

Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé

Laurent Demanze, UMR Litt&Arts – Centre É.CRI.RE,
Université Grenoble Alpes [✉](mailto:)

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

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

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

Pour citer cet article

Laurent Demanze, « 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

Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé

LAURENT DEMANZE, Université Grenoble Alpes

Résumé

L'œuvre de Gérard Macé ne cesse de mobiliser le cinéma et de constituer, à travers des genres divers, un auto-portrait en cinéphile. À travers ces éclats de films, sollicités selon les caprices de la mémoire, il reconstitue une archéologie du cinéma, retrouvant en lui non seulement un temps premier du cinéma, qui désajuste l'histoire des arts, avec ses revenants et ses fantômes, mais aussi un temps intime antérieur, en mobilisant le cinéma comme une machine à explorer le psychisme. C'est donc une expérience de spectateur cinéphile, dérivant dans une histoire élargie du cinéma, qui est ici élaborée, en retrouvant dans cette alliance de disponibilité et de maîtrise quelque chose du geste littéraire même.

L'œuvre de Gérard Macé est à placer sous le signe du colportage : un savoir en mouvement, où se mêlent le populaire et le savant. C'est là une figure paradoxale sans doute pour décrire le magnétisme cinéphile de son œuvre, tant l'expérience de spectateur est associée à l'immobilité. Mais cette expérience esthétique assise est saisie par l'écrivain comme un art du mouvement : un art des corps en déplacement et de l'esprit en dérive. Il y a un paradoxe à convoquer la figure du colporteur pour un art que l'on pratique le plus souvent assis, mais un paradoxe bien apparent tant l'immobilité du spectateur va de pair avec une dérive mentale, un glissement rêveur que la nuit de la salle et le corps stupéfait favorisent certainement. C'est une telle tension entre engourdissement du corps et intensification de la vie sensorielle et mentale qui dessine un sillon onirique aux textes que Gérard Macé a consacrés au cinéma. Cette instance de la rêverie cinéphile, je voudrais tout ensemble la replacer au sein des modes de présence du cinéma dans la littérature contemporaine, mais aussi dire les formes allusives qu'y prend la présence du cinéma. C'est l'expérience d'un spectateur qui est au cœur de ses rêveries, pour y creuser les formes d'une vie esthétique : cette expérience intime, entre somnolence et rêve, redessine une archéologie du cinéma, et retrouve des expériences esthétiques où le cinéma a maille à partir avec le fantastique, entre présences spectrales et expérience du vertige.

Cartographie d'une cinéphilie

Si les références au cinéma sont disséminées dans l'œuvre de Gérard Macé malgré des lieux d'intensité et de concentration, le cinéma n'y a pas moins une présence obsédante, mais variée, donnant lieu tour à tour à des poèmes, des rêveries, des pensées, sans constituer de front un essai, une réécriture au long cours, une fiction biographique, encore moins un roman, même documentaire. Pas d'investigation creusant la machinerie industrielle d'Hollywood qui broie les êtres comme dans *Trois femmes disparaissent* (2023) d'Hélène Frappat ou *Notre désir est sans remède* (2015) de Mathieu Larnaudie, pas d'ekphrasis interrogeant la puissance de

projection identificatrice à la manière de Tanguy Viel dans *Cinéma* (1999) ou d'Olivia Rosen-thal dans *Toutes les femmes sont des aliens* (2016), ni d'enquête mélancolique à la poursuite de figures antérieures du cinéma à la façon de Didier Blonde dans *Un amour sans paroles* (2009). Ce sont plutôt, selon Philippe Met, « allusions, références, réminiscences, méditations rêveuses et brèves analyses¹ ».

Les mentions du cinéma dans l'œuvre de Gérard Macé trouvent des lieux de prédilection dans une poignée de textes : *L'Art sans paroles*, constitué en triptyque, et consacré au cirque, au cinéma muet et à la pantomime ; dans *Colportage III : Images* côtoyant des réflexions sur la photographie ou la peinture ; dans *Pensées simples* où le cinéma est un support ou une impulsion à méditation ; dans un livre écrit pour moitié par Marcel Cohen autour des parfums tandis que Gérard Macé consacre sa partie au cinéma dans une section intitulée *Le Mirage de la vie*². Cette diversité de saisie du cinéma va de pair avec une curiosité élargie envers les temps et les lieux du cinéma. Tel est exactement ce que marque Phillippe Met dans son article « CinéMacé », qui cartographie les préférences sensibles d'un spectateur flânant de Ford à Sirk, en passant par Mankiewicz, Ozu, Kurozawa, Hitchcock ou Nolan : « S'il a pu connaître des phases "boulimiques", comme ce régime intense de films muets plusieurs mois durant, [...] Gérard Macé me paraît être davantage un glaneur ou un flâneur – bref, un butineur épicurien – qu'un cinéphile stricto sensu³. »

Malgré cette diversité, une ligne de basse traverse les présences du cinéma, celle d'une écriture rêveuse : que ce soit en régime réflexif ou poétique, l'écriture épingle une image saisissante, met en exergue un effet de stupeur, procède d'une rêverie mélancolique ou d'une hantise fertile. Sans traité, ni théorie, mais toujours de manière précise et documentée, même dans le sillon de la poésie, l'écriture de Gérard Macé rend compte de cette intrication forte de l'expérience du cinéma dans l'écriture. Voilà pourquoi cette écriture relève souvent, non pas de l'écriture fragmentaire, ni de l'écriture brève, mais d'un certain geste de notation, permettant de faire résonner une pensivité⁴, de donner à l'anecdote racontée ou au souvenir de visionnage retranscrit sa puissance d'impulsion, sa dynamique de stimulation et de contrecoup.

-
1. Philippe Met, « CinéMacé », dans Rhida Boulaâbi et Claude Coste (dir.), *Les Mondes de Gérard Macé*, Paris, Le bruit du temps / Le temps qu'il fait, 2018, p. 79.
 2. Gérard Macé, *L'Art sans paroles*, Paris, Le Promeneur, 1999 ; *Colportage III : Images*, Paris, Le Promeneur, 2001 ; Gérard Macé, *Pensées simples*, Paris, Gallimard, 2011 ; Gérard Macé, *Le Mirage de la vie*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2022.
 3. Met, « CinéMacé », art. cit., p. 83. Il continue ainsi : « De quel penchant s'agit-il plus précisément ? Celui, tout bonnement, pour un certain classicisme hollywoodien, de Ford à Sirk en passant par Walsh, Hawks, Lang, Mankiewicz ou Lewin, sans oublier le western à qui est réservée une place de choix, y compris dans sa composante "révisionniste" avec *Heaven's Gate* (*La Porte du paradis*, 1980) de Michael Cimino ou *Appaloosa* (2008) de Ed Harris. Ajoutons-y un intérêt marqué pour l'œuvre d'Alfred Hitchcock, ainsi que de multiples incursions vers le cinéma asiatique : Ozu et Kurosawa, côté japonais classique ; Jia Zhang-ke, côté chinois contemporain. L'attachement à l'ère du muet n'est pas sans ménager des passerelles avec le cinéma hollywoodien des années 50 ou vice-versa. » (p. 83-84).
 4. Voir Laurent Demanze, « Gérard Macé : un lecteur pensif », Colloque *Autour de l'œuvre de Gérard Macé*, organisé par Marc Blanchet et Jean-Yves Masson, Paris IV-Sorbonne, 31 octobre 2009 ; Roland Barthes, « Écrire la lecture » [1970], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 961-963 ; Roland Barthes, « Le texte pensif », dans *S/Z* [1970], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 700-701.

La « vie esthétique » d'un spectateur

J'ai voulu reprendre allusivement ici le titre d'un essai de Laurent Jenny⁵, non pas pour dire qu'il y a du dandysme dans la manière d'être de Gérard Macé, encore que l'on pourrait sans doute tirer ce fil notamment avec sa passion des étoffes décrite dans *Le Manteau de Fortuny*. Il s'agit plutôt de dire que le cinéma est pris dans une intense vie esthétique où l'expérience spectatrice du cinéma côtoie un souvenir de lecture, la présence d'un tableau, la méditation sur le cirque ou la pantomime. L'écrivain ne distingue ni ne sépare la vie de ces expériences esthétiques diverses, et ne sépare pas non plus le cinéma des autres arts : il y va sans doute selon lui d'une véritable continuité dans l'expérience du regard. Il faut ainsi signaler que le volume *Cinéma muet* était par exemple publié chez Fata Morgana, avec des compositions de Pierre Alechinsky, mettant en regard la composition graphique et l'expérience cinématographique. Qui plus est, ce premier geste de confrontation ou de côtoiemment est accentué lors de la republication du texte, puisqu'il devient la section centrale de *L'Art sans paroles*, au Promeneur, où le cinéma muet côtoie alors le cirque et la pantomime : cette reconfiguration éditoriale permet de souligner la teneur populaire de ces premiers temps du cinéma, d'en rappeler la continuité gestuelle avec d'autres arts, continuité accentuée par un titre au singulier. C'est un même art, une même inventivité gestuelle qui se déploient sur l'écran, sur la piste ou les tréteaux.

La pantomime, le cinéma muet, le cirque : ces trois spectacles sans paroles (mais pas toujours silencieux) sont loin d'être privés de sens, même si le visage, les gestes, le corps tout entier s'expriment en se passant de tout discours, ce qui dans le monde d'aujourd'hui est presque une forme de résistance.

Ces trois arts si proches de l'enfance à proprement parler, puisqu'ils sont muets, proposent d'autre part un traité du style et de la composition, car l'impeccable enchaînement de leurs figures est un savant dosage d'audace et de rigueur, de mémoire et d'improvisation⁶.

Cette présentation sur le rabat du volume souligne d'abord la présence du corps et met en évidence la dimension savante de ces cultures populaires (« traité du style et de la composition », « savant dosage »), désamorçant les oppositions convenues entre haute culture et basse culture. Ce tressage du savant et du populaire fut certainement l'un des puissants effets d'un cinéma, qui à ses débuts relève des arts forains tout en puisant ses matériaux dans un large répertoire littéraire et pictural. Elle met ensuite en exergue la place du geste et de la gestuelle dans ce cinéma qui s'agit de manière trépidante : Yves Citton a souligné dans *Gestes d'humanité* que le geste, à la différence de l'action, qui est toujours rationnellement programmée, s'invente entre le concerté et l'improvisé⁷. Cette teneur gestuelle entre la maîtrise et le lâcher-prise est le modèle même de la poésie selon Gérard Macé : grande contrainte, mais dépassée dans le geste imprévisible, dans la puissance d'une trouvaille, dans

5. Laurent Jenny, *La Vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2013.

6. Macé, *L'Art sans paroles*, op. cit., texte du rabat.

7. Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.

le resurgissement d'une mémoire enfouie, soulignant par là que ces arts sont autant de détours pour réfléchir sa propre pratique.

Archéologie d'un art et art archéologique

Gérard Macé est soucieux de saisir le cinéma dans son histoire et son contexte : il est particulièrement sensible au dispositif matériel qui encadre la projection et infléchit sa réception. Il rappelle les conditions de projection, les modes de présence des spectateurs. Notamment, il rappelle, comme je l'ai dit, la dimension populaire d'un cinéma premier qui fut pratique foraine avant d'être reconnu comme un art : l'agencement de *L'Art sans paroles* met en évidence cette teneur populaire. Ce sillon populaire, sinon forain, tout ensemble promesse d'enchantement et souci du spectaculaire, on peut même dire qu'il le fait sien en reprenant pour un recueil de poèmes la tripartition du tour de magie, *Promesse, tour et prestige*. Cette rythmique du tour de magie qui orchestre le recueil, c'est par le détour du cinéma qu'il a été donné à Gérard Macé et en particulier par le film *Le Prestige* de Christopher Nolan.

Cette chronologie traversière, qui saisit le cinéma dans un large empan chronologique, convoquant tout ensemble le cinéma premier et les films les plus récents, fait vivement écho aux propos de Jan Baetens et Nadja Cohen en introduction de leur volume *Écrire après le cinéma* : l'expérience technologique ne se donne pas sur le mode d'une linéarité où les médias et les techniques se remplacent successivement, mais par superpositions de strates médiatiques, par palimpsestes historiques⁸. Cette mémoire médiatique prête à ressurgir n'est pas sans analogie avec les souvenirs intimes qui réapparaissent : l'archéologie des techniques et des arts va de pair avec une archéologie intime. L'expérience cinématographique a ainsi une potentialité réflexive et le cinéma muet est sollicité par Gérard Macé comme un détour pour revivre l'expérience de l'enfance, au sens propre, dans sa mutité. Traverser l'histoire du cinéma, c'est reparcourir sa propre épaisseur de vie, comme si l'ontogenèse rejouait la phylogénèse :

L'histoire du cinéma se confondant avec l'histoire de chacun, grâce à ses débuts nous retrouvons l'époque où nous parlions dans toutes les langues, c'est-à-dire dans aucune, en articulant des sons effacés aussitôt⁹.

Le passage du muet au parlant nous a permis de revivre en accéléré un événement aussi vieux que le déluge, mais plus incertain encore puisqu'il n'a donné lieu à aucun récit : l'apparition de la parole pour l'espèce humaine¹⁰.

Par touches discrètes, Gérard Macé compose une phénoménologie de l'expérience de spectateur déterminant sourdement le mode de composition de ses textes, notamment à

8. Voir Jan Baetens et Nadja Cohen, « Présentation : écrire après le cinéma. Que fait le cinéma aux genres littéraires ? », *Études françaises*, « Écrire après le cinéma », vol. 55, n° 2, 2019, p. 5-12 ; Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.

9. Macé, *L'Art sans paroles*, *op. cit.*, p. 33.

10. *Ibid.*, p. 66.

l'occasion d'une présentation du dialogue avec Jean-Loup Bourget au Centre Pompidou pour un cycle de rencontres qui lui sont consacrées.

Depuis la découverte du dictionnaire illustré, l'image m'a donné des plaisirs constamment renouvelés. Cette « primitive passion », comme disait Baudelaire, s'est nourrie aussi bien du roman-photo que de la grande peinture, des arts populaires que des arts lointains. Mais le cinéma occupe une place à part. Non seulement parce que j'ai écrit sur certains films, mais parce que j'ai écrit au cinéma, inspiré par l'image mouvante et sa qualité poétique, par l'attention flottante et l'hypnose qu'elle provoque¹¹.

L'expérience du cinéma s'inscrit dans une continuité profonde avec la passion des images de l'écrivain et côtoie aussi bien le dictionnaire illustré que le roman-photo. Mais elle est à placer sous le signe d'une trajectoire régressive, d'une dynamique mémorielle, que l'obscurité de la salle, sinon la posture recroquevillée du corps assis favorise.

Sur l'écran lisse du cinéma les personnages apparaissent et disparaissent à la façon dont les adultes entraient et sortaient de notre champ visuel, quand nous étions dans la solitude et le noir de l'enfance. La salle obscure où sont projetées des images muettes est une chambre agrandie dans le souvenir, la chambre où nous faisions semblant de dormir pour mieux guetter, grâce à la lumière allumée dans le couloir ou dans la pièce d'à côté, les allées et venues des *grandes personnes* dont les ombres étaient projetées sur le mur.

En nous recroquevillant dans le fauteuil, nous nous retrouvons même dans une grotte ou dans un ventre, où nous pouvons visionner à loisir des êtres diaphanes, que leur transparence n'empêche pas de s'étreindre ou de s'entre-tuer¹².

Ces mots consonnent de manière troublante avec les analyses proposées dans la belle thèse de Fabien Gris sur les imaginaires cinématographiques, dans une séquence qu'il a placée sous le signe d'un livre de Gérard Macé consacré à la photographie : *La Mémoire aime chasser dans le noir*. Il y analyse l'expérience du spectateur comme une levée du contrôle rationnel, pour considérer le cinéma comme un outil d'exploration des marges de la conscience :

Rêverie, sommeil, hypnose, somnambulisme, hallucination, anesthésie... : les termes qui décrivent l'expérience de cinéma font de celle-ci le moment d'une disponibilité d'esprit particulière, d'une déprise relative des réflexes rationalistes qui nous conduit à « lâcher la proie pour les ombres » comme l'écrit Maurice Audebert dans *Tombeau de Greta G.*, en pastichant La Fontaine. Il est alors logique que la projection cinématographique se présente symboliquement comme le lieu d'une *revanche* des spectres, en mettant en œuvre les conditions d'une fascination mêlée d'une certaine terreur archaïque. Certains sont allés jusqu'à comparer la vision d'un film au cinéma avec le trajet d'exploration de l'inconscient opéré par la psychanalyse. Jacques Derrida note que « tout spectateur, lors d'une séance, se met en communication avec un travail de l'inconscient qui, par définition, peut être rapproché du travail de la hantise [...]. »¹³

11. Présentation de la rencontre « Le plaisir de voir », avec Jean-Loup Bourget, dans le cycle « Selon Gérard Macé » au Centre Pompidou, 3 décembre 2015, www.centre pompidou.fr, consulté le 29 août 2024.

12. Macé, *L'Art sans paroles*, *op. cit.*, p. 35.

13. 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. 615.

C'est cette contemporanéité entre le paradigme psychanalytique et l'invention cinématographique que pointe Gérard Macé : « Dès 1913, dans *Le mystère des roches de Kador*, le cinéma est ouvertement présenté comme une hypnose ; et les frères Lumière succédant à Charcot, l'écran permet de se souvenir¹⁴. » L'expérience cinématographique fonctionne sur le modèle d'une anamnèse outillée, aidée par des conditions matérielles propices (obscurité, position assise...) : même s'il est immobile, le spectateur s'enfonce dans une mémoire aux lisières de l'individuel et du collectif. C'est ce que note explicitement Didier Blonde, autre amoureux du cinéma muet : « En s'avançant dans la pénombre, vers les profondeurs, c'est en soi-même que l'on descend¹⁵. »

Comme l'écrit Philippe Met,

l'écrire sur le cinéma se double volontiers chez notre auteur d'un écrire, ou disons peut-être plutôt d'un rêver-écrire, *au cinéma*, en quoi peut s'originer un régime scriptural tout autre – poétique ou essayistique, notamment – au sein duquel l'impulsion initiale se fait parfois occulte ou méconnaissable, la source de l'inspiration demeurant ainsi résolument souterraine ou tue¹⁶.

Cette source ou ce puisement cinématographique relève d'une proximité entre les conditions phénoménologiques de l'expérience spectatorielle et la pensée poétique de Gérard Macé, qui considère la création comme une manière de dessaisissement, permettant un exercice mental entre latence des images et épiphanie des retrouvailles. Les conditions concrètes qui nous sont faites aujourd'hui pour l'exercice du cinéma sont une telle invitation à une forme alternative de l'attention :

Il m'arrive de m'endormir au cinéma. Je pourrais accuser la longueur ou les faiblesses du film, mais ce serait trop facile, car les chefs-d'œuvre n'empêchent pas cette éclipse de la conscience. C'est à croire que le cinéma, contemporain de Freud et de Charcot, produit un effet d'hypnose. [...]

L'attention se met d'abord à flotter, puis un poids sur les épaules m'enfonce un peu plus dans mon fauteuil, les paupières se ferment un temps plus ou moins long. Je marche au fond de l'eau avant de remonter à la surface, et de retrouver le flot des images qui m'emporte de nouveau, comme une rivière sans retour.

Contrairement au noyé qui revoit sa vie en images, contrairement au rêveur submergé par l'émotion, et qui reste collé à l'écran avant de croire qu'il joue dans le film, je peux retrouver ces morceaux perdus dans le demi-sommeil : le rêve est enregistré, cette vie dans la pénombre peut revenir en plein jour¹⁷.

14. Macé, *L'Art sans paroles*, op. cit., p. 52. Voir aussi : « Mais Charcot n'est pas le seul précurseur du Professeur Williams, car Balzac inventa le cinéma avant tout le monde : dans l'une de ses nouvelles, il reconstitue, à grands renforts de vieilles planches et de charrettes incendiées, de canons crachant encore le feu, de neige un jour d'hiver, le décor de la Bérézina dans un jardin de Seine-et-Oise, afin que son héroïne amnésique, réduite à l'état d'enfant sauvage, retrouve la mémoire. Elle la retrouve en effet, mais de façon foudroyante, grâce au mot "Adieu" qu'elle prononce en mourant. » (p. 53). Voir aussi sur cette question de l'hypnose Jean-Marie Apostolidès, *L'Hypnose théâtrale*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2024.

15. Didier Blonde, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007, p. 12.

16. Met, « CinéMacé », art. cit., p. 85.

17. Macé, *Le Mirage de la vie*, op. cit., p. 27.

Ce qui me semble saisissant dans la description de cette expérience esthétique, c'est qu'elle tourne le dos à une certaine pensée esthétique comme concentration et intensification de l'attention, comme l'a par ailleurs proposé Yves Citton¹⁸, où l'art s'efforcerait de désaveugler notre perception du monde, ensommeillée ou engourdie par l'habitude. En effet, Gérard Macé propose ici un modèle attentionnel singulier, fait d'allers-retours entre la plongée intime et le retour à la surface de l'écran : il ne s'agit ni d'un attachement, ni d'un détachement, ni d'immersion fictionnelle, ni de plongée intime. Le terme d'attention flottante dit à merveille cette alliance de la vigilance et de l'ensommeillement. C'est d'ailleurs cette qualité d'hypnose qu'il retrouve régulièrement, de manière réflexive, dans quelques films particulièrement aimés : la somnolence de la barque de *La Nuit du chasseur* qui emporte les enfants et qui sera l'amorce poétique de *Homère au royaume des morts a les yeux ouverts* ou encore dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton, la figure du projectionniste qui s'endort et entre en somnambule dans un film.

Les rémanences du cinéma : imaginaire spectral et expérience du vertige

L'émergence de la technique cinématographique a ramené en surface des fantasmes et des rémanences plus archaïques, comme cela avait été le cas auparavant avec la photographie. La nouveauté du medium va de pair avec des résurgences anciennes. C'est notamment ce que le travail de Fabien Gris a rappelé, en montrant combien la littérature s'est souvent saisie du cinéma pour sa force de revenance et de spectralité : cette hantise cinématographique a même consonné avec un imaginaire d'une littérature taraudée par les fantômes et le désir de faire la part anachronique du mort dans notre monde présent.

Cela signifie que s'y déploie [...] un imaginaire généralisé de la revenance [...]. Face au régime d'historicité du présentisme qui affecte nos sociétés contemporaines, artistes et écrivains semblent soucieux de rendre au temps sa mémoire, son épaisseur et son feuilletté. Au présent perpétuel viennent alors se superposer des résurgences du passé, intimes comme collectives¹⁹.

Les spectres ne cessent de hanter l'œuvre de Gérard Macé : on pense à la présence de Debureau et sa trogne blafarde dans *L'Art sans paroles*, mais l'on songe tout autant à son écriture qu'il décrit en emboîtant le pas à la flânerie baudelairienne comme une possession ou comme un revenant qui vient élire domicile dans l'inconnu croisé (« Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun²⁰. »). L'on pense tout autant à sa pratique photographique qui multipliant les reflets et les miroirs aime jouer de la paronomase entre fantômes et fantasmes. C'est dire que la sollicitation des fantômes du cinéma s'inscrit tout ensemble dans une attention singulière au cœur de l'œuvre et

18. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

19. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 616.

20. Charles Baudelaire, « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris*, 1969. Voir aussi Laurent Demanze, « L'apparition des fantômes », dans Gérard Macé, *L'Invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2009, p. 59-72.

dans un imaginaire spectral commun à bien des écrivains contemporains²¹. Il y a une couleur mélancolique du médium cinématographique, puisqu'il est trace vivante d'un monde disparu, vestige de temps antérieurs, espace hanté : à travers l'expérience cinématographique se donnent à éprouver d'autres régimes de temporalité et d'autres expériences de l'histoire. Cette teneur spectrale, qui désajuste les temps, anachronise l'histoire, par sa logique régressive n'est pas sans atmosphère funéraire ni sans préfigurer notre expérience de la mort :

Les génériques du cinéma muet, avec leurs noms d'inconnus que rien ne permettra de retenir, ressemblent aux monuments aux morts de la Grande Guerre dont ils sont les contemporains. [...] Au moment où leurs noms s'éteignent, dans le noir qui précède l'apparition de la première image, on est tout de même pris d'un léger vertige. Car le trou de mémoire qui va les engloutir ressemble à la petite attaque, au début d'aphasie qui pourrait avoir raison de notre esprit²².

Hypnose et revenance ont partie liée avec une expérience du vertige. Cette expérience du vertige est sans doute à placer sous le signe de *Vertigo* qu'évoque à plusieurs reprises Gérard Macé, et qui désoriente le spectateur entre la fiction d'une silhouette reconstituée et la réalité d'une jeune femme contrainte à tromper James Stewart, mais aussi entre temps antérieurs et temps présents. Ce vertige, on peut sans doute le retrouver jusque dans les illustrations d'Alechinsky pour *Cinéma muet* travaillant des motifs circulaires et spiralés, non sans rapport avec certains effets du film d'Hitchcock, mais surtout avec le célèbre générique que l'on doit à Saul Bass.

Ce vertige consonne enfin avec une ligne baroque qui traverse l'œuvre de Gérard Macé, depuis les jeux de reflet de ses photographies jusqu'à ses livres sur Rome, sans oublier le livre qu'il a consacré aux jardins de Kyôto, *Un monde qui ressemble au monde*. Ce n'est pas étonnant qu'il ait intitulé la récente séquence consacrée au cinéma *Mirage de la vie*, dont le titre dit bien que l'expérience cinématographique donne en effet à éprouver, par un effet retour, l'existence ordinaire sur le mode d'un tremblement ontologique. Le cinéma n'est pas selon Gérard Macé une reproduction fidèle du monde réel, que la technique la plus perfectionnée permettrait d'enregistrer, mais il vient insinuer un trouble au cœur même de notre expérience, en faisant vaciller les frontières poreuses entre réalité et apparence : « "On ne peut atteindre ni toucher la réalité, on ne voit que des reflets" : ces paroles sont de Douglas Sirk, et c'est un orfèvre qui parle, au point qu'on l'a parfois qualifié de cinéaste baroque²³. » Non pas tromperie, ni effet de réel, mais illusion consentie, ou illusion dénoncée et éprouvée tout ensemble comme il le rappelle à partir de Fellini : « Fellini a usé plusieurs fois de ce procédé venu du théâtre, qui lui permettait de montrer l'illusion pour ce qu'elle est. Un artifice qui ne fait pas s'effondrer la croyance, mais redouble le plaisir en nous faisant complices du trucage²⁴. » Là encore, ce baroque est une expérience vive éprouvée au cinéma dans la conti-

21. Voir Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2014.

22. Macé, *L'Art sans paroles*, op. cit., p. 63.

23. Macé, *Le Mirage de la vie*, op. cit., p. 35.

24. *Ibid.*, p. 30.

nuité des trucages consentis dans les baraques, les spectacles forains ou le cirque, où il ne s'agit pas de piéger le spectateur par une aliénation subie, mais de creuser en lui le plaisir vertigineux du *comme si*²⁵.

À défaut de conclure, je voudrais rappeler que si le cinéma est une basse continue de l'œuvre de Gérard Macé, une clef de voûte secrète, il n'y a pas de solution de continuité entre ses inclinations esthétiques et son expérience cinématographique : privilège du geste comme dessaisissement, dynamisme régressif et vertige baroque sont à la confluence des salles obscures. Pour reprendre une réflexion de Morgane Kieffer²⁶, il existe sans doute trois modalités d'intégration de la référence cinématographique dans la littérature : esthétique, quand le cinéma est sollicité comme fonds mémoriel, comme « réservoir fictionnel²⁷ », pour reprendre la formule de Jan Baetens et Nadja Cohen ; relationnelle, quand le texte met l'accent sur la réception spectatorielle ; réflexive dès lors qu'il mobilise le cinéma pour interroger les pouvoirs et les modalités de la littérature. Si Gérard Macé mobilise les narrations cinématographiques, c'est pour les fondre dans le lit des grandes narrations, les mythes ou Cendrillon : le cinéma n'est pas pour lui le lieu privilégié d'un romanesque ou d'une puissance fabulante qui serait perdue par ailleurs. Il reprend peu les scénarii, décrit rarement les personnages, mais puise au contraire des textures et des matières. En revanche, il mobilise le cinéma depuis sa situation de spectateur, pour en faire un outil heuristique, lui permettant d'analyser les méandres de sa mémoire et les détours de son écriture.

Bibliographie

- APOSTOLIDÈS Jean-Marie, *L'Hypnose théâtrale*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2024.
- BAETENS Jan et COHEN Nadja, « Présentation : écrire après le cinéma. Que fait le cinéma aux genres littéraires ? », *Études françaises*, « Écrire après le cinéma », vol. 55, n° 2, 2019. doi.org/10.7202/1061902ar
- BARTHES Roland, « Écrire la lecture » [1970], dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 961-963.
- « Le texte pensif », dans *S/Z* [1970], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 700-701.
- BLONDE Didier, *Les Fantômes du muet*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2007.
- CITTON Yves, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012.
- *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.
- DEMANZE Laurent, *Gérard Macé, L'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2009.
- « Gérard Macé : un lecteur pensif », Colloque *Autour de l'œuvre de Gérard Macé*, organisé par Marc Blanchet et Jean-Yves Masson, Paris IV-Sorbonne, 31 octobre 2009. Disponible sur www.academia.edu
- FORTIN Jutta et VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2014.

25. Ce qui est, comme l'on sait, une des manières de penser l'expérience de la fiction ; voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

26. 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. 137-150.

27. Baetens et Cohen, « Présentation : écrire après le cinéma », art. cit., p. 9.

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

JENNY Laurent, *La Vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2013.

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

MACÉ Gérard *L'Art sans paroles*, Paris, Le Promeneur, 1999.

— *Colportage III : Images*, Paris, Le Promeneur, 2001.

— *Pensées simples*, Paris, Gallimard, 2011.

— *Le Mirage de la vie*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2022.

MET Philippe « CinéMacé », dans Rhida Boulaâbi et Claude Coste (dir.), *Les Mondes de Gérard Macé*, Paris, Le bruit du temps / Le temps qu'il fait, 2018, p. 79-90.

PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.