

L'esthétique matérialiste du cinéma chez François Bégaudeau

Aurélien Gras, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,
Unité de recherche ACTE [✉](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

Aurélien Gras, « L'esthétique matérialiste du cinéma
chez François Bégaudeau », *RELIEF – Revue électronique
de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 98-116.
doi.org/10.5177/relief23696

L'esthétique matérialiste du cinéma chez François Bégaudeau

Aurélien Gras, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Unité de recherche ACTE

Résumé

François Bégaudeau est, dans la littérature française contemporaine, parmi les écrivains et écrivaines les plus cinéphiles. Cet article cherche à montrer, principalement par l'analyse de ses critiques de cinéma, comment une esthétique matérialiste, telle que sous-tendue par une « matériophilie », constitue un des fils directeurs de cette cinéphilie. Je m'attache d'abord à déplier les caractéristiques de cette esthétique. Trois motifs en particulier se détachent, le corps, la *fête de la matière*, et surtout le *cru*, où il s'agit de mettre en scène autant que possible des situations dans leur nudité, dans leur agencement de faits bruts. Il s'agit ensuite d'étudier les options formelles que l'écrivain a fustigées et qu'on pourrait qualifier d'« anti-matérialistes » ; j'en infère cinq axiomes formant la base de l'esthétique matérialiste bégaudienne, notamment les plans longs, la dilatation de la durée séquentielle, et la disponibilité à son environnement lors de la prise. Enfin, je m'intéresse à la dimension possiblement politique de ce matérialisme. Pour Bégaudeau la captation de la matière dans un film permet de mieux voir la société. En bon marxiste, il pose également que les conditions matérielles d'existence sont à considérer dans l'appréhension des films.

François Bégaudeau est, parmi les écrivains reconnus du champ littéraire français contemporain, l'un des plus cinéphiles, au sens le plus large du terme. Bien qu'il se définisse en premier lieu comme écrivain, Bégaudeau a consacré une large partie de son activité professionnelle à la critique, littéraire mais plus encore cinématographique : écrivain de cinéma voire « écrivain filmique¹ ». Il a commencé à écrire pour les *Cahiers du cinéma* au début des années 2000. Il est membre de son comité de rédaction pendant trois ans (2004-2007), et il y publie plus d'une centaine de textes. Puis à partir de 2007, il pratique la critique de cinéma dans une nouvelle revue littéraire, *Transfuge*, et ce jusqu'en 2019, année de son licenciement à la suite de la parution d'*Histoire de ta bêtise*, essai disséquant la bourgeoisie prétendue de gauche. Quelques mois plus tard seulement, les critiques de film de Bégaudeau prennent la forme du podcast. L'émission s'appelle *La gêne occasionnée*, débute en septembre 2019, et Bégaudeau a pour partenaire « l'homme qui n'a pas de prénom ». Interviewé, l'auteur n'y voit guère une pratique littéraire, qu'il indexe nécessairement à l'écrit². Pour autant, je ne m'interdirai pas d'évoquer quelques-unes de ces émissions, car j'estime qu'elles relèvent aussi de la critique de cinéma, donc au sens large de la cinéphilie. J'en dirai de même des nombreuses et longues interventions de Bégaudeau dans l'émission en ligne *Microciné*. C'est que Samir Arjun, le producteur et présentateur de l'émission, a affirmé tout récemment que l'écrivain

1. Cyril Laverger, « Paul Vecchiali : cinéphage, cinéphile, cinéaste », *Cahiers de champs visuels*, n° 6/7, « Du spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes, t. 1 », 2013, p. 31.

2. Voir l'entretien avec Bégaudeau dans ce même dossier de *Relief* : Aurélien Gras, « "J'aime avant tout le cinéma qui me fait mieux voir la vie que je ne la vois hors cinéma". Entretien avec François Bégaudeau », *Relief – revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 186-201.

avait fait de la critique écrite de cinéma et qu'il continuait « au niveau oral, avec *La gêne occasionnée*, et de temps en temps avec moi, où [il a] une position de critique de cinéma bien évidemment³. »

Dans cet épisode de *Microciné*, Bégaudeau évoque son dernier livre paru alors, *Comme une mule*, un essai où il parle entre autres sujets de cinéma. Or, c'est souvent une certaine conception de cet art qui transparaît alors, laquelle semble tributaire d'une vision ontologique du monde : le matérialisme. Le mot lui-même apparaît rarement dans ses critiques, mais est présent en creux. Un passage de son autobiographie politique, parue en 2013, frappe à cet égard :

À nos amours [m']avait précocement sidéré, un soir de 84, par sa seule puissance de captation. Sidéré j'étais devant ces corps bruts, cet environnement si cru si nu, ces parlers naturels terriblement absents des films avalés depuis l'enfance [...]. Juste ça, hypnotisant, scotchant : le réel en tant que réel. Ce je-ne-sais-quoi dans les voix, les gestes, les lieux, la lumière. Cette qualité d'air qui serait comme la peau du réel. Son grain⁴.

Pour Bégaudeau, le réel tel que représenté dans le film de Pialat reste frappé, dans son usage sémantique, d'un certain aveu de faiblesse qui le grève d'inexactitude. Ce « je-ne-sais-quoi » sera cependant éclairé dans d'autres textes, et je postule que la notion de matérialisme peut précisément dissiper ce flou conceptuel.

Une définition du vocable « matérialisme » peut alors être proposée : « la doctrine philosophique professant un intérêt premier et déterminant pour la matière en tant que substance première de la réalité, s'opposant par là à l'idéalisme ontologique, qui lui avance la construction mentale et la primauté des idées comme base de la réalité⁵ ». Comme on va le voir, dans l'ensemble cette conception du matérialisme sied à l'usage qu'en fait Bégaudeau, même si ce dernier est également connu pour ses positions du côté de la gauche radicale, notamment marxiste – le matérialisme historique a donc également son importance.

Bégaudeau a lui-même décliné ce matérialisme en une « matiérophilie » qui explique, précise-t-il, son « souci avec la Nouvelle Vague⁶ » dont le son des films est en post-synchronisation, or « le cinéma m'offre un surcroît de matière, et plus elle est brute et plus je m'y plais⁷ ». Cette variation sur un même substrat, quand bien même elle ne cohèrera pas en soi, fait sens chez Bégaudeau, et plaide pour une véritable esthétique du cinéma chez lui – qu'il s'agit cependant de reconstituer, puisque lui-même n'en a jamais construit sciemment et en tant que tel. « Esthétique » est ici considéré dans une acception simple, pas tant comme « science du beau » que dans sa conception plus moderne et modeste de « réflexion sur l'art

-
3. Microciné Revue de cinéma et de télévision, « François Bégaudeau, écrivain », www.youtube.com, 20 novembre 2024.
 4. François Bégaudeau, *Deux singes ou ma vie politique*, Paris, Folio, 2014, p. 244.
 5. Fanny Cardin, Garance Fromont, C.E. Harris, Charlie Hewison, Anastasia Rostan et Barnabé Sauvage, « Introduction générale. Nouvelles approches matérialistes du cinéma », dans Fanny Cardin et al. (dir), *Cinématérialismes : nouvelles approches matérialistes de l'audiovisuel*, Paris, Mimésis, 2024, p. 14.
 6. François Bégaudeau, *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2014, p. 14.
 7. *Ibid.*, p. 15.

et sur l'œuvre d'art », le mot désignant « surtout depuis le xx^e siècle, telle ou telle conception particulière de l'art⁸ ». Interrogé à ce sujet, Bégaudeau nous a répondu que « Le cinéma, facturé d'une certaine manière, est le plus bel outil de captation de la matière [...] [Il] peut consister à saisir la matière, [...] à faire qu'à l'écran elle semble plus saisissante qu'à l'œil nu⁹. » C'est dire, d'ailleurs, combien cette conception du cinéma s'éloigne d'un certain matérialisme contemporain appliqué aux arts (voire s'y oppose), soit la matériologie, qui concernant le septième art s'intéresse « avant tout aux matérialités concrètes et variées du dispositif cinématographique¹⁰ » et recherche souvent « des formes transcendentales et spirituelles¹¹ ». Dans tous les cas, le tropisme matérialiste du cinéma que manifeste Bégaudeau n'est pas sans rappeler l'ontologie filmique proposée par Siegfried Kracauer dans *Théorie du film*, lequel avance que « le film est particulièrement bien doté pour enregistrer et révéler la réalité matérielle, qui se trouve ainsi être son pôle d'attraction¹². » De plus, Kracauer propose toute une série de synonymes ou quasi-synonymes à cette expression de réalité matérielle : réalité physique, existant matériel, réel, vie, « caméra-réalité » (la réalité ou la vie telle que saisie par la caméra), ce qui résonne également avec l'indifférenciation tendancielle entre réel, vie et réalité matérielle chez Bégaudeau – du moins lorsqu'il s'agit de cinéma.

