

## « Collectionner les films ? » : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice

Nadja Cohen, Lycée Henri Poincaré (CPGE), Nancy 

*RELIEF – Revue électronique de littérature française*

Vol. 19, n° 1 : « Le goût à l'épreuve. Métamorphoses de la cinéphilie littéraire », dir. Fabien Dubosson et Maaïke Koffeman, juillet 2025

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Site internet : [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

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

### Pour citer cet article

Nadja Cohen, « "Collectionner les films ?" : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 117-134. [doi.org/10.51777/relief23697](https://doi.org/10.51777/relief23697)

## « Collectionner les films ? » : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice

NADJA COHEN, Lycée Henri Poincaré (CPGE), Nancy

*À la mémoire d'Éric Rondepierre*

### Résumé

À partir d'un corpus varié d'auteurs français plaçant leurs préférences filmiques au principe même de leur création (Tanguy Viel, Éric Rondepierre, Olivia Rosenthal, Sandra Moussempès, Véronique Pittolo et Jérôme Game), cet article s'interroge sur quelques formes d'une cinéphilie contemporaine d'écrivain et questionne plus particulièrement la démarche consistant à collectionner tout ou partie de certains films élus. Il montrera qu'une telle pratique s'inscrit dans un phénomène plus large d'appropriation spectatorielle, caractéristique de notre époque, et de nouvelles manières de visionner les films qui entrent en conflit avec le dispositif de la séance de cinéma, mais qu'elle inspire aussi aux écrivains des formes singulières pour articuler l'intime au collectif en réfléchissant à la trace que les films impriment dans leurs vies.

Je reconnais devant vous, dont quelques-uns êtes, peut-être, grands joueurs de belote, de tric-trac, d'échecs, de golf, collectionneurs de bouquins, de vieille ferraille, de timbres-poste oblitérés, que je conçois le cinéma de la manière dont vous accédez à votre jeu favori, que si vice il y a, je ne m'en défends guère et avoue collectionner les films selon les pays, les couleurs, la date de leur parution, et les caresser du regard et les feuilleter, exactement comme fait de ses timbres-poste le philatéliste<sup>1</sup>.

Tiré d'une conférence de 1929, ce texte du poète roumain Benjamin Fondane se présente comme l'aveu d'une faiblesse coupable que son auteur justifiera plus loin par la capacité du cinéma à agir sur les spectateurs comme un « stimulant vital ». Outre le rapport passionnel suggéré par une telle expression, c'est la manière dont Fondane décrit sa filmothèque imaginaire qui retient ici l'attention. À une époque où le visionnage individuel était réservé aux seuls professionnels, le poète prétend en effet en faire « collection » et suggère même trois modalités de classement qui, outre qu'elles s'excluent l'une l'autre, sembleraient plus adéquates pour ordonner des objets de papier que des visions évanescentes. Faute d'avoir pu tenir les films entre ses mains<sup>2</sup>, les « feuilleter » et les « caresser » comme il le prétend, Fondane en a peut-être collectionné les produits dérivés : affiches, cartes postales ou cinéromans, mais il se pourrait aussi qu'il utilise le terme pour désigner de manière métaphorique une pratique chez lui presque compulsive, urgente et nécessaire (comme lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il « collectionne » les conquêtes amoureuses), ayant consisté à glaner des souvenirs filmiques et à s'en nourrir.

1. Benjamin Fondane, « Présentation de films purs » [1929], dans *Écrits pour le cinéma*, éd. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non Lieu / Verdier poche, 2007, p. 64.
2. Sauf lors de sa pratique occasionnelle de cinéaste car il a réalisé un film perdu, intitulé *Tararira*.

Au-delà du cas singulier de ce poète qui a déjà donné lieu à plusieurs études<sup>3</sup>, de même que plusieurs auteurs de sa génération, nés comme lui avec le cinéma<sup>4</sup>, je souhaiterais proposer quelques pistes de réflexion sur les modalités de ces collections de films, dans leurs formes comme dans leur signification, chez quelques écrivains contemporains qui travaillent sous l'influence du cinéma et qui, exploitant les possibilités offertes par les nouvelles formes de visionnage, ont développé un rapport singulier à leurs films de chevet<sup>5</sup>. De tels exemples viennent nourrir le riche terrain des réflexions contemporaines sur la phénoménologie de la cinéphilie<sup>6</sup>. En effet, par l'attention qu'ils portent à des moments cinéphiliques qui sont autant de petites épiphanies (qu'on pourrait rapprocher du *dettaglio* analysé par Daniel Arasse<sup>7</sup>), ces auteurs inventent aussi des formes littéraires d'appropriation, à la subjectivité assumée, dont j'étudierai les modalités.

