des identités du cinéma

Dans les discours critiques sur la cinéphilie, il est d'usage de souligner l'« émancipation » du regard et du jugement qu'a rendu possible la popularité croissante de la télévision dans les sociétés occidentales, à partir du milieu du xx^e siècle. Chez Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, on lit par exemple que « le regard porté sur le film du cadre de la consommation ordinaire résulte, à partir des années 50, à la fois de l'équipement institutionnel de la vision du cinéma du passé (la cinémathèque) et de la privatisation complète de l'expérience cinématographique qu'autorise la télévision²² ». Sans développer cette idée autant qu'elle aurait pu l'être, les auteurs soulignent ensuite que le dispositif télévisuel, en raison de sa grande accessibilité, permet non seulement un plus grand rayonnement des œuvres cinématographiques qui se voient constamment renaître dans le petit écran aux yeux de spectateurs nouveaux ou anciens, mais, de manière plus profonde et significative, un type original de jugement esthétique : « La "gratuité" qui caractérise la consommation de films de cinéma à la télévision matérialise une attitude désintéressée, dans le sens du regard "dépris" (la *sprezzatura* de Gracian) à la fois aigu et distract, du connaisseur. La vision des films se libère pour ainsi dire des contraintes de jugement²³ ». Ce jugement, doit-on ajouter, ne concerne pas seulement l'appréciation des films eux-mêmes, mais une sensibilité accrue face aux possibilités expressives du cinéma comme art et comme média. Brisant la logique des sorties et l'absolutisme de la nouveauté, la télévision, reprenant en cela, il est vrai, le principe des cinémathèques, propose un regard décalé, souvent éclectique, sur l'histoire et l'évolution des productions filmiques, à la lumière des mutations technologiques constitutives du média, à commencer par le passage du muet au parlant.

Tout en reconnaissant qu'il est « si ignorant de l'histoire du cinéma » (p. 188), Mauriac utilise la télévision à titre de plateforme singulière pour réfléchir en dilettante sur l'évolution du média, qu'il considère comme un art traversé par des « mues » successives que le petit écran va grossir et révéler rétrospectivement. Ce que le dispositif des salles de cinéma n'avait jamais vraiment permis à l'écrivain est rendu envisageable par le déphasage et la domesticité de l'écran télévisuel : s'éloignant de l'expérience immédiate et immersive des salles obscures, il peut enfin poser un regard analytique, bien que disparate et instantané, sur l'histoire du média. Mauriac lui-même reconnaît son manque d'attention en tant que spectateur au cinéma, avouant avec humilité qu'il « ne comprend [...] jamais qu'avec un grand retard » (p. 242). Il vante également le mérite des émissions, telles *Cinépanorama* ou *À vous de juger*, qui lui permettent de partir d'un fragment, d'un extrait de film, pour éclairer le tout : « *À vous de juger* est à l'exacte mesure de l'attention dont je suis ordinairement capable au cinéma, sauf en de rares occasions. Je ne m'en vante ni n'en rougis » (p. 152). Après les métaphores animalières de la mouette ou du héron, il se comparera aussi à un anatomiste, partant d'un membre ou d'un organe du cinéma pour en reconstituer l'ensemble : « Je suis une sorte de Cuvier du cinéma : avec une seule séquence je reconstitue le monstre, et c'est le plus souvent

22. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010, p. 112.

23. *Ibid.*

pour me réjouir de ce qu'aucune puissance au monde ne peut m'obliger à aller voir le reste » (p. 183). C'est donc grâce à la télévision, qui ramène les anciens films à son salon, dans un contexte plus propice à la méditation et à l'extrapolation du détail, que Mauriac peut se permettre de philosopher de manière impressionniste, à l'instar des flux d'images et de sons du petit écran domestique, sur l'identité et les transformations du cinéma.

Les téléchroniques sont pour Mauriac l'occasion de rappeler à plusieurs reprises que le cinéma muet a représenté une étape fondatrice de son éveil artistique, une période qu'il associe à une poésie unique et intense. « Comme ma ferveur pour le cinéma a coïncidé avec le muet, je me persuadais que le parlant avait usurpé une place qui ne lui était pas due » (p. 369-370), confie-t-il par exemple au lecteur, mettant en scène son « je » d'avant la télévision. Toutefois, la redécouverte des films muets sur le petit écran lui impose non moins régulièrement une révision de ce jugement, mettant en exergue un effet de discontinuité du moi provoqué par l'expérience télévisuelle : « Me voilà bien détrompé : ce qu'on nous montre n'est plus regardable. Le parlant a tué le muet parce que nous ne pouvons plus voir avec nos yeux d'autrefois ce qui s'agit et gesticule. Ce sont les mêmes films qu'il y a quarante ans, mais ce n'est pas le même homme qui les regarde aujourd'hui » (p. 370). Cette ambivalence se traduit par une métaphore récurrente dans les téléchroniques : le muet n'était pas « une fin en soi », mais bien « le moment d'une mue, d'une métamorphose » (*ibid.*). Mauriac décrit ces vieux films comme des « peaux mortes », témoins d'un art dépassé par l'arrivée du parlant.

Mais ce dépassement n'est pas forcément synonyme de supériorité. Pour Mauriac, l'histoire du cinéma ne suit pas une trajectoire téléologique : chaque époque possède sa vérité, sa poésie, qui ne se mesure pas rationnellement à l'aune des innovations techniques ultérieures. S'il reconnaît dans ses téléchroniques la rupture fondamentale introduite par le cinéma parlant, il ne réduit pas systématiquement cette transition à une opposition simple entre un « avant » et un « après ». En revisitant des films parlants sur son petit écran, Mauriac observe des continuités et des discontinuités au sein même de cette période de l'histoire du cinéma. Ainsi, certains films, dont *L'héritière* (*The Heiress*, 1949) de William Wyler, lui apparaissent comme des œuvres intemporelles, capables de transcender leur époque grâce à la profondeur psychologique de leurs personnages : « J'ai pris un tel plaisir à ce film qui date de 1949 que je m'interroge à son propos : y a-t-il eu un progrès constant au cinéma, depuis ces quinze années, et ce qui nous est donné aujourd'hui est-il meilleur ? Ce que j'aime ici, c'est sans doute ce qui est condamné par beaucoup de cinéastes d'aujourd'hui, c'est la psychologie » (p. 559). Pour Mauriac, cette vérité psychologique confère une authenticité propre au parlant, pouvant rivaliser avec la poésie du muet. Toutefois, ce regard indulgent n'efface pas sa conscience des limites historiques des premiers films parlants. À propos de *Gribouille* (Marc Allégret, 1937), il écrit : « Ce fut sans doute un beau film en son temps, alors que le "parlant" se cherchait encore. Rien ne serait plus injuste que de comparer un film de cette époque à ceux d'aujourd'hui, et de l'en accabler » (p. 135). Ce constat révèle une tension dans son évaluation des œuvres : si le cinéma parlant a permis des avancées, il reste marqué par les tâtonnements et des errances, si bien que le progrès n'est pas nécessairement gage de

qualité. « Il hésite entre le regret de l'apparition du parlant [...] la constatation désolée que le muet est dépassé²⁴ », comme le résume bien Paul Renard.

Le jugement de Mauriac est plus catégorique envers certains films parlants qui, selon lui, sombrent dans la banalité narrative et la répétition de clichés. À propos de *L'assassin ne pardonne pas* (*The Corpse Came COD*, Henry Levin, 1947), il s'interroge avec ironie : « Il n'est ni pire ni meilleur que les milliers qui, depuis l'invention du parlant, opposent les mêmes gangsters au même détective et à la même blonde. Pourquoi préférer celui-ci à celui-là ? Comment choisir entre le néant et le rien ? » (p. 457)²⁵. Cette critique traduit son désenchantement face à une certaine standardisation du cinéma parlant, où les schémas répétitifs étouffent l'originalité et la poésie. Par ailleurs, la remédiation télévisuelle des films parlants pose pour Mauriac des défis spécifiques. La diffusion à la télévision, souvent doublée, modifie l'expérience du spectateur, altérant la réception originale des œuvres. À propos d'*Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938), il note : « Est-ce la faute du vieux film ou de ma vieille oreille ? Mais je ne distinguais pas le sens des mots » (p. 460-461). Sur *Roméo et Juliette* (1953) de Renato Castellani, il écrit : « Un trop grand film pour un écran trop petit ? Ou était-ce la faute du doublage, d'un éclairage sans mystère, de l'aspect léché des photographies ? Pas une goutte de poésie en tout cas ne passait. Ce qui reste de Shakespeare, la poésie ôtée... » (p. 290). Ou, encore, sur *L'étrangère* (*All This and Heaven Too*, Anatol Litvak, 1940) : « Le doublage de ce film m'a paru exécutable et interdit tout jugement » (p. 438). Ces commentaires mettent en lumière les enjeux techniques et culturels de la réception télévisuelle, où la barrière linguistique et la qualité sonore influencent l'appréciation des films anciens. Toujours est-il que, à travers ces exemples, Mauriac ne hiérarchise pas les époques du cinéma dans une logique de progrès, mais propose une réflexion sur la manière dont chaque période peut exprimer son propre potentiel de vérité. La télévision, en offrant une nouvelle audience à ces œuvres, lui permet d'interroger non seulement leur valeur esthétique, mais aussi leur capacité à incarner une poésie et une vérité propres à leur époque. En cela, Mauriac dépasse une simple opposition entre muet et parlant : il voit dans chaque phase de l'histoire du cinéma une tentative, plus ou moins réussie, d'explorer les possibilités du septième art, tout en acceptant les pertes inévitables qu'entraînent ses transformations.

Cette exploration des identités multiples du cinéma s'enrichit dans les téléchroniques mauriaciennes d'une réflexion sur la temporalité des médias. Si le cinéma d'avant les effets numériques repose sur le paradigme du « ça a été » – une ontologie de l'empreinte, comme le définit Roland Barthes pour la photographie, ou avant lui André Bazin²⁶ –, la télévision introduit une dynamique nouvelle, propre au paradigme de l'immédiateté, un « c'est en train

24. Paul Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 141.

25. La formule « choisir entre le néant et rien », renvoie évidemment à la nouvelle de William Faulkner, *The Wild Palms* (1939) : « Between grief and nothing I will take grief ». Cette phrase est également célèbre en raison de sa citation dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960).

26. Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil / Cahiers du cinéma, 1980 ; André Bazin, *Écrits complets*, éd. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018.

de se passer », pour reprendre les mots d'Yves Citton dans *Médiarchie*²⁷. Sans pour autant le théoriser, Mauriac associe spontanément un tel changement ontologique à ce qu'il appelle le « pouvoir singulier » du direct, louant ses « vertus évidentes et même passionnantes » (p. 572). Là où la réflexion sur les modes d'existence des images cinématographiques se conjugue obligatoirement au passé, en raison de l'empreinte du réel sur la pellicule, la télévision, média du direct et donc du présent, a ainsi le pouvoir d'instaurer une nouvelle hétérochronie. Cette dualité temporelle inhérente au média télévisuel se remarque également par la rediffusion des films, surtout s'il s'agit d'œuvres anciennes, dans un flux d'images contemporaines : sur le petit écran, le passé figé du répertoire cinématographique dialogue avec l'immédiateté des programmes télévisés. Dans ce contexte où se dessinent deux rapports au temps et deux modes de réception des contenus audiovisuels, le cinéma devient pour Mauriac une expérience duelle : l'empreinte immobile du temps se superpose au flux de l'immédiateté. Ce jeu temporel, où le cinéma est relu sous l'éclairage du présentisme intrinsèque au média télévisuel sur lequel plane constamment l'ombre du direct, trouve d'ailleurs pour lui un écho dans le tournant qu'a représenté la Nouvelle Vague. Mauriac admire ce mouvement pour sa quête de vérité brute : des tournages en extérieur, des techniques légères et une attention à l'instant capté et au réel en train de se former sous nos yeux qui rappellent l'immédiateté télévisuelle, soit « la vérité de la vie » (p. 321). À propos de *La punition* (1962) de Jean Rouch, œuvre « expérimentale », dit Mauriac, car diffusée simultanément en salle et à la télévision, l'écrivain célèbre la réunion de la « poésie et [de la] vérité » (p. 408-409), mettant en lumière l'exigence qu'ont ces deux médias à capter l'instant tout en ouvrant une réflexion sur le réel. Offrant une nouvelle grille de lecture pour les œuvres cinématographiques, la télévision agit ainsi comme une poétique critique, où les films anciens, loin d'être figés dans leur statut de chefs-d'œuvre, sont réinterrogés dans un contexte qui leur ajoute une dimension temporelle au regard des nouvelles possibilités expressives et des nouveaux modes de réceptions des dispositifs médiatiques.

Ainsi, Mauriac, loin d'être seulement nostalgique ou passiste, utilise la télévision pour enrichir son regard critique. Elle lui offre ce qui lui manquait pour parler pleinement du cinéma : un regard temporel et une perspective mouvante, où passé et présent s'entrelacent. Cette rencontre entre le « ça a été » des films et le « c'est en train de se passer » du flux télévisuel oblige le téléchroniqueur à revisiter ses jugements, ses souvenirs et ses certitudes. En replaçant les œuvres dans un mouvement constant entre mémoire et actualité, la télévision élabore une poétique nouvelle qui enrichit non seulement la cinéphilie, mais aussi la manière dont nous comprenons l'art dans sa relation au temps et à notre propre vécu. La « mue » que rend visible la télévision est tout autant celle des médias que celle du moi, phénomène qui n'est jamais aussi présent dans les téléchroniques que lorsque Mauriac prête sa plume à une réflexion sur le phénomène des adaptations médiatiques.

27. « La nouveauté fondamentale de la télévision apparue au milieu du xx^e siècle tient à sa capacité de donner à voir en direct, à des millions de personnes, à travers l'ensemble de la planète (en "mondovision"), quelque chose qui est en train de se passer au moment même en un point du globe [...]. Au "ça a été" de la photographie, la télévision répond par un "c'est en train de se passer" », écrit justement Yves Citton (*Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017, p. 43).

L'écran cathodique comme carrefour intermédiaire et prisme temporel

L'adaptation occupe une place centrale dans les téléchroniques de François Mauriac, où elle devient un point de convergence entre cinéma, télévision et littérature. En effet, la majorité des films qu'il commente sont des adaptations d'œuvres littéraires, qu'il s'agisse de classiques jadis transposés au cinéma et maintenant rediffusés sur l'écran domestique ou d'adaptations spécialement conçues pour la télévision, sous forme de téléfilms ou de télé-théâtre. À travers ce jeu de méditations, Mauriac met en lumière un double niveau de souvenirs : le souvenir du texte d'origine, souvent associé à sa propre expérience de lecteur, et celui du film ou de l'adaptation elle-même. Cet exercice critique fait de l'écran cathodique un carrefour intermédiaire, où les œuvres se redéfinissent en fonction de nouveaux contextes et de nouveaux publics. Pour Mauriac, l'adaptation pose des questions essentielles sur la mémoire et la fidélité. Si elle permet de maintenir vivantes des œuvres littéraires menacées par l'oubli, elle exige des compromis souvent difficiles à accepter. « On sait ce que je pense des adaptations, ou plutôt que je ne sais trop qu'en penser » (p. 188), écrit-il avec une pointe d'ironie, résumant ainsi l'ambivalence de son jugement. Entre admiration pour certaines réussites et âpres critiques sur ce qu'il juge être des simplifications ou des trahisons, le téléchronique questionne les conditions nécessaires pour qu'une adaptation écranique réussisse à capter la vérité d'une œuvre littéraire. Cette quête de vérité, centrale dans sa réflexion globale sur la télévision, s'accompagne d'un autre enjeu fondamental : celui de la survie des œuvres littéraires à travers leur relecture par d'autres médias. L'adaptation devient ainsi, pour Mauriac, un prisme critique qui lui permet de se positionner à la croisée des trois formes artistiques : la littérature, qu'il connaît en tant qu'écrivain, le cinéma, qu'il a observé avec une certaine négligence tout au long de sa vie, et la télévision, média qu'il examine tardivement dans le contexte particulier du travail de chroniqueur. Cette réflexion complexe s'articule autour de plusieurs axes : l'adaptation comme moyen de transmission et de survie des œuvres, ses contraintes de simplification et de fidélité, et enfin son statut intermédiaire, qui brouille les frontières entre les genres et amène des critères inédits de réception.

Dans un premier temps, l'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran devient, pour l'homme de lettres se prêtant au jeu de la téléchronique, un laboratoire pour explorer la mémoire, l'oubli et la fidélité. En croisant sa propre expérience de lecteur assidu avec celle du spectateur ordinaire, il met en scène une dynamique où l'écran cathodique agit comme un révélateur esthétique et un miroir pour se juger soi-même au prisme de l'inévitable passage du temps et des soubresauts de la mémoire involontaire : « La téléchronique trace les linéaments d'une autobiographie par images interposées²⁸ », commente justement Touzot. À travers ses critiques de plusieurs dizaines d'adaptations, Mauriac illustre comment l'adaptation peut faire surgir des souvenirs personnels de lecteur et d'écrivain tout en invitant à réinterroger collectivement la valeur des textes littéraires à l'aune de nouveaux contextes visuels et médiatiques. Dans une téléchronique qui aborde le film *Circonstances atténuantes*

28. Jean Touzot, « Téléchronique », dans Caroline Casseville-Ragot et Jean Touzot (dir.), *Dictionnaire François Mauriac*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques : Références et Dictionnaires », 2021, p. 1065.

(Jean Boyer, 1939), adaptation du roman de Marcel Arnac, l'écrivain souligne volontiers le potentiel salvateur de la télévision : « La télévision peut puiser indéfiniment dans la fosse commune des vieux films. Elle sauve du néant ce qui y était retourné » (p. 89). Cette lutte contre l'effacement du passé dans le bouillonnement de la culture de masse inaugurée par la popularité croissante de la télévision trouve une résonance particulière dans ses commentaires sur l'adaptation.

Avec l'adaptation télévisuelle des *Perses* d'Eschyle réalisée par Jean Prat en 1961, Mauriac célèbre l'accomplissement de ce qu'il considère être la possibilité ultime de la télévision : faire surgir du passé une œuvre antique et la rendre intensément vivante pour un public contemporain. Ce geste d'adaptation dépasse, selon lui, la simple mise en scène pour devenir une résurrection : « pour la première fois, la télévision aura été au bout de ses possibilités. Un chef-d'œuvre vénérable a surgi du gouffre de deux mille quatre cents années » (p. 212). La télévision agit à nouveau ici, comme Mauriac le soulignait déjà dans ses réflexions sur l'évolution du cinéma, à titre de média hétérochronique où les temporalités se superposent. Le téléchroniqueur souligne cet effet en décrivant les personnages de la pièce : « [d]es hommes pareils à nous, mus par les mêmes passions, intensément vivants », ils portent néanmoins « la marque des siècles » (*ibid.*). Cette tension entre la vitalité immédiate des acteurs et l'héritage figé des bas-reliefs de Persépolis est rendue possible grâce à la matérialité propre à la télévision : la mise en scène, les masques « qui les pétrifiaient à demi » (*ibid.*) et l'hiératisme. Ces choix esthétiques permettent de conserver la distance historique tout en projetant les émotions humaines intemporelles au présent. L'adaptation devient ici un acte de mémoire active, où l'oubli est temporairement suspendu. Mauriac insiste sur le rôle collectif de l'adaptation télévisuelle : une troupe d'artistes anonymes s'efface derrière l'œuvre, ne cherchant ni à moderniser ni à individualiser l'héritage d'Eschyle, mais à le restituer avec authenticité. Cela contraste avec les adaptations souvent critiquées par Mauriac pour leur simplification ou leur trahison de l'œuvre originale, comme on le verra dans un instant. Ici, il célèbre une forme d'humilité artistique où l'effort commun aboutit à la résurrection éphémère d'une œuvre millénaire. La télévision agit comme un catalyseur d'hétérochronie : elle superpose le passé lointain d'Eschyle, l'héritage esthétique de Persépolis et le présent immédiat des téléspectateurs réunis autour de leurs écrans. Dans cet instant unique, l'œuvre devient intensément vivante tout en conservant sa patine historique, offrant une expérience où l'oubli est temporairement suspendu au profit d'une rencontre avec le passé.

Notons au passage que cette grille de lecture centrée sur l'hétérochronie et la superposition des temporalités s'applique parfaitement à la manière dont Mauriac parle de Brigitte Bardot. En associant la star contemporaine à des figures mythologiques, il crée un dialogue constant entre l'actualité brûlante du présent – incarnée par « B. B. » en tant qu'icône des années 1950 et 1960 – et la profondeur intemporelle du mythe qui ne demande qu'à s'actualiser à l'écran. À travers son langage poétique et évocateur, Mauriac transforme Bardot en une sorte de déesse moderne ou de constellation céleste, superposant des strates de temps et de symboles pour éclairer la nature de son statut. En la décrivant comme une « méduse hale-tante » (p. 481) aux cheveux « dévorants » (p. 556), ou en la plaçant « entre Cassiopée et

Andromède » (p. 481), Mauriac projette l'icône contemporaine dans une temporalité mythologique, où elle devient à la fois triomphante et traquée, humaine et divine. Il souligne également le rôle du désir collectif dans la transfiguration de Bardot : sa beauté, dit-il, n'est pas innée, mais « remodelée par des millions de désirs » (p. 382), faisant d'elle une abstraction de la féminité universelle. Cependant, cette idéalisation est tempérée par une attention aux dissonances : sa voix, note-t-il, « n'a rien de mythique » (p. 556), révélant l'écart entre l'icône et la réalité prosaïque. Cette tension, proche de la dynamique de l'adaptation télévisuelle, place Bardot dans une hétérochronie où l'imaginaire médiatique transcende son époque, faisant d'elle une figure qui dialogue à la fois avec le présent et les archétypes du passé.

Cependant, cette dynamique de redécouverte est inséparable d'une réflexion mélancolique sur la fragilité de la littérature face au temps et à l'oubli. Pour Mauriac, l'adaptation devient une tentative de fixer la mémoire culturelle collective, mais, comme toujours chez lui, elle s'accompagne d'une ambivalence : entre sauvegarde et mutilation, entre fidélité et trahison. Cette tension est parfaitement illustrée par sa métaphore des urubus, qu'il utilise à propos d'une adaptation comme *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953) : « Tel est le sort d'une œuvre quand l'auteur n'est plus là pour la défendre. Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus » (p. 582). Les urubus, ces charognards qui s'abattent sur les cadavres, incarnent ici la violence exercée par les adaptateurs sur les grandes œuvres, souvent réduites en fragments, simplifiées ou rassemblées pour répondre à des impératifs commerciaux. Mais cette image, bien qu'acérée, ne se limite pas à une critique négative. En s'alimentant des corps déchus, les urubus participent au cycle de la vie, transformant la mort en matière vivante et contribuant ainsi à la régénération. Cette ambivalence est essentielle pour comprendre le regard de Mauriac sur l'adaptation. D'un côté, il déplore les mutilations infligées aux œuvres littéraires, trop souvent traitées comme des produits à consommer. Mais de l'autre, il reconnaît que ces transformations, tout imparfaites soient-elles, jouent un rôle vital dans la survie des œuvres. Comme il l'écrit à propos d'une adaptation des *Caprices de Marianne* (Claude Lourain, 1962) : « La télévision devrait être le bain de jouvence des chefs-d'œuvre exténués » (p. 346-347). L'urubu devient alors une figure double, à la fois destructrice et régénératrice, symbolisant le double rôle de l'adaptation dans l'écosystème télévisuel : dénaturer les œuvres tout en leur offrant une nouvelle chance de vie. Ce serait même le propre du média, comme le suggère ici Mauriac : « Le petit écran m'apparaît [...] comme le révélateur de tout ce qui se joue ou se filme en dehors de lui et même des plus vieux chefs-d'œuvre qu'il rajeunit miraculeusement. Tout lui appartient. Ne fabriquez rien exprès pour lui, adaptez tout au plus, ne faites rien à sa mesure » (p. 92).

Dans ce contexte, la métaphore de l'urubu peut également s'appliquer à Mauriac lui-même en tant que critique télévisuel. Face aux vestiges du cinéma et de la littérature que l'écran cathodique livre quotidiennement aux « hasards de sa fourchette », il agit parfois comme un urubu critique : un observateur des ruines et des corps, un rapiéceur qui tente de faire sens de ces fragments d'œuvres secoués par l'électrochoc du flux télévisuel qui doit réanimer de la matière morte pour se nourrir. Dans ses téléchroniques, il se confronte aux morceaux épars de chefs-d'œuvre, qu'il cherche à rassembler à travers son propre filtre de

souvenirs, d'interprétations et d'introspection. À propos de *Premier amour* (Jean Prat, 1963), il confesse : « Comme je n'ai gardé aucun souvenir du roman de Tourgueniev ! (L'ai-je seulement lu ?), je ne saurais démêler si ma déception est imputable au romancier ou à son adaptateur » (p. 478). Cette déclaration révèle non seulement l'importance de la mémoire dans son jugement, mais aussi son rôle de rapiéceur face à ces œuvres adaptées et à demi oubliées, où la critique devient un acte de reconstruction subjective. Cette ambivalence trouve une résonance dans son commentaire sur *Un cœur simple* (Jean Bescont, 1961) : « Tout a été respecté, le film a été tourné aux lieux mêmes où Flaubert a situé son histoire, et rien ne passe. Ce comble de fidélité se mue en un comble de trahison » (p. 241). Ici, Mauriac en appelle aux « spécialistes du petit écran » (p. 241) pour expliquer cet échec, soulignant l'absence de critères objectifs dans l'évaluation des adaptations. Mais cette absence est également une richesse : elle laisse place à une réception subjective, où chaque spectateur peut recomposer à sa manière les fragments de l'œuvre. L'urubu, en tant que métaphore structurante, incarne ainsi cette posture critique : il se nourrit des restes, mais il les transforme en quelque chose de nouveau, engageant un dialogue entre les vestiges du passé et le présent. La télévision offre à Mauriac un rôle d'urubu face à l'héritage littéraire et cinématographique. Elle lui permet de ressasser, de déconstruire et de reconstruire, mais aussi de revisiter ses propres souvenirs et de redéfinir sa relation au texte littéraire. À travers son regard mélancolique mais lucide, Mauriac montre que l'adaptation, loin d'être un simple processus technique, est un acte existentiel où mémoire et oubli, destruction et régénération se mêlent. L'urubu devient alors le symbole parfait d'un critique télévisuel confronté à un héritage culturel à la fois menacé et renouvelé.

En somme, les télechroniques mauriaciennes développent l'idée que l'adaptation à la télévision agit comme un *pharmakon*²⁹, un remède autant qu'un poison pour la littérature et le cinéma. Si elle prolonge la vie des œuvres en les rendant accessibles à un public élargi, elle peut également les trahir, simplifier leur richesse ou mal interpréter leur essence. Malgré ses réticences initiales envers certaines adaptations, Mauriac admet qu'elles peuvent atteindre une profondeur universelle inattendue, même dans des conditions où elles semblaient promises à l'échec, comme c'est le cas, par exemple, avec *Le Maître de Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, William Keighley, 1953), adaptation de Stevenson que le chroniqueur se surprend à apprécier :

Ce *Maître de Ballantrae* m'a paru être une étonnante réussite : étonnante précisément parce que je n'ai aucun goût pour les adaptations de cet ordre, qui sont presque toujours des trahisons, et que prétendre ajuster au petit écran une aussi longue histoire, et aussi éloignée de nous dans l'espace et dans le temps, c'est à première vue une folie et, pour parler comme Pascal, de toutes les folies la plus folle. Mais le miracle fut celui du dépaysement vaincu : nous sommes entrés dans le conflit de tous les temps. (p. 503-504)

Cette capacité de l'adaptation à surprendre et à réinterpréter souligne une contradiction fondamentale dans la posture de Mauriac : s'il critique souvent les trahisons esthétiques ou

29. Sur cette notion, voir Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32-33, 1968.

techniques, il reconnaît que l'adaptation peut avoir une pertinence culturelle plus large, dans la mesure où la télévision offre une « dernière chance de survie » aux œuvres littéraires. Sur *La fille du broyeur de lin* (Jean Bescont, 1964), adaptation d'Ernest Renan, de même qu'à propos du film *Destins*, une adaptation de son roman de 1928 qui sera finalement réalisée en 1965 par Pierre Cardinal, il écrit :

Je me demandais si une adaptation de cette qualité pût donner à un seul téléspectateur le désir de rouvrir les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, ou de les découvrir. Je ne le crois pas : ces adaptations m'apparaissent comme la dernière chance de survie que nous gardions, nous autres auteurs. Ce n'est pas très consolant. Je suis persuadé que *Destins* (un roman oublié que j'ai publié il y a quarante ans et dont Curtis prépare l'adaptation) fera merveille au petit écran ; mais ce sera la projection d'une vision personnelle, plus riche peut-être que l'œuvre originale. Il n'empêche que la source, c'est ce qui continue de sourdre dans le livre oublié. (p. 522)

Ici, Mauriac souligne que, malgré leurs imperfections, les adaptations, qui parfois peuvent être des réinterprétations du matériau d'origine, permettent de préserver la mémoire collective, notamment dans un contexte où la lecture décline.

Au-delà des œuvres elles-mêmes, Mauriac s'intéresse dans ses chroniques à la télévision comme un carrefour intermédial : un espace où la littérature, le cinéma et le théâtre se rencontrent, se transforment et se redéfinissent. Il célèbre ainsi la capacité de la télévision à initier un immense public aux classiques. La télévision, en démocratisant l'accès aux grandes œuvres, remet en question les hiérarchies culturelles. Mauriac, issu d'un cercle littéraire élitiste, se place en tant que téléchroniqueur dans une posture inédite : il imagine la réception des œuvres par des spectateurs moins lettrés, tout en exprimant son jugement personnel d'écrivain. Cette tension entre son rôle d'intellectuel et son souci d'un public populaire traverse ses chroniques. À propos de *Macbeth* (Georges Paumier, 1954, retransmission de la pièce mise en scène par Jean Vilard), il avoue : « Je suis bien partagé. Je me réjouis de ce que la télévision initie à Shakespeare un public immense. Je ne voudrais rien écrire ici qui tende à la détourner d'avancer dans cette direction. Il me semble d'ailleurs que l'éloge a été unanime. Mais enfin, comment tairais-je ce que moi-même j'ai ressenti ? [...] Je veux bien que ce soit moi qui aie tort » (p. 50). Ce geste d'humilité souligne une ouverture critique rare chez les écrivains de sa génération. La télévision modifie également la manière dont Mauriac interagit avec les œuvres adaptées, en lui offrant une agentivité nouvelle. Dans une réflexion sur une adaptation télévisuelle de *Jean Le Maufranc* de Jules Romains (Philippe Ducrest, 1959), il confie : « J'aurais voulu m'introduire dans la comédie, couper la parole aux acteurs, protester : "Ce n'est pas la question !" Voilà une envie qui ne me vient jamais au théâtre, mais la télévision nous met dans le coup » (p. 44). Cette agentivité, cette capacité du téléspectateur à participer mentalement à l'œuvre, est propre au petit écran. Elle montre que la télévision n'est rien sans la subjectivité active de celui qui la regarde. L'écran devient ainsi un miroir critique, où le spectateur est invité à dialoguer avec les œuvres, à les réinterpréter, à les prolonger. Pour tout dire, Mauriac voit dans la télévision, du point de vue de l'adaptation, un média

encore et toujours ambivalent, à la fois destructeur et créateur, mais surtout un espace d'interaction unique.

La téléchronique comme exercice spirituel

Mauriac n'est pas un cinéphile au sens classique du terme. Paul Renard le décrit plus justement comme un « cinéphage » :

Par obligation professionnelle, Mauriac est donc un cinéphage, mais il n'est pas un cinéphile. Si le cinéphile est celui qui fréquente avec assiduité les salles obscures, qui connaît de manière érudite l'histoire du cinéma, qui fétichise des réalisateurs, des acteurs et des films, qui s'intéresse aux techniques de la prise de vue et de l'enregistrement du son, Mauriac n'est pas cinéphile, et ce à une époque où la cinéphilie bat son plein, dans les ciné-clubs comme dans les revues telles les sœurs ennemis, les *Cahiers du cinéma* et *Positif*, et alors que Claude Mauriac, fils du romancier, dans ses articles du *Figaro littéraire* et dans son ouvrage, *L'Amour du cinéma*, défend des positions proches de celles des *Cahiers du cinéma* et, en particulier, de Truffaut³⁰.

Ce qui le distingue comme critique de cinéma et exégète des images, c'est la perspective unique que lui offre la télévision : une fenêtre temporelle où les œuvres du passé, les visages des êtres disparus et les histoires anciennes se croisent avec les préoccupations du présent. La télévision, dans son rôle de rediffuseur et de créateur de nouveaux récits, lui permet de mener une réflexion à la fois poétique et spirituelle sur le temps, la mémoire et la mort.

Pour Mauriac, la télévision, malgré la révolution du direct qu'il souligne volontiers et régulièrement, demeure avant tout un art de la revenance, capable de ressusciter ce qui semblait définitivement perdu. C'est là son « miracle propre » : « Ces morts qui reviennent sur le petit écran et qui reviennent chez nous, qui parlent familièrement, même si nous ne les avons pas connus, c'est le miracle propre à la télévision, c'est son mystère » (p. 70). Sous la plume de l'écrivain, la télévision devient un média qui transcende la mort, qui restitue, pour quelques instants fugaces, les présences effacées par le temps. En regardant *Knock* (Guy Lefranc, 1951), le dernier film mettant en vedette Louis Jouvet, Mauriac remarque : « Jouvet est là qui porte visiblement sur sa face le signe fatal » (p. 106). De même, devant une performance de Gérard Philipe, il écrit : « C'est un mort qui joue la mort. La télévision le ressuscite. Ces résurrections sont sa meilleure gloire » (p. 177). Ces instants sont pour lui bouleversants : la télévision, loin de masquer la mort, nous « oblige à regarder ce soleil en face, sans lunettes noires » (p. 211), offrant une méditation à la fois intime et universelle sur la condition humaine.

Cette réflexion sur la mort passe par une poétique du visage, une fascination pour l'humanité qui se manifeste dans les gros plans. « La télévision contente ce goût de les voir de tout près, de les déchiffrer comme des partitions » (p. 105), écrit-il. À travers cette proximité, Mauriac perçoit une révélation spirituelle : « L'âme s'y manifeste avec une évidence bouleversante, du moins pour moi » (p. 225). Le visage humain, scruté sur le petit écran, devient un lieu de résurrection où le passé se redéploie dans le présent. La télévision permet ainsi un

30. Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », art. cit., p. 139.

miracle unique : montrer le temps qui passe tout en l'abolissant, en restituant des fragments de vie arrachés à l'oubli. En ce sens, elle devient pour Mauriac un outil de réflexion sur sa propre mortalité, comme lorsqu'il anticipe, lors d'une émission consacrée à la disparition de William Faulkner, la diffusion de sa mort sur le petit écran : « Et tout à coup j'imagine qu'un jour, bientôt, le petit écran encadrera la même cérémonie, dont je serai le personnage principal » (p. 324). Mais ce miracle de la télévision n'est pas exempt d'ambiguïté. Mauriac reconnaît que si la télévision permet de transcender la mort, elle ne l'annule jamais complètement : « Ni le film ni le disque ne l'emportent sur la mort » (p. 367). Cette tension entre la finitude et la résurrection confère à la télévision une force paradoxale, à la fois tragique et salvatrice. Pour Mauriac, le petit écran n'est pas un simple divertissement, mais un médium existentiel, qui questionne et transforme notre rapport au temps, à l'art et à nous-mêmes. Ainsi, la téléchronique devient pour Mauriac un véritable exercice spirituel. Elle ne consiste pas seulement à commenter des œuvres, mais à méditer sur leur passage à travers les âges et à interroger leur capacité à dialoguer avec l'éternité. C'est une pratique où la critique s'élève au rang de spiritualité, où chaque programme devient une occasion de scruter l'âme humaine, de célébrer sa résilience et d'accepter sa finitude.

La métaphore de l'urubu, que Mauriac associe aux adaptations télévisuelles comme seule voie possible face à l'oubli complet, prend une résonance particulière. L'urubu, qui se nourrit des vestiges, incarne un cycle où la mort se transforme en vie. De la même manière, Mauriac lui-même devient un urubu de la télévision, observant les fragments de cinéma, de littérature et de théâtre que lui livre le petit écran pour les rassembler en une réflexion critique et personnelle. Aujourd'hui, le cadavre n'est autre que celui de la télévision elle-même. Pourtant, les téléchroniques de Mauriac, par leur capacité à donner une nouvelle vie aux œuvres et à mêler les temporalités, témoignent de la force de ce dispositif aujourd'hui quasiment disparu dans l'océan du tout numérique. Par sa plume, Mauriac a transformé la télévision en un miroir où il pouvait interroger la condition humaine, revisiter ses propres souvenirs et, en retour, se livrer lui-même. Ce rôle d'urubu critique, capable de voir au-delà des décombres et de célébrer la survivance des œuvres, fait de Mauriac une figure singulière dans l'histoire des lettres françaises : un écrivain pour qui le petit écran était à la fois un champ de ruines et une promesse d'éternité.

Bibliographie

- BARRE Jean-Luc, *François Mauriac. Biographie intime*, nouvelle édition, Paris, Fayard, 2009.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil / Cahiers du cinéma, 1980.
- BAZIN André, *Écrits complets*, éd. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018.
- BELLANGER Aurélien, *Téléréalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022 [2021].
- BOURDON Jérôme et JOST François (dir.), *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nathan / INA, 1998.
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « La fin de la télévision ? Téléréalité d'Aurélien Bellanger ou les imaginaires romanesques d'un média "décadent" », *Tangence*, n° 136, 2024, p. 67-98.

- CASSEVILLE Caroline, « François Mauriac écrivain et télé-chroniqueur », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, 2010, p. 61-72.
- CASSEVILLE-RAGOT Caroline et TOUZOT Jean (dir.), *Dictionnaire François Mauriac*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques : Références et Dictionnaires », 2021.
- CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.
- (dir.), *Le cinéma des écrivains*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.
- DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32-33, 1968.
- GAUDREAU André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-Arts visuels », 2023.
- GÉLINAS-LEMAIRE Vincent, « Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine », *Études françaises*, vol. 56, n° 1, 2020, p. 5-13.
- HOOG Emmanuel, *La télé. Une histoire en direct*, Paris, Gallimard, 2010.
- JOST François, *Le culte du banal. De Duchamp à la téléréalité*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences politiques et sociologie », 2007.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010.
- LE GALL André, *François Mauriac journaliste : 1948-1958*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lectures et culture », 2012.
- LEVRIER Philippe, *Une histoire de la télévision. Rêve des ingénieurs et jouet des politiques*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- MAURIAC François, *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965.
- *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965.
- *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964*, éd. Jean Touzot, Paris, Bartillat, 2008.
- PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2018.
- RENARD Paul, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 137-146.
- SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.
- TOUZOT Jean (dir.), « François Mauriac journaliste : nouveaux textes, nouveaux regards », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 14, 2006.