En quoi ce matérialisme, sous-tendu en quelque sorte par le substrat « matériophile », est-il constitutif d'une esthétique du cinéma bégaudienne ? Peut-on établir un certain nombre de traits propres à cette esthétique matérialiste ? Ceux-ci sont-ils suffisamment cohérents et englobants pour qu'on puisse parler *stricto sensu* de théorie du matérialisme cinématographique chez Bégaudeau ? Et comment ce matérialisme peut-il s'exprimer sur un versant politique, au sens large du terme ?

Le corps, la fête de la matière, le cru : des motifs matérialistes

Bégaudeau aime tout particulièrement les films qui s'intéressent au corps, *a fortiori* lorsqu'ils en font le cœur de la mise en scène ; nombreux sont ses textes critiques qui en témoignent. Voyons comment ce tropisme se manifeste concernant *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2005). Bégaudeau ouvre sa critique comme suit : « Zoom sur la pommette ouverte du boxeur à sa chaîne, la caméra pénètre dans la plaie. Remuer le couteau, c'est bien la manière d'Eastwood depuis quelques films [...]. Ici, une plaie est une plaie, bout de chair traité comme tel par le coton-tige expert de l'entraîneur Frankie¹³. » On le voit : Bégaudeau perçoit *Million Dollar Baby* et le geste de mise en scène d'Eastwood comme profondément matérialistes. Plus spécifiquement, c'est une manière de « corpocentrisme » qui apparaît ici, pointant le

8. Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016 [2005], p. 99.

9. Gras, « "J'aime avant tout le cinéma qui me fait mieux voir la vie que je ne la vois hors cinéma" », art. cit., p. 189.

10. Cardin *et al.*, « Introduction générale », art. cit., p. 31.

11. *Ibid.*, p. 34.

12. Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010, p. 63.

13. François Bégaudeau, « Ceci n'est que mon corps », *Cahiers du cinéma*, mars 2005, p. 22.

corps de façon autotélique, dans une tautologie qui a les faveurs de l'écrivain-critique. Du reste lorsqu'il écrit « une plaie est une plaie », on peut supposer que la littéralité intéresse tout particulièrement Bégaudeau, entendu que l'acception figurée est devenue un cliché rebattu. Le corps vaut donc comme objet d'intérêt en soi, qui ne se donne jamais comme le truchement par lequel une substance immatérielle pourrait s'entrevoir. « Remuer le couteau » moyennant un zoom vers la plaie n'orchestre, dès lors, jamais une entrée plus avant vers quelque mystère métaphysique, bien plutôt la manifestation d'un goût pour le corps en tant que pure matière – le corps comme dépositaire du réel.

En outre, Bégaudeau rejoue sa tautologie phrastique « une plaie est une plaie » quelques lignes plus loin en écrivant « la boxe est la boxe ». Cette forme d'écho verbal accrédite l'idée d'un autotélisme des choses. Pan de corps ou sport désigné, ces éléments du réel sont captés ici dans leur valeur intrinsèque, dans leur littéralité encore une fois. D'où le fait qu'il ne s'agit jamais pour Eastwood, d'après Bégaudeau, de sublimer la boxe « en chorégraphie [...] réduite plutôt au plus simple : pied gauche, pied droit, juste un petit écart à chaque fois¹⁴ ». Il s'agit d'être « toujours plus au ras des choses et des organes¹⁵ ». S'observe ici quelque chose de quotidien, en ce que, comme l'écrit Benjamin Thomas, il existe des « stratégies esthétiques visant à ce que s'éprouve, en figures filmiques, la *quotidianisation* [...]. Car [a contrario] un film, aussi anodines que soient les péripéties de son scénario, peut s'exempter de toute tonalité "quotidienne" : puisqu'il a le pouvoir de "se constituer en monde"¹⁶ ». Dans la liquidation de l'inouï des gestes sportifs au profit de la seule trivialité, apparaît une « charge d'itérativité¹⁷ ».

Bégaudeau évoque aussi du film « son montage-séquence d'entraînement, habituelle machine de guerre ici ralenti par les fondus enchaînés, le son direct et une guitare de feu de camp. *Million Dollar Baby* refuse la puissance, diffère indéfiniment le moment de lâcher les lions¹⁸ ». La mise en scène est donc constitutive de cet attrait pour la réalité quotidienne. On le sait, cette forme filmique qu'est le montage-séquence, aussi appelée séquence de montage par David Bordwell et Kristin Thompson notamment¹⁹, comporte habituellement une musique de fosse plutôt entraînante et dotée d'un *instrumentarium* fourni, en tout cas non-minimaliste, qui vient ponctuer le défilé rapide des images. Or, ici, Eastwood déroge à cet usage formel conventionnel. Le son direct, notamment, frappe en ce qu'il constitue le *modus operandi* de la bande sonore le plus matériel qui soit, capturant simplement le son de la réalité physique sans manipulation en aval de sa saisie.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. 23.

16. Benjamin Thomas, « Du quotidien comme problème cinématographique : figures filmiques d'un devenir-familier », dans Dominique Château et José Moure (dir.), *Du quotidien dans le cinéma japonais (et français)*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 19. La citation « constituer un monde » est de Christian Metz.

17. *Ibid.*, p. 21.

18. Bégaudeau, « Ceci n'est que mon corps », art. cit., p. 23.

19. David Bordwell et Kristin Thompson, *L'Art du film : une introduction*, trad. Cyril Béghin, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, p. 399.

Je disais qu'une certaine fascination pouvait apparaître de ce filmage des corps en tant que corps. Mais il y a, d'après Bégaudeau, comme le revers de cet affect dans *Million Dollar Baby* : « Le tragique version Eastwood a trait à la malédiction d'avoir un corps, à la conviction qu'à ce jeu on est toujours perdant²⁰. » Le corps est ambivalent, suscitant d'une part l'intérêt le plus vif, parce qu'il est ce qui nous est en propre et ce qui définit notre rapport au quotidien ; provoquant de l'autre, face à son caractère périssable, la mélancolie voire l'affliction.

Un deuxième motif proprement matérialiste dans l'esthétique du cinéma de François Bégaudeau pourrait être ce qu'il appelle la « fête de la matière », en tant que celle-ci s'indexe à la réalité matérielle. Si l'on ignore la généalogie de cette notion, il est certain qu'elle n'est pas nouvelle chez l'écrivain-critique, puisque déjà en 2004, dans une critique de *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2004), il employait l'expression :

Que Tarantino ait songé qu'un coma de quatre ans ne redonne pas immédiatement l'usage des jambes montre une attention pointue à la logique de son univers. Ses scènes de combat, loin de gagner en force à proportion de ce qu'elles nient l'environnement, ne cessent de s'appuyer sur lui, d'épouser ses contours. Au total : beaucoup plus que des extrapolations virtuelles, des fêtes de la matière, où chaque élément fait valoir sa consistance et connecte avec le tout dans une suite de causes et d'effets. Un exemple : B. colle la tête de « Elle » dans la cuvette des toilettes. Que fait « Elle » ? Elle tord le bras jusqu'à la chasse d'eau qui, tirée, vide un temps le contenu et lui donne l'air qui lui donne la force de repousser l'autre²¹.

Ainsi, les « fêtes de la matière » peuvent désigner ces séquences d'action qui, plutôt que de s'en défaire, épousent les contraintes propres à la réalité matérielle. Contraintes qui peuvent donc également être des adjuvants pour les personnages, comme dans cet exemple. Autrement dit, par ce concept Bégaudeau fustige les scènes d'action qui s'octroient une trop grande licence vis-à-vis du réel et qui, ce faisant, s'éloignent de la puissance esthétique que peut déployer ce genre de moments filmiques. En effet, il semble bien que pour l'écrivain-critique, c'est précisément dans la tension entre la griserie venant du contact et/ou du déferlement de matière et en même temps l'empêchement que constitue la nécessité de se plier aux lois connues du monde, que réside tout l'intérêt de la scène d'action – et donc du « film d'action ». Il ne l'évoque pas dans cette critique, mais à plusieurs reprises à propos de ce genre filmique, notamment dans *La gêne occasionnée*, Bégaudeau a fait part de son enchantement devant les fameuses explosions dont le genre est coutumier, puisque justement il s'agit (paradoxalement) de voir la matière comme jamais (ou presque), de l'observer dans sa constitution, sa concrétude, prise qu'elle est alors dans des mouvements exponentiels, qu'ils la fassent jaillir, crouler ou ployer : « L'explosion c'est l'incandescence finale d'une scène d'action [...] une espèce de grand brasier où la matière s'expose²². »