Après avoir recensé les difficultés inhérentes au projet de collectionner les films, tenant à l'instabilité et au caractère mouvant du cinéma, je présenterai certaines des formes qu'a pu prendre cette appropriation, tout en m'interrogeant parallèlement sur le sens à conférer à cette forme singulière de cinéphilie d'écrivain, à partir de quelques exemples empruntés à des romans (Tanguy Viel, Éric Rondepierre), des essais (Olivia Rosenthal) ou à des recueils poétiques (Sandra Moussempès, Véronique Pittolo, Jérôme Game).

### Fragmenter et collectionner les films : une pratique sacrilège et irrévérencieuse ?

Une première difficulté se doit d'être immédiatement soulignée : contrairement aux livres, aux tableaux, ou à tout autre objet que l'on peut tenir entre ses mains, les films s'appréhendent d'abord par leur visionnage et généralement pas par le maniement de leur support, *a fortiori* depuis l'avènement du numérique, même si l'on peut aligner sur une étagère les éditions DVD/Blu-ray (parfois justement dites « *collector* ») de ses films préférés. Notons toutefois qu'à l'ère de la dématérialisation des supports et de la rationalisation des espaces

- 
3. Voir l'édition critique de ses *Écrits de cinéma*, ainsi que le dossier consacré à Fondane dans *La Part de l'œil*, n° 25-26, 2010-2011 et mon étude *Fondane et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 2016.
  4. Voir l'ouvrage fondateur d'Alain et Odette Virmaux, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1976, ou des travaux synthétiques plus récents comme Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012 ; Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes : de la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.
  5. Pour une approche globale du phénomène, voir 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-Etienne, 2012.
  6. Voir par exemple Karine Abadie et André Habib, « Epiphany, Photogenia, Close-up : Epstein et la *cinephilia theory* », dans Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Actualité et postérités de Jean Epstein*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 169-184. Les auteurs y opposent la conception traditionnelle française de la cinéphilie aux théories nord-américaines de la cinéphilie qui prennent leur envol avec un livre de Christian Keathley (*Cinephilia and History or the Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006) réhabilitant la subjectivité du spectateur qui se cristalliserait sur des « cinephiliac moments » produisant un effet comparable à celui du *punctum* barthésien décrit dans *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980, p. 49.
  7. Daniel Arasse, *Le détail – pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, collection « Champs / Flammarion », 1996, p. 12.

habitables, la collection de tels objets a tendance à se raréfier au profit du stockage de films sur des disques durs qui n'offrent pas les mêmes possibilités de feuilletage<sup>8</sup>.

La question qui se pose dès lors est de savoir ce que l'on peut collectionner d'un film, sachant que le dispositif de projection a été conçu pour en occulter les composantes matérielles afin d'embarquer son spectateur dans un flux continu et immersif participant de ladite « magie du cinéma ». En cela, l'idée même de s'approprier un film ou un morceau de film aurait quelque chose de sacrilège<sup>9</sup>, si l'on se réfère au modèle rituel de la séance comme projection ininterrompue, tel qu'il s'est progressivement institué<sup>10</sup>.

La dimension subversive d'un tel geste est mise en évidence de façon littérale et très concrète par l'écrivain et photographe Éric Rondepierre, sans doute particulièrement sensible à la matérialité du *medium* du fait de sa propre pratique artistique. Le narrateur de son récit autofictionnel *La Nuit cinéma* (2005) raconte en effet comment il a été engagé par un certain R.V., chef énigmatique d'une organisation dévolue à la préservation du patrimoine filmique menacé de disparition dans les Balkans. Il y relate surtout la manière dont il a progressivement dévoyé l'enjeu de sa mission officielle en commençant à collectionner pour son compte des photogrammes qu'il prélevait dans de vieilles bandes. Alors que ses collègues cherchent à recueillir, réparer et projeter ces films, ce qui est, selon eux, la seule manière de leur redonner vie, le narrateur entame secrètement une collection d'images « malades », photogrammes au charme étrange, « corrodés par le temps, l'humidité, le stockage<sup>11</sup> », qu'il conserve en secret dans une petite enveloppe. S'il n'en fait pas mention dans ce livre, Éric Rondepierre l'artiste placera ensuite de telles images au cœur de son œuvre plastique en proposant des agrandissements et des mises en série de ces photogrammes marqués au sceau de l'accidentel, dans une fascinante série comme *Précis de décomposition* qui fait apparaître des images fantastiques et dérangeantes dans les photogrammes des films les plus communs (fig. 1).

