

La cinéphilie dans le texte.

Hervé Guibert « ciné-fils »

Guillaume Drevon, Université Sorbonne-Nouvelle 

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

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. doi.org/10.51777/relief23693

La cinéphilie dans le texte. Hervé Guibert « ciné-fils »

GUILLAUME DREVON, Université Sorbonne-Nouvelle

Résumé

Partant de la position d'extraterritorialité d'Hervé Guibert par rapport à la cinéphilie, cette étude se propose de dégager ce qui « l'a regardé » dans les films qu'il a regardés. Exhumant des textes de presse « inédits » et articulant les textes cinéphiles issus de son corpus littéraire à ceux de son corpus journalistique, il s'agit de contribuer à dégager un goût guibertien en matière de cinéma. Des récits de l'auto-engendrement par la vision des images cinématographiques à l'écriture quotidienne des « à-côtés » de la cinéphilie, c'est la notion de genre (littéraire et de discours) et de style d'auteur qui se trouve interrogée. L'article pose aussi la question de l'activité d'« auteur » de cinéma de Guibert.

Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. – Et cet auteur est fiction¹.

moi, j'écris sans trop de regrets, mais j'enrage du cinéma².

voir ne se pense et ne s'éprouve intimement que dans une expérience du toucher. [...] « Il faut nous habituer », écrit Merleau-Ponty, « à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui. »³

Dans cet article, je me propose d'envisager un pan du corpus d'Hervé Guibert directement concerné par la cinéphilie en partant de la formule de Jean-Louis Schefer figurant sur la quatrième de *L'Homme ordinaire du cinéma* : « les films qui ont regardé mon enfance ». Cette formule, je pourrais lui accorder la place de paradigme. Elle court de Truffaut à Daney jusqu'à Xavier Dolan et elle me permettra d'esquisser un storyboard du goût de Guibert en matière de cinéma. À partir de cette phrase de Jean-Louis Schefer et avec Georges Didi-Huberman auteur de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, je lirai quelques fragments autographiques guibertiens dans le but de montrer comment les textes sur le cinéma mieux qu'aucun autre art (et singulièrement que la photographie) ont participé à l'établissement de la *signature* d'auteur de Guibert⁴.

-
1. Paul Valéry, « Autres rhumbs », *Tel Quel* [1941], dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 673.
 2. Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001, p. 143.
 3. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 11.
 4. Par précaution et par rigueur, pour ne pas empiéter sur le protocole de l'autobiographie dégagé par Philippe Lejeune, je préfère parler de textes « à thématique autobiographique » et surtout « autographiques ». C'est Jean Bellemin-Noël qui justifie cet adjectif : « Pourquoi "autographique" et non "autobiographique" ? Juste-

Délaissant des textes et œuvres aussi cruciaux que *L'Homme blessé* et *La Pudeur ou l'impudeur* (je m'en expliquerai tout de suite), j'appréhende la cinéphilie guibertienne dans la tension préalable des genres du discours, du littéraire au journalistique⁵. Ce sera l'occasion également de suggérer un stylème qui unifierait discours littéraire et discours journalistique : le discours cinéophile d'Hervé Guibert, faveurs faites à la critique pour reconsidérer la notion de genre. Notion qui demeurera horizon (c'est-à-dire : inatteignable) du présent article.

Sexe, mensonges et vidéo : une « écriture cinématographique » guibertienne ?

Avant d'entrer dans les projections de Guibert auteur-personnage cinéophile, j'aimerais interroger l'expression « écriture cinématographique » : Guibert n'a-t-il pas créé ou désiré créer des films ? L'expression « écriture cinématographique » au sujet de Guibert me paraît poser au moins deux problèmes que je ne peux développer pleinement dans cet article, consacré au discours cinéophile dans son corpus *textuel*. Malgré le nombre de projets aboutis (en tant que coscénariste pour *L'Homme blessé* ; auteur pour *La Pudeur ou l'impudeur*, figurant en 1978 dans *Un Oursin dans la poche* de Pascal Thomas⁶) ou inachevés (*La Liste noire* ; *Alexina...*), je ne suis pas sûr (et Mathieu Lindon interrogé récemment abondait dans ce sens⁷) qu'il y ait une écriture cinématographique guibertienne.

L'Homme blessé est en effet un film de Patrice Chéreau dont Hervé Guibert n'a « que » coécrit le scénario et les dialogues. Le texte publié par les Éditions de Minuit est bien signé, dans cet ordre, « P. C. H. G. décembre 1981⁸ ». Les notes qui suivent ce scénario, qui n'est ni un script ni un découpage technique, montrent une répartition inégale du matériel, quantitativement en défaveur de Guibert. On verra dans le documentaire *Guibert cinéma* la remise du César du scénario au tandem Chéreau-Guibert : Chéreau remercie l'acteur principal Jean-Hugues Anglade, la monteuse Denise de Casabianca et le producteur Claude Berri, sans que Guibert, pourtant sur scène, ne dise un mot⁹. Auparavant, Yvonne Baby avait affirmé :

Je crois pas qu'il [Guibert] était très heureux de *L'Homme blessé* quand même. On ne peut pas trop s'attarder mais je crois qu'il n'était pas si heureux de *L'Homme blessé*. Il était heureux à l'idée d'écrire un scénario et de travailler avec Chéreau. Mais il n'était pas lui le cinéaste donc je pense qu'il a dû souffrir d'être, au fond, dans l'ombre de Chéreau. Parce que Hervé avait envie de réaliser les choses lui-même.

ment parce que l'usage actuel en critique littéraire a multiplié les distinctions dans ces sortes de textes et que l'autobiographie n'en constitue qu'une catégorie. Disons que *auto + graphique* est l'adjectif qui correspond à l'expression la plus englobante : *récit de soi par soi*, sans autre spécification d'aucune sorte. » (*Psychanalyse et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012, p. 172).

5. L'école française d'analyse du discours a fourni une typologie de « genres » et « types » de discours. Sur ce point, voir Dominique Maingueneau, *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2024.
6. Anthony Donck, *Guibert cinéma*, Les Films du paradoxe, 2011, film conservé à la BnF sous la cote NUMAV-331959.
7. Conversation privée avec Mathieu Lindon, 2024-2025.
8. Patrice Chéreau et Hervé Guibert, *L'Homme blessé. Scénario et notes*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 150.
9. Donck, *Guibert cinéma*, op. cit., 20:88 sqq.

Et en fait il en était capable. Simplement c'était une question de temps. Comme Chéreau était son ami, ça allait marcher avec Chéreau. Sauf que c'est Chéreau le patron au fond, c'est ça¹⁰.

Dans l'entretien « *L'Homme blessé*, un film pour deux auteurs », le chercheur Pierre Eugène insiste bien sur « la tension entre deux formes de mise en scène, celle de Guibert et celle de Chéreau¹¹ ». Il est difficile, dans la mesure où un scénario est traditionnellement (et, même publié, celui de *L'Homme blessé* n'y échappe pas) un objet provisoire, « structure tendant vers une autre structure », selon l'expression de Pier Paolo Pasolini¹², de ne pas distinguer le texte coécrit par deux auteurs et le film effectivement réalisé et signé par un seul auteur, Chéreau, au nom d'une multiplicité de collaborateur·rice·s. Au seuil de son livre *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Francis Vanoye rappelle la phrase bien connue de François Truffaut, qui oriente le rapport du cinéma français « d'auteur » au scénario : « tourner contre le scénario, monter contre le tournage¹³ ». À ce titre, Pierre Eugène insiste pour dire que « le film réalisé par Chéreau sur un scénario de Guibert (même si la partition des rôles sur l'écriture est moins affirmée) n'est pas du tout un film raté, mais il a un côté très étrange, déplacé¹⁴. » Le problème est donc méthodologique autant que pragmatique.

Il en va de même, à mon avis, pour *La Pudeur ou l'impudeur* : œuvre de commande pour la télévision, écrit et tourné avec les moyens techniques de la vidéo d'amateur et « réécrit » au montage par la monteuse Maureen Mazurek, ce « documentaire » invite à des réflexions intermédiaires et génétiques qui dépassent l'étude du corpus.

Il ne s'agit pas pour moi d'affirmer qu'un film de vidéo pour la télévision n'est ou ne peut être *du* cinéma¹⁵. Simplement le dispositif, dans le contexte des années 1990 et dans le cadre d'une commande dont la genèse mouvementée a été documentée par Philippe Artières et Gilles Cugnon¹⁶, n'est pas *a priori* un dispositif proprement « cinématographique ». Parler d'« écriture cinématographique » implique de prendre en compte non seulement le matériel du discours mais aussi le discours lui-même : mise en scène, direction d'acteurs, lumière, poétique de la prise de vue, aléas du tournage et du montage, questions financières relatives à la production et au médium (la durée des plans, le format, la post-synchronisation – comme le problème bien connu de la disjonction son/image dans *India Song* de Marguerite Duras)

10. *Ibid.*, 18:57 sqq.

11. Pierre Eugène, « *L'Homme blessé* : un film pour deux auteurs », dans Vincent Jacques et Claire Pagès (dir.), *Hervé Guibert, l'envers du visible*, Saint-Étienne, Creaphis, coll. « Poche », 2022, p. 266.

12. Pier Paolo Pasolini, « Le scénario comme structure tendant vers une autre structure », *Cahiers du cinéma*, n° 185, décembre 1966, cité dans Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Hors collection », 2008, p. 11.

13. *Ibid.*, p. 12.

14. Eugène, « *L'Homme blessé* : un film pour deux auteurs », *art. cit.*, p. 262.

15. Pensée cinéophile enracinée dans une tradition critique contemporaine des années de la « mort » du cinéma, de l'apparition de la vidéo et de la concurrence de « l'audiovisuel » avec le cinéma. Serge Daney pensait ainsi que « Le cinéma n'est pas de la qualité, c'est de la morale, c'est de l'éthique. » (« *Trafic au Jeu de Paume* » [1992], dans *Serge Daney*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2005, p. 150). Il y a bien eu par le passé des exemples de téléfilms projetés ensuite au cinéma, moyennant ou non *director's cut* : *Duel* de Steven Spielberg (1971), pour n'en citer qu'un.

16. Philippe Artières et Gilles Cugnon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d' "un des documentaires les plus bizarres" », *Genesis*, n° 21, 2003, p. 49-73.

autant d'éléments que Guibert n'a pas « dirigés ». Dans l'entretien paru dans *La Règle du jeu*, Guibert affirme ne pas s'occuper de son « premier film » : « J'ai un peu démissionné parce que j'ai la chance d'avoir une monteuse formidable¹⁷ ». Dans leur étude fondatrice sur la genèse de ce film, Philippe Artières et Gilles Cugnon ont quant à eux montré comment la nature et la forme du projet ont été doublement infléchies, à la fois au tournage et au montage : face à « l'imperfection technique des images », Maureen Mazurek a dû elle-même sélectionner les séquences utilisables et renoncer à celles inaudibles ou à contre-jour¹⁸. La genèse de *La Pudeur ou l'impudeur* est l'histoire de la substitution d'un dispositif rêvé (le long-métrage cinématographique) par un autre (le téléfilm de vidéo), qui se révèle en fait satisfaisant, substitution indexée sur les capacités physiques et existentielles d'un sujet atteint par le sida¹⁹.

Très sensible à la différence poétique autant que technique entre vidéo et cinéma, Guibert écrit dans *Le Mausolée des amants* : « si la vidéo parvient à faire le lien entre photo, écriture et cinéma, elle m'intéresse », et dans *Le Protocole compassionnel* : « Dimanche 22 juillet, dix heures trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo²⁰. » Dans le même entretien, Guibert répond à Christophe Donner sur ce point précis :

C.D. : [...] pourquoi pas du vrai film ?

H.G. : La vidéo s'est révélée un outil complètement approprié. Je ne pouvais pas imaginer ça, et j'aurais envie de faire d'autres choses. [...] et effectivement on a du dégoût pour cette espèce de... il suffit de voir tous ces gens qui filment avec des caméscopes [sic], t'as pas envie d'avoir ça, c'est moche comme engin... mais j'ai trouvé l'image tellement belle, j'étais très surpris par la beauté de l'image et quand j'ai vu ça j'ai décidé de faire le film, de ne pas le détruire, de le faire. [...] maintenant je m'en fiche un peu, j'adore le cinéma, c'est quelque chose que je vénère, plus beau que tout, là j'ai vu un film de Cassavetes que je n'avais jamais vu : *Un enfant attend*²¹, l'image est absolument magnifique, c'est un noir et blanc magnifique, j'adore ça, j'ai une jouissance, un bonheur... ça c'est de la vidéo, c'est pas du tout ça, mais maintenant... c'est cuit, c'est trop lourd, c'est trop fatigant. Il n'y a pas d'attente avec le caméscope, il n'y a pas d'équipe, pas d'attente...²²

17. Christophe Donner, « Hervé Guibert : Pour répondre à quelques questions qui se posent... », *La Règle du Jeu*, n° 7, 1992, p. 150.

18. Artières et Cugnon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. », *art. cit.*, p. 63.

19. « Dans le cas de *La Pudeur*, la situation du réalisateur était particulière pour deux raisons. D'une part, même s'il avait déjà approché l'univers du cinéma, Guibert était avant tout écrivain et photographe ; il ne possédait par conséquent pas les compétences techniques pour effectuer indépendamment un tel travail. D'autre part, pour des raisons à la fois de santé et de motivation, il n'a pu ou voulu participer que de loin au montage du film. Exception faite des demandes de la productrice, qui n'étaient pas sans entrer en contradiction avec les choix de l'auteur, la monteuse s'est donc trouvée en partie livrée à elle-même pour accomplir la tâche qui lui était confiée. » (*Ibid.*, p. 70).

20. Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991, p. 98 ; Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 412 (Je souligne).

21. Sorti en 1963 aux États-Unis et en 1979 en France, *A Child is waiting* est le troisième long-métrage de Cassavetes et le premier rôle de Gena Rowlands pour l'auteur de *Shadows*. Ce n'est vraisemblablement pas de la vidéo.

22. Guibert, « Pour répondre à quelques questions qui se posent... », *art. cit.*, p. 153-154.

L'« écriture » vidéo d'Hervé Guibert rejoint, dans son aspect pragmatique, sa démarche littéraire. « Maintenant j'aime les livres pleins de sang, il faudrait que ça coule en rigoles que ça fasse des nappes, des lacs, des piscines, que ça inonde le texte », écrit Guibert dans *Le Protocole compassionnel*²³. Du rêve du cinéma à la réalité de la vidéo, on retrouve ici un enjeu à la fois proprement guibertien et proprement cinéphile : la « querelle des dispositifs²⁴ », qui capotonne le désir d'incarnation du cinéma via sa hantise de la communication directe. S'il y a une influence de l'écriture cinématographique guibertienne sur son écriture littéraire, ce pourrait être celle-là : le spectre du direct, l'immédiateté, la spontanéité, l'adresse. Le modèle de l'écriture du *Mausolée des amants*, est bien : « la lettre, qui est la vraie forme de ce récit, la forme sincère. Le mouvement, un jeu de flèches, comme des masques ôtés les uns après les autres : il ==> je ==> tu. Le modèle de la lettre d'amour²⁵. » Lorsque, dans une séquence du *Protocole compassionnel* contemporaine de l'expérimentation de la vidéo, le personnage de Guibert retrouve des textes de jeunesse, il désigne ainsi son rêve d'écriture, dans des termes proches de ceux de Raymond Bellour dans sa *Querelle des dispositifs* : « J'avais envie d'une écriture gaie, limpide, immédiatement "communicante", pas d'une écriture tarabiscotée²⁶. »

« Autopsie d'un meurtre »

Entrons maintenant dans la salle obscure de Guibert. Deux ensembles de textes font état de la « puissance d'enchantement²⁷ » comme « vérité cinéphile du cinéma » avec une acuité toute particulière : d'une part, divers extraits de *L'Image fantôme* et de *Mes parents*, qui délinéent la « ciné-naissance²⁸ » de Guibert à lui-même à la faveur de la rencontre avec l'acteur Terence Stamp et les personnages qu'il incarna pour Fellini et Pasolini (quoique Guibert ajoute, dans une moindre mesure, l'acteur Hiram Keller dans le *Satyricon* de Fellini), et de l'autre « Adjani ou la vertu de l'excès », paru dans *Le Monde* et repris dans son anthologie *Articles intrépides*, qui forme son pendant féminin.

Ce sont deux moments remarquables où Guibert fait état de son « érotomanie cinéphile²⁹ » devant l'image cinématographique, où Guibert problématise son « herméneutique du sujet ». Ce sont deux formulations de la vertu subjectivante des images, de leur rôle

23. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 105.

24. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.

25. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 139.

26. Guibert, *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 172 (je souligne). Raymond Bellour fait dire à son interlocuteur : « N'avez-vous pas l'impression, précisément, dans tout ça, de finir par minimiser l'importance de la télévision ? Non pas tant pour la concurrence qu'elle fait ou ferait au cinéma, mais pour tout ce qu'elle lui a apporté et lui apporte encore, dans son invention même : à travers tous les "films" qu'elle a permis aux cinéastes de concevoir, dans le cadre de ses programmes (de Hitchcock à Rossellini, de Rohmer à Godard ou Bergman), et qui portent alors plus moins sa marque ; mais surtout par l'innervation que ses modalités propres ont continuellement provoquée au sein du cinéma – ne serait-ce qu'à travers l'obsession du direct, cet effet incarné de la télévision qui constitue son être propre mais qui n'a cessé de hanter le cinéma ? » (*La Querelle des dispositifs*, op. cit., p. 23-24).

27. Serge Daney cité dans Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005 [2003], p. 370.

28. Serge Daney, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994, p. 22.

29. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 274.

d'embrasseur. À celles-ci, Guibert oppose deux récits où la pulsion (plutôt que le fantasme) « d'auto-engendrement³⁰ » se révèle *iconoclaste* : ce sont les symboliques quoique littérales *exécutions* de l'image du père, associée à Louis de Funès et Georges Guétary, et de la mère, associée à Michèle Morgan, deux « vedettes » des années 1960.

La cinéphilie guibertienne gardera les marques de la solitude précieuse des salles obscures, des premiers émois sexuels et de ce que le spectacle se joue aussi dans la salle : trouvant objet de désir et objet du désir dans les personnages des films, Hervé Guibert se montre particulièrement sensible à l'*effet* singulier et spécifique de la présence cinématographique³¹. À ce sujet Antoine de Baecque écrit que « comprendre la passion cinéophile, c'est aussi décrypter cette "éducation sentimentale" qui est éducation du regard ("là j'ai vu"), traquer les détails érotiques comme ce filet de salive qui tressaille sur les lèvres de Marilyn³². »

Première vérité cinéophile du cinéma selon l'expression de Daney reprise par Antoine de Baecque, la puissance d'enchantement, le potentiel de rayonnement, l'irradiation par l'illusion ou le simulacre de la présence charnelle. Elle met la cinéphilie au travail : avec l'érotomanie cinéphilique, Guibert accouche de lui-même, tel ORLAN dans l'œuvre du même nom.

La photo que j'ai d'abord aimée, c'est la pochette de disque, puis la photo de cinéma : celle qui représentait le chanteur, l'acteur. Leurs corps, leurs visages. Je les embrassais. Certaines étaient dédiées. Je les avais placées sous le verre du bureau, destiné à protéger le chêne, et je laissais la buée de mon haleine momentanément sur le verre quand j'en retirais les lèvres, je la faisais disparaître d'un coup de manche. Nommer le chanteur ou l'acteur, maintenant, me ferait sourire, me fait sourire moi-même : un chanteur d'opérette dont mon père était devenu presque le sosie, Georges Guétary, puis Terence Stamp dans le rôle de Toby Dammit. J'avais douze ans et demi. Mes parents ne m'emmenaient voir au cinéma que des Louis de Funès, le dimanche après-midi, des *Pouic-Pouic* et des *Hibernatus*. Le sketch de Fellini dans le film *Les Histoires extraordinaires* fut comme un accident : à la fois je tombai amoureux de cette sorte d'image, de cette sorte de cinéma, et pour la première fois je tombai amoureux d'une image d'homme, qui était une image extrêmement morbide, l'image du diable³³.

Cinq ans plus tard, dans le texte parricide s'il en est qu'est *Mes parents*³⁴, Guibert revient à la charge :

Mes parents adorent Louis de Funès et m'emmènent voir tous ses films : *Oscar*, *Pouic-Pouic*, *Hibernatus*... Ma mère établit une liaison complaisante et amusée entre le physique de Louis de Funès et celui de mon père. Un dimanche, soit parce que nous avons passé l'heure de la séance, soit parce que

30. Cf. Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1995.

31. « Je lis les épreuves des *Chiens* en pleine frustration, et sans plaisir, cela me fait un sale effet. » (Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 179 ; « La Mort toute crue », *Articles intrépides. 1977-1985*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008, p. 83).

32. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 264.

33. Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 19-20.

34. Cf. Marie Darrieussecq, « De l'autobiographie à l'autofiction : *Mes parents*, roman ? », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Au jour le siècle », 1997, p. 115-133.

la salle est comble, nous devons nous rabattre sur un autre film. Nous sommes au Mistral de l'avenue du Général-Leclerc ; il doit y avoir deux autres films dans des salles voisines. Un troisième ayant été écarté d'office, il ne reste plus comme choix que les *Histoires extraordinaires*, un film à sketches avec Brigitte Bardot et Alain Delon. Il est interdit au moins de treize ans. Mon père hésite, je n'ai que douze ans et demi, il demande conseil au contrôleur qui ne rechigne pas à faire entrer quatre personnes dans une salle déserte. Mon père sait que j'ai lu les livres de Poe, et c'est un argument supplémentaire pour qu'il accepte. Je vois ce film avec une tension et un intérêt tout à fait inédits³⁵.

Dans son article pour *Roman 20-50*, Anne Coudreuse relève la valeur humoristique et transgressive de *Mes parents*³⁶. Il faut dire que la dimension déjà clandestine de la projection à laquelle participe le personnage du jeune Guibert est savoureusement rehaussée par cette drôle d'occupation dominicale. D'une messe à l'autre, c'est un nouveau sacrement, un baptême au bain du cinéma « d'auteur ». Guibert vit ses premiers émois en même temps qu'il découvre « le » cinéma : le cinéma « d'auteur » et non les films « à vedettes ».

Les premiers émois cinéphiles de Guibert marquent une autre inflexion dans la généalogie du sujet : la rencontre véritable avec le cinéma ne passera pas par le goût, générationnel et généré des parents pour la série des films « avec » la vedette du moment, mais pour les films « de » quelques auteurs que la critique associe à une « certaine tendance³⁷ » subversive sinon sulfureuse du cinéma : Fellini, Buñuel, Polanski. La rencontre avec le corps du personnage Toby Damnit et derrière lui l'acteur qui l'incarne ouvre l'espace d'un possible épanouissement libidinal, épanouissement que met en évidence la tension entre les deux formes de complétude : à tous les films *de*, ou plutôt *avec*, Louis de Funès succèdera « tout Fellini, qui me conduira à Buñuel, puis à Polanski³⁸ ».

C'est l'histoire d'une re-mise au monde : Guibert a trouvé de meilleurs noms-du-père³⁹ et ceux-ci s'appellent Terence Stamp d'abord, Isabelle Adjani ensuite et les autres acteur-ric-e-s et écrivain-e-s. La chose est saillante quand on se souvient que dans *L'Image fantôme*, à l'ouverture de « Proposition de séquence à Bernard Faucon », Guibert rappelle porter le prénom de son père en deuxième prénom : « Mon père s'appelle Serge, il m'a appelé Hervé Serge⁴⁰ ».

Je vois encore des photos, très précisément, mais je ne veux pas y retourner : elles m'ont accompagné longtemps, maintenant elles sont au fond d'un carton. Elles ont été successivement épinglées sur la toile qui double le mur, puis collées, puis décollées d'une porte. Toujours trop grandes ou trop petites pour être exposées. Trop regardées aussi, regardées jusqu'à en être invisibles, énervantes. Sur la première (je ne sais d'ailleurs pas pourquoi j'ai décidé qu'elle était la première), au fond jaune, Terence Stamp porte une veste noire qui lui remonte jusqu'au cou. Ses cheveux blonds décolorés et sales, mal coiffés, tombent sur ses épaules. Sa peau est cireuse, et l'on a dessiné une araignée sur son sourcil gauche. Il regarde l'objectif, ses deux mains blanches réunies en coque sont tendues vers l'extérieur de

35. Hervé Guibert, *Mes parents*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, p. 64-65.

36. Anne Coudreuse, « Humour et transgression dans *Mes parents* », *Roman 20-50*, n° 59, 2015, p. 69-82.

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

38. Guibert, *Mes parents*, *op. cit.*, p. 66.

39. Cf. Pierre Bruno, *Le Père et ses noms chez Lacan*, Toulouse, Érès, coll. « Psychanalyse – Poche », 2012.

40. Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 45.

l'image. [...] Sur la seconde photo, au fond verdâtre, on le voit en pied sur ce pont, il est peut-être déjà mort mais il revient. Il porte un pantalon de satin mauve et une chemise blanche ouverte sur son torse en sueur, il a l'air hagard, l'araignée s'accroche toujours à son sourcil. Le soir, quand je me couche, je me repousse au fond du lit pour laisser une place aux corps de la photo, et je leur parle sous les draps...⁴¹

Dans cet extrait de « Premier amour » tiré de *L'Image fantôme*, Guibert pose l'objet d'amour et le détaille, conformément à la pratique dégagée par Antoine de Baecque⁴², à la faveur du regard caméra qui introduit un « Ça me regarde ». Le carton à photos y est crypte ou tabernacle aux émois, et la description, rehaussée par l'incidente en forme de dénégation, fait « tampon ». En anglais, et Guibert, angliciste prometteur ne l'ignorait pas⁴³, « stamp » signifie bien « timbre ». La description certifie l'authenticité, révèle et fixe en manière de bains dans la chambre noire, la persistance rétinienne des icônes, des idoles païennes. Elle offre une consistance au potentiel illicite de l'image. Le mauve du pantalon de Terence Stamp serait une couleur-signature, couleur-synecdoque (le portrait de l'auteur dans *Mauve le vierge* en atteste autant que ce paragraphe extrait de *Mes parents* : « L'hystérie de ma mère, à déjeuner, en voyant mes mains : "Tu as les ongles violets ! tu as les ongles violets !" Je lui réponds : "Tu m'énerves." »⁴⁴ »).

Dans *Itinéraire d'un ciné-fils* et *Persévérance*, Serge Daney forge deux néologismes : « ciné-fils » et « ciné-naissance ». Dans « Le travelling de Kapo » qui ouvre *Persévérance*, il écrit :

C'est ainsi que ma vie eut son point zéro, seconde naissance vécue comme telle et immédiatement commémorée. La date est connue, et c'est toujours 1959. C'est – coïncidence ? – l'année du célèbre « *Tu n'as rien vu à Hiroshima* » de Duras. Nous sortons d'*Hiroshima mon amour*, ma mère et moi, sidérés l'un et l'autre – nous n'étions pas les seuls – parce que nous n'avions jamais pensé que le cinéma était capable de « cela ». Et sur le quai du métro je réalise enfin que face à la question fastidieuse à laquelle je ne sais plus quoi répondre – « qu'est-ce que tu vas faire dans la vie ? » – je dispose depuis quelques minutes d'une réponse. « Plus tard », d'une façon ou d'une autre, ce serait le cinéma. Aussi n'ai-je jamais été avare de détails sur cette ciné-naissance à moi-même. *Hiroshima*, le quai du métro, ma mère, feu le studio des Agriculteurs et ses fauteuils club seront plus d'une fois évoqués comme le décor légendaire de la bonne origine, celle qu'on se choisit⁴⁵.

En face de la « ciné-naissance » guibertienne, se dresse la disparition de l'image de la mère. Après l'ouverture sur « Les lunettes à lire la pensée », *L'Image fantôme* se poursuit avec le texte qui donne son titre au recueil. C'est le récit de la « séance » de photographie, du portrait que le jeune Guibert tire, en vain, de sa mère :

41. *Ibid.*, p. 20.

42. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 274.

43. « Le professeur principal, Mme Repel, professeur d'anglais qui m'a par ailleurs très bien noté dans sa discipline, a inscrit dans la case appréciation générale : "Enfant hypocrite". » (Guibert, *Mes parents*, op. cit., p. 69).

44. *Ibid.*, p. 136.

45. Daney, *Persévérance*, op. cit., p. 22.

Si j'avais dix-huit ans, ce devait être en 1973, et ma mère, qui est née en 1928, devait donc avoir quarante-cinq ans, un âge où elle était encore très belle, mais un âge désespéré, où je la sentais à l'extrême limite du vieillissement, de la tristesse. Il faut dire que je me refusais jusque-là à la photographe car je n'aimais pas sa coiffure, qui était artificiellement bouclée et laquée, de ces affreuses mises en plis que ma mère se faisait faire, en alternance avec des permanentes, et qui embarrassaient son visage, l'encadraient malencontreusement, le faussaient. Ma mère était de ces femmes qui se vantent d'une ressemblance avec une actrice, Michèle Morgan en l'occurrence, et qui vont chez leur coiffeur avec une photo de cette actrice choisie sur un magazine afin que le coiffeur, en prenant exemple sur la photo, reproduise sur elles la coiffure de l'actrice. Ma mère était donc à peu près coiffée comme Michèle Morgan, qu'évidemment je me mis à haïr⁴⁶.

La suite du récit est simple : le jeune Guibert, le « petit appareil » du père en main, fait sortir le père du cadre, met en scène sa mère et la prépare à être fixée-révlée sur la pellicule et pour ce faire, s'attache à supprimer la part de Michèle Morgan en elle (« La seconde chose fut de délivrer son visage de ce fatras de coiffure : je lui passai moi-même la tête sous le robinet, accroupie dans la salle de bain, afin que ses cheveux se défrisent⁴⁷ »). Tendresse et cruauté : cette « séance », puisque tel est le mot de Guibert, lui révèle le pouvoir d'emprise du père sur sa mère mais, l'amorce de la cartouche ayant été mal fichée, la prise de vue échoue et la pellicule apparaît voilée au développement. Seule demeure la mémoire d'un moment « suspendu » et le récit qui peut en être fait, l'insinuation « diabolique⁴⁸ » du désir de Guibert dans l'image à renouveler de sa mère, et ce par le relais du chapeau associé au souvenir du personnage du jeune Tazio dans *Mort à Venise* de Visconti (1971). L'ironie supplémentaire est la participation du père à la « ciné-naissance » ingrate de son fils, l'emmenant (quoique en vain) voir les films qu'il désire en le cachant sous son manteau et participant à sa chasse aux icônes⁴⁹.

« Identification d'une femme » : Isabelle Adjani

Publié dans *Le Monde* le 28 mai 1981, « Adjani ou la vertu de l'excès » est sans aucun doute le grand texte cinéophile de Guibert. Publié le lendemain de la projection au Festival de Cannes du deuxième des films où Isabelle Adjani tient un rôle, *Possession* d'Andrzej Zulawski, il forme le contre-champ des expressions « littéraires » de l'amour adolescent pour Terence Stamp et Hiram Keller : si Guibert doit se contenter de clichés de ses acteurs-fétiche, la rencontre avec Isabelle Adjani se concrétise et donne lieu à une relation amicale et artistique. Interrogée par Anthony Donck pour son film *Guibert cinéma*, Isabelle Adjani affirme :

46. Guibert, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 11-12.

47. *Ibid.*, p. 12-13.

48. « Les images ont des insinuations diaboliques », écrit Guibert dans *Mes parents*, op. cit., p. 19.

49. « Le nouveau film de Terence Stamp, *Théorème*, va sortir et mon père obtempère à ma convoitise : le film est interdit aux moins de dix-huit ans, il tente de soudoyer une ouvreuse après m'avoir caché sous un pan de son imperméable, mais nous nous faisons jeter du cinéma. Je me contenterai de l'affiche du film punaisée au-dessus de mon lit. » (*ibid.*, p. 67) ; « Mon père me cachait sous son grand imperméable pour me faire entrer aux films interdits aux moins de dix-huit ans que je voulais voir (*Viridiana*, *Rosemary's Baby*, *Théorème*). » (« Proposition de séquence à Bernard Faucon », dans *L'Image fantôme*, op. cit., p. 45-46).

Il y avait quelque chose de très fraternel entre nous mais avec les sales coups que le frangin peut essayer de faire à sa frangine pour que justement elle ne les lui fasse pas, ces sales coups. Et dans sa relation avec moi il y avait un malin plaisir à essayer de m'encanailler, enfin en tout cas de me déniaiser dans ma vision des choses. Il essayait vraiment de casser ce qu'il y avait de convenu chez moi, parce qu'il connaissait les verrous et les cadenas... Il participait à mon éducation... Il cherchait à m'indiquer ce qui pouvait me rendre différente, c'est-à-dire encore plus moi-même. Il essayait de m'amener vers une possibilité d'audace à être moi-même autrement, ce qui m'affolait et en même temps je l'amusais beaucoup. Hervé ne supportait pas de s'ennuyer.

[Anthony Donck : *Qu'est-ce que vous lui apportiez ?*]

Justement, je pense, une forme d'extraction pour son imaginaire. C'est-à-dire qu'il me trouvait assez inattendue, assez imprévisible, et il m'attaquait toujours sur cette notion de puritanisme. [...] Je l'intéressais comme actrice je crois, comme double féminin... il prenait le risque d'être amoral pas seulement pour lui-même mais aussi pour des gens auxquels il tenait c'est-à-dire il prenait le risque de se mettre en porte-à-faux... il flirtait avec cette frontière de confiance, de trahison... mais je me demande s'il n'avait pas besoin de se débarrasser de ce qu'il aimait⁵⁰.

Après « Adjani ou la vertu de l'excès », Guibert s'engage dans l'écriture d'un scénario conservé à l'IMEC sous le titre *La liste noire*⁵¹, un film que Guibert a écrit pour la comédienne qui creva l'écran dans *Possession* et dont la fable est proche de « Copyright, cinéma », que Guibert écrit en 1978⁵². Foucault-Muzil dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est, selon Christine Marcandier, une prolepse⁵³ ; Isabelle Adjani, dans son jeu de doubles (comédienne et personnage, personnage lui-même dédoublé dans *Possession*, ce film maniériste tout en redoublements hitchcockiens), est une métalepse : une inversion de l'effet et de sa cause, une troublante future-antériorité, et c'est sur ces mots que Guibert clôt son éloge d'Adjani :

Ceux qui avaient écrit, dans des notes télé, « La Gifle, elle ne l'a pas volée », ont retourné leur plume dans des dithyrambes. Alors, comment Adjani s'habille, et ce qu'elle mange, et dans quelle boîte elle va danser, je m'en fiche un peu. Car elle figure mon désir fou de cinéma⁵⁴.

Dans l'équation daneyienne, à la puissance d'enchantement succède la puissance d'enregistrement⁵⁵. Celle-ci est enregistrement moins de la performance, du rôle, du jeu, qui restent dans le for intérieur du sujet, que de l'effet produit sur lui. « Elle ne déçoit jamais l'écriture », écrit Hervé Guibert après avoir identifié et détaillé les parties de l'éclatant objet du désir. « J'ai toujours aimé vibrer devant un écran, démultiplier mon désir devant un visage agrandi », « Elle n'a pas déçu : elle a surpassé l'attente⁵⁶ », poursuit-il. Ce n'est du reste pas la seule

50. Donck, *Guibert cinéma*, op. cit., 02:35 sqq.

51. L'inventaire en ligne est consultable sur collections.imec-archives.com/ark:/29414/a0114847522330iPqI3.

52. Hervé Guibert, *La Piqûre d'amour et autres textes suivi de La chair fraîche*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994, p. 20-30.

53. « Foucault est pour Guibert une prolepse narrative, la figuration antérieure de son propre avenir, image de terreur mais aussi de consolation, une projection à la fois biographique, corporelle et textuelle », écrit Christine Marcandier (« Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel », *Fixxion. Revue critique de fixxion française contemporaine* n° 12, 2016, p. 138).

54. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 133.

55. De Baecque, *La Cinéphilie*, op. cit., p. 370.

56. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 133.

occurrence dans le corpus guibertien de la préséance de la nomination sur la description⁵⁷. *Possession* a beau marquer l'esprit par sa remarquable composition sérielle et par son maniérisme, ce qui semble avoir marqué Guibert au point de revenir dans l'écriture, c'est la récurrence des regards-caméra et cette déclaration regard caméra, qui à elle seule résume la relation de Guibert aux acteurs et actrices : « tu dis "je" pour moi⁵⁸ ».

Dans *Possession*, sont métaleptiques pour qui a lu *Des Aveugles* et *Cytomégalo-virus*, le péril par la volonté de ça-voir qui frappe les deux détectives ; le trouble qui frappe le-la spectateur-riche qui ne sait plus au bout du compte qui est possédé et par qui, tant les rôles glissent, indécidablement⁵⁹, de Mark possédé par le désir pour sa femme à Anna (prénom-réversibilité s'il en est) qui oscille entre possession et lucidité. À Mark il arrive « une chose fausse⁶⁰ » : être supplanté par son clone, créé de toutes pièces à partir du sacrifice de ceux qui désirent percer le mystère d'Anna, dans le secret de l'appartement-coin. Les échos sont naturellement innombrables et les débusquer revient à élaborer une fiction biographique. Toujours est-il que Guibert est un écran : une surface sensible et photosensible, et qu'il retrouve cette qualité dans la plasticité du jeu cinématographique d'Isabelle Adjani.

Adjani en ses rôles devient *sujet* de l'écriture, et trouve naturellement une place dans la série des textes où l'amour, l'adresse, l'écriture « font » théorème : des « Lettres d'amour » dans *Les Aventures singulières*, à la « Lettre à un frère d'écriture » (Eugène Savitzkaya) :

La poussée amoureuse correspond toujours à une poussée d'écriture, ou de parole (j'ai envie de parler de lui, de l'évoquer, ça me brûle), je ne sais pas laquelle provoque l'autre.

Ta langue me donne une becquée de mots, un sens voluptueux. Je la suce, sinieuse, qui se déroule de ta tête et du rythme de ton cœur, de la blancheur de ton ventre, de ton enfance. Il se passe quelque chose d'étrange, à ce déroulement, à cette imprégnation : ce n'est pas que je la reconnais, car je ne l'ai jamais produite, elle est bien neuve et distincte, et pourtant elle m'est déjà intime, avant même de m'étonner ou me séduire, sa saveur m'est préalable, c'est peut-être que dans un état antérieur cette langue jumelle était entremêlée à la mienne⁶¹.

Personne-personnage métalepse, elle est identifiée à ses rôles et *autorise* (selon l'étymon latin du mot « auteur ») la personne de l'écrivain-Guibert, tel l'animal venimeux décrit dans *Le Mausolée des amants* et dans sa seule pièce de théâtre parue, *Vole mon dragon* : « Je suis écrivain comme l'animal venimeux pique de temps à autre, quand on le provoque, quand on lui marche dessus, quand on l'attire. Le venin peut être un suc amoureux⁶². »

57. « En le montant en épingle par l'écriture, n'avais-je pas achevé mon sentiment ? », écrit Guibert dans *Les Aventures singulières*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 20.

58. Zulawski, *Possession*, 1981, circa 01:04:35.

59. Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2008.

60. « "Il ne lui arrive que des choses fausses", aurait dit Michel à propos de mes livres. », Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 409 ; phrase reprise dans *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 165.

61. Guibert, « Lettre à un frère d'écriture », *La Piqûre d'amour*, op. cit., p. 66.

62. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 156 ; *Vole mon dragon*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1994, p. 39-40.

« Profession reporter »

Il faut beaucoup aimer le cinéma pour l'attaquer avec tant d'acuité, tant de pertinence, pour ne pas baisser les bras devant le triomphe de l'audiovisuel⁶³, pour continuer à y croire et perdre ses illusions au premier degré. À l'entreprise de sape, Guibert excelle, faisant preuve d'un regard certain qui distingue son écriture pour le cinéma de celle d'un Serge Daney.

Le travail sur *La Liste noire* avec Isabelle Adjani prend fin quand Guibert se sent trahi de la voir au bras de Warren Beatty à Los Angeles⁶⁴. Ce sentiment de trahison, Guibert l'exprimera dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, remettant au défi son alter ego féminin. Il en va de même en 1979 dans « Mary Meerson, gardienne du culte » où la veuve d'Henri Langlois, d'abord décrite comme « femme immobile, sphinx ou pythie, veilleuse du culte⁶⁵ » de la Cinémathèque française et de la mémoire d'Henri Langlois se transforme rapidement en un personnage versatile et excessif qui n'est pas sans rappeler la Gloria Swanson de *Sunset Boulevard* :

Elle ne parle pas, elle profère. Elle hurle : « Mary Meerson n'existe pas ! Je suis Schéhérazade ! Je raconte la plus grande épopée depuis Homère ! J'ai laissé ma peau, quarante ans de vie ici [...]. » [...] « Si vous écrivez, je vous tue ! » crie-t-elle [...]. Elle se tient le front en l'appuyant sur sa main. Soudain elle se tourne vers une photo agrandie montrant Langlois étendu sur un banc, souriant, et elle dit avec un air de jubilation douce et ironique : « Et Henri qui nous regarde ! »⁶⁶

Portrait de manipulateurs en manipulés. Mary Meerson, troisième grand-tante inspiratrice à côté de Suzanne et Louise ? Dans sa préface à *La Photo, inéluctablement* Yvonne Baby écrit, dans une formule saisissante de concision et de justesse : « il harmonise ses goûts avec nos projets d'alors⁶⁷ ». Guibert est alors indécidablement journaliste et écrivain : son éthos de journaliste est si peu journalistique que c'est dans le même temps qu'il devient journaliste qu'il devient écrivain. Ce ne sont pas les articles qui recoupent tels thèmes de l'« imaginaire » mais la *signature* d'auteur qui « prend », à la faveur d'un travail quotidien qui relève de l'essai, de la *conversio ad se* que thématise son ami Michel Foucault dans *L'Herméneutique du sujet*⁶⁸.

63. Cf. Serge Daney, « Trafic au Jeu de Paume » : « La télé est un trou noir. C'est comme jeter de l'argent dans un puits : ça porte bonheur peut-être... Moi, ça ne m'a pas porté bonheur, ça m'a fait perdre du temps. Si vous retirez les films, la création vidéo qui peut exister à la télé, vous vous rendez compte que la télé n'a jamais rien inventé, qu'elle est un outil d'antiproduction et d'antidésir, pour parler comme Deleuze dans le temps, et qu'elle marche très bien comme ça. [...] La seule question intéressante, mais ce n'est pas moi qui l'éluciderai, c'est que depuis que la télévision existe, nous sommes dans des sociétés qui vivent à côté de leurs poubelles, qui les regardent : regarder la télévision, c'est faire les poubelles, en trouvant d'ailleurs parfois des trésors. » (*Serge Daney, op. cit.*, p. 143-181).

64. Sur des questions biographiques, je renvoie aux ouvrages de Christian Soleil (*Hervé Guibert*, Saint-Étienne, Actes Graphiques, coll. « Les Feux de la rampe », 2002) et de François Buot (*Hervé Guibert. Le Jeune Homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999).

65. Hervé Guibert, « Mary Meerson, gardienne du culte », dans *Articles intrépides, op. cit.*, p. 74.

66. *Ibid.*, p. 75.

67. Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999, n.p.

68. D'abord esquissée dans *Le Souci de soi* au chapitre « La culture de soi », dans *Œuvres*, t. 2, dir. Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 1027 *sqq.* et surtout dans *L'Herméneutique du*

Discours journalistique, discours littéraire : la lecture des textes écrits « pour » la presse offre une première approche de ce que j'ai appelé ailleurs « écriture non-genrée » ou « non-binarité des genres⁶⁹ ». Cette subversion, sinon perversion, des modes d'existence de la généricité⁷⁰, Guibert en a l'intuition quand, dans un entretien cité mais non référencé par Christian Soleil, il dit avoir écrit

des articles pour lesquels Yvonne Baby se battait pour la première page. Pas commode : mes papiers avaient une liberté, une indépendance, une jeunesse, qui *tranchaient*. Elle m'a accompagné dans ce travail ; elle m'a appris beaucoup de choses qui m'ont aussi servi pour l'écriture. On aurait pu croire que le journalisme allait m'abîmer. Pas du tout : ça a été un apport formidable. Et je n'aurais jamais pu rester, alors, dans une solitude d'écriture. Elle m'aurait été fatale⁷¹.

À la suite du concept de « discours-Charlus » proposé par Roland Barthes dans son séminaire « Qu'est-ce que tenir un discours ? » tenu en 1977, je propose d'appréhender un « discours-Guibert », que je qualifierais de *non-genré* ou de *non-binaire* : grâce à une lecture stylisticienne sensibilisée à la présence de stylèmes dans des textes qui relèvent de genres de discours *a priori* hétérogènes (discours journalistique, discours littéraire), il apparaît un éthos commun relayé par un ton indifférencié. La généricité et la pensée du « mélange des genres » sont homogènes à la binarité des genres littéraires, qu'ils reconduisent ; au contraire, une réflexion orientée par la pensée barthésienne du discours, lorsque l'auteur des *Mythologies* professe que « nous tenons, nous continuons toujours le même discours, [...] qu'il peut y avoir conversion d'objets mais non de discours⁷² » permet, à mon sens, de saisir chez Guibert, la conversion des écrits journalistiques en écrits « littéraires », grâce au concept de stylème ou d'« inflexème⁷³ ».

sujet. Cours au Collège de France 1981-1982, Paris, EHESS / Gallimard / Éditions du Seuil, coll. « Hautes études », 2001.

69. « Vers une écriture non-genrée : Mathieu Lindon, *auto-bio-graphe* », à paraître. Je transfère dans les études littéraires ce concept issu des *gender studies* en continuation des réflexions d'Hélène Cixous sur la « différence sexuelle » (« Sorties » [1975], dans *Le Rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010, p. 69-187 ; « Contes de la différence sexuelle », dans Mara Negrón (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994, p. 31-68) et de Dominique Vaugeois, qui écrit que « s'interroger sur le caractère hétérogène d'une œuvre, c'est se mettre dans une perspective générique. Deuxièmement, et réciproquement, parler d'hétérogène dans cette perspective de réflexion sur le genre d'une œuvre [...] c'est montrer que toutes les transgressions de la loi du genre [...] transgressions qui sont à l'origine de ce que l'on appelle l'éclatement des genres, ont à voir avec la notion d'hétérogène, qui est justement la contradiction du fonctionnement générique » (« Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans *Henri Matisse, roman* », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^{ème} siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 36).
70. Cf. Dominique Maingueneau, « Les genres : unité et diversité. Positionnement et investissement générique », dans Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 17-34.
71. Cité dans Soleil, *Hervé Guibert, op. cit.*, p. 94 (je souligne).
72. Roland Barthes, « Qu'est-ce que tenir un discours ? Réflexions sur la parole investie » [1977], dans *Comment vivre ensemble*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 187.
73. *Ibid.*, p. 204 : « Le "discours-Charlus" = un Texte, dit par une voix, un corps, et quel corps ! » ; et p. 216 : « toute cette analyse est conduite par l'idée de poser le discours (le "discours-Charlus") [...] comme un jeu de forces, d'intensités mobiles (idée de la moire, des déclencheurs, des "tactèmes", des "inflexèmes") ».

Dans les articles « pour la presse » et singulièrement à thématique cinéophile, on ne retrouve donc pas seulement les obsessions de l'auteur (son imaginaire) mais un certain ton (sa signature), subsumable sous l'expression programmatique des « à-côtés » dès 1977 dans « Une promenade à Bayreuth⁷⁴ » : le grain de la voix sur celui du papier, un ton iconoclaste qui passe par des notations qui circulent de textes journalistiques à d'autres « littéraires⁷⁵ », tels les secrets à la fin de *L'Image fantôme* (« Tu as raison, il faut que les secrets circulent⁷⁶ »). Pour son « premier » article de festivalier tel que présenté dans *Articles intrépides*, Guibert, envoyé à Avoriaz « couvrir » le festival du film fantastique en 1980 mise sur la dissonance et l'iconoclasme :

Dans la nuit, sous la masse inquiétante des montagnes éclairées par des projecteurs, une chauve-souris prend son envol, et le tissu de velours noir, légèrement duveteux, de ses ailes crisse dans la neige. Sur la sempiternelle chaise du metteur en scène des affiches de festival, le comte Dracula a laissé sa cape rouge, est allé se geler, anachroniquement, sous les bennes et les remonte-pentes. Ça, c'était l'affiche du Festival international du film fantastique, qui s'est tenu à Avoriaz du 16 au 20 janvier. La réalité est toute différente : des chevaux traînent encore des calèches noires avec des grelots, on a parsemé la neige de voiles de deuil, de croix, de taches de sang. Rouge, noir et blanc, les couleurs obligatoires d'un festival de l'épouvante. Il est évidemment moins grave d'oublier son histoire du cinéma, fût-elle fantastique, pour aller à Avoriaz, que ses après-skis et ses pantalons fuseaux⁷⁷.

La veine déceptive, l'investissement par la description des « à-côtés » de la représentation consacrée, la vocation anatomique (c'est-à-dire : détaillante), dans l'écriture *intrépide* (c'est-à-dire : qui ne recule pas, que rien ne rebute) circulent des textes journalistiques ou « de circonstance » aux textes « de littérature ». Cette « veine » prend de multiples voies, pourvu que l'optique et le scopique soient sollicités, et la thématique cinématographique est naturellement privilégiée. Ainsi dans « Promenade à Bayreuth », sous l'ombre portée de Pierre Boulez et Patrice Chéreau : « J'étais assez inculte et sur Wagner et sur l'opéra, mais je m'imaginais Bayreuth comme une petite ville de Bavière charmante, entourée de montagnes. Une toile peinte pour *L'Auberge du Cheval blanc*. Ce n'est pas tout à fait ça⁷⁸. »

Je repère ici un art de la coupure, de la dissonance, du chromatisme, tant dans le corpus journalistique que dans le corpus littéraire. Voici trois exemples de la circulation « non-genrée » de ce stylème :

Marie-Claude Treilhou vit à la campagne, aux environs de Carcassonne, et trouve plutôt extravagant que les neuf minutes de son court métrage d'*Archipel des amours*, *Lourdes*, *l'hiver* aient donné envie à quelqu'un, qui n'a même pas vu son long métrage, *Simone Barbès ou la vertu* de faire quinze heures de

74. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 21-26. Le sous-titre « Les "à-côtés" du festival » est inédit, témoin les archives microfilm du *Monde* conservées à la BnF sous la cote MICR D-66.

75. La fabrique des *Articles intrépides* est en ce sens emblématique de l'entreprise de perversion de la binarité des genres du discours.

76. Guibert, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 149.

77. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 97-98.

78. *Ibid.*, p. 21.

train pour la rencontrer. Le rendez-vous est donné à Toulouse, place du Capitole, sous les arcades, à 18 heures, au café Florida [...] ⁷⁹.

Il [Le père] se rend au ministère de la Fonction publique pour déposer sa candidature au poste de vétérinaire sanitaire. Les rayons X et l'irrégularité des paiements de ses clients lui ont fait plier l'échine. Il a peur. Il veut un fils.

Ma sœur naît le 26 septembre 1951 ⁸⁰.

« Bonjour Madame. On nous a chargés de traiter les arbres de votre jardin. Tous les bois du quartier sont infestés de parasites. Regardez avec la loupe : cette bestiole, c'est ce qu'on appelle un capricorne, et ça boulotte tout sur son passage.

– Vous êtes des ouvriers de la Ville de Paris ?

– Oui, vous n'aurez rien à payer.

– Il faut que vous montiez dire ça à ma sœur, moi je ne suis pas la patronne ici. »

Le lendemain, en prenant congé de mes grand-tantes, je trouve les arbres du jardin massacrés, les branches posées en tas sur la terre nue ⁸¹.

Dans chacun des trois extraits, une phrase à valeur adversative vient rompre le climat précédemment installé. Elle peut, comme dans le premier, être immédiatement juxtaposée à l'énoncé précédent, ou, dans les deux suivants, être signalée par un saut de ligne. Cette pratique de la dissonance ou de la coupure est audible aussi dans l'*adynaton* de l'incipit d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « J'ai eu le sida pendant trois mois ⁸² » où le référent de l'énonciation et celui de l'énoncé sont subtilement inconciliables ; il est parfaitement improbable du point de vue de la vérité, de l'histoire, ou du contexte du tournant des années 1980-1990, d'écrire cette phrase (énoncer au passé composé « J'ai eu le sida » implique d'en être « guéri ») mais pas nécessairement du point de vue du sujet de l'énonciation, de son réel ⁸³. Dans les textes cinéphiles, la vocation dissonante ou anatomique, démystifiante, iconoclaste, est par ailleurs transgressive. Sur le plan thématique elle valorise un goût pour le sulfureux, mais sur le plan discursif elle indique un plaisir à détailler élément par élément l'échafaudage de signes pour le faire écrouler. Festivalier, à Cannes en particulier, Guibert s'y illustre.

Un certain regard : Guibert festivalier

Dans *Le Monde* du vendredi 28 mai 1982, Guibert signe « L'esprit religieux », au sujet du palmarès du trente-cinquième Festival de Cannes :

Dieu, n'ayons pas peur du mot, a fait un retour triomphal cette année sur les écrans cannois. Si les églises de Cannes étaient vides pendant la durée de ce festival, et les salles de cinéma inversement pleines, Dieu n'a pas perdu d'archange, puisqu'il n'a cessé d'apparaître aux spectateurs, sous ses

79. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 219.

80. Guibert, *Mes parents*, op. cit., p. 16.

81. Guibert, *Les Gangsters*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 7.

82. Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990, p. 9.

83. Récurrent en littérature grecque antique, l'*adynaton* est une figure proche de l'hyperbole et qui renvoie à un référent improbable ou impossible.

manifestations les plus diverses et les plus surnaturelles. [...] Alors, pourquoi Godard va-t-il chercher ce titre, *Passion*, et reconstituer des figures de piété sur fond de requiem ? Pourquoi Herzog accomplit-il un miracle artisanal en faisant marcher un bateau non sur les eaux, mais par-dessus les montagnes ? Pourquoi Schroeter, dans la maison des fous de *Tag der Idioten*, nous invite-t-il à ce chemin de croix moderne ? Dans le labyrinthe de miroirs de ce réalisme politique dont *Missing* et *Yol* ont été les points d'orgue, Herzog, puis Godard, puis Schroeter ont déboulé dans ce festival avec la force de leurs métaphores, de leurs stylisations, comme une injection de spiritualité, ou de lumière, dans le train fantôme tout noir des dénonciations⁸⁴.

Avec ce texte, Guibert prend place dans une tradition cinéphilique attestée depuis le texte d'André Bazin, « Du festival considéré comme un ordre », paru dans les *Cahiers du cinéma* en juin 1955 et qui s'ouvre sur ces mots :

Considéré de l'extérieur, un Festival et notamment celui de Cannes, apparaît comme entreprise mondaine par excellence. [...] Pour les avoir presque tous « faits », j'ai assisté à la progressive mise au point du phénomène Festival, à l'organisation empirique de son RITUEL, à ses hiérarchisations nécessaires. J'ose comparer cette histoire à la fondation d'un ordre et la participation totale au Festival à l'acceptation provisoire de la vie conventuelle. En vérité le Palais qui se dresse sur la Croisette est le moderne monastère du cinématographe⁸⁵.

Cette tradition, Guibert l'entérine dans le « Bloc-notes » d'où sortent la plupart des articles cinéphiles repris dans *Articles intrépides*. Ce titre, qui indique un positionnement, un écart à l'éthos journalistique, disparaît dans l'anthologie⁸⁶. Aux divers festivals où il est envoyé (Avoriaz, Cannes, Venise, surtout), Guibert tient un journal hérétique de la cinéphilie. Il s'en donne à cœur joie et ce sont les lieux privilégiés de son approche par les « à-côtés ». Perec parlait du « terrorisme⁸⁷ » comme vertu cinéphilique ; pour Guibert l'impertinence en tiendrait lieu.

En marge du Festival de Cannes 1982, Guibert signe « Angoisses fastueuses », variation sur le thème « Tenue de soirée exigée »⁸⁸. Cinq ans plus tard, Serge Daney allait écrire que « la presse écrite n'a pas seulement baissé les bras : elle s'est mise à fonctionner comme la télévision⁸⁹ ». À lire le « Bloc-notes » de Guibert, il apparaît que la promotion des marchandises audiovisuelles n'est pas son affaire. L'impertinence qui se dégage à la lecture de cet article qui nous informe que « l'étoile déjà citée revient en force cette année, la voilette est presque sifflée, le turban plus du tout dans le coup, la traine de mousseline fait beaucoup

84. Article inédit dans l'anthologie *Articles intrépides* mais conservé dans les archives du *Monde* en microfilms à la BnF (MICR D-66).

85. André Bazin, « Du festival considéré comme un ordre » [1955], dans Antoine de Baecque (dir.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 17-22.

86. Avant Hervé Guibert dans *Le Monde*, François Mauriac avait tenu un *Bloc-Notes* dans *L'Express* puis dans *Le Figaro littéraire*.

87. Georges Perec, « Évidence du western », dans *Entretiens, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 815.

88. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 177-179.

89. Cité par Antoine de Baecque dans *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008, p. 262.

d'envieux⁹⁰ » est surtout l'occasion d'une petite sociologie des publics des festivals, où sont mises en évidence hypocrisies et ségrégations. Plus grave est le ton du « Bloc-notes » du lendemain (19 mai 1982), titré « Abracadabra » et inédit dans *Articles intrépides*, que je reproduis ici au complet :

Si le cinéma était vraiment une formule magique, la seule réapparition sur un écran d'*Intolérance*, de Griffith, aurait pu faire cesser, à distance, la guerre des Malouines. Le film malien de Souleymane Cissé, *Le Vent*, aurait immédiatement fait tomber les bras des tortionnaires dans toutes les prisons du monde et aurait rendu l'exercice du pouvoir à jamais innocent.

Qu'ils soient d'Europe, d'Amérique ou du tiers-monde, les films qu'on présente à Cannes sont, bien sûr, pleins de bons sentiments : ils se déclarent toujours pour les droits des hommes, et contre l'injustice, contre les énergies néfastes du pouvoir.

Le hic, c'est que le Festival de Cannes est devenu, pour la représentation des pouvoirs, un noyau de haute incandescence. Si l'on détenait un petit appareil pour mesurer la tendance en pouvoir d'un lieu à l'autre, comme le pendule du professeur Tournesol, il est certain qu'ici, immédiatement, sa flèche s'emballerait, le fil aurait le tournis. Là où il y a médias, il y a pouvoir, et vice versa. Les médias sont convoqués pour recevoir les éclats des pouvoirs, pour être les témoins de leurs duels. Mais le silence, comme la publicité, est la règle d'or, des lois immanentes délimitent le jeu de ce qu'on peut dire et de ce qu'on ne doit pas dire, des noms qu'il faut citer ou ne pas citer, et celui qui l'enfreindrait serait vite bâillonné.

Une salle en robes du soir et smokings applaudit à tout rompre le courage d'un metteur en scène turc tout juste évadé de prison. On sort de la *Nuit de Varennes*, métaphore du 10 mai, et on va rejoindre en nocturne le parc d'un château avec ses flambeaux et ses cochons de lait soutenus sur des plateaux d'argent par des mains gantées. Entre l'industrie et la politique, il n'est question d'art qu'accessoirement, sur la façade, et, dans les conversations de fin de nuit, dans les bistrots de la rue d'Antibes, parmi les derniers cinéphiles blêmes et échevelés qui ont encore la foi, la passion ou l'inconscience⁹¹.

En marge du Festival de Cannes 1983, année particulière (Yvonne Baby fait partie du jury des longs métrages et *L'Homme blessé* est « en compétition »), Guibert poursuit son « Bloc-notes » et interroge, le 5 mai 1983 dans « Grand-messe et messes basses », la journaliste de télévision et spécialiste de cinéma pour Antenne 2 France Roche : « Cannes, pour moi, veut dire très peu de sommeil et trop de mayonnaise. Je cours en pantalon de 8 heures du matin à 3 h de la nuit. Vers 7 heures du soir je repasse me changer à l'hôtel. J'emporte huit ou neuf robes qu'on me prête, je ne les ai jamais portées et je ne les porterai jamais⁹² », dévoile la journaliste. Guibert festivalier abonde ainsi dans le sens d'Antoine de Baecque lorsqu'il écrit : « on ne découvre pas le Festival de Cannes [...] il s'agit surtout de faire exister une expérience personnelle aux côtés d'une image qui appartient à tous, à partir d'une coïncidence, d'un décalage pour faire apparaître un décalage⁹³. »

Écriture du décalage, écriture-décalage : la vocation anatomique guibertienne est un attachement à la dissonance. « Dynamiter cette mémoire⁹⁴ », comme il l'écrit en 1977, serait

90. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., 2008, p. 179.

91. *Le Monde*, 19 mai 1982, p. 19. Conservé à la BnF (MICR D-66).

92. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 245.

93. De Baecque, *Feu sur le quartier général !*, op. cit., p. 254.

94. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 25.

le paradigme de son travail de journaliste de cinéma. Aux festivals, Guibert fait ses *Quatre-cents coups* quitte à décaler l'objet de cette éducation. D'éducation au regard, l'écriture « intrépide » devient éducation à l'écriture et *Le Monde* une résidence d'écriture.

Golden Eighties : Guibert au goût de la postmodernité

Que dire finalement du goût de Guibert ? Qu'il est également celui de la postmodernité, au sens de Jean-François Lyotard. En 1979 Lyotard publiait *Au juste*, un livre d'entretiens avec un de ses étudiants, militant maoïste, Jean-Loup Thébaud. Est postmoderne l'absence d'idée ou de devoir subjectif d'avoir à forger des critères sur lesquels fonder ledit goût. « J'ai un critère (l'absence de critère) [...] Or là où je n'ai pas de critère, c'est pour dire non pas *un tel est païen* mais : *soyons païens*, c'est-à-dire pour ordonner ou conseiller. [...] Ni essence, ni nécessité pour soutenir cette prescription. Elle est tout au plus réglée par une Idée⁹⁵ », conclut-il et c'est pourquoi je pense que Guibert a le goût de la postmodernité : loin de lui le souci (fût-il beau⁹⁶) de ce que les images fassent et font l'Histoire, de devoir corréliser le beau au juste (à la justesse comme à la justice) comme chez Rivette ou Daney⁹⁷ : le « goût Guibert » s'il existe est strictement immanent à son objet : Guibert juge en fonction de son plaisir. Tout n'est question que d'effet et c'est bien le mot-clé de l'article sur le film de Thierry Zéno, Dominique Garny et Jean-Pol Ferbus, *Des morts*, dont il rend compte le 27 novembre 1979 dans « La mort toute crue » :

Elle [la mort] est rouge et rose, verdâtre, bleuâtre. Elle sent, elle coule, elle fait un sale effet. [...] Mais on ne meurt qu'une fois : ce film nous fait mourir dix fois, quinze fois, nous paralyse, nous trépane, nous refroidit, nous crame, nous vieillit à une vitesse vertigineuse, nous décompose et au bout de ça rien ne sera plus pareil⁹⁸.

C'est ainsi qu'il peut voir des qualités à *E.T. l'extraterrestre*, faire l'éloge d'Isabelle Adjani dans *Quartet* et dans *Possession* sans engager de jugement sur les écriture et mise en scène de James Ivory et Andrzej Zulawski. Celles-ci ne faisaient alors pas consensus⁹⁹. La postmodernité du goût cinéophile de Guibert, reposant sur des critères immanents à leur objet, l'éloigne de la focalisation sur l'intouchable « auteur ». Quand il s'entretient avec Pialat pour *Police*, ce n'est pas la mise en scène qui l'intéresse directement – et Pialat d'en être surpris. « L'objet des transactions du film est l'héroïne : c'est un sujet d'actualité. Quelle opinion avez-vous de

95. Jean-François Lyotard et Jean-Loup Thébaud, *Au juste : Conversations*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2006 [1979], p. 53.

96. Jean-Luc Godard, « Montage mon beau souci », *Cahiers du cinéma*, n° 65, décembre 1956, p. 30-31.

97. Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, p. 54-55 ; Daney, *Persévérance*, *op. cit.*, p. 19.

98. Guibert, *Articles intrépides*, *op. cit.*, p. 83-84.

99. Pour comparaison, on lira ce qu'écrivent Andreï Tarkovski (*Journal. 1970-1986*, trad. Anne Kichilov, Paris, Philippe Rey, 2017, p. 376) et Jean-Patrick Manchette (*Les Yeux de la momie. L'intégrale des chroniques de cinéma*, précédé de *57 notes sur le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Wombat, coll. « Les Intempestifs », 2020 [1997], p. 387-388).

ses trafiquants et de ses consommateurs¹⁰⁰ ? » demande-t-il à l'auteur d'*À nos amours*. À Tarkovski, interrogé à l'occasion de la projection à Cannes de *Nostalghia*, il pose « [u]ne dernière question : quel animal auriez-vous voulu être ? », après avoir reconnu ne pas savoir qui est Sergueï Bondartchouk (« le plus grand metteur en scène soviétique. Il a été lauréat de tous les prix possibles et officiels en URSS. C'est bien dommage que vous ne le connaissiez pas¹⁰¹ », lui répond Tarkovski). À Jean-Luc Godard, qu'il interroge à l'occasion de la projection cannoise de *Passion*, c'est « Faire rire au cinéma¹⁰² ? » qui l'intéresse.

Hervé Guibert donne l'impression de passer au-dessus de la politique des auteurs, c'est-à-dire, non pas de l'auteurisme en lui-même (témoin les entretiens, et la forme-entretien le signale bien, avec Marie-Claude Treilhou, Jean-Luc Godard, Maurice Pialat, Andreï Tarkovski, Chantal Akerman, Ken Loach...) que du culte de l'auteur¹⁰³. Guibert aime la bigarrure et la contradiction : Tarkovski, Kieslowski¹⁰⁴, Zulawski, l'antinaturalisme de Bresson mais pas celui de Duras. Tout au plus réactive-t-il, dans *L'Incognito*, avec un humour bien à lui, l'enjeu éthique et politique qui déchirait les groupes de la cinéphilie des années 1950-1960 et dont Louis Skorecki fait état en 1978 dans *Contre la nouvelle cinéphilie* quand il écrit :

Ainsi avait-on tort de préférer la rigueur mathématique et hautaine de Keaton [...] à l'irréductible mélange de méchanceté et de tendresse de Chaplin [...] ; c'était imbécile de mépriser Buñuel ou Wyler au profit de faux auteurs comme Preminger ou Minnelli. Les exemples sont nombreux : il faut n'y voir qu'anticonformisme forcené et désir de se démarquer, un désir qui allait jusqu'à faire considérer à l'un de nous (passé depuis à la télévision où il programme souvent de bons films) que Richard Thorpe – minable cinéaste s'il en fut – était « le plus grand » ! Ces batailles de noms et ces rivalités de liste ont sans doute l'air bien futiles aujourd'hui¹⁰⁵.

Le personnage de Guibert, alors pensionnaire à la Villa Médicis à Rome, est de passage à Paris :

Je ne supporte plus mon coiffeur à Paris, il s'appelle Antonio, il me rend épileptique, la dernière fois il m'a demandé, parce qu'il fait un concours du *Boum du vendredi*, quels étaient les dix meilleurs films de l'histoire du cinéma. Il m'a dit : « Bon, il y a bien sûr *Ben Hur*, *Le Jour le plus long*, mais après ? » J'ai trouvé une astuce, je lui ai dit : « Je vais essayer de vous en trouver, mais il faut que je me concentre, ne me dites plus un mot tant que je n'ai pas trouvé. » Je m'exerce à prendre un air méditatif, je gagne du temps, il me coupe les cheveux à minuscules coups de ciseaux, on n'utilise plus ni rasoir ni tondeuse à cause du sida. Antonio aimerait tellement bavarder avec moi, j'ai eu le malheur de lui dire un jour que j'étais écrivain, depuis il me demande des nouvelles de Pivot. Au bout d'une demi-heure, il ne tient plus en place, il explose, miné par l'impatience : « Alors ? » Je réponds d'une voix bressonienne : « *Citizen Kane*, *Huit et demi*, *Le voleur de bicyclette*, certainement un Kurosawa mais je ne sais pas lequel, peut-

100. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 254.

101. *Ibid.*, p. 249.

102. *Ibid.*, p. 187.

103. Culte qui donne son titre au récent livre de Geneviève Sellier : *Le Culte de l'auteur : les dérives du cinéma français*, Paris, La Fabrique, 2024.

104. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 390.

105. Louis Skorecki, *Contre la nouvelle cinéphilie* [1978], dans *Raoul Walsh et moi suivi de Contre la nouvelle cinéphilie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 55.

être *Un chien andalou*, *L'Avventura*, je dirais aussi la *Loulou* de Pabst, ah oui *La Nuit du chasseur*, et moi j'ajouterais *L'Argent* de Bresson, et *Full Metal Jacket*... » Il me dit, excité comme une puce : « Vous m'écrirez tout ça, hein ? » Puis il retombe dans une songerie infernale. Soudain effondré : « Mais ça n'en fait que neuf, mon Dieu, vous êtes sûr qu'on ne peut pas ajouter *Ben Hur* ? » Il faut que je me renseigne sur un coiffeur à Rome¹⁰⁶.

Restent l'humour, l'esprit, le ton. Guibert est un cinéophile contre-champ, loin des groupes et des doctrines. La ciné-naissance guibertienne suit le même principe que sa « litté-naissance » qui lui donne le goût de « Bataille, Sade, Genet, Guyotat, Duvert¹⁰⁷ » : l'intuition du forçage en manière de levée des résistances inculquées par une éducation sphinctérienne¹⁰⁸, et l'intuition que cette levée est déjà un récit. Le premier article cinéophile publié dans *Articles intrépides* porte sur *Acceleration Punk* de Robert Glassman et s'ouvre sur ces mots : « Qui est le plus "punk" ? Le chanteur des Sex Pistols, un petit rouquin qui prend des allures de débile lobotomisé, ou la reine d'Angleterre, qui parade dans un carrosse doré avec un massif de papillotes roses sur la tête¹⁰⁹ ? » Lire le discours cinéophile d'Hervé Guibert permet ainsi d'entrer de plain-pied dans l'écriture de son Œuvre-vie : on y retrouve regard et ton, thèmes et stylèmes. Du récit de l'auto-engendrement par le cinéma à l'expérience, même ambiguë, de la création, le travail de Guibert apparaît « barbare et délicat¹¹⁰ » dans son organicité et sa dimension subversive : Guibert, représentant de l'autofiction, ne s'est pas contenté de brouiller les frontières des genres littéraires, il s'est aussi permis de brouiller celles qui séparent les genres du discours. Questionnant formes et formats, dispositifs et médias, l'écriture cinéophile de Guibert, en interrogeant la critique de cinéma, offre une saisie nouvelle de la notion de style d'auteur, de style d'époque, mais surtout du « Corps textuel » de Guibert¹¹¹.

Bibliographie

- ANZIEU Didier, *Créer/Détruire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1996.
- ARTIÈRES Philippe et CUGNON Gilles, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d'un des documentaires les plus bizarres », *Genesis*, n° 21, 2003, p. 49-73. doi.org/10.3406/item.2003.1257
- BARTHES Roland, « Qu'est-ce que tenir un discours ? Réflexions sur la parole investie » [1977], dans *Comment vivre ensemble*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.
- BAZIN André, « Du festival considéré comme un ordre » [1955], dans Antoine de Baecque (dir.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2001, p. 17-22.

106. Hervé Guibert, *L'Incognito*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989, p. 114.

107. Daniel Arsand et Jean-Michel Quiblier, « Entretien avec Hervé Guibert », *Masques*, hiver 1984-1985, p. 74, cité dans Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 19-20.

108. Didier Anzieu, *Créer/Détruire*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1996, p. 34. Guibert le dit dans d'autres mots mais sur une même isotopie à Patrick Poivre d'Arvor pour l'émission *Ex-Libris* (DVD *La Pudeur ou l'impudeur*, Paris, BQHL, 2009, circa 31:00).

109. Guibert, *Articles intrépides*, op. cit., p. 27.

110. Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 412.

111. Ralph Sarkonak (dir.), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997.

- BELLEMIN-NOËL Jean, *Psychanalyse et littérature*, 2^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.
- BELLOUR Raymond, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2008.
- BOULÉ Jean-Pierre, « Bibliographie », *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, « Hervé Guibert », 1995, p. 133-158.
- *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.
- BRUNO Pierre, *Le Père et ses noms chez Lacan*, Toulouse, Érès, coll. « Psychanalyse – Poche », 2012.
- BUOT François, *Hervé Guibert. Le Jeune Homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.
- CHIANTARETTO Jean-François, *De l'acte autobiographique : le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1995.
- CIXOUS Hélène, « Sorties », *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préf. Frédéric Regard, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2010 [1975], p. 69-187.
- « Contes de la différence sexuelle », dans Mara Negrón (dir.), *Lectures de la différence sexuelle*, Paris, Des femmes, 1994, p. 31-68.
- COUDREUSE Anne, « Humour et transgression dans *Mes parents* », *Roman 20-50*, n° 59, 2015, p. 69-82.
doi.org/10.3917/r2050.059.0069
- DANEY Serge, *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994.
- *Itinéraire d'un ciné-fils. Propos recueillis par Régis Debray*, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Histoire figurée », 1999.
- « Trafic au Jeu de Paume » [1992], dans *Serge Daney*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2005, p. 143-181.
- DARRIEUSSECO Marie, « De l'autobiographie à l'autofiction : *Mes parents*, roman ? », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Au jour le siècle », 1997, p. 115-133.
- DE BAECQUE Antoine, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2005 [2003].
- (dir.), *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2008.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
- DONCQUE Anthony (réal.), *Guibert cinéma*, Les Films du paradoxe, 2011, BnF cote NUMAV-331959.
- DONNER Christophe, « Hervé Guibert : Pour répondre à quelques questions qui se posent... », *La Règle du Jeu*, n° 7, 1992, p. 135-157. Disponible sur laregledujeu.org
- EUGENE Pierre, « *L'Homme blessé*, un film pour deux auteurs », dans Vincent Jacques et Claire Pagès (dir.), *Hervé Guibert, l'envers du visible*, Saint-Étienne, Creaphis, coll. « Poche », 2022, p. 261-281.
- FOUCAULT Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*, Paris, EHESS / Gallimard / Éditions du Seuil, coll. « Hautes Études », 2001.
- *Le Souci de soi* [1984], dans *Œuvres*, t. 2, dir. Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.
- GUIBERT Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- *Les Aventures singulières*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *Le Seul Visage*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- *Mes parents*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986.
- *Les Gangsters*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- *L'Incognito*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1989.
- *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1990.
- *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1991.
- *La Piqûre d'amour et autres textes suivi de La chair fraîche*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1994.

- *Vole mon dragon*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1994.
- *La Photo, inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie (1977-1985)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999.
- *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2001.
- *Articles intrépides. 1977-1985*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2008.
- *La Pudeur ou l'impudeur* [1992], Paris, BQHL, 2009 (DVD).
- *Lettres à Eugène. Correspondance 1977-1987*, avec Eugène Savitzkaya, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.
- JACQUES Vincent et PAGÈS Claire, « *La Pudeur ou l'impudeur : filmer avec son sang, malgré son sang* », dans Vincent Jacques et Claire Pagès (dir.), *Hervé Guibert, l'envers du visible*, Saint-Étienne, Creaphis, coll. « Poche », 2022, p. 243-259.
- *Hervé Guibert, l'envers du visible*, Saint-Étienne, Creaphis, coll. « Poche », 2022.
- LYOTARD Jean-François et THÉBAUD Jean-Loup, *Au juste : Conversations*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres », 2006 [1979].
- MAINGUENEAU Dominique, « Les genres : unité et diversité. Positionnement et investissement générique », dans Saulo Neiva et Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2014, p. 17-34.
- *Discours et analyse du discours. Une introduction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2024.
- MANCHETTE Jean-Patrick, *Les Yeux de la momie. L'intégrale des chroniques de cinéma*, précédé de 57 notes sur le cinéma, préf. Gébé, Paris, Nouvelles Éditions Wombat, coll. « Les Intempestifs », 2020 [1997].
- MARCANDIER Christine, « Le corps-texte de Michel Foucault, personnage romanesque et énoncé fictionnel », *Fixxion. Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 12, 2016, p. 130-141.
doi.org/10.4000/fixxion.7680
- PEREC Georges, « Évidence du western » [1966], dans *Entretiens, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 812-816.
- SARKONAK Ralph (dir.), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997.
- SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1997 [1980].
- SELLIER Geneviève, *Le Culte de l'auteur : les dérives du cinéma français*, Paris, La Fabrique, 2024.
- SKORECKI Louis, « Contre la nouvelle cinéphilie » [1978], dans *Raoul Walsh et moi suivi de Contre la nouvelle cinéphilie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 47-112.
- SOLEIL Christian, *Hervé Guibert*, Saint-Etienne, Actes graphiques, coll. « Les Feux de la Rampe », 2002.
- TARKOVSKI Andreï, *Journal. 1970-1986*, trad. Anne Kichilov, Paris, Philippe Rey, 2017.
- VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Hors collection », 2008.