A l'inverse, naturellement, que la matière soit plus abstraite, et la scène d'action est gâchée (voire ratée). D'où qu'il goûte peu, en général, aux scènes d'action de Michael Mann

20. Bégaudeau, « Ceci n'est que mon corps », art. cit., p. 23.

21. François Bégaudeau, « Fragments pour une morale », *Cahiers du cinéma*, décembre 2004, p. 90.

22. François Bégaudeau, « Épisode 43 : Heat », podcast *La gêne occasionnée*, [soundcloud.com](https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee/episode-43-heat), 6 mai 2022.

et de Georges Miller. C'est vrai en tout cas de ces films pourtant reconnus comme des chefs d'œuvre dans leur genre : *Heat* et *Mad Max : Fury Road*. Bégaudeau déplore que leurs cinéastes respectifs refusent de s'arrimer au possible qui peut toucher la matière. Ainsi déclare-t-il à propos du film cité de Miller : « Il sort l'action de l'espace du possible. Or, je rappellerai l'axiome fondamental d'une bonne scène d'action : il faut qu'elle se maintienne dans l'espace du possible. [...] Il y a des scènes d'action qui sont impossibles. [...] [Le film d'action a en fait] beaucoup à voir avec le film burlesque²³. » Lequel genre est d'ailleurs décrit, dans un texte sur *La loi de la jungle* (Antonin Peretjatko, 2016), en ces termes par Bégaudeau : « sa gymnastique originelle : s'amuser avec la matière. Engager avec elle un combat qui, toujours tourné à son avantage, rend le corps à sa maladresse²⁴. » L'usage du substantif « combat » plaide pour un lien relativement étroit, d'après l'écrivain-critique, entre ces deux genres filmiques : les rassemble une manière de *fête de la matière*.

Si le corps (humain) et la *fête de la matière* se présentent comme des motifs de l'esthétique du cinéma bégardien, le « cru » également, qui du reste est opposé au « cuit ». À première vue, cela pourrait rappeler l'article de Serge Daney de 1981 où celui-ci conceptualisait une dialectique du cru et du cuit – inspirée par la théorie de Claude Lévi-Strauss – résumant sa pensée ainsi à propos du cinéma français de l'époque : « Entre le document et le fictif, le brut et le codé, les aléas et le dispositif, bref entre le cru et le cuit, il y a toujours eu court-circuit, raccourci saisissant, impureté. Le cru est vite cruel, obscène, sadique ; le cuit est vite trop cuit, brûlé, pervers²⁵. » Chez Bégaudeau, ces notions prennent un sens en partie différent ; il écrit par exemple dans sa critique de *Elle* de Paul Verhoeven :

Partout ailleurs, c'est simple, le sexe est soit occulté, soit éthéré [...], soit hystérisé [...]. Ici [...] Verhoeven fait droit à la facture ordinaire, triviale, quotidienne du sexe. On en a vu des femmes se masturber à l'écran. En a-t-on beaucoup vu le faire en matant son voisin avec des jumelles, puis s'essuyer une fois le plaisir pris ? [...] Ce genre de détails [...] vous positionne du côté du cru, contre le cuit et recuit. Aussi vrai que Michelle ne prend pas de pincettes pour dire à autrui sa vérité, Paul ne fait pas de manières. Cinéaste le moins maniére du monde²⁶.

À la fin de son texte, Bégaudeau reconduit cette idée de crudité, cette fois à propos du jeu de la comédienne incarnant le rôle principal, Isabelle Huppert : « Sans tomber à l'inverse dans une sobriété ostentatoire, son jeu est sec, son jeu est sans gras [...]. Son jeu est cru, comme celui de quiconque se tient dans une stricte logique réactive, une logique de réacteur et non d'acteur²⁷. » De même il voit en Karine Viard une actrice du « cru » plutôt que du cuit. Ainsi avance-t-il, à propos de *21 nuits avec Pattie* des frères Larrieu : « Il faut dire que cette Pattie est jouée par Karine Viard, à côté de laquelle tout le casting féminin français a l'air maniére, a

23. François Bégaudeau, « Épisode 70 : Mad Max Fury Road », podcast *La gêne occasionnée*, [soundcloud.com](https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee/episode-70-mad-max-fury-road), 10 mai 2024.

24. François Bégaudeau, « Hors la niche », *Transfuge*, juin-juillet 2016, p. 102.

25. Serge Daney, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 323-324, 1981, repris dans *La Rampe, cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 195.

26. François Bégaudeau, « Les leçons de l'oncle Paul », *Transfuge*, octobre 2016, p. 88.

27. *Ibid.*, p. 89.

l'air de faire du cinéma. Pour décliner une célèbre dichotomie de Daney : à l'aune de son jeu cru, celui des autres paraît cuit, recuit²⁸. » Et d'ajouter : « nulle mieux qu'elle [...] n'aurait pu raconter sans arrière-pensée, sans sembler faire un numéro de dévergondage, sa passion pour la bite du "chasseur"²⁹ ».

Si « faire son cinéma » est lié au cuit voire au recuit (surcuit ?), il est loisible de voir dans toute forme de maniérisme un signe d'une esthétique du cuit-recuit, qui amoncèle des couches – des artifices – sur la réalité matérielle et en empêche donc la pleine perception par le spectateur. Aussi, bien qu'il n'en parle guère en ces termes, dans sa critique de *In the Mood for Love* il évoque en creux cette esthétique. Là où Huppert et Viard, Verhoeven et les Larrieu empoignent le réel « crument », autrement dit ne le recouvrent pas d'éléments parasites ou exogènes, Wong Kar-wai se situerait dans une esthétique à l'exact opposé. En effet, d'après Bégaudeau, le cinéaste hongkongais « cuirait » son film, notamment dans sa représentation de l'amour. Il s'agit en fait du « désir d'un amour qui ne tiendrait que par son style. Pour le dire plus polémiquement : un amour sans corps³⁰. » Tandis que l'amour dans *Elle et 21 nuits* est donné dans sa crudité corporelle, charnelle, il est ici représenté dans son mode le plus immatériel possible : « Que le sentiment se matérialise par un accessoire nous amène à l'image composée nodale. Reprenons : elle, lui, le couloir, mais aussi et surtout, la robe. Robe [...] fétichisée par des gros plans qui isolent l'étoffe, *l'affranchissent du corps*³¹. » La « cuisson » passe également par le son, la musique en particulier ici : « Il se pourrait que chez Wong, le cinéma s'évapore en musique. [...] Les oreilles seraient l'organe permettant de *soustraire le monde à sa matérialité* pour n'en tirer que la substance essentielle : appelons cela l'âme³². » Boucles musicales et fétichisme des étoffes participeraient donc d'une même éviction de la réalité matérielle, du moins de sa secondarisation – l'exemple robe/corps étant certes moindre, car concernant l'anatomie seulement. L'amour n'est guère capté dans sa trivialité corporelle, mais enseveli sous un idéalisme préférant la sublimation.

Cependant le cru au cinéma ne concerne pas seulement l'amour et la sexualité. Il peut également être lié à la crudité dans la monstration de choses horribles ou « immorales ». Ainsi Bégaudeau écrit-il à l'encontre d'un cinéma qui précisément ne relèverait pas du cru : « Au cinéaste envisagé comme super papa certains critiques confient la mission d'empaqueter le réel brut pour que le spectateur n'en soit pas submergé [...] et le devoir de ne livrer de scènes crues que filtrées par un discours, que tamisées par un point de vue³³. » A l'inverse, il soutient que *Después de Lucia* (Michel Franco, 2012) est un film cru. Or, ce film et son cinéaste s'inscrivent dans la lignée du cinéma de Haneke. Dans un long texte sur le dernier film en date du cinéaste autrichien, *Happy End*, Bégaudeau écrit notamment :

28. François Bégaudeau, « Au pays des Larrieu », *Transfuge*, décembre 2015, p. 110.

29. *Ibid.*

30. François Bégaudeau, « In the mood for love le succès Mondial », *Transfuge*, septembre 2008, p. 67. Par ailleurs, l'évocation du style dans cette citation relève très certainement d'un détournement de la célèbre citation de Flaubert : « Un livre sur rien [...] qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style ».

31. *Ibid.* (je souligne)

32. *Ibid.* (je souligne)

33. François Bégaudeau, « Ce qu'en pense papa », *Transfuge*, janvier 2013, p. 65.

Plein écran ou presque, une conversation MSN. Une réponse est en train de s'écrire, les lettres s'ajoutant aux lettres pour former les mots et les phrases d'une confidence amoureuse et sexuelle. [...] Qui parle aussi crument et à qui ? C'est ouvert – nous comprendrons plus tard, *a posteriori* encore, que c'est Thomas et sa maîtresse violoncelliste qui correspondent par ce canal. A cet instant, et si l'on prend ce plan à la lettre comme tout plan devrait l'être, ce texte s'écrit tout seul. [...] Il ne peut s'apprécier – ou se déprécié si la crudité des mots révulse – qu'en lui-même. Haneke filme des faits et non des personnes ; ou des gestes qu'il découple autant que possible des personnes. Car les personnes sont des faits ; sont les maillons d'une chaîne de faits. Que les tenants du chaud soient prévenus : s'ils veulent en découdre avec Haneke, Lanthimos et Franco, ils devront aussi s'expliquer avec Bresson, que tous trois citent à l'envi. C'est en droite ligne de Bresson qu'ils captent des processus objectifs – au sens où les surréalistes parlaient de hasard objectif. [...] L'inhumanité qu'on prête à ces cinéastes ligotés ensemble (sur un peloton d'exécution) tient davantage [...] à leur refus d'interposer, entre la situation et le spectateur, un humain médiateur, un corps tampon, qui prenant sur lui les faits et les gestes, les désobjective, et ce faisant les réchauffe, nous les sert tout cuits. Haneke me les sert crus ; à moi de me faire ma petite cuisine³⁴.

Ainsi, sans l'expliciter vraiment Bégaudeau dresse visiblement une (relative) continuité entre deux acceptations ou conceptions du cru : celle du langage sexuel direct (« des mots qui choquent la bienséance³⁵ », dit le TLF), celle d'une esthétique de la situation exposée sans fard, dans sa totale nudité, dans son « objectivité » si on veut. Ces deux acceptations se subsument, en effet, dans l'idée d'un refus de la circonlocution, du poudrage ou de la sublimation au profit des faits qu'on qualifiera de bruts, non-médiés. Verbe sans détour ou faits sans truchement, la visée est en substance la même : une matité du réel exposée de manière tautologique/comme tautologie. A l'inverse, si cuisson il y a, c'est qu'une subjectivité s'interpose qui nous empêche l'accès aux faits et à la réalité matérielle. Haneke, lui, expose des situations sans les recouvrir d'autres éléments, et recourir à des truchements, donc sans les « cuire ». À ce titre la filiation avec Bresson, discutable sur certains points, est en revanche solide ici, l'auteur de *Pickpocket* « évitant de se placer "du point de vue" d'un personnage³⁶ ». Le but étant dès lors que « ce ne soit pas un personnage, un scénario, un écrivain qui parle mais le réel [...] », ce que Bresson appelle la « parlure visible » des corps et du monde³⁷. »

Six ans plus tôt, Bégaudeau édifiait une autre passerelle liée à cette « parlure » du monde matériel, soit entre les notions de cru (ou de crudité) et de cruauté :

La cruauté est un attribut de la situation. C'est la situation qui est cruelle. Parce que la tendresse ne s'y fait jour qu'en passant par son contraire. [...] De ce mélange, Pialat s'est fait le héraut dès son premier film, *L'Enfance nue*, [...] on voyait [l']orphelin dire adieu à sa famille d'accueil exaspérée de ses connexions, [...] La caméra restait avec la mère adoptive démissionnaire qui rentrait dans sa cuisine, se mettait à la vaisselle, et nettoyait le bol du dernier déjeuner de François dans la maison. Femme cruelle ? Non plus. Tôt ou tard, il aurait bien fallu qu'elle le lave ce bol, et alors ce n'est pas elle mais l'image qui est

34. François Bégaudeau, « Pour le froid », *Transfuge*, janvier 2018, p. 89.

35. « Cru », *Le Trésor de la langue française informatisé*, www.cnrtl.fr, consulté le 30 mars 2025.

36. Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002, p. 41.

37. *Ibid.*, p. 11.

cruelle. Bol lavé, affaire classée, François oublié. Tout cela c'est le plan qui le dit, ce n'est pas le personnage qui le pense. La cruauté est objective. Elle se niche dans la situation [...] sans la médiation d'une psyché. Le point de vue du cinéma de la cruauté est celui des faits. Des faits pas dégrossis par leur commentaire, leur habillage. La cruauté, c'est la crudité – le réel mis à nu, suggère le titre de Pialat, ce qui implique [...] de couper le fil sentimental tendu entre le personnage et le spectateur. Il faut qu'on se détache pour qu'advienne un regard situationnel³⁸.

Les choses sont claires ici, crudité et cruauté devenant même quasi-équivalents.

Quelques axiomes de l'esthétique matérialiste de Bégaudeau

Certains principes voire axiomes qui me paraissent constitutifs de l'esthétique matérialiste de l'auteur ont partie liée avec, précisément, le cru (la crudité / la cruauté). En effet, je pense que celui-ci est, relativement, une visée générale conférée au cinéma, mais que dans d'autres articles, Bégaudeau s'est employé à pointer certains principes de l'anti-matérialisme au cinéma, ce qui peut éclairer par la négative l'esthétique du cinéma de l'écrivain.

Bégaudeau est sévère avec Wong Kar-wai, on l'a vu, mais il l'est bien plus avec Jacques Audiard. L'œuvre de celui-ci a même valeur à ses yeux de repoussoir. Dans un long article, il s'efforce de montrer pourquoi *Dheepan* est le film le moins convaincant d'Audiard, et surtout représentatif de sa manière de cinéaste. Cette dernière consisterait, selon Bégaudeau, à liquider le réel. Rarement l'écrivain-critique n'aura pris autant le temps de clarifier les raisons pour lesquelles un film ou un auteur contrevient à ses goûts matérialistes. Deux phrases interrogatives, dans cette critique, attirent l'attention sur le cœur de ce qui serait le problème audiardien :

Tu aimerais comprendre les tenants de la guerre civile au Sri Lanka sur laquelle s'ouvre le récit ? Audiard n'en montre qu'un tas de cadavres juste bon à suggérer que tout ça n'est pas joli-joli. Tu aimerais connaître les termes exacts du deal imposé, au milieu du camp de réfugiés, par le type en uniforme qui livre un faux passeport à Dheepan et Yalini ? Oublie³⁹.

On le voit, la réponse à ces questions est à chaque fois déceptive. C'est dans chacun des cas une curiosité provoquée par des éléments de scénario que ceux-ci ne prolongent jamais jusqu'à la satisfaction cognitive.

Mais l'auteur d'*Entre les murs* soutient qu'un problème plus important encore apparaît dans le film que cette déflation informationnelle : « Le problème, c'est qu'il occulte aussi ce qu'il garde : qu'il escamote cela même qu'il a jugé utile de retenir⁴⁰. » Soit un manque de saisie de la réalité (matérielle) ou un désintérêt manifeste devant une telle opération. Au moins quatre « options formelles⁴¹ » sont alors dépliées par le critique qui participent de cet escamotage : *subjectivation, brouillage, surdécoupage et écourtement*. La subjectivation consiste à

38. François Bégaudeau, « Soyez cruels », *Transfuge*, novembre 2012, p. 55.

39. François Bégaudeau, « Tout doit disparaître », *Transfuge*, septembre 2015, p. 88.

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*, p. 89.

s'arrimer aux affects et à la perception d'un personnage, en l'occurrence surtout celle du protagoniste éponyme. On reconnaît en creux l'attrait du cru évoqué plus haut, lequel est antithétique à ladite option. Bégaudeau confine ici au registre polémique : « il est aussi permis de s'étonner qu'une œuvre ressortissant à un art visuel s'arrange pour qu'on ne voie rien⁴² ». L'assertion est ici hyperbolique. Sur son deuxième point, le brouillage, Bégaudeau est plus rigoureux, soulignant à raison le « parti pris subjectif pour troubler l'image dès qu'il le peut ». Le surdécoupage consiste en la multiplication des plans, plutôt que la restitution de la captation au tournage. La dernière option formelle développée ici, l'écourtement, consiste simplement en l'étroitesse du laps de temps consacré à une séquence, l'ellipse étant alors préférée. Ces options de mise en scène se résument en un principe essentiel : « le refus de la scène⁴³ ». Et Bégaudeau de préciser : « on appelle scène l'unité spatio-temporelle qui, un tant soit peu étirée, finit par dégager une énergie propre, découvant dans le récit un bloc en partie autonome. » Pour qu'advienne une scène, prise dans une telle acception, est généralement nécessaire le télescopage d'au moins deux éléments, personnages ou autres, écrit Bégaudeau. Or, le plus souvent une telle opération achoppe sur l'écourtement et la subjectivation. L'usage de la langue sri-lankaise contribuerait, au fond, au même bazardage : « il s'agit de légitimer le refus de la scène en refusant son nerf⁴⁴ ».

La scène finale de massacre est ensuite analysée ; selon l'écrivain, elle relèverait du *deus ex machina*. Arbitraire dramaturgique que d'aucuns pourraient imputer, comme à l'accoutumée, à la dilection, en tout cas à la fascination du cinéaste pour le spectacle du virilisme⁴⁵. Bégaudeau, lui, y voit quelque chose de plus profond. Aussi s'emploie-t-il à élucider le fait que *Dheepan* « nettoie l'immeuble D squatté par les dealers. Pourtant ils ne lui ont pas causé de gros soucis⁴⁶ ». Valant plus généralement pour le long-métrage, ce coup de force narratif viendrait de « la projection fictionnelle d'une esthétique attachée, sans relâche depuis sept films, à bazarder le réel⁴⁷ ». Sorte d'inconscient « idéaliste » du film et d'Audiard lui-même. Pour citer le philosophe Clément Rosset, il s'agit peu ou prou de « la poétique de ceux qui, tel Baudelaire, voient dans la capacité fondamentale de l'art une capacité non de servir le réel, mais de lui faire échec⁴⁸ », une poétique qui est donc pourfendue par Bégaudeau.

Mais outre le cinéma d'Audiard en général, et *Dheepan* en particulier, les quatre raisons données plus haut qui provoquent le rejet de Bégaudeau sont-elles assez cohérentes avec l'ensemble de ses critiques pour parler de théorie (générale, systémique) ? Il faut d'abord préciser qu'on peut adjoindre une cinquième option formelle suscitant sa désapprobation : « L'art devient falsification quand [...] il ne se réfère qu'à l'art. Alors il est pris dans sa boucle »,

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*, p. 90.

44. *Ibid.*

45. Voir par exemple Elizabeth Franck-Dumas, « Les Olympiades, Audiard prêche dans le désir », *Libération*, 15 juillet 2021.

46. Bégaudeau, « Tout doit disparaître », art. cit., p. 91.

47. *Ibid.*

48. Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 146.

postule Bégaudeau. Le premier art qu'il prend à ce moment-là comme exemple est le cinéma : « Préparant une séquence dans un hôtel, le cinéaste pourrait définir son cadre en observant attentivement les lieux. Il ne les observe pas. Inutile : il a déjà quelque chose en tête. Une image qui fait écran. Il a Kubrick⁴⁹. » Un pan du postmodernisme est ici ciblé et les citations ou références qu'a un cinéaste en amont du tournage sont, ainsi, souvent une entrave à la captation de la réalité matérielle. Requis par son allégeance à des modèles artistiques, le réalisateur ou la réalisatrice est dès lors piégé et d'autant moins disposé à la saisie filmique de son environnement matériel. Mais ce critère n'est peut-être au fond qu'une sous-détermination d'un rapport du réalisateur ou de la réalisatrice avec la fabrique du film. C'est « la version la plus crue de la maîtrise, celle de la *certa idea* raphaélesque, qui veut que l'artiste ait l'œuvre toute prête dans sa tête [...] et n'a plus qu'à être dévoilée⁵⁰. » Au cinéma, cette manière de solipsisme concerne également un scénario auquel on refuse d'apposer des inflexions, écartant par là même les impondérables du réel lors du tournage.

Ce cinquième critère ajouté, je vais maintenant étudier la cohérence intrinsèque au corpus bégaudien vis-à-vis de ces différentes options. Manifestement, le dégoût qu'elles provoquent dans le cinéma d'Audiard est nettement moindre concernant l'œuvre de Kechiche. En effet, à propos de l'option de subjectivation par exemple, dans *La Vie d'Adèle*, Bégaudeau se montre favorable au film et achève sa critique ainsi :

le seul type avec qui Adèle sympathise, parmi les artistes [...] est acteur. [...] L'acteur est le cœur nucléaire d'un film réaliste. C'est lui qui tout irradie. [...] [L]a vie d'un film dépend de la vitalité de ses acteurs. *La Vie d'Adèle* dépend de la vie d'Adèle. Alors le cinéaste fera bien de ne pas s'éloigner, [...] se tenir au plus près des corps, des visages, du peuple. Cadrer serré et ne plus reculer. C'est là que ça brûle⁵¹.

Cette défense des acteurs et actrices n'est pas tout à fait congruente avec sa critique de la subjectivation dans le film d'Audiard. Car si ce ne sont pas exactement les acteurs qui sont en cause concernant *Dheepan*, Bégaudeau écrit à propos de celui-ci : « Collant à ce qu'il convient sans doute d'appeler leur ressenti, la caméra serre de près les personnages principaux, reléguant hors champ les composantes de la situation qu'ils traversent⁵² ». Ainsi, le cadrage serré est évoqué dans la critique filmique de Bégaudeau, cependant que le jugement de goût est pour l'un et l'autre cas tout différent. Chez Kechiche, c'est un choix formel puissant, si bien que l'écrivain-critique exhorte le cinéaste à ne pas discontinuer dans l'usage de gros plans – voire très gros plans –, « cette aptitude à percuter en gros plans les visages [...] permet[tant] ainsi de les transformer en "surfaces expressives aux nuances infinies"⁵³ ». Chez Audiard, c'est un point faible, au motif qu'il génère *ipso facto* une liquidation de ce qui se trouve en dehors des personnages alors cadrés. Chez l'un, les situations, donc les séquences sont ainsi

49. Bégaudeau, *D'âne à zèbre*, op. cit., p. 74.

50. Aumont, *Les Théories des cinéastes*, op. cit., p. 41-42.

51. François Bégaudeau, « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 62.

52. Bégaudeau, « Tout doit disparaître », art. cit., p. 89.

53. Emna Mrabet, « Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche », *Décadrage*, n° 43, 2020.

soustraites au dépli de leur (claire) exposition, chez l'autre au contraire le vitalisme filmique en bénéfice, gorgé qu'il est de l'énergie incandescente des acteurs et actrices.

Ce constat d'un manque de cohérence peut cependant être nuancé. En effet, si Bégaudeau fustige autant le film d'Audiard, ici en raison de cette subjectivation, ce n'est pas seulement parce que les valeurs de plan sont serrées, c'est également parce que celles-ci s'inscrivent dans tout un dispositif esthétique dans lequel n'apparaît « aucune information sur ce qui se joue réellement, juste une impression de chaos fracassant⁵⁴ ». Autrement dit, *Dheepan* pâtit ici d'une opacité voilant la représentation des situations ; au détriment de celle-ci Audiard aurait sciemment opté pour la préférence voire la systématisation du gros plan. En conséquence, le cadrage serré du cinéaste est la résultante en même temps que la cause de son escamotage de la réalité matérielle, considéré comme projet initial, tandis que chez Kechiche ce procédé est fort d'émaner de la vitalité extraordinaire de son actrice principale constatée au tournage. C'est que, et on retrouve ici une certaine cohérence de l'écrivain-critique, Jacques Audiard, en cela bien le fils de Michel Audiard, est un cinéaste du scénario, lequel est gravé sur le papier et n'a pas vocation à s'infléchir aux étapes ultérieures de la création, alors que Kechiche est surtout un cinéaste du moment présent que constitue le tournage, dont il espère qu'il viendra modifier voire transformer le script. Deux options esthétiques antithétiques, qui expliquent qu'un même choix formel soit prisé par Bégaudeau pour l'un, éreinté pour l'autre.

Néanmoins, le critique convainc moins – du point de vue de la cohérence – si on tient compte de sa critique de *In the Fade* (Fatih Akin, 2017). Sa principale ligne de « condamnation » est la domination de l'actrice principale (Diane Kruger) sur le film : « il se pourrait même que le film pèche en fait par l'actrice. Par son choix de [...] se mettre, volontairement sous sa dépendance⁵⁵. » Plus loin, il ajoute : « Fatih Akin [...] focalise sur son actrice. Il n'a d'yeux que pour elle [...]. Il serre ses plans [...] pour offrir un cadre idoine à la démonstration de force émotionnelle⁵⁶. » Comme pour *Dheepan*, les cadrages serrés sont ici fustigés. Alors que pour *La Vie d'Adèle*, c'est l'usage de cette même échelle de plan qui est vanté : « Entrer dans une scène par le vif [...]. Pas de plan large de situation. [...] D'entrée, plan serré sur un visage, puis succession de cadres homogènes. Quatre-vingt-dix pour cent des plans de *La Vie d'Adèle* ont cette valeur [...]. Parce que c'est là que ça se passe. Le désir. La vie. » Les choses sont claires ici : Bégaudeau défend sans équivoque la prédominance du gros plan dans le film. Pour *In the Fade*, le discrédit est total, qui touche pourtant à un même choix de mise en scène. D'autant plus que chez Kechiche, la très grande majorité des gros plans concernent sa protagoniste. Ici, eu égard à ce critère formel de cadrage, on ne peut que constater une incohérence entre les deux critiques, d'autant plus que dans son texte sur *In the Fade*, Bégaudeau se demande : « pourquoi, d'abord, raconter l'histoire de quelqu'un, plutôt qu'une histoire ? Pourquoi ce personnocentrisme ? Et pourquoi, si l'on tient absolument à ce personnocentrisme, adopter

54. Bégaudeau, « Tout doit disparaître », art. cit.

55. François Bégaudeau, « La tyrannie de l'acteur », *Transfuge*, mai 2018, p. 62.

56. *Ibid.*, p. 63.

le point de vue de la personne mise au centre⁵⁷ ? » Or, jamais l'écrivain ne soumet cette objection (ici sous forme de questions rhétoriques) au film de Kechiche, alors même qu'il en est tout autant possible.

Il y aurait, nonobstant, une façon de disculper Bégaudeau de ce « procès » en incohérence, si j'ose dire : acter qu'en vérité, c'est avant tout en raison du jeu de l'actrice, Diane Kruger en l'occurrence, que cette focalisation actorale est préjudiciable. Car il parle notamment des « grimaces » de l'actrice, suggère qu'elle fait partie de celles qui cherchent « à prouver qu'elles savent mieux faire que n'importe qui⁵⁸ ». Cet aspect performanciel s'entremêle ainsi à un jeu qui pourrait évoquer la période du muet, tant le geste (ici facial, la mimique) « efface le réel ou le naturel pour privilégier l'expressivité⁵⁹ ». La conclusion de l'article laisse pourtant moins de prise à un tel « sauvetage » de Bégaudeau puisque celui-ci écrit : « on peut tout à fait tenir qu'un grand film se gagne, non exactement contre l'acteur, mais au prix de son effacement dans la démocratie du vivant⁶⁰. »

Le cinéma documentaire, quant à lui, est plus enclin à coïncider avec ce projet esthétique. L'effacement évoqué est davantage le fait, pour le dire avec Guy Gauthier, du « documentaire de création » en tant qu'il est opposé « au cinéma didactique, au pire, au cinéma médiocre, au docucu⁶¹ ». Ainsi, dans sa critique de *À l'ouest des rails* (Wang Bing, 2004), considéré comme un des chefs-d'œuvre du cinéma documentaire, Bégaudeau soutient que le voyage sans destination du troisième volet de ce film de neuf heures « sert à écumer un lieu, et l'écumant à le rendre. [...] le héros c'est le lieu, c'est la ville. [...] A l'heure où il semble que raconter soit une pente obligée du documentaire, Wang, lui, n'est pas requis par l'horizon du récit, lequel ne survient que comme supplément occasionnel⁶² ». Autrement dit, les individus, et les acteurs documentaires qui peuvent les incarner, comptent moins ici que les lieux et leur topographie, ce qui permet de conjurer la nécessité d'une dramaturgie. Ou plus précisément, ce n'est qu'incidemment et avec une relative parcimonie que de la narration survient dans le film, ce qui relève d'une certaine radicalité. En effet, comme l'explique Guy Gauthier, « documentaire et romanesque jouent, chacun à leur manière, avec la conduite du récit. En matière de fiction, le scénario fait récit ; en matière de documentaire, le vécu fait le scénario⁶³ ». Or, le sensible effrangement de ce dernier dans le film de Wang Bing signe son audace esthétique, moyennant quoi le goût de Bégaudeau pour la captation matérielle, en l'occurrence d'abord celle des lieux, s'avère comblé ici. Mais si la matière est saisie par le film, celui-ci s'apprécie également à l'aune de sa restitution tangible d'une sorte de « ça-a-été » (pour reprendre la formule de Roland Barthes⁶⁴) du moment du tournage. Car « Wang n'est

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. Christian Viviani, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-provence, Éditions rouge profond, 2015, p. 62.

60. Bégaudeau, « La tyrannie de l'acteur », art. cit., p. 64.

61. Guy Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 17.

62. François Bégaudeau, « Après le siècle, en marche », *Cahiers du cinéma*, juin 2004, p. 33.

63. Gauthier, *Le documentaire, un autre cinéma*, op. cit., p. 24.

64. Roland Barthes, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980.

pas en position de simple observateur. Filmer veut dire marcher avec [...] chaque pas secoue la caméra, accuse la rugosité du lieu sans les amortisseurs de la steadycam. Ce lieu existe, car mes pas l'attestent, et j'existe car j'en suis⁶⁵ ». Cette coprésence attestée physiquement, cette forme d'intercorporéité si on tient que la caméra est un corps, est capable de rendre sensible le monde dans sa matérialité. Ici, ce n'est pas l'acteur qui importe, mais l'être humain (en l'occurrence le cinéaste-cadreur), car incorporé dans une situation toute matérielle.

Mais revenons à l'incohérence que je pointais dans la friction entre *La Vie d'Adèle* et *In the Fade*. En vérité, Bégaudeau ne s'est jamais vraiment présenté comme un théoricien. On peut comparer sa position à celle de Daney, pour qui la critique, comme l'explique Pierre Eugène, « est aussi une hypothèse, et ne peut être valable que dans son exercice. Si la théorie se doit d'être solide, et quelque peu surplombante, elle reste une construction [...] souvent fixe. La critique doit accompagner le mouvement⁶⁶ ». Dans un récent entretien, il va plus loin encore : « la pulsion assez philosophique [...] de produire des concepts [...] génériques sur l'art. [...] ça ne m'aide jamais à rendre compte de ce que je ressens devant une œuvre d'art. [...] J'en suis venu à me dire que l'art ne pouvait se penser que dans la situation ponctuelle d'une œuvre⁶⁷. » Malgré tout, son esthétique du matérialisme au cinéma est une manière d'effort conceptuel, bien qu'il ne soit pas nécessairement constituable en théorie pure.

Par suite, on pourrait nuancer notre constat en remarquant que *La Vie d'Adèle* n'est, au fond, qu'une exception à la défense du matérialisme cinématographique comme esthétique. L'exception qui en outre, comme on sait, confirme la règle. L'écrasante majorité des cas montre bien que Bégaudeau est fidèle à son opposition aux cinq choix esthétiques que j'ai exposés plus haut : subjectivation, brouillage, surdécoupage, écourtement, et le solipsisme (et/ou la subordination à des modèles). A contrario, on pourrait dire que le matérialisme bégaudien est requis par ces options formelles que sont l'objectivation, la visibilité (audio-visuelle), les plans longs, la dilatation de la durée séquentielle, et la disponibilité à son environnement lors de la prise. Aussi va-t-on pouvoir le vérifier en partie, maintenant, à propos de la dimension politique que peut toucher le matérialisme cinématographique de Bégaudeau.

La dimension politique de l'esthétique matérialiste du cinéma chez Bégaudeau

Pour Bégaudeau, souvent la dimension politique d'un film a partie liée avec la question du réalisme matérialiste. Ainsi développe-t-il cette idée, d'une certaine façon, dans un article transversal paru dans les *Cahiers du cinéma*, « Vous avez dit film politique ? ». Il déplore notamment « un cinéma cousu à l'imaginaire de l'auteur, via son personnage, sorte de prêt-à-filmer, terre non accidentée et ne permettant nul accident ». Et Bégaudeau d'ajouter :

65. Bégaudeau, « Après le siècle, en marche », art. cit.

66. Pierre Eugène, « Serge Daney. Le critique de cinéma comme personnage », dans Marion Chenetier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XXème-XXIème siècles*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 351-362.

67. Heraklestv – la chaîne de la connaissance, « Esthétique et art : rapport avec la politique, la société ... avec François Bégaudeau », www.youtube.com, 15 novembre 2024.

On s'égarerait en affirmant que toute démarche de cet ordre congédie la politique [...] Carpenter, Romero, Burton première manière). Le problème vient moins de là que du recentrement sur l'intériorité [...]. Le problème vient [...] de ce que le cinéma contemporain [...] déserte l'espace commun. En resserrant le cadre sur les états de l'âme, donc, mais aussi, symétriquement, par un grand saut dans des espaces mille fois plus grands [...] que la place publique. Qu'il décolle dans la légende (Roi Arthur, Seigneur des anneaux), la mythologie (Troie, Alexandre), les étoiles (La Guerre des), le cinéma d'action n'est plus cette machine à déplier l'espace public concret en le déstructurant⁶⁸.

Si la politique est mise de côté ou désinvestie dans le cinéma de l'époque (2005), c'est donc en grande partie du fait d'un congé donné à la réalité matérielle, au profit de l'exploration de la psyché de personnages d'une part, du décollement du terre-à-terre vers le ciel des Idées ou des (grands) mythes d'autre part. Bégaudeau prend l'exemple, emblématique selon lui, du cinéaste français Jean-François Richet : « *Assault*, ce n'est plus que du cinéma, parfaitement coïncidant à son aisance technique [...]. Plus rien de politique. Non que Richet ait mis en sourdine ses slogans communistes, mais parce qu'il ne se tient plus disponible à ce qui parasite la ronronnante fabrique d'images⁶⁹. » Un cinéma qui se départit totalement du réel matériel serait, en conséquence, peu enclin à convoyer une véritable dimension politique.

A l'inverse, comment actualiser les puissances politiques du cinéma en tant qu'elles procèdent d'un substrat matérialiste ? Sans doute le cinéma documentaire est-il particulièrement adapté à une telle possibilité. Dans sa critique de *La Ligne de partage des eaux* (Dominique Marchais, 2014), Bégaudeau écrit :

Ce qu'on voit dans les tubesques *Sugar Man*, *Inside Job*, *Cauchemar de Darwin* est souvent secondaire, superflu [...] L'image est là pour, au mieux, illustrer la démonstration, au pire, l'accompagner ou pire encore l'enjoliver. [...] [D]ocumentaires qui ne documentent rien [...] Réfractaires à cette forme majoritaire [...] quelques documentaristes pensent encore que leur art consiste à donner à voir. Soit en captant du jamais-vu ou de l'invoyable [...]. Soit en faisant mieux voir ce qui est à la portée de tous les yeux. Marchais pratique cette seconde manière. [...] [M]aintenant que notre policier a expliqué [la fragilité des cours d'eau s'écoulant entre deux prés], jamais plus je ne les verrai de la même manière. [...] Quant aux magnifiques plans d'animaux, d'eaux diverses, d'arbres, de haies, de prés, ils s'éman-cipent de la syntaxe, commune aux reportages et aux docus, qui veut qu'on introduise un entretien par une brève succession d'images contextuelles, platement jolies [...]. Étirés, respectueux de l'intégrité sonore du vivant, les plans naturalistes de Marchais existent pour eux-mêmes, pour ce qu'il en ressort de puissante quiétude, de poignante fragilité⁷⁰.

On le voit, Bégaudeau commence ici par fustiger une forme dominante du cinéma documentaire opérant paradoxalement une liquidation du geste documentant visuellement. Inférons-en que la préséance y est donnée au son, en particulier à la parole (« démonstration »). Ce *logocentrisme*, Kracauer le dénonçait déjà, préférant que les documentaires relèvent avant tout de la captation physique. Ainsi, à propos du cinéma documentaire, il mettait en évidence deux écueils, dont l'un est ce qu'il appelait la « prévalence de la réalité

68. François Bégaudeau, « Vous avez dit film politique ? », *Cahiers du cinéma*, septembre 2005, p. 78.

69. *Ibid.*, p. 79.

70. François Bégaudeau, « À nous de voir », *Transfuge*, mai 2014, p. 50.

mentale » : « les réalisateurs de documentaires sont souvent à ce point soucieux de transmettre des messages de nature intellectuelle ou idéologique qu'ils ne tentent même pas de les obtenir à partir du matériel visuel qu'ils présentent⁷¹. » Encore une fois, l'esthétique bégaudienne résonne avec la théorie de Kracauer.

Pour Bégaudeau, *a contrario*, le cinéma documentaire doit être un cinéma requis par le désir de capter la réalité matérielle. « Mieux voir » celle-ci est ainsi l'horizon indépassable d'un tel projet. En cela, il touche à une dimension politique. Ainsi, les « cours d'eau entre deux prés » sont, à la suite du visionnage filmique, mieux vus, rendus à certaines de leurs caractéristiques intrinsèques, en l'occurrence à leur « fragilité ». Les spectateurs et spectatrices peuvent dès lors prendre conscience de la nécessité d'en prendre soin, du moins en prennent-ils acte. De même, une sorte de nudité des plans importe qui, couplée à la dilatation de la durée des plans, fait percoler des impressions phénoménologiques comme mélangées, composites, la quiétude jouxtant la fragilité. La complexité du vivant est ainsi restituée.

La dimension politique liée à une esthétique matérialiste du cinéma peut, tout autant, relever de la « variante » ou modalité du matérialisme historique. Soit « le matérialisme physico-philosophique de l'Antiquité et du XVIIème-XVIIIème siècle en un sens qui choisit de penser l'individu et le collectif à partir des rapports socio-historiques de production qui les constituent comme sujets politiques⁷² ». Il s'agit, en premier lieu, de considérer les personnes et les groupes en tant qu'ils appartiennent à une certaine classe sociale et sont intriqués dans des rapports de force afférents. Précisons que cette forme de matérialisme, qu'on peut aussi qualifier d'historique, bien que liée chez Marx au matérialisme ontologique, ne l'est pas nécessairement chez Bégaudeau. En effet, si on prend l'exemple filmique pris juste avant, le long-métrage de Marchais, ce n'est pas sous l'angle du matérialisme historique que l'appréhende Bégaudeau. Plus encore, dans *Comme une mule*, il s'en prend précisément à celles et ceux qui considèrent tout d'un point de vue politique, il les appelle les « politimanes⁷³ » – amoureuses et amoureux de la politique au point d'exclure tous les autres pans de la vie ou du moins d'appréhender l'ensemble des phénomènes avec cette focale. Il n'en reste pas moins que bien souvent, l'approche matérialiste historique est employée par Bégaudeau. Il pense donc que les conditions d'existence des individus sont essentielles dans l'analyse de leur parcours.

Naturellement, cette vue politique se reverse dans l'appréhension des films. C'est pourquoi, dans un long texte à propos de *La Tête haute* (Emmanuelle Bercot, 2015), il assène : « le grand saut vers le prolétariat n'est pas la promesse d'un film de gauche. [...] Que fait Emmanuelle Bercot de son pauvre ? Elle l'assoit et le fait taire⁷⁴. » Il ajoute plus loin : « il s'agit bien de traiter d'une maladie. Malony souffre d'une maladie grave qui s'appelle la pauvreté. Laquelle est, comme l'invariable décor cossu du cinéma français majoritaire, un donné.

71. Kracauer, *Théorie du film*, op. cit., p. 300.

72. Cardin et al., « Introduction générale », art. cit., p. 14.

73. François Bégaudeau, *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024, p. 274.

74. François Bégaudeau, « La cinéaste et son pauvre », *Transfuge*, octobre 2015, p. 102.

Surtout par une production sociale⁷⁵. » Bégaudeau résume dans les deux premières phrases citées ici le point de vue du film. Dans ce passage, il s'agit de pointer la naturalisation de la précarité matérielle à même de disculper la classe supérieure qui préside au cinéma français *mainstream*. À l'inverse, est loué par Bégaudeau le geste filmique de restituer les caractéristiques sociales, en particulier de classe, d'une situation et des personnages qui y sont mêlés. Par exemple à propos de *Chanson douce* (Lucie Borleteau, 2019), il aime « notamment sa première heure, quand il ne fait que s'en tenir au b.a.-ba de ce que c'est que d'avoir une nounou dans sa maison, et à l'étrangeté intrinsèque de ce poste de nounou. C'est là que le film est social, presque marxiste⁷⁶. » L'intérêt du film, dans sa première partie en particulier, pour la condition sociale propre à un métier de domestique, a donc les faveurs de Bégaudeau parce qu'il procède, en définitive, du matérialisme historique.

Mais cette perspective ne concerne pas toujours le « texte » filmique et sa diégèse, elle peut aussi concerner, parfois, le contexte de production considéré dans une acception extensive. Aussi Bégaudeau estime-t-il que si la fiction cinématographique contemporaine française est aussi bourgeoise et, par suite aussi peu prodigue en films politiques (de gauche), c'est parce que « ceux qui la fabriquent, producteurs, réalisateurs, scénaristes, acteurs, n'ont pas de goût pour la politique. Pourquoi n'en ont-ils pas ? Parce qu'ils sont pour la plupart issus d'un milieu [...] où la pensée politique se résume à un mol humanisme⁷⁷ ».

On disait plus haut que le matérialisme historique et le matérialisme ontologique avaient une autonomie relative dans l'esthétique du cinéma de Bégaudeau. Cependant, il arrive que ces deux formes se nouent inextricablement, par exemple lorsque Bégaudeau propose une sociologie des goûts (évoquant *La Distinction* de Pierre Bourdieu) à l'aune des classes sociales dans *Histoire de ta bêtise*. Ces goûts culturels seraient, notamment, fonction de l'amour, ou pas, de la matière – matérialisme ontologique en tant que sous-tendu par la matériophilie. Plus on serait haut dans la hiérarchie sociale, moins la matière nous intéresserait – et plus elle nous dégoûterait même ! Cela ne vaut pas seulement pour le cinéma, cependant que Bégaudeau prend majoritairement des exemples venant de cet art, comme dans ce passage :

Le populaire t'indispose parce qu'il est en chair. Ses femmes bien en chair, ses Karine Viard à gros seins jurent à côté de tes éggeries, filiformes et évanescentes, émincées comme tes viandes, leurs voix réduites à un filet, leurs chants au timbre minimal. Dans ton assiette de légumes comme dans le chant de Charlotte Gainsbourg la matière est évaporée.

Le populaire pèche par excès d'incarnation. A tes yeux, *La vie d'Adèle* péchait par frontalité sociale mais aussi par la morve quand ça pleure, par le gras au pourtour de la bouche quand l'héroïne ingère des spaghetti en gros plan. Le populaire est gras comme l'humour que tu méprises, le populaire fait tache, le populaire déborde et toi tu soustrais, tu épures, tu immobiles, tes intérieurs chargés d'antan se sont vidés et désormais on y glisse sur des parquets ceints de murs blancs⁷⁸.

75. *Ibid.*, p. 104.

76. François Bégaudeau, « Épisode 6 : Chanson douce », podcast *La gêne occasionnée*, [soundcloud.com](https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee/episode-6-chanson-douce), 27 novembre 2019.

77. François Bégaudeau, « Politique de quoi ? », *Transfuge*, janvier 2016, p. 102.

78. François Bégaudeau, *Histoire de ta bêtise*, Paris, Pauvert, 2019, p. 137-138.

« Évaporation » ou soustraction de la matière dans les plans qui cadre ici avec des préférences musicales, culinaires, décoratives (architecture d'intérieur).

Conclusion

L'esthétique matérialiste du cinéma que propose Bégaudeau n'est donc guère une théorie, dans le sens où elle ne s'applique pas à tous les films qu'il analyse, du moins pas de la même manière. Elle n'en est pas moins riche de ramifications solides et d'une dense teneur. Mais *in fine*, pourquoi donc Bégaudeau n'en est-il jamais venu à théoriser de façon systémique sur le cinéma et sa faculté de captation matérielle ? On a déjà esquissé une réponse, mais un élément peut être ajouté qui éclaire en creux cette opiniâtreté dans l'esquive théorique.

Pour Bégaudeau, il est des films intéressants en dehors du matérialisme : c'est l'exception des films idéalistes ou imaginaires puissants. Ainsi précise-t-il concernant *La Main de Dieu* (Paolo Sorrentino, 2021) : « il y a les plans, et puis il y a les images. [...] en fait j'aime tous les gens qui occupent puissamment leur position esthétique. Et je trouve que Sorrentino il occupe puissamment son art de l'image [...] qui consiste d'abord à isoler les choses⁷⁹. » Le « jeune » Bégaudeau était à peu près sur la même ligne, comme l'atteste sa critique du cinéma de Sergio Leone, notamment à propos du classique *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) : si « les distances et les corps objectifs n'importent guère », « la bêquille du scénario compense la prétention de l'image à ne s'adosser qu'à elle-même⁸⁰. » Une image surplombante, solipsiste, qui trouverait dans un scénario également emphatique son « salut » : un film non-matérialiste pourtant prisé par l'auteur français. C'est dire qu'une esthétique matérialiste du cinéma existe bel et bien chez Bégaudeau, mais elle ne s'éploie jamais totalement en une théorie (*stricto sensu*) : ce serait pour lui attenter à son credo d'ouverture de la sensibilité à la vie dans sa diversité et sa multiplicité, et à la contradiction, ce qui en fait d'ailleurs un vrai critique au sens fort du terme. Il existe bien peu d'écrivains et d'écrivaines français, dans le paysage littéraire actuel, qui ont connu une activité de critique de cinéma aussi soutenue, aussi longue (plus de vingt ans), et *a fortiori* qui ont édifié une esthétique spécifique à cet égard : François Bégaudeau en fait assurément partie.

Bibliographie

- AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002.
- AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin, 2016 [2005].
- BARTHES Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980.
- BÉGAUDEAU François, « Comment ça s'écrit Leone », *Cahiers du cinéma*, avril 2004, p. 88-89.
- « Après le siècle, en marche », *Cahiers du cinéma*, juin 2004, p. 32-34.
- « Fragments pour une morale », *Cahiers du cinéma*, décembre 2004, p. 90-91.

79. François Bégaudeau, « Épisode 35 : La main de dieu », podcast *La gêne occasionnée*, [soundcloud.com](https://soundcloud.com/la-gene-occasionnee/episode-35-la-main-de-dieu), 24 septembre 2021.

80. François Bégaudeau, « Comment ça s'écrit Leone », *Cahiers du cinéma*, avril 2004, p. 89.

- « Ceci n'est que mon corps », *Cahiers du cinéma*, mars 2005, p. 22-23.
 - « Vous avez dit film politique ? », *Cahiers du cinéma*, septembre 2005, p. 76-79.
 - « Selon Charlie », *Cahiers du cinéma*, septembre 2006, p. 36.
 - « *In the Mood for Love* le succès Mondial », *Transfuge*, septembre 2008, p. 66-67.
 - « On y aura été », *Transfuge*, mai 2012, p. 48-51.
 - « Soyez cruels », *Transfuge*, novembre 2012, p. 54-56.
 - « Ce qu'en pense papa », *Transfuge*, janvier 2013, p. 62-65.
 - « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 60-62.
 - *Deux singes ou ma vie politique*, Paris, Folio, 2014 [2013].
 - *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2014.
 - « À nous de voir », *Transfuge*, mai 2014, p. 50-51.
 - « Tout doit disparaître », *Transfuge*, septembre 2015, p. 88-91
 - « La cinéaste et son pauvre », *Transfuge*, octobre 2015, p. 102-105.
 - « Au pays des Larrieu », *Transfuge*, décembre 2015, p. 110-111.
 - *L'ancien régime : la première femme à l'Académie française*, Paris, Incipit, 2016.
 - « Politique de quoi ? », *Transfuge*, janvier 2016, p. 96-103.
 - « Hors la niche » *Transfuge*, juin-juillet 2016, p. 100-103.
 - « Les leçons de l'oncle Paul », *Transfuge*, octobre 2016, p. 86-89
 - « Pour le froid », *Transfuge*, janvier 2018.
 - « La tyrannie de l'acteur », *Transfuge*, mai 2018, p. 62-64.
 - *Histoire de ta bêtise*, Paris, Pauvert, 2019.
 - *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024.
- BORDWELL David et THOMPSON Kristin, *L'Art du film : une introduction*, trad. Cyril Béghin, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.
- CARDIN Fanny, FROMONT Garance, HARRIS C.E., HEWISON Charlie, ROSTAN Anastasia et SAUVAGE Barnabé, « Introduction générale. Nouvelles approches matérialistes du cinéma », dans Fanny Cardin et al. (dir.), *Cinématérialismes : nouvelles approches matérialistes de l'audiovisuel*, Paris, Mimésis, 2024, p. 9-58.
- DANEY Serge, *La Rampe, cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996.
- EUGÈNE Pierre, « Serge Daney. Le critique de cinéma comme personnage », dans Marion Chenetier-Alev et Valérie Vignaux (dir.), *Le texte critique. Expérimenter le théâtre et le cinéma aux XXème-XXIème siècles*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, p. 351-362. doi.org/10.4000/books.pufr.7512
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma. Histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015.
- GRAS Aurélien, « "J'aime avant tout le cinéma qui me fait mieux voir la vie que je ne la vois hors cinéma". Entretien avec François Bégaudeau », *Relief – revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 186-201. doi.org/10.5177/relief23702
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.
- LAVERGER Cyril, « Paul Vecchiali : cinéphage, cinéphile, cinéaste », *Cahiers de champs visuels*, n° 6/7, « Du spectateur au créateur. La cinéphilie des cinéastes, t. 1 », 2013, p. 28-64.
- MRABET Emna, « Le corps à l'œuvre chez Abdellatif Kechiche », *Décadrage*, n° 43, 2020.
- ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- THOMAS Benjamin, « Du quotidien comme problème cinématographique : figures filmiques d'un devenir-familier », dans Dominique Château et José Moure (dir.), *Du quotidien dans le cinéma japonais (et français)*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 15-32.
- VIVIANI Christian, *Le magique et le vrai. L'acteur de cinéma, sujet et objet*, Aix-en-Provence, Éditions rouge profond, 2015.