Dans *La Nuit cinéma*, cette démarche artistique est mentionnée mais attribuée fictivement à un artiste, appelé Stein, contre lequel se déchaîne justement l'ire du chef de projet, qui estime que :

Ce genre de pratique convient peut-être pour l'art contemporain, mais c'est une offense pour nous qui travaillons dans le réel. On ne peut voir le corps du film que s'il est mort [...] Quant à couper dans les films, c'est l'interdit absolu. L'idée selon laquelle la photographie (le photogramme) serait le frère

8. Le plus souvent, les écrivains cinéphiles contemporains interrogés sur leur rapport au cinéma n'évoquent pas particulièrement leur collection de DVD et l'on peut en déduire qu'ils n'ont pas développé de lien affectif particulier avec elle.

9. La bibliographie sur le spectateur de cinéma est très conséquente. Pour la question du devenir de la séance, voir Alain Fleischer, *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995, ou Jacques Aumont, « Que reste-t-il du cinéma ? », *Rivista di estetica*, n° 46, 2011, p. 17-31.

10. Pour les implications d'un tel dispositif en lien avec le récit filmique, on pourra aussi consulter Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007.

11. Éric Rondepierre, *Précis de décomposition*, [www.ericrondepierre.com/precis-de-decomposition](http://www.ericrondepierre.com/precis-de-decomposition), consulté le 20 janvier 2025.

ennemi du cinéma n'est pas une ineptie. Moi, j'ai choisi mon camp en interdisant l'usage et le port des ciseaux<sup>12</sup>.

Dans ce contexte, la démarche du narrateur/Rondepierre relève du tabou et comporte bien une dimension sacrilège dont il ne se défend pas. Il promet en effet une vision du cinéma où l'arrêt sur image, la fixation sur des images latentes ou invisibles et leur agencement par un spectateur actif et fétichiste pourraient se substituer à une forme d'enregistrement passif attribué au public de cinéma pris dans le dispositif projectif traditionnel<sup>13</sup>.

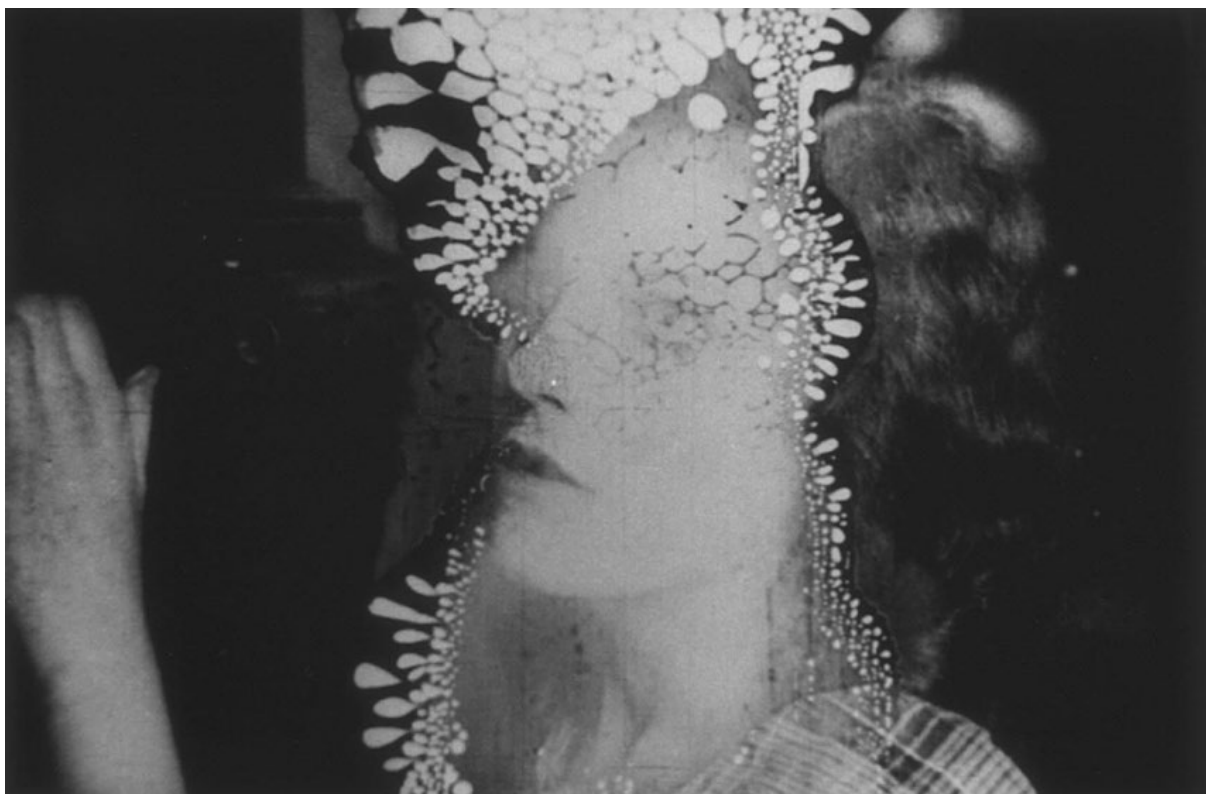


FIG. 1. Éric Rondepierre, *Précis de décomposition*, R522A, 1993-1995, tirage argentique sur aluminium, 47x70 cm.

Au-delà du cas de Rondepierre, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin, le geste d'élire tel ou tel segment de film se fait en effet bien souvent contre la notion même de « séance ». Dans l'abondant corpus des romans français contemporains écrits à partir et autour du cinéma, il est en effet frappant de constater le retrait d'un motif littéraire autrefois fécond : celui de la salle de cinéma qui fut longtemps le cadre unique de séances ritualisées, amplement décrites dans leurs conditions matérielles comme dans leurs prolongements

---

12. Éric Rondepierre, *La Nuit cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 55. Pour une analyse plus poussée de ce texte, voir Servanne Monjour, *La Littérature à l'ère photographique : Mutations, novations, enjeux. De l'argentique au numérique*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015 (en particulier p. 242-247).

13. Voir par exemple Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006.

fantasmatiques par les poètes surréalistes puis par des romanciers comme Sartre (dans *Les Mots*), Duras (*Barrage contre le Pacifique*) ou Céline (*Voyage au bout de la nuit*) dans des textes restés fameux<sup>14</sup>. La lecture de nombreux ouvrages de ces vingt dernières années, écrits à l'ombre du cinéma, révèle, par contraste, une éclipse presque totale de la séance en salle. Certes, la variété des supports actuels explique en grande partie que d'autres modalités de visionnage des films se soient substituées au cadre de la séance, mais le phénomène nous semble dire quelque chose non seulement d'une pratique contemporaine mais aussi de nouvelles formes d'expression de l'intime et d'un rapport contrarié à la collectivité. Si aller au cinéma a longtemps été une expérience sociale – si limitées que soient les interactions entre spectateurs –, on observe dans plusieurs récits contemporains une perturbation de ce modèle, voire sa négation.

Dans *Le Black Note* (1998), Tanguy Viel met ainsi en scène des séances de cinéma pour le moins atypiques, qui n'ont plus qu'un rapport ténu avec celles qui livraient les spectateurs à l'aléatoire et aux rencontres. Elles sont en effet orchestrées par le personnage de Georges, contrebassiste dans la même formation de jazz que le narrateur, mais aussi gardien de nuit dans un cinéma, qui organise des projections privées pour lui et pour ses amis :

Tout seul il regardait des films, avant, et il m'invitait, les jours de congé, pour moi le mercredi, on s'installait dans la grande salle, dans les fauteuils du troisième rang, c'était lui qui faisait la programmation. Il disait : le premier rang, c'est très bien mais on oublie trop vite qu'on est au cinéma, alors c'est mieux de laisser des sièges vides devant nous, ça met une distance<sup>15</sup>.

Plus loin, le narrateur précise encore les modalités de ces curieuses séances, certes sur grand écran, mais dans une salle vidée de son public, lorsque son ami et lui « regardai[ent] des films tous les deux avec l'écran de trois mètres sur cinq<sup>16</sup> ». Si la séance échappe à l'aléa, puisque c'est Georges qui décide du programme, de l'horaire et du public qui y assistera, elle est toutefois encore considérée comme un refuge, ce qui amène le narrateur à s'interroger rétrospectivement sur l'abandon de cette pratique par son ami, au profit d'une vie recluse, qui aura des conséquences tragiques pour les membres du quatuor : « Je n'ai pas compris pourquoi il a voulu quitter [...] cette tranche de jour qui n'appartenait qu'à lui quand il regardait des films en attendant la nuit, et refusait de sortir avant dix heures le soir (comme il disait, c'est trop sale le jour)<sup>17</sup> ». À l'exception du grand écran, cette séance de cinéma est donc privée de tous ses attributs et surtout de son public, ce qui traduit aussi dans le roman la difficulté des personnages à être avec autrui ou à se conformer à un désir qui ne soit pas le leur.

Les pratiques spectatorielles du narrateur de *Cinéma* (2012), autre roman de Tanguy Viel, en témoignent plus clairement encore. Dans cet ouvrage, le narrateur logorrhéique n'en finit pas de commenter *Le Limier* de Mankiewicz (*Sleuth*, 1972), qu'il visionne de manière

14. Voir par exemple cette anthologie des récits de séances de cinéma en littérature : Jérôme Prieur, *Le Spectateur nocturne : les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.

15. Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998, p. 34.

16. *Ibid.*, p. 40.

17. *Ibid.*, p. 42.

compulsive et privée, équipé d'un petit carnet sur lequel il note toutes sortes d'appréciations sur le film et sur la façon dont il le perçoit au fil du temps. La seule perspective de voir sur grand écran son film fétiche est même présentée comme effrayante par ce maniaque du contrôle qui craint que la projection en salle n'affecte sa suprématie de spectateur/programmeur :

Et là, il faut dire, ça doit être autre chose de le voir au cinéma. C'est incomparable sûrement et je regarde toujours dans les journaux s'il venait à passer dans une salle de cinéma, ne serait-ce qu'une fois [...]. Mais je n'y crois absolument pas. Si un jour il passait sur un grand écran, je n'irais certainement pas le voir, parce que ce serait trop dangereux pour mon avenir personnel, ce serait trop risqué, du fait qu'après je ne pourrai plus le regarder sur un magnétoscope. Ce serait trop jouer à quitte ou double : le voir une fois au moins dans des conditions parfaites, et être incapable après de le voir dans des conditions imparfaites [...]. Ce serait sans doute se mettre en grand danger pour l'avenir si l'effet escompté se réalisait, c'est-à-dire si je n'avais plus le goût à le regarder chez moi<sup>18</sup>.

Même si la méfiance du personnage du narrateur à l'égard de la projection en salle se justifie ici de manière paradoxale par la perfection des conditions de visionnage qu'elle offrirait, le fait est que les séances de cinéma ne jouent plus un rôle crucial sous la plume d'un écrivain par ailleurs très cinéphile comme Tanguy Viel et, au-delà, chez plusieurs auteurs de sa génération. Comme l'a bien montré Victor Burgin, l'expérience que l'on fait du film dépasse largement le cadre de la salle et, plus que le cinéma dans son dispositif, il semblerait que ce soient décidément les films dans leur individualité qui donnent lieu à des expansions et développements littéraires<sup>19</sup>.

Plus radical peut-être encore est le cas d'Olivia Rosenthal qui, dans *Toutes les femmes sont des aliens*, dépeint une séance privée à domicile où la narratrice se met en scène en spectatrice interventionniste des *Oiseaux* d'Hitchcock<sup>20</sup>, ce qui n'exclut pas une forme de resacralisation et de reprise ironique du motif de la séance spirite :

Je me suis installée dans le canapé, j'ai retrouvé avec délectation les creux que mon corps avait laissés lors de ses précédentes stations, je me suis préparée à une petite soirée intime, j'ai fermé les rideaux comme je fais toujours pour ce genre de cérémonie – et c'était un rituel parce que je connaissais, je croyais connaître toutes les images –, j'ai inséré le disque dans le lecteur, il a émis un son familier de bon augure, et j'ai cru que mon objectif, mon désir, mon ambition allaient être satisfaits. C'est ce que j'ai cru<sup>21</sup>.

Non sans humour, Rosenthal évoque sa déception lorsque, au casting que lui laissait attendre sa mémoire défaillante se substitue le duo jugé insipide Rod Taylor/Tippi Hedren, ce qui

---

18. Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 2012, p. 61.

19. Victor Burgin, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books, 2004.

20. Notons toutefois que cette autrice travaille parfois la question du lien entre les fictions filmiques et l'intime à un niveau collectif, comme dans sa collecte de souvenirs de spectateurs (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, 2014), signe d'une œuvre soucieuse d'articuler l'intime et le collectif, le privé et le public, le dedans et le dehors.

21. Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2016, p. 67-68.

l'amène, « par défi », à quitter la pièce pour se servir un verre et, dans un geste absurde, à aller vérifier le casting sur Google. « Comment accéder au plaisir s'ils ne reviennent pas ? », se demande la spectatrice, dont la jouissance a ainsi été contrariée, ce qui l'amène, non sans dérision, à tenter une opération d'évocation au sens magique du terme : « Alors je pratique la divination et je les appelle. J'appelle les corps de James Stewart, Ingrid Bergman, Kim Novak et Grace Kelly, je prépare une séance spirite pour que leurs silhouettes [...] celles qui ont peuplé mon adolescence, resurgissent, je me refais le coup des morts-vivants »<sup>22</sup>. Mais le rituel n'opère pas et la narratrice est prise d'une angoisse quasi proustienne face à cette trahison de la mémoire, dont elle conclut que son passé est en train de lui échapper, tout en s'amusant de cet échec du sujet moderne dans sa tentative de contrôle absolu<sup>23</sup>.

Enfin, cas extrême de résistance du spectateur au modèle de la séance : celui d'Éric Rondepierre, dont on a évoqué plus haut les prélèvements sauvages d'images accidentées, mais dont il convient à présent de réinscrire la pratique dans un discours critique à l'égard de la séance de cinéma. Dans *La Nuit cinéma*, il revient sur cette démarche qui répond évidemment à des motivations esthétiques mais, on va le voir aussi, sans doute biographiques, puisqu'il lie son refus de la séance au regret d'avoir perdu de précieuses heures au cinéma lors des rares occasions où l'enfant placé qu'il était pouvait enfin voir sa mère :

D'ailleurs je me demandais parfois si je n'avais pas cherché toutes ces bobines de films [...] pour me venger du cinéma, pour lui tirer le portrait lâchement dans le dos, quand il ne me regardait plus. Disons-le : sur la table de montage, livré sans défense à l'autopsie de la durée qui me tenait en respect lors de la projection. Ou enfermé dans sa boîte métallique comme un corps mort inoffensif. Le cinéma m'était livré sans défense. Je pouvais agir sur lui, même s'il me fallait déposer les armes face au passé : je ne pourrais jamais rattraper toutes les heures subies dans les salles obscures depuis l'internat, tous les films du dimanche, de tous les dimanches passés avec ma mère. Même si je ne pouvais lutter contre tous les metteurs en scène qui m'avaient imposé leur rythme, leur angle de vue, et ces narrations impossibles à stopper pour contempler un visage, réentendre une phrase, une intonation, une langue. Tous les personnages fictifs qui étaient venus vers moi avec l'audace familière qu'il faut pour tyranniser le spectateur ordinaire que j'étais devenu à force de consentement. J'aurais tellement voulu les arrêter. [...] Saisir en eux ce qui m'échappait de geste et de regard, et pouvoir les contempler, en jouir à mon gré, dans de longues rêveries où j'interviendrais enfin dans la nuit partagée du cinéma, coupant court à ce ronron collectif et inhibiteur<sup>24</sup>.

La virulence du propos pourrait rappeler, en surface, certains discours cinéphobes des années 1920 sur l'hypnose spectatorielle, mais la fascination de l'artiste-écrivain pour le cinéma, qui place ce dernier au cœur de toute son œuvre, fait plutôt de sa pratique du découpage et de la collection de morceaux de pellicule une modalité exemplaire du « décolllement » ou de la « résistance » du spectateur prônée par Roland Barthes dans son essai « En sortant du ciné-

22. *Ibid.*, p. 80.

23. C'est ce que semble suggérer Marc Augé : « Revoir un film, c'est retrouver un passé qui garde toute la vivacité du présent » (*Casablanca*, Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 71), mais il défend quant à lui le modèle de la séance de cinéma qui crée « l'occasion d'une rencontre » alors que le visionnage à domicile « tue[rait] le hasard de la rencontre », faisant courir le risque de la répétition et de la saturation (*ibid.*).

24. Rondepierre, *La Nuit cinéma*, op. cit., p. 58.



ma<sup>25</sup> » (1975). Rappelons que si la critique du dispositif cinématographique était fréquente dans les années 1970 (comme l'attestent les autres articles composant le numéro de *Communications* dans lequel paraît ce texte), Barthes y prône une émancipation du spectateur passant par l'élection de certains détails. Pour le dire avec les mots de Jacques Rancière, le type de distanciation que prône Barthes « oppose une autre jouissance, fétichiste, perverse, à la jouissance identificatrice que propose le dispositif cinématographique<sup>26</sup> ». Significativement, dans un article antérieur, ce même Barthes proposait une généalogie du « découpage » en art, en s'appuyant justement sur l'anecdote suivante : « Ne dit-on pas qu'au *Cuirassé Potemkine* de quelque cinémathèque il manque un bout de pellicule – la scène de la poussette, bien sûr – coupée et dérobée par quelque amoureux, à la façon d'une tresse, d'un gant ou d'un dessous de femme<sup>27</sup> ? » Ce faisant, il prétend pointer non seulement un désir de spectateur mais aussi une qualité qui serait, selon lui, intrinsèque au film d'Eisenstein, cinéaste dont le cinéma aurait « une vocation anthologique » en ce qu'il « tend lui-même, en pointillés, au fétichiste, le morceau que celui-ci doit découper et emporter pour en jouir »<sup>28</sup>.

Si l'opération de découpage prend ici une forme littérale, Rondepierre donnant de lui-même l'image d'un homme aux ciseaux<sup>29</sup> – ce qu'il est en effet –, elle est le plus souvent métaphorique sous la plume d'écrivains qui collectionnent des images ou des séquences de films valant métonymiquement pour un tout organique ou au contraire pour leur singularité au sein de cet ensemble. Le morcellement précède alors la réappropriation des films qui se voient intégrés à une sorte de collection virtuelle, étroitement entrelacée à une mémoire intime, qui va servir de tremplin à la création.

### Le fragment filmique : au carrefour d'un imaginaire singulier et collectif

De fait, les images de cinéma évoquées cristallisent bien souvent des souvenirs personnels, comme chez Pierre Alferi, qui fait d'un film en particulier, *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955), une véritable clé de lecture de ses traumatismes d'enfance<sup>30</sup>. Tout aussi explicitement, Olivia Rosenthal annonce : « Je fais le récit d'*Alien* parce que je ne peux pas faire le récit de ma vie<sup>31</sup> ». Cependant, le propos étant centré dans ces deux cas sur un film particulier,

25. Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, « Cinéma et psychanalyse », 1975, p. 104-107.

26. Entretien de Jacques Rancière avec Yves Citton [2014], dans Philip Watts, *Le Cinéma de Roland Barthes*, trad. Sophie Queuniet, Paris, De l'incidence éditeur, 2015, p. 168.

27. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], dans *Œuvres complètes IV*, dir. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 340.

28. *Ibid.*

29. Sur la figure de « l'homme aux ciseaux », voir Antoine Compagnon, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

30. « Je ne distinguais plus très bien ce que j'avais vécu chez nous de ce que j'avais vu en salle. Et comme je continuais de visionner, les scénarios tiraient ma mémoire dans des directions plus osées, de façon de plus en plus folle. Je les appelais mon histoire, toute histoire était mon histoire [...]. » (Pierre Alferi, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999, p. 332).

31. Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens*, op. cit., p. 14. Les rapports de l'écrivaine avec le cinéma ont donné lieu à des études stimulantes, notamment celles de Fabien Gris, dans sa thèse *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit. Dans un article plus récent, Gris revient sur la manière dont

envisagé comme un tout, on ne saurait, à mon sens, parler à leur propos de collection, de découpage ni de pratique anthologique.

Dans un texte écrit dans le sillage de son ouvrage *Les Yeux fermés* (2011), Marie Étienne évoque en revanche sa collection d'« images volées » au cinéma, notamment celle d'un cheval, « tête et crinière heureuses, pattes arrière encore cachées », qui lui vient alors qu'elle essaie elle-même de s'extraire de sa routine quotidienne, image vue « quelque part », dont elle retrouve la source (Medvedkine, *Le Bonheur*, 1935), puis qu'elle croit ensuite trouver dans un autre film (Donskoï, *Le Cheval qui pleure*, 1957) qui lui cause de la déception non seulement parce que ce n'était pas le film qu'elle recherchait initialement, mais aussi parce que

Aurais-je vu le bon, ma déception aurait été probablement la même parce que j'avais rêvé, bien trop, sur l'image du cheval, j'avais bien trop volé sur le bonheur de cette image pour accepter que le cheval et son moujik de maître étaient enfouis dans un malheur irréparable. [...]. En vérité, je préférerais mon cheval initial : il tirait qui voulait hors du rond du désastre. C'est ainsi que j'attrape, que je vole à des films des images orphelines, afin de les ranger dans mon musée du réconfort, mon réservoir insoupçonné, elles alimenteront ce que j'écris<sup>32</sup>.

Cet exemple donne un aperçu d'une appropriation féconde d'images filmiques à des fins à la fois personnelles, curatives et créatrices, et de la dimension potentiellement prédatrice d'une telle pratique, comme l'atteste la métaphore du « vol » d'images, même si cette dernière peut s'offrir à de nombreuses interprétations très brillamment exposées par Philippe Met<sup>33</sup>. De fait, ce sont le plus souvent des fragments de films qui sont prélevés, voire « braconnés », selon la métaphore proposée par Michel Poivert pour désigner certains usages de la photographie par les surréalistes<sup>34</sup>. Cette appropriation prend le plus souvent la forme de récits/descriptions, à mi-chemin entre l'*ekphrasis* et la novellisation, de certaines séquences de films voire de simples plans, sur lesquels les écrivains-spectateurs jettent leur dévolu, selon une logique fétichiste<sup>35</sup>, où la fascination plastique peut donner lieu à une forme d'expansion poétique rêveuse mais parfois aussi s'articuler à des enjeux personnels et/ou politiques.

Ainsi, dans *Sunny girls*, Sandra Moussempès choisit d'« interroger le féminin à travers des référents cinématographiques, des sensations de déjà-vu autobiographiques<sup>36</sup> ». Les fragments filmiques glanés lui permettent en effet de dépeindre métonymiquement une Californie à la fois lumineuse et inquiétante, à travers la description de silhouettes évanescences

---

la relation cinématographique a été étudiée chez l'autrice avant de proposer une autre lecture des images que celle-ci importe du cinéma (« Une forêt de signes » ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 50-59).

32. Marie Étienne, « Images volées au cinéma », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature, le grand jeu* 2, Cherbourg, De l'incidence, 2011, p. 259.

33. Philippe Met, « Fermer les yeux. Pour un trait d'union ciné-poétique », dans Ludovic Cortade et Guillaume Soulez (dir.), *Littérature et cinéma : la culture visuelle en partage*, Berne, Peter Lang, 2021, p. 135-148.

34. Michel Poivert, *L'Image au service de la Révolution : photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour éditeur, 2006.

35. Voir à ce sujet Daniele Carluccio, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.

36. Emmanuèle Jawad, « Sandra Moussempès, "Sunny girls" (Création et politique 3) », *Diacritik*, [diacritik.com](http://diacritik.com), 3 août 2016.

et l'insertion de bribes de discours stéréotypés que l'usage de la deuxième personne du pluriel et l'absence de ponctuation dans l'extrait suivant visent peut-être à nous faire ressentir comme une injonction sociale nourrie par les clichés visuels comme par les manuels de développement personnel : « Vous aimez le bleu qui facilite la pensée positive, la blancheur des murs qui rappelle la Grèce mais à L.A. il ne fait jamais ni trop chaud ni trop froid "j'aime la qualité de vie, nos enfants vont dans une école privée" ou tout autre dialogue en vente fera l'affaire<sup>37</sup> ». Dans le recueil, circulent librement des personnages et des atmosphères empruntées à *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Spring Breakers* (Harmony Korine, 2012), auquel est consacrée une section du recueil, ou encore à la série *Mad Men* (2007-2015). Les souvenirs personnels s'y entrelacent à des images filmiques vagues, sur lesquelles la spectatrice livre quelques réflexions personnelles mimant par moments le flux de pensée :

J'habitais Londres puis de nouveau Paris  
Mad men, mad cow, madly in love, mad'moiselle  
[...]  
Résumé de l'épisode : une jeune fille rousse attire un homme marié dans ses filets  
Je me souviens m'être allongée, presque assoupie à ce moment précis  
L'actrice qui jouait la mère de famille  
Semblait bien trop jeune pour le rôle<sup>38</sup>

On notera l'engendrement phonique qui nous fait passer de « *mad men* » à « mad'moiselle » et ce faisant aussi de l'anglais au français, illustrant ainsi l'expérience de dépaysement géographique vécu et évoqué par la narratrice dans le premier vers de l'extrait. Par petites touches, mêlant expérience personnelle et traces filmiques, la poétesse propose au passage une réflexion critique sur la fabrique du féminin et sur son instrumentalisation<sup>39</sup>. Interrogée à ce sujet par Emmanuèