

Fins de la cinéphilie littéraire

Fabien Dubosson, Université de Berne / Archives
littéraires suisses [✉](#)

Maaïke Koffeman, Radboud Institute for Cultural
History (RICH), Université Radboud de Nîmègue [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française

Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de la
cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaïke
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

Fabien Dubosson et Maaïke Koffeman, « Fins de la
cinéphilie littéraire », *RELIEF – Revue électronique de
littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 1-22.

doi.org/10.51777/relief23690

Fins de la cinéphilie littéraire

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

MAAIKE KOFFEMAN, Université Radboud de Nimègue

Résumé

Cet article explore les transformations de la cinéphilie littéraire du xx^e au xxi^e siècle, dans un contexte où les liens entre littérature et cinéma se sont à la fois densifiés et complexifiés. Dès les débuts du cinéma, des écrivains comme Gorki, Proust ou Reverdy ont exprimé scepticisme ou méfiance. Toutefois, il s'est constitué une tradition d'auteurs cinéphiles qui valorisent le septième art pour son potentiel poétique et narratif. Nous mettons en lumière un paradoxe contemporain : alors que la cinéphilie semble entrer en « crise » en raison de changements technologiques, sociaux et culturels, la littérature manifeste un intérêt renouvelé pour le cinéma. La cinéphilie devient alors objet de mémoire, de réflexion esthétique, ou de fétichisation. Deux grandes tendances se dessinent : l'une considère le cinéma à l'aune de la littérature, tandis que l'autre privilégie l'autonomie formelle du cinéma, son pouvoir d'enveloppement sensoriel, parfois opposé à tout intellectualisme. Ces approches peuvent coexister, voire se contredire chez un même auteur. Enfin, nous montrons comment la cinéphilie littéraire est aussi affaire de goût – individuel, générationnel –, participant à la construction de canons ou à leur subversion. De la pratique érudite à la passion affective, elle se redéfinit constamment en dialogue avec les mutations de l'art cinématographique et des supports de visionnement.

Si l'intérêt réciproque que se portent littérature et cinéma remonte sans doute aux origines même du septième art, il est vrai que l'étude de leurs rapports a mis plus de temps à imposer sa légitimité. Ils relèvent toutefois aujourd'hui d'une forme d'évidence, comme en témoigne la recrudescence des études qui leur sont consacrées depuis deux décennies au moins. On peut même parler d'un véritable retour en grâce de questions anciennes – et pour certaines peu ou prou dévaluées, comme l'adaptation ou le scénario d'écrivain –, mais posées à nouveaux frais¹. Cet engouement, auquel ce présent dossier ne prétend pas échapper, signale dans tous les cas un intérêt renouvelé pour les liens entre les deux arts².

Il paraît en outre conforté par le fait que, dans notre mémoire littéraire, ce sont les écrivains « cinéphiles » qui l'ont symboliquement emporté sur les sceptiques et les contempteurs de cet art né avec le xx^e siècle. Les réserves que certains lettrés ont pu formuler à son endroit paraissent, avec le recul, bien aveugles ou dérisoires, même si elles persistent sans doute encore marginalement. On pourrait citer quelques exemples de ces rencontres ratées avec le grand écran, qui disent aussi la nouveauté de cet art à travers le malaise que son

-
1. Voir notamment Alain Boillat et Gilles Philippe (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018 ; Mireille Brangé et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2019.
 2. Les contributions réunies dans ce dossier sont pour partie issues d'une journée d'étude sur les « Cinéphilies littéraires » organisée par les Archives littéraires suisses de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne, le 5 avril 2023, dans le cadre d'un cycle de manifestations sur « Littérature et cinéma ».

surgissement a provoqué. Ainsi, Maxime Gorki – ce premier témoin de l'arrivée du cinéma en Russie, en 1896 –, évoque à son propos un « royaume des ombres, où tout est gris » : « [Ce n'est] pas la vie, mais l'ombre de la vie. Pas le mouvement de la vie, mais une sorte de spectre muet. [...] On finit par être dérangé et déprimé par cette vie silencieuse et grise³. » On connaît aussi la comparaison de Proust qui, évoquant la profondeur insoupçonnée de la « réalité » que la littérature seule pourrait pénétrer, met *a contrario* le cinéma sur le même plan que le « déchet de l'expérience⁴ ». Ou l'on pourrait faire entendre encore Duhamel et Reverdy qui, dans les années 1930, qualifient le cinéma respectivement de « divertissement d'ilotes » et de « jeux du cirque de notre époque »⁵.

Ces jugements peu enthousiastes, voire condescendants – bien que celui de Gorki ne soit pas non plus sans lucidité sur la dimension « spectrale » du cinéma muet, et que Reverdy ou Duhamel aient été parfois plus mesurés dans leurs appréciations – paraissent à vrai dire peu de choses face à la lignée prestigieuse des écrivains cinéphiles qui ont accompagné les premiers développements du cinéma, d'Apollinaire à Artaud, en passant par Cendrars, Canudo, Epstein, Aragon, Soupault, Desnos ou encore Fondane⁶. Dès après la Première Guerre mondiale, certains ont fondé des espoirs démesurés sur les possibilités de ce nouveau médium, non sans subir parfois quelques désillusions. La seconde moitié du xx^e siècle n'a pas été avare non plus en écrivains cinéphiles, dont certains, comme Malraux, Giono, Cocteau ou Duras, passèrent même à la réalisation.

Cette « cinéphilie littéraire » ne se décline pas, bien entendu, qu'au passé. Sans doute même est-elle plus présente que jamais dans la littérature, en particulier en France, où elle peut s'appuyer sur une tradition bien ancrée. La liste serait longue, là aussi – d'Emmanuel Carrère à Olivia Rosenthal, en passant par Jean Echenoz, Tanguy Viel, Pascale Bouhénic, Christine Montalbetti, Jean-Philippe Toussaint, Céline Minard, Didier Blonde – des autrices et auteurs qui rendent hommage aux films qui les ont marqués ou, plus généralement, à l'imaginaire dont le cinéma est le vecteur. Car le septième art a aussi engendré de nombreux mythes, qui dépassent le seul cadre des films particuliers. Pour une grande part, ces mythes peuvent être associés à l'univers fantasmatique d'Hollywood et de son *star system*, lequel vaudrait à son tour comme un condensé de l'Amérique tout entière. À lui seul, le cinéma hollywoodien fournit un réservoir presque inépuisable de fictions possibles, de dérives imaginaires, mais aussi de créations parodiques⁷. Face au cinéma américain, d'autres cinématographies trouvent évidemment aussi leur place dans cet imaginaire commun, le nourrissant sur différents plans, qu'il s'agisse des grands noms qui ont illustré le cinéma mondial du siècle passé ou des « Nouvelles Vagues » qui, du Japon au Brésil, ont redéfini le septième art depuis

3. Maxime Gorki dans *Nijegorodskilistok*, 4 juillet 1896, cité dans Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993, p. 30 ; 32.

4. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), cité dans *ibid.*, p. 127.

5. Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 58 ; Pierre Reverdy, « L'art du ruisseau », *Minotaure* n° 1, juin 1933, cité dans Prieur, *Le Spectateur nocturne*, p. 206.

6. Voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

7. Voir le dossier dirigé par Philippe Met dans la revue *French Forum* (vol. 46, n° 2-3, 2021) : « Rêver le cinéma, rêver l'Amérique : l'imaginaire cinématographique américain dans la fiction ».

les années 1960⁸, ou encore du cinéma plus populaire, ou moins canonisé, qui a scandé la mémoire collective de chaque génération. Enfin, cette cinéphilie littéraire est aussi tentée par un retour aux origines mêmes du septième art, quand elle se tourne par exemple vers le cinéma muet⁹, ou qu'elle remonte plus loin encore dans le temps, vers les premières tentatives de projection d'images mouvantes¹⁰.

Le cinéma appartient donc, depuis plusieurs décennies, à une culture légitime et largement partagée, comme le souligne Fabien Gris dans sa thèse sur les écrivains cinéphiles. Dans le dialogue traditionnel des arts, il a trouvé une place incontestée, qui lui permet de faire jeu égal avec la littérature, stimulant par là une forme d'innervation mutuelle :

la littérature et le cinéma sont deux facettes d'un même imaginaire, mises en parallèle. L'écrivain se représente le monde par le biais de filtres non seulement littéraires, mais également cinématographiques. Devant telle ou telle situation, l'homme de lettres peut penser à Dumas comme à Hitchcock, à Beckett comme à Keaton, à Rohmer comme à Marivaux, à Homère comme à John Ford [...] ¹¹.

Fabien Gris voit s'esquisser ce tournant cinéphile à la fin des années 1970, à un moment où le cinéma devient partie intégrante de la culture littéraire, de son « imaginaire » partagé¹².

S'il ne fait plus de doute que le cinéma occupe désormais une place centrale dans les références culturelles qui informent la littérature, on doit constater simultanément que le septième art, et plus encore la cinéphilie, ont connu depuis plusieurs décennies des changements majeurs, qui pourraient même s'apparenter à une forme de « crise ». Le cinéma traditionnel, impliquant un dispositif propre – celui de la projection et de la salle obscure, subsumé dans la pratique de la « séance¹³ » – a été soumis à des chamboulements successifs qui s'inscrivent certes dans l'histoire de son évolution technique, mais qui ont remis en cause une culture et des pratiques auxquelles la cinéphilie historique était arrimée. Le passage du muet au sonore avait déjà été, pour les premiers cinéphiles, une transition marquant la fin d'une

-
8. On pourrait citer ici un « roman » comme *Nouvelle Vague* (2023) de Patrick Roegiers, qui fait de ce moment-clé de l'histoire du cinéma – avec ses protagonistes, ses anecdotes et ses films – la trame même du texte (l'assignation générique joue d'ailleurs volontairement sur le brouillage entre réalité historique et fiction).
 9. Ainsi de Didier Blonde, dans son essai *Les Fantômes du muet* (2007) ou dans son récit *Un amour sans paroles* (2009), ou de Gérard Macé dans *Cinéma muet* (1995), repris dans *L'Art sans paroles* en 1999 (voir à ce sujet l'article de Laurent Demanze dans ce numéro : « Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 88-97).
 10. Comme le propose par exemple Jérôme Prieur dans son enquête sur la « lanterne magique », d'Etienne-Gaspard Robertson à Marcel Proust (*Lanterne magique. Avant le cinéma*, Paris, Fario, 2021). Voir aussi l'entretien que nous avons mené avec Jérôme Prieur dans le cadre de ce dossier (Fabien Dubosson, « "Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique." Entretien avec Jérôme Prieur », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 149-161).
 11. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012, p. 10.
 12. *Ibid.*, p. 113.
 13. Voir notamment Manon Billaut, Emmanuelle Champomier, Marion Polirsztok et Charlotte Servel (dir.), *La Séance de cinéma. Espaces, pratiques, imaginaires*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2023.

certaine idée du cinéma, mais avait permis, dans le même temps, à une nouvelle cinéphilie de voir le jour¹⁴.

Le cinéma connaît aujourd'hui une mutation bien plus large et protéiforme, qui ne tient pas seulement à l'arrivée du numérique dès la fin des années 1990, mais à des changements touchant aussi bien les supports que la culture de consommation des films, ainsi que les types de public. Non seulement l'industrie hollywoodienne semble investir tous ses moyens dans un cinéma centré sur l'exploitation des franchises à succès, mais ce sont désormais les plateformes qui dominent, au détriment des salles, nos modalités de consommation des films, tout en permettant un accès apparemment sans limite au patrimoine cinématographique. Le format standard du film a en outre été concurrencé par l'arrivée massive des séries¹⁵. Enfin, le monde du cinéma a vu ses modèles fortement contestés ces dernières années, dans un premier temps par les études de genre qui se sont intéressées au médium, puis dans la suite des violences sexistes révélées par le mouvement #MeToo¹⁶. La « politique des auteurs » – pilier de la cinéphilie française, incarnée notamment par les *Cahiers du cinéma* – s'est trouvée ainsi remise en cause. On y a vu l'une des sources possibles de ces abus et violences qui ont marqué la profession, résultat – selon Geneviève Sellier – d'une forme de sacralisation de la figure toute-puissante du réalisateur. Par ailleurs, c'était aussi occulter le fait que le cinéma est avant tout affaire de création collective¹⁷.

Ces changements ont redéfini la cinéphilie elle-même et révélé ses points aveugles. Celle-ci s'est ainsi trouvée remise en cause à la fois objectivement (sur le plan matériel, celui des technologies utilisées) et subjectivement (par des changements sociétaux profonds, qui ont aussi été des prises de conscience). En posant la question des rapports entre littérature contemporaine et cinéma, on part donc aujourd'hui d'un constat paradoxal : celui, d'une part, d'une cinéphilie littéraire plus présente et inventive que jamais, par l'hybridité de ses rapports au septième art ; celui, de l'autre, d'une forme de crise, qui tient au fait que le cinéma ne s'offre plus à nous sous les mêmes modalités que durant son « âge d'or », et que la cinéphilie est vouée, elle aussi, à se redéfinir.

Ce paradoxe questionne évidemment la présence des films, et plus largement de l'imaginaire du cinéma chez les écrivains d'aujourd'hui, mais aussi sur le plus long terme, notamment depuis l'entre-deux-guerres. C'est dans cette perspective temporelle que s'inscrit ce dossier de *Relief*. Où se situe la cinéphilie littéraire par rapport aux changements qui

14. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 82. Voir aussi, sur les « angoisses » cinéphiliques liées à ces changements techniques : Sarah Keller, *Anxious Cinephilia. Pleasure and Peril at the Movies*, New York, Columbia University Press, 2020, notamment le chapitre III (« Cinephilia and Technology: Anxieties and Obsolescence », p. 135-180).

15. Pour un bilan – certes déjà ancien – de ces changements, voir notamment Jonathan Rosenbaum et Adrian Martin (dir.), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003.

16. Dans la jonction des deux approches, voir les études de Geneviève Sellier sur la Nouvelle Vague et sur le modèle du « cinéma d'auteur » à la française (*La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS Éditions, 2005 ; *Le culte de l'auteur. Les dérives du cinéma français*, Paris, La Fabrique éditions, 2024).

17. Sur la construction historique de cette figure de l'auteur – dont l'origine serait par ailleurs antérieure à la « politique des auteurs » prônée par la Nouvelle Vague –, ainsi que sur les inégalités engendrées par sa prévalence au sein de la création des films, voir Jérôme Pacouret, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Art, pouvoirs et division du travail*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et Société », 2025.

ont jalonné l'histoire du cinéma, mais qui paraissent aujourd'hui plus profonds que jamais – et qui peuvent être perçus tantôt comme une évolution naturelle et inévitable, voire des chances à saisir, tantôt comme des bouleversements remettant en cause l'idée même du « septième art » ? Par ailleurs, de quelle cinéphilie parle-t-on, sa définition pouvant varier avec le temps et les usages ? Enfin, en quoi la cinéphilie littéraire est-elle d'abord affaire de goût – goûts personnels ou goûts d'une génération, voire d'une époque ? Les contributions qui suivent, en présentant d'une part quelques cas idiosyncrasiques de cinéphilie littéraire – de l'époque surréaliste aux années 1980 –, et en procédant d'autre part à quelques coups de sonde dans la littérature contemporaine, tenteront de donner une réponse plurielle à ces questions.

Une crise de la cinéphilie ?

Pour comprendre toutefois dans quel horizon s'inscrit cette histoire, il convient de faire un détour par un état des lieux sommaire de ce qu'on entend par « crise » du cinéma et de la cinéphilie. Le constat n'est pas tout à fait nouveau, il est donc sans doute relatif. Mais le débat, en lui-même, a sa réalité objective, et il convient d'en rappeler ici les termes, d'autant qu'ils ont été souvent posés par des « gens de lettres ». C'est par exemple Susan Sontag qui, dans une tribune de 1996, a posé un diagnostic parmi les plus pessimistes sur ce qu'elle nomme alors le « déclin » (*decay*) du cinéma et la disparition concomitante de la cinéphilie – laquelle, davantage qu'un amour très général pour le cinéma, se voudrait une manière de « vivre » les films, de voir la vie à travers eux :

Ce n'est peut-être pas le cinéma qui est fini, mais seulement la cinéphilie – le nom que l'on a donné à cet amour caractéristique que le cinéma inspire. Chaque art engendre ses fanatiques. L'amour qu'ont suscité les films a été plus impérial. Il est né de la conviction que le cinéma était un art différent de tous les autres : moderne par excellence, spécifiquement accessible, poétique et mystérieux, érotique et moral, tout cela en même temps. Le cinéma a eu ses apôtres (ce fut comme une religion). Le cinéma a été une croisade. Le cinéma a été une vision du monde. [...] les amoureux du cinéma ont pu penser qu'il n'y avait que le cinéma. Que les films pouvaient tout incarner – et c'est ce qu'ils faisaient. C'était à la fois le livre de l'art et le livre de la vie¹⁸.

Sontag affirme ainsi que l'émergence de nouveaux supports de visionnement des films – en l'occurrence, la télévision – aurait conduit à la disparition d'une expérience spécifique du cinéma, sans laquelle il n'y aurait pas de cinéphilie (peu importe d'ailleurs, selon elle, qu'il y ait eu de « bons » films réalisés alors). Pour l'intellectuelle américaine, la cinéphilie est étroitement liée à l'expérience des salles obscures et du grand écran : c'est le seul dispositif qui permette d'être « kidnappé » par les films, de subir leur envoûtement :

L'expérience la plus forte, c'était simplement de s'abandonner à ce qui se trouvait sur l'écran, de se laisser transporter. On voulait être kidnappé par le film. La condition préalable de ce rapt était de se

18. Susan Sontag, « The Decay of Cinema », *New York Times Magazine*, 25 février 1996, repris avec quelques modifications dans *Temps forts*, trad. Anne Wicke, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 134.

faire submerger par la présence physique de l'image. Et le fait même d'« aller au cinéma » garantissait cette expérience. Ne voir un grand film qu'à la télévision n'est pas vraiment voir ce film¹⁹.

Le changement de support et de dispositif signifie à ses yeux un changement de la qualité des films eux-mêmes – de leur exigence, de leur esthétique :

Aucun sentiment de deuil ne pourra faire revivre les rituels disparus – érotique, méditatif – de la sombre salle de cinéma. La réduction du cinéma à des images agressives, et la manipulation sans scrupules d'images (des montages de plus en plus hachés) dans le but de mieux capter l'attention, ont produit un cinéma désincarné et léger qui n'exige plus une attention totale. Les images apparaissent aujourd'hui dans n'importe quelle taille et sur toute une variété de surfaces [...]. La simple ubiquité des images de cinéma a inéluctablement sapé les critères que les gens avaient jadis, que ce soit pour le cinéma en tant qu'art le plus sérieux ou pour le cinéma comme divertissement populaire²⁰.

In fine, et parallèlement à ces changements de supports et d'échelle, c'est la cinéphilie elle-même qui aurait été mise sur la touche, attaquée pour son caractère « désuet », « démodé », « snob », et rendue inopérante dans un contexte de « films hyperindustriels », fondés sur la pratique du *remake*, par laquelle devient caduque l'idée que les films sont d'abord des « expériences uniques, magiques, qui ne peuvent être répétées²¹ ». Ce cinéma-là exclurait aussi une forme d'émulation avec les autres arts, qui prend forme dans cette envie de faire ou de parler du cinéma *de l'extérieur* – la position de Sontag est en cela significative pour ce qui tient du rapport même entre les écrivains et le septième art :

à cause de l'ampleur et de l'éclectisme de ses passions, la cinéphilie ne peut que soutenir une conception du film comme, avant tout, objet poétique ; elle ne peut qu'inciter ceux qui sont en dehors de l'industrie du film, comme les peintres ou les écrivains, à vouloir faire des films, eux aussi. C'est précisément cela qui devait être vaincu. Qui a été vaincu²².

C'est ainsi une expérience esthétique et morale en quelque sorte « totale » qui s'effacerait avec la disparition du grand écran comme dispositif essentiel du cinéma. Et il s'agira désormais de faire le deuil de cette perte. Dans les années 1980-1990, la télévision constitue la cible principale – medium « sacrilège » pour la cinéphilie authentique²³. Mais le constat de Sontag – si l'on adhère bien sûr à sa vision « maximaliste » de l'expérience cinématographique – ne semble pas avoir perdu de son acuité avec la prévalence des supports numériques, à l'heure où l'on peut visionner des films en *streaming*, en tout temps et en tout lieu, sur son téléphone portable. Dès lors, l'évolution technique n'aura fait que renforcer les interrogations soulevées

19. *Ibid.*, p. 136.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 140.

22. *Ibid.*, p. 140-141.

23. « The idea of watching movies on television would have been considered sacrilege », affirme ainsi Thomas Elsaesser, en évoquant sa propre génération cinéophile, mais en distinguant dans le même mouvement des sensibilités différentes, selon les générations, envers le médium télévisuel et son importance dans l'activité cinéphilique (« Cinephilia or the Uses of Disenchantment », dans Marijke de Valck et Malte Hagener (dir.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 29).

par l'écrivaine. Évidemment, ces arguments peuvent être discutés, et nous verrons certaines objections qu'ils ont suscitées. Ils mettent du moins en lumière les termes définitoires de la cinéphilie au sens fort du terme, et sous-tendent bien souvent le ton nostalgique que l'on trouvera sous certaines plumes à l'évocation d'un « âge d'or » disparu ; mais ils peuvent aussi renforcer, *a contrario*, le refus d'un modèle considéré comme élitiste, trop marqué sur le plan générationnel, aveugle aux bénéfices des changements en cours.

L'article de Susan Sontag, qui fait surtout état d'une cinéphilie new-yorkaise, et plutôt tardive, mérite par ailleurs d'être complété par les analyses historiques d'Antoine de Baecque sur la cinéphilie française de la période « héroïque » des *Cahiers du cinéma* et de *Positif*. Circonscrite dans le temps, celle-ci définit avant tout une pratique collective, née d'abord dans les ciné-clubs de l'après-guerre, puis se développant au sein de revues ainsi que dans leur lectorat, et engageant un mode particulier de socialisation, autour de groupes de jeunes hommes (cette cinéphilie-là étant avant tout masculine, comme le soulignent aussi bien Antoine de Baecque que Louis Skorecki²⁴). Pas de cinéphilie, là non plus, sans salle obscure, sans séance, et même sans ritualisation de l'activité cinéphile, « cette vie qu'on organise autour des films²⁵ », enfin sans un travail permanent d'exégèse – autant de pratiques qui convoquent un vocabulaire quasi religieux (Sontag affirme elle aussi que le cinéma fut, pour les cinéphiles, « comme une religion », avec ses « apôtres ») : « La pratique assidue de la salle de cinéma forge une représentation du monde en saturant tous les films d'interprétations. La communauté cinéphile, réunie en une cérémonie singulière, a mis le monde en formes²⁶. » Mais ce rapport sacré au cinéma s'est ensuite délité : la cinéphilie, pour de Baecque, a connu son âge d'or dans les années cinquante et soixante, puis sa dilution, voire sa dissolution avec la politisation et le militantisme d'une partie des « cinéphiles » dans le courant des années 1970 (la période maoïste des *Cahiers du cinéma* en étant le tournant le plus révélateur). Elle serait donc devenue, par ce fait même, objet d'histoire, ensemble de traces d'un « amour et [d'] une pratique irrémédiablement passés²⁷ ».

De Sontag à de Baecque, les constats convergent : la culture propre à la cinéphilie aurait connu ses périodes fastes, puis un effacement progressif dû à des causes aussi bien contextuelles (intrusion de la politique, changement de regard sur les exigences de l'expérience cinématographique) que techniques (émergence de la télévision, puis du numérique). Chez l'un et l'autre, ce constat ne va pas sans une nostalgie tout à fait assumée, voire le sentiment d'être arrivé trop tard (« Tout s'était passé avant²⁸ », affirme ainsi de Baecque). On

24. Dans un article paru en 1977-1978 dans *Les Cahiers du cinéma*, Louis Skorecki généralise même ce constat – d'abord socio-historique – à la cinéphilie en général : « La réalité, dans sa bêtise toute simple, dépasse toutes les fictions : la cinéphilie est d'abord un phénomène masculin, qui ne concernait (et ne concerne sous ses nouvelles forme abâtardies) que les hommes. » (« Contre la nouvelle cinéphilie », dans *Raoul Walsh et moi*, suivi de *Contre la nouvelle cinéphilie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 63).

25. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003, p. 9.

26. *Ibid.*, p. 18.

27. *Ibid.*, p. 9.

28. *Ibid.*

pourrait par ailleurs les rapprocher d'autres constats similaires, comme celui de Louis Skorecki, qui évoque, lui aussi, la « mort de la cinéphilie » dès la fin des années 1970.

De telles positions – en particulier celle de Susan Sontag – n'ont pas été sans soulever des objections. On en trouve entre autres l'écho en 2003, dans une contribution de l'universitaire américano-turque Melis Behlil, pour qui la vision que donne Sontag de la cinéphilie est trop restrictive, à la fois sur le plan de l'évolution technique et sur celui du public potentiellement concerné :

The discussions about the possible death of cinephilia have continued and are linked very closely to the differences between movie-going and home-viewing. Born into an pre-existing home-viewing culture, I am among those who think limiting cinephilia to movie-going is a restrictive and provisional way of perceiving the love of cinema. Not only that, but it is also restrictive in the sense that people living outside of a handful of Western metropolises did not have the chance, until recently, to see non-mainstream fare, on or off the screen²⁹.

Même Internet offrirait des possibilités inexistantes durant l'âge d'or cinéophile, en recréant notamment des communautés bien plus vastes que les cercles étroits des ciné-clubs :

Not surprisingly, the new breed of cinephilia feeds itself intellectually through the technology of the internet. Various sites on the net are not only the source of great (and unfortunately not always correct) information, but they also provide a space for cinephiles to get together and exchange ideas, and fuel their need to discuss the films they have seen, which is a part of the cinephiliac tradition³⁰.

Selon ce point de vue, le changement des médiums n'aurait donc pas modifié fondamentalement la cinéphilie, elle en aurait seulement diversifié et facilité les pratiques, qui ne seraient plus restreintes aux spectateurs privilégiés des grandes métropoles occidentales. On pourrait par ailleurs ajouter que cette communauté cinéphilique a trouvé, dans d'autres moyens et plateformes ayant émergé depuis 2003 (réseaux sociaux, podcasts, chaînes YouTube, revues en ligne, etc.) une facilité d'accès et de partage encore accrue.

Si les changements de support n'auraient, pour des observateurs comme Melis Behlil, touché qu'à la marge la cinéphilie, la « dématérialisation » des films n'en affecte pas moins notre rapport au cinéma, et c'est là que le constat de Susan Sontag conserve tout son intérêt, malgré le conflit de générations sous-jacent dont il est peut-être aussi le symptôme. Il y a sans doute aujourd'hui un rapport plus « désacralisé » au cinéma comme art ; le lexique quasi religieux utilisé pour qualifier *a contrario* les cinéphiles « authentiques » (ou « historiques ») en témoignerait. On peut se demander toutefois si la cinémathèque infinie, à la disposition de l'amateur, en tout temps et en tout lieu (moyennant le plus souvent, il est vrai, un accès tarifé) ne reconduit pas elle aussi une forme d'utopie : celle que l'on trouvait déjà chez les

29. Melis Behlil, « Ravenous Cinephiles Cinephilia, Internet, and Online Film Communities », dans De Valck et Hagener (dir.), *Cinephilia*, op. cit., p. 112.

30. *Ibid.*, p. 113.

premiers écrivains cinéphiles, tel Benjamin Fondane, qui rêvait de « collectionner les films³¹ » de toutes origines et de tous temps, pour sa seule commodité privée. La fin de la cinéphilie renouvellerait ainsi peut-être avec la « proto-cinéphilie » des débuts du cinéma. On ne manquerait sans doute pas d'objecter cependant que ce serait oublier tout ce à quoi ce processus de dématérialisation fait renoncer : la surprise (les choix étant dictés désormais par les algorithmes), la pratique collective et anonyme des salles obscures, le refus d'une position de pur consommateur et de la standardisation des goûts. Les écrivains – qu'ils soient spectateurs nostalgiques ou résolument tournés vers les nouvelles technologies –, ont donc affaire à ces nouveaux choix, quitte à les thématiser littérairement.

Dans tous les cas, on ne peut nier le basculement de la cinéphilie, depuis au moins une trentaine d'années, dans une autre ère. Or, ce détour par l'état actuel du cinéma et de la cinéphilie nous permet de poser cette question : quels rôles les écrivains-cinéphiles jouent-ils dans cette nouvelle configuration ? Et comment replacer ces rôles dans une perspective historique plus longue ?

La cinéphilie comme « affaire de goût »

Pour comprendre la diversité des positions que le cinéma engage chez les écrivains, il y aurait évidemment intérêt à relativiser – c'est-à-dire à élargir – les définitions soit étroitement historiques, soit « maximalistes » que nous venons de passer en revue. Les sociologues de la culture, tels que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, l'ont souligné depuis quelques années : il y a différentes manières d'aimer le cinéma, lesquelles ont toutes, *a priori*, le même degré de légitimité, malgré le ton parfois dogmatique des jugements de goût édictés par les cinéphiles « historiques ». La cinéphilie ordinaire, qui peut être définie *a minima* comme la « conduite partagée par tous ceux qui se sont attachés, à travers leur consommation régulière de films, au cinéma³² », est aussi la cinéphilie la plus commune chez les écrivains. Elle dénoterait un « attachement personnel à certains films », une affaire de goûts revendiqués, mais non forcément exclusive, ou liée à un canon intangible (celui que la « politique des auteurs » s'est plu, par exemple, à constituer), parce qu'assumée comme éminemment subjective : « Les films que j'ai aimés me poussent à en parler aux gens que j'aime, à défendre ces films contre d'autres films qu'on peut leur opposer, et cette parole exprime une partie de mon intimité, de ma sensibilité personnelle à certaines choses³³. » Cette définition large a le mérite de pouvoir désigner des pratiques très diverses, du dilettantisme de l'amateur qui élit ses films selon ses seuls goûts et humeurs, à une fréquentation informée, visant l'exhaustivité, d'une « cinématographie » (d'un auteur, d'une époque ou d'un pays). Elle permet d'inclure des rapports au

31. Nous empruntons cette référence à la contribution de Nadja Cohen pour ce dossier ; voir notamment son commentaire de la citation liminaire empruntée à Benjamin Fondane (« "Collectionner les films ?" : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 117).

32. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38.

33. *Ibid.*, p. 9.

cinéma qui relèveraient de pratiques difficiles à recenser, et non réductibles à la cinéphilie historique, comme ce « cultisme » dont Daniele Carluccio décèle la manifestation chez les surréalistes³⁴, et qui recouvre, selon Leveratto et Jullier, une « appropriation personnelle du cinéma », qui peut par ailleurs trouver à s'exprimer dans un « nous » générationnel, notamment dans les premières histoires du médium qui s'écrivent alors :

Les célébrations littéraires du cinéma qui apparaissent à partir de la fin des années 20 portent la marque de cette parole enchantée sur le cinéma par laquelle les spectateurs personnalisent leur jugement cinématographique, construisent leur « histoire personnelle du cinéma » et font reconnaître cet engagement personnel comme une forme de qualification du spectacle cinématographique. Les histoires du cinéma qui apparaissent à partir de la fin des années 20 portent la marque de cette parole enchantée. Il s'agit d'histoires littéraires du cinéma, au sens de narrations du passé du cinéma visant à intéresser l'ensemble des spectateurs, et non les seuls experts, professionnels, critiques ou universitaires³⁵.

La définition large de la cinéphilie permet aussi d'envisager avec davantage de souplesse la question des supports : elle peut s'accommoder d'une pratique cinéphilique centrée par exemple sur la télévision³⁶ ; on peut lui imaginer d'autres canaux d'expression que la presse écrite, comme chez François Bégaudeau qui, parallèlement à ses articles au sein des *Cahiers du cinéma*, utilise le format du podcast³⁷. Nous privilégierons donc cette définition plus ouverte de la cinéphilie – parce qu'elle permet de couvrir toutes les pratiques, mais aussi de situer les autrices et auteurs dans leur dialogue avec la cinéphilie « historique ».

Il y a donc un intérêt heuristique évident à dépasser une définition trop strictement historique ou théorique de la cinéphilie, et à considérer celle-ci dans ses manifestations singulières et multiformes. Cet élargissement définitoire une fois posé, il ne faudrait toutefois pas réduire les enjeux de la cinéphilie à une vision trop œcuménique de ses usages concrets. Plus que toute autre passion artistique sans doute, l'amour du cinéma implique souvent, chez l'écrivain, une affirmation polémique et exclusive de ses goûts – ce qui est aussi, pour reprendre la formule de Bourdieu, une manière d'afficher le « dégoût du goût des autres³⁸ ».

En outre, si les goûts esthétiques nous classent, ces classements peuvent opérer sur plusieurs plans à la fois. Une dimension vient en effet encore accentuer la complexité du processus, et justifier le caractère tranchant des choix et des jugements : comme le relève Antoine de Baecque, le cinéma ayant longtemps fait figure d'art « illégitime » ou de second rang, le jugement de goût a eu un rôle d'autant plus fort à jouer dans la constitution d'un canon cinématographique toujours fragile et suspect de subjectivisme, moins assuré dans

34. Daniele Carluccio, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022. Voir aussi, du même auteur : « Le cultisme de Philippe Soupault », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 23-35.

35. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 87.

36. Voir par exemple le cas de François Mauriac tel qu'il est présenté par 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).

37. Voir Aurélien Gras, « L'esthétique matérialiste du cinéma chez François Bégaudeau », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 98-116.

38. Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les "créateurs" ? », *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1984], p. 215.

tous les cas par des instances de consécration officielles, comme ce fut le cas pour la littérature ou les arts plastiques³⁹. Or, ce sont les cinéphiles des années 1950-1960 qui ont assumé, dans un premier temps, cette fonction d'instance de légitimation culturelle. Les écrivains cinéphiles, en participant plus ou moins directement à ce processus de classement et de canonisation, n'échappent donc pas à ce geste d'« autolégitimation », qui implique aussi une rhétorique propre, usant parfois des *topoi* du discours polémique – à l'image de celui utilisé, par exemple, par les « Jeunes Turcs » (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette et Rohmer) des premiers *Cahiers du cinéma*.

Dans le même temps, le processus de déhiérarchisation qui prévaut dans la culture contemporaine a pu favoriser une opération inverse, mais non moins « incisive » : désacraliser le rapport cinéophile à ce même canon, y introduire davantage d'impureté, de contingence, de subjectivité, créant ainsi un champ de tensions entre cinéma « légitime » et des films replacés au sein de la circulation générale – et horizontale – des productions culturelles. Comme le remarque Morgane Kieffer, qui insiste par ailleurs sur les hybridations formelles que permettent les références cinématographiques dans la littérature d'aujourd'hui, le septième art deviendrait, dans ce contexte et dans un rapport qu'elle qualifie de proprement « esthétique », un « matériau littéraire au sein d'un imaginaire contemporain pluriel et éclectique⁴⁰ ».

Acceptions et évolution de la cinéphilie littéraire

Un autre aspect nous oblige aussi à relativiser toute définition trop normative de la cinéphilie littéraire : c'est le fait, précisément, que le terme a évolué au cours du temps, dans son acception comme dans son « extension », en fonction surtout des générations successives qui en ont fait usage. C'est ce que relève par exemple Christophe Gauthier : « la cinéphilie est une affaire de générations et l'on pourrait peut-être même affirmer que les goûts cinéphiles se construisent d'une génération à l'autre, et plus encore d'une génération contre l'autre⁴¹ ». Et le même auteur de citer, pour l'entre-deux-guerres, les générations successives d'écrivains qui, de Canudo à Desnos, ont compris différemment le cinéma – et leur rôle face à lui, de la recherche de légitimité à la subversion culturelle, en passant par le désir de « conservation » et d'historicisation. On a pu croire, à l'instar de Susan Sontag, le terme déconsidéré dans les années 1990 ou, comme le remarque l'historien du cinéma Thomas Elsaesser, au moment de la politisation accrue des intellectuels dans les années 1970, avant qu'il ne retrouve les faveurs de la génération suivante :

The term « cinephilia », finally, reverberates with nostalgia and dedication, with longings and discrimination, and it evokes, at least to my generation, more than a passion for going to the movies, and only a little less than an entire attitude toward life. In all its scintillating indeterminacy, then, cinephilia – which migrated into the English language in the 1960s – can by now claim the allegiance of three gene-

39. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 19-23.

40. Morgane Kieffer, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137.

41. Christophe Gauthier, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma-École des Chartes, 1999, p. 290.

rations of film-lovers. This fact alone makes it necessary to distinguish between two or even three kinds of cinephilia, succeeding each other, but also overlapping, co-existing, and competing with each other. For instance, cinephilia has been in and out of favor several times, including a spell as a thoroughly pejorative and even dismissive sobriquet in the politicized 1970s⁴².

Succession, concurrence et chevauchements des générations, glissements d'une aire linguistique et culturelle à une autre : autant de phénomènes qui font de la cinéphilie une réalité plus mouvante et indiscernable qu'il n'y paraît au premier abord, et nous oblige soit à une définition large du terme, soit à une contextualisation fine toujours relancée.

Pour le cas de la France, et en nous restreignant évidemment aux écrivains, il serait possible toutefois de faire une histoire de cette évolution générationnelle de la cinéphilie. Pour ce faire, la synthèse très éclairante qu'en propose Fabien Gris peut nous servir, avec d'autres sources, de fil conducteur. De manière frappante, à chaque étape de cette histoire se dévoile une vision différente du cinéma, du rôle que la littérature peut endosser face au septième art – vision souvent antagoniste de celle qui l'a précédée dans le temps, selon cette logique générationnelle que nous venons d'évoquer. Ainsi, les premiers cinéphiles ont d'abord été des poètes, comme Cendrars ou Artaud, valorisant dans le cinéma « ses pouvoirs oniriques et subversifs » et ses « aspects poétiques »⁴³, et refusant la narration cinématographique, encore trop tributaire du modèle théâtral ou romanesque, ou portant au pinacle, à l'exemple d'André Breton, les films « idiots », dans une forme de « dandysme de l'anti-culture »⁴⁴. C'est cette réticence qui détournera, dans les années 1930, nombre de ces poètes cinéphiles du cinéma parlant, devenu trop tributaire des canons réalistes.

Une autre génération alors émerge – celle des Malraux, Cocteau, Giono –, qui ne se contente plus de l'amour du cinéma en adoptant la position du spectateur, mais passe derrière la caméra, avec un certain succès. On assiste, par rapport à la vision « poétique » de la génération précédente, à un « tournant narratif » de cette cinéphilie, quand, en deçà de la réalisation, elle s'exprime dans la critique, puis dans l'écriture de scénarios (comme chez Sartre ou Roger Vailland). Les liens se sont donc faits surtout dans une direction – de la littérature vers le cinéma, mais « sans vraie réflexion intersémiotique », selon Fabien Gris :

L'intérêt de ces auteurs pour la chose cinématographique semble relever davantage d'une curiosité ponctuelle et technique que d'un véritable dialogue entre deux pratiques. Au contraire, nous avons l'impression qu'ils posent une nette séparation entre travail filmique et travail littéraire ; si la littérature peut bien évidemment nourrir à l'occasion le film (le travail à partir du mythe et du merveilleux chez

42. Elsaesser, « Cinephilia or the Uses of Disenchantment », art. cit., p. 27.

43. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 82.

44. Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma*, op. cit., p. 262-264. L'autrice souligne que cette défense du « film français idiot » par Breton « marque le rejet des premières tentatives d'anoblissement du cinéma par les cinéphiles », non dépourvu de mépris pour le cinéma lui-même – position alors loin d'être partagée par les autres surréalistes (*ibid.*, p. 264). Plus généralement, on pourrait comprendre dans une optique semblable – mais dans une visée plus valorisante – la place qu'ils réservent aux films burlesques, dont Charlotte Serval fait une des références fondatrices du mouvement (*Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme. Les pratiques des surréalistes analysées au prisme des films burlesques pendant les Années folles*, Milan / Paris, Éditions Mimésis, 2024).

Cocteau par exemple, et emblématiquement les adaptations et auto-adaptations – chez Malraux, Giono, Cocteau encore), le trajet inverse n'est pratiquement pas envisagé. Aucune véritable pensée intersémiotique n'apparaît : le cinéma reste cet « autre » de la littérature⁴⁵.

Avec les nouveaux romanciers, on assisterait toutefois à un recentrement de la cinéphilie littéraire sur les questions de formes. En s'inspirant de certaines de ses « nécessités plastiques⁴⁶ » et en les « réfléchissant textuellement », le cinéma peut être, pour les écrivains, « un instrument de sape de la représentation réaliste traditionnelle⁴⁷ ». Pour ceux qui, comme Duras ou Robbe-Grillet, passent derrière la caméra, le cinéma offre en effet un prolongement à leurs expérimentations romanesques, mais sans véritable solution de continuité. Un dialogue fructueux s'instaure entre l'image et l'écrit, dans lequel c'est le cinéma d'avant-garde qui est mis au premier plan, ce qui entraîne aussi une forme de déconsidération non seulement du cinéma de grande consommation (en particulier le cinéma hollywoodien), mais aussi de la cinéphilie très américano-centrée défendue par les critiques des *Cahiers du cinéma*. En 2001, dans ses entretiens avec Benoît Peeters, Alain Robbe-Grillet n'a ainsi pas de mots assez durs pour fustiger la cinéphilie qui accompagna la Nouvelle Vague :

je ne suis pas du tout ce qu'on appelle un cinéophile. [...] Ce qu'on appelle le vrai cinéophile, c'est le débile mental qui aime le cinéma, qui se précipite avec sa musette dans n'importe quelle salle pour subir un film, comme ça, de façon hébétée. C'est ça, le vrai cinéophile. Il consomme avec le même plaisir n'importe quelle catégorie de films ; c'est ce qu'on peut appeler la cinéphilie. C'est une maladie, d'ailleurs, moins répandue qu'autrefois ; autrefois, c'était terrible, ça a fait des ravages... Non, moi je suis un amateur éclairé qui assume ses choix⁴⁸.

Ce rejet (non dépourvu, par ailleurs, de mauvaise foi) de la cinéphilie des *Cahiers* et de leurs épigones n'a pas empêché les nouveaux romanciers – et Robbe-Grillet au premier chef – de nouer des liens étroits avec certains cinéastes de la Nouvelle Vague (on pense à Alain Resnais qui, il est vrai, appartenait à une autre tendance que celle des *Cahiers*).

Parallèlement se développe pourtant, dans les mêmes années, une cinéphilie littéraire plus proche de celle qui se constitue alors autour des ciné-clubs, et que Fabien Gris perçoit chez des auteurs aussi différents que Queneau, Perec ou Jean-Patrick Manchette. Ceux-ci instaurent un rapport plus personnel aux films, moins marqué par le formalisme ou par l'attente « eschatologique » de la génération des « proto-cinéphiles » ; ils n'en restent pas moins très imprégnés de culture cinématographique, et très au fait des apports du médium :

Ne manifestant ni suspicion, ni rejet, ni sentiment ambivalent d'aucune sorte vis-à-vis du cinéma, ne voyant en lui ni un utopique art libérateur et magique, ni un instrument essentiellement formel et intellectuel, ils l'ont avant tout considéré comme une pratique artistique à part entière, intellectuellement et émotionnellement fascinante. Ils l'ont surtout abordé en tant que spectateurs plus ou moins

45. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 88.

46. Selon l'expression de Claude Simon, citée dans *ibid.*, p. 92.

47. *Ibid.*, p. 109.

48. Alain Robbe-Grillet et Benoît Peeters, *Réinventer le roman. Entretiens inédits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2022, p. 211.

éclairés, plus ou moins compulsifs et maniaques, suivant en cela la cinéphilie française naissante aux tournants des années 1950-1960⁴⁹.

Pour Queneau et Perec en particulier, l'amour du cinéma s'inscrit d'abord dans une mémoire personnelle qui s'enracine dans les souvenirs de l'enfance. Leur cinéphilie renoue peut-être, en cela, avec l'expérience de certains surréalistes, en particulier Desnos. La célébration, par ce dernier, des *serials* des années 1910 et 1920 « fait communiquer », selon Leveratto et Jullier, « trois arguments de leur grandeur artistique, la sûreté du jugement inspiré de l'enfant, la valeur d'ancienneté qu'évoque le titre des films, et la valeur affective du témoignage biographique »⁵⁰. De même, pour Queneau, le souvenir d'enfance donne une partie de sa valeur à l'« enchantement » provoqué par certains films : « Dans les romans comme dans les journaux de Queneau, [le cinéma] s'inscrit dans une mémoire ; associé à l'enfance et plus généralement au passé, il provoque euphorie aussi bien que mélancolie...⁵¹ » Par ailleurs, il mobilise chez l'écrivain une mémoire à la fois collective et intime. Quant à Perec, il proclame dans *Les Choses*, en 1965, « la profession de foi explicite d'une posture cinéphile », où il esquisse, à travers les personnages de Jérôme et Sylvie, « le portrait d'une génération indissolublement liée au cinéma et celui, en creux, d'un écrivain qui, en s'identifiant pour une fois à ses protagonistes, [...] affirme la place déterminante du septième art dans sa formation culturelle et intellectuelle⁵². »

La cinéphilie devient donc l'affaire d'une génération qui entretient avec les films un rapport plus personnel et affectif, et où l'instance mémorielle joue un rôle nodal et souvent identitaire. La littérature contemporaine, très marquée par l'articulation entre mémoire collective et individuelle, va prolonger cette tendance, tout en intégrant les apports des autres « cinéphilies » :

[La littérature française contemporaine] conserve pour une part le goût formel et la posture critique des avant-gardes (surréalisme et Nouveau Roman), pour lesquelles le cinéma était un instrument de sape de la représentation réaliste traditionnelle ; elle continue à enregistrer dans les textes l'avènement d'une nouvelle visualité, issue de la multiplication des écrans et des images. Pour une autre part, elle s'éloigne d'une certaine distanciation intellectualiste qui travaillait quasi exclusivement sur la désorientation visuelle, en employant dorénavant le cinéma sous un angle plus directement référentiel, avec les implications narratives et thématiques que cela suppose : reprises, déplacements, jeu sur la stéréotypie, mais aussi interrogations sur la mémoire et la constitution identitaire⁵³.

Écrire et vivre le cinéma : modalités

Par-delà l'histoire de cette cinéphilie littéraire esquissée ici à grands traits, il s'agit aussi de comprendre, dans une perspective plus abstraite, quelle est la nature du rapport des écrivains

49. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 100.

50. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 86.

51. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 102.

52. *Ibid.*, p. 103-104. Voir aussi Christelle Reggiani, « Perec cinéphile », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 135-148.

53. *Ibid.*, p. 109.

cinéphiles aux films élus. Il y a certes les modes très concrets de « pratique » cinéphilique – du visionnage intensif de films à l'écriture sur ces mêmes films, en passant par la discussion, la prise de notes, la collection de documents, enfin l'intégration dans l'œuvre de références cinématographiques⁵⁴. Ces pratiques engagent elles-mêmes des dispositifs formels et rhétoriques parfois très différents pour exprimer un amour du cinéma tantôt idiosyncrasique, tantôt collectif. Mais ces pratiques sont sous-tendues par des conceptions précises du médium filmique, que l'on peut inférer de la succession en quelque sorte dialectique des générations d'écrivains cinéphiles que nous venons de convoquer.

Deux grands couples oppositifs déterminent, selon nous, ces attitudes générales qui constituent les différentes cinéphilies. Celles-ci coexistent le plus souvent historiquement (même si on peut constater la prévalence de l'une ou l'autre tendance à certaines époques) ; elles peuvent varier en degré, se combiner entre elles, jusqu'à tendre parfois au paradoxe – toute cinéphilie n'étant pas forcément tout à fait cohérente avec elle-même.

Il y aurait d'abord une façon, pour les écrivains, de concevoir le cinéma à partir de la littérature, de penser celui-ci selon le paradigme d'attentes avant tout littéraires. Dans ce cas de figure, l'intérêt pour le cinéma passerait d'abord par le primat donné à la matière narrative (l'intrigue, la mise en scène), aux dialogues, voire aux « voix » qui structurent le récit. Le modèle du scénario comme objet fantasmé – loin du rôle avant tout fonctionnel qu'il assume dans le contexte de la réalisation – y tiendrait une place centrale, et concorderait avec la tentation souvent concrétisée du passage derrière la caméra. Schématiquement, ce serait l'approche des nouveaux romanciers devenus cinéastes, très rétifs face aux films commerciaux, et critiques d'une cinéphilie en apparence indiscriminée et donnant trop peu de gages « intellectuels » à ses spectateurs. Le cinéma deviendrait un objet hybride, fortement « litté-rarisé » : en témoigneraient les phénomènes fréquents de novellisation ou de réécritures après-coup des scénarios, comme on le voit chez Duras et Robbe-Grillet, ou encore – mais de manière très différente – chez Sartre.

Du côté du spectateur, il y aurait la valorisation d'un canon filmique qui consonne avec ces préoccupations littéraires – qui peuvent être d'avant-garde (tendance Nouveau Roman, par exemple), ou centrées sur les adaptations d'œuvres littéraires, ou porteuses de significations morales ou politiques rabattables sur des enjeux communs entre littérature et cinéma, ou encore répondant à une certaine idée du « poétique » dans les films⁵⁵. Le cinéma devrait ainsi combler des attentes assez similaires à celles que suscite la littérature, il resterait jugé – consciemment ou non – à son aune, ou à celui – le plus souvent explicitement « élitiste » – de l'œuvre d'art.

L'autre attitude consisterait au contraire à considérer le cinéma dans tout ce qui, en lui, échappe à la littérature – ce qui, peut-être, constitue son apport spécifique et irréductible, que les textes ne peuvent combler. Il s'agirait dans ce cas de valoriser son autonomie esthétique. Pour marquer ce désir de désolidariser cinéma et littérature, les écrivains ciné-

54. Sur ce point, voir la synthèse éclairante de Morgane Kieffer (« Les romans cinéphiles français », art. cit.).

55. Voir Nadja Cohen (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2021.

philes peuvent opter pour une gamme d'attitudes volontairement antiesthétiques et/ou anti-élitistes, ce qui va souvent de pair avec un goût affiché pour le cinéma commercial, populaire, non intellectuel – ou plutôt, qui ne présente pas ses cautions culturelles les plus visibles.

Dans cette perspective, il n'est pas sans intérêt de relever la parenté entre les positions cinéphiliques des écrivains qui adopteraient cette conception, et la cinéphilie « historique » – celle qui a servi l'essor de la Nouvelle Vague, et qui poursuit – même à travers ses avatars nostalgiques – son influence jusqu'à aujourd'hui. Si les jugements de goût et la constitution de canons filmiques sont évidemment fondamentaux dans les milieux cinéphiles des années 1950-1960, Antoine de Baecque a montré en quoi ces gestes étaient, à l'origine, paradoxaux, et fondés sur une idée de la culture cinématographique alors tout à fait à contre-courant. Or, nous pouvons faire l'hypothèse que c'est sur une semblable pratique décalée des films que certains lettrés ont pu fonder, eux aussi, leur amour des films.

C'est dans le refus initial d'une conception « littéraire » du cinéma que la cinéphilie « historique » s'est constituée : pour que le cinéma français se libère de sa gangue académique, il fallait qu'il se défasse de la (fausse) légitimité que devait lui conférer le modèle littéraire. Les attaques bien connues de François Truffaut contre les films estampillés « qualité française » (notamment son fameux article « Une certaine tendance du cinéma français »⁵⁶) visaient d'abord les adaptations littéraires, avec leur primat donné au scénario et au dialogue. En contrepoint, les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague ont cherché à valoriser toute une culture filmique « minoritaire », dévaluée aux yeux de la critique de l'immédiat après-guerre, et qui se confondait, pour une large part, avec le cinéma commercial hollywoodien, sans légitimité culturelle : « paradoxalement, la cinéphilie parisienne a été chercher ses auteurs non pas au sein d'un cinéma français qui se voulait ouvertement culturel, mais là où peu de monde, à cet instant, soupçonnait leur existence⁵⁷. » Antoine de Baecque va jusqu'à y voir une forme de dandysme, « *une culture de l'écart* » : « trouver une cohérence intellectuelle là où elle ne s'offre pas comme évidente. Éloge du décalé et du mineur qui apparaît en définitive comme la quintessence du comportement cinéphile, et comme le meilleur antidote à la culture officielle du cinéma français fondée quant à elle sur ses scénarios et ses adaptations littéraires⁵⁸. » Le jugement de goût lui-même, paré des atours de la critique savante, aurait permis, dans les faits, de favoriser cette forme de contre-culture, où Hollywood prime le cinéma de « qualité » français :

L'écriture et la cinéphilie, tout comme sa pratique assidue des salles, sont ainsi marquées par l'érudition et l'accumulation d'un savoir, empruntant les armes mêmes de la culture savante, mais sont également issues d'un cercle de clandestinité, d'une manie du complot, d'un trafic qui recycle ce savoir, cette pratique de spectateur, en une contre-culture provocatrice. Cette « stratégie contre-culturelle » s'appuie sur un paradoxal jugement de goût. La cinéphilie refuse, par exemple, de concevoir le cinéma américain comme un modèle économique, comme une industrie du rêve [...], voire d'en décrypter les signes

56. François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.

57. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 18.

58. *Ibid.*, p. 19.

mythologiques, tels Roland Barthes ou Edgar Morin, mais le voit comme une esthétique et, en conséquence, y opère des choix fondés sur un jugement de goût⁵⁹.

C'est donc aussi à partir du refus d'un rapport convenu (et à visée « légitimante ») entre cinéma et littérature – dont l'adaptation serait le paradigme – que la cinéphilie historique se serait construite. Mais c'est par cette négation du modèle littéraire que l'on peut retrouver, paradoxalement, une continuité entre les positions des cinéphiles « historiques » et celles d'une certaine cinéphilie littéraire, qui courrait de l'entre-deux-guerres jusqu'à aujourd'hui. Rappelons à nouveau que des écrivains comme Cendrars ou les surréalistes avaient précisément rejeté le cinéma trop « narratif », théâtral, ostensiblement culturel – celui que l'avènement du parlant aller légitimer encore davantage – pour mettre au pinacle soit les jeux purs de l'image, soit le cinéma « populaire ». C'est dans cette perspective que l'on peut comprendre l'importance des films burlesques pour les surréalistes, comme Charlotte Servel l'a souligné : l'amour du burlesque serait une façon de s'opposer aussi bien aux approches « intellectuelles » du cinéma qu'à une certaine cinéphilie d'avant-garde, soucieuse « d'élever ces films au rang d'œuvre d'art⁶⁰ ». Mais Fabien Gris remarque aussi les postulations paradoxales de ce même surréalisme en matière de cinéma, lequel tenta, sans doute vainement, de concilier les deux approches que nous distinguons ici : « La divergence était [...] inéluctable, entre un cinéma qui confortait son assise populaire et les revendications expérimentales et idéalistes des surréalistes. Il faut à ce sujet remarquer la contradiction qui s'est creusée au fil des ans entre l'affection initiale des écrivains pour ce nouvel art si populaire et une forme d'élitisme avant-gardiste croissant⁶¹. »

Par-delà le cas particulier des surréalistes, sans doute nombre d'écrivains cinéphiles contemporains se reconnaîtraient-ils dans une position similaire : privilégier dans le cinéma et dans les réappropriations qu'il permet ce qui n'est pas d'emblée « littéraire » ou « culturel ». On peut même y voir une façon de réhabiliter l'autonomie du médium cinématographique : ce sont des images et des sons, des plans, des corps en mouvement, des visages, des décors, etc. qui inspireraient autrices et auteurs – et non d'abord des dialogues et un « scénario », des « histoires » transposables d'un médium à l'autre. Cette cinéphilie littéraire s'affirmerait ainsi dans le refus de ce qui lierait trop étroitement littérature et cinéma, notamment à travers le pont-aux-ânes de l'adaptation. On peut aussi y percevoir une volonté de se soustraire à la recherche d'une légitimité paralysante ou stérile, en prônant un goût pour le non-canonique et le minoritaire.

La deuxième paire d'oppositions s'articule, quant à elle, autour de deux approches antagonistes du film comme objet esthétique. Il y a une première conception qui fait du film un tout cohérent, autonome esthétiquement, et qui exige le respect en quelque sorte « philologique » de cette cohésion interne – ce qui n'empêche pas la prolifération des exégèses. Elle favorise, simultanément, l'« art » du réalisateur, sa capacité créatrice, ou plus généralement

59. *Ibid.*, p. 21.

60. Servel, *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme*, op. cit., p. 74.

61. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 84.

les apports formels du cinéma (virtuosité permise par de nouveaux moyens, inventivité technique, etc.). Cette conception peut aussi soutenir l'idée du caractère fondamentalement étranger du cinéma à la conscience intime du spectateur : il n'y a pas de réelle identification possible avec un film, contrairement à ce que permettrait la littérature. C'est la position que défend par exemple Julien Gracq :

Tout film, si magnifique soit-il, garde ainsi, à la sortie de sa chaîne de production, le caractère d'un objet manufacturé, à prendre ou à laisser tout entier ; non soluble dans le souvenir ou la rêverie, cerné du contour net et isolant de ses images péremptoires et de ses cadrages rigides, il est – si j'ose risquer cette expression – non psychodégradable, « un bloc » qui peut certes s'enkyster dans le souvenir, mais qui ne s'y dilue, ne l'imprègne et ne l'ensemence pas. Peut-il y avoir culture là où il y a seulement kaléidoscope de la mémoire, et non pas travail actif, c'est-à-dire digestion, assimilation, incorporation finale⁶² ?

Comme « objet fini », le film ne serait pas assimilable par le spectateur au même degré que d'autres productions artistiques : il resterait extérieur, même au cinéphile qui le contemple dans sa parfaite cohésion. Il s'agit là, évidemment, d'une position discutable, mais qui aurait aussi son versant actif : l'apport du regard cinéphile consisterait à faire travailler ce décalage entre une conscience qui désire les images, et un médium clos sur lui-même, rétif à tout investissement intime. Ce porte-à-faux refuserait en fait la réduction ontologique d'un médium à un autre, pour favoriser un échange qui se construirait précisément sur la non-congruence entre moyens de représentation (le verbe/l'image).

Mais la cinéphilie autorise le plus souvent un autre type de fascination, peu théorisée dans la cinéphilie française classique (hormis peut-être par Jean Epstein dans les années 1920, avec sa notion de « photogénie »⁶³). Elle s'oppose d'une certaine manière à la vision formaliste en assumant – en exhibant même – le processus d'identification et d'appropriation à l'œuvre dans toute approche cinéphilique, avec sa part de désinvolture et le principe de plaisir qui l'anime. Cette conception a surtout été mise en évidence dans les études cinématographiques américaines lorsqu'elles évoquent les « *cinephiliac moments* », théorisés par Paul Willemen, puis par Christian Keathley⁶⁴. Le rapport proprement « cinéphilique » aux films peut reposer en effet sur l'attente de moments de révélation, de visions épiphaniques, qui se concentrent le plus souvent sur une image, voire un détail de cette image, et moins sur un corpus de films considéré dans son ensemble, sur les qualités formelles générales ou sur une mise en scène reconnaissable, tels qu'ils peuvent être subsumés par la figure de l'auteur-réalisateur.

62. Julien Gracq, *En lisant, en écrivant* (1980), cité dans Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 76. Voir aussi le commentaire que Nadja Cohen fait de cette citation (« "Collectionner les films ?" », art. cit., p. 130).

63. Pour un résumé de cette approche, voir Karine Abadie et André Habib, « *Epiphany, Photogenia, Close-up* : Epstein et la "*cinephilia theory*" », dans Roxane Hamery et Eric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein. Actualités et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 170-184. Nous devons par ailleurs à cet article les références essentielles concernant les *cinephiliac moments*, ainsi que les débats qu'ils ont suscités.

64. Paul Willemen, *Looks and Frictions*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 ; Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

De manière générale, le *cinephiliac moment* agirait comme ce « kidnapping » du spectateur qu'évoque Susan Sontag, et que certains films opèrent quand on se trouve dans la disposition adéquate. Plus précisément encore, il correspondrait, sur le plan filmique, au *punctum* barthésien, provoquant un même effet de décrochage par rapport au « sens obvie » des images⁶⁵. Ces *cinephiliac moments* peuvent certes couvrir des expériences différentes, mais ils auraient une valeur similaire pour les écrivains : ce sont des « expériences intensives vécues au contact de fragments épiphaniques ou révélateurs de films » ; des expériences de « singularisation subjective », qui concernent souvent la mémoire individuelle du spectateur fasciné, et qui ne tiennent pas compte de la « valeur narrative » ou de la « prouesse stylistique » des images retenues⁶⁶. Cette fixation sur un « moment cinéphilique » s'effectue toutefois en deçà du verbe, dans un « état de présymbolisation », en quelque sorte « prélinguistique »⁶⁷. Au contraire de la tradition cinéophile française, l'écriture ne serait pas forcément la conclusion logique de cet état de fascination, comme Epstein le soulignait déjà à travers sa notion de « photogénie » : « Les mots manquent », « les mots n'ont pas été trouvés »⁶⁸.

Mais l'impossibilité première de verbaliser n'est pas un obstacle au passage, dans un deuxième temps, vers la littérature. Car il faut souligner aussi que cette approche favorise un rapport libre aux images, à travers leur fétichisation, ou celle de détails particuliers, mais au détriment du tout de l'œuvre, du film comme produit fini, extérieur, répondant à une intention cohérente. Une appropriation subjective, non assujettie aux « nécessités plastiques » du film, et relevant par là d'une forme de « braconnage » (pour reprendre le terme qu'utilise Nadja Cohen dans sa contribution à ce dossier) deviendrait possible, ainsi que la constitution d'un imaginaire cinématographique qui ne se soucierait plus guère de la différence des médiums, comme Fabien Gris le relève aussi :

Les images du cinéma se détachent des films qui les comprennent ; elles s'autonomisent et investissent notre conscience sous des modalités différentes – émotions, anamnèses, projections, perceptions, etc. L'imaginaire cinématographique est bien cette « seconde vie » par laquelle le cinéma nous affecte, se prolonge en nous et se réinvestit dans nos façons d'appréhender, de percevoir et de comprendre le monde comme nous-mêmes⁶⁹.

Contrairement donc à ce que pensait Julien Gracq, les images cinématographiques deviendraient, sous le coup de l'émotion cinéphilique qui les isole, « psychodégradables » ; elles pénétreraient un imaginaire qui n'est plus uniquement filmique, mais où elles résonneraient avec d'autres références culturelles, ou avec des images appartenant à une mémoire intime. Bref, elles jouent à un niveau qui n'est plus seulement celui de leur médium d'origine. Elles peuvent dès lors s'accommoder de films tout à fait disparates, esthétiquement divers, peu pertinents dans l'histoire du septième art, du moment qu'elles trouvent un écho « épipha-

65. Abadie et Habib, « *Epiphany, Photogenia, Close-up* : Epstein et la "*cinephilia theory*" », art. cit., p. 171 ; 176.

66. *Ibid.*, p. 171.

67. *Ibid.*, p. 174.

68. Jean Epstein, *Bonjour Cinéma* (1921), cité dans *ibid.*, p. 174.

69. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 22.

nique » chez le spectateur. C'est la vie personnelle qui innervait désormais la matière « cinématographique », peut-être une façon de « chercher dans les films les images perdues », comme l'écrit Pascale Bouhénic. Sans doute y a-t-il, dans cette appréhension cinéphilique, une forme d'« impureté » ; mais celle-ci marque précisément la phase d'appropriation dans ce qu'elle a de singulier.

Conclusion

Quelle que soit toutefois la nature de ces approches cinéphiliques, le cinéma représente pour la littérature une forme de défi à relever : soit il s'agit, dans un cas, de faire face, ou de composer, avec la différence des médiums, de faire de ces disparités l'élément moteur de l'écriture ; soit il faut trouver les mots et les formes permettant de recueillir des épiphanies cinématographiques antérieures à toute verbalisation. Contrairement aux scénarios et à tous les films de papier des écrivains qui sont entrés de plain-pied dans le monde du cinéma (ou qui ont cru y entrer), l'écriture cinéphilique – qu'elle se manifeste dans la critique sur le cinéma, dans la fiction, dans les écrits personnels – est dans une position seconde, et par là soumise à une perpétuelle gageure. Mais celle-ci permet aussi aux autrices et auteurs, comme l'ont relevé Fabien Gris et Morgane Kieffer, d'occuper tout naturellement une position autoréflexive, où s'interroger sur ce que sont la littérature et ses possibilités. Elle entraîne aussi l'usage de formes plurielles, hybrides, tout un mélange fécond des genres qui peut aller jusqu'à une sorte d'« impureté » assumée⁷⁰. Mais le maintien des tensions entre les médiums est aussi sans doute une donnée fondamentale de cette cinéphilie littéraire – son principe dialectique, « héraclitéen ». La cinéphilie serait d'abord ce constat que l'on parle toujours « en dehors » du cinéma, qu'il n'y a pas de fusion définitive possible, mais que l'on écrit dans la tension – jamais résolue – du désir de retrouver la force des images mouvantes, leur émotion première, irréductible.

Bibliographie

- ABADIE Karine et HABIB André, « *Epiphany, Photogenia, Close-up* : Epstein et la "cinophilia theory" », dans Roxane Hamery et Eric Thouvenel (dir.), *Jean Epstein. Actualités et postérités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 170-184.
- BAETENS Jan et COHEN Nadja (dir.), « Écrire après le cinéma », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019.
- BEHLIL Melis, « Ravenous Cinephiles Cinephilia, Internet, and Online Film Communities », dans Marijke de Valck et Malte Hagener (dir.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 111-123. doi.org/10.25969/mediarep/11995
- BILLAUT Manon, CHAMPOMIER Emmanuelle, POLIRSZTOK Marion et SERVEL Charlotte (dir.), *La Séance de cinéma. Espaces, pratiques, imaginaires*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2023.

70. Sur la question du « trouble générique », voir par exemple Guillaume Drevon, « La cinéphilie dans le texte. Hervé Guibert "ciné-fils" », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 52-73. Sur la centralité de la question des genres dans les relations entre cinéma et littérature, voir aussi Jan Baetens et Nadja Cohen (dir.), « Écrire après le cinéma », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, 2019.

- BOILLAT Alain et PHILIPPE Gilles (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018.
- BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les "créateurs" ? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1984], p. 209-223.
- BRANGÉ Mireille et JEANNELLE Jean-Louis (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, collection « Réflexions faites », 2019.
- CARLUCCIO Daniele, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.
- « Le cultisme de Philippe Soupault », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 23-35. doi.org/10.5177/relief23691
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « "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
- COHEN Nadja, « "Collectionner les films ?" : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 117-134. doi.org/10.5177/relief23697
- CHOLLET Laurent, « Cours, camarade... La séance a commencé. Cinéphiles, cinémaniques et critiques de cinéma dans l'après-guerre », *L'Homme et la Société*, n° 142, 2001, p. 45-63. doi.org/10.3917/lhs.142.0045
- CLERC Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne / Francfort-sur-le-main / Nancy, Peter Lang, 1984.
- COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2021.
- DANEY Serge, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1999.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- (dir.), *Le Cinéma des écrivains*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- DE BAECQUE Antoine et LUCANTONIO Gabrielle (dir.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », 2001.
- DEMANZE Laurent, « Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 88-97. doi.org/10.5177/relief23695
- DREVON Guillaume, « La cinéphilie dans le texte. Hervé Guibert "ciné-fils" », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 52-73. doi.org/10.5177/relief23693
- DUBOSSON Fabien, « "Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique." Entretien avec Jérôme Prieur », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 149-161. doi.org/10.5177/relief23699
- ELSAESSER Thomas, « Cinephilia or the Uses of Disenchantment », dans Marijke de Valck et Malte Hagener (dir.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 27-43. doi.org/10.25969/mediarep/11988
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma-École des Chartes, 1999.
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012. theses.hal.science/tel-00940135v1
- JANICOT Christian (dir.), *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Arte Éditions – Jean-Michel Place, 1995.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KELLER Sarah, *Anxious Cinephilia. Pleasure and Peril at the Movies*, New York, Columbia University Press, 2020.
- KIEFFER Morgane, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150. dx.doi.org/10.1353/frf.2021.0011
- KEATHLEY Christian, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2010.

- MET Philippe (dir.), « Rêver le cinéma, rêver l'Amérique : l'imaginaire cinématographique américain dans la fiction », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021. muse.jhu.edu/issue/47113
- MOURLET Michel, *L'Écran éblouissant : voyages en cinéphilie (1958-2010)*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, trad. Florent Lahache et Marlène Monteiro, Milan / Paris, Éditions Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017.
- PACOURET Jérôme, *Qu'est-ce qu'un auteur de cinéma ? Art, pouvoirs et division du travail*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et Société », 2025.
- PIGOULLIÉ Jean-François, « Pour une éthique de la cinéphilie », *Esprit*, n° 305 (6), juin 2004, p. 63-89. www.jstor.org/stable/24249346
- PRIEUR Jérôme, *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1993.
- *Lanterne magique. Avant le cinéma*, Paris, Fario, 2021.
- REGGIANI Christelle, « Perce cinéphile », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 135-148. doi.org/10.51777/relief23698
- ROBBE-GRILLET Alain et PEETERS Benoît, *Réinventer le roman. Entretiens inédits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2022.
- ROSENBAUM Jonathan, *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 2010.
- ROSENBAUM Jonathan et MARTIN Adrian (dir.), *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003.
- SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005.
- *Le culte de l'auteur. Les dérives du cinéma français*, Paris, La Fabrique éditions, 2024.
- SKORECKI Louis, *Raoul Walsh et moi*, suivi de *Contre la nouvelle cinéphilie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.
- SERVEL Charlotte, *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme. Les pratiques des surréalistes analysées au prisme des films burlesques pendant les Années folles*, Milan / Paris, Éditions Mimésis, 2024.
- SONTAG Susan, *Temps forts*, trad. Anne Wicke, Paris, Christian Bourgois, 2005.
- TRUFFAUT François, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier 1954, p. 15-29.
- VIEL Tanguy, « Éléments pour une écriture cinéphile », *Vertigo*, n° 19, novembre 1999.
- WILLEMEN Paul, *Looks and Frictions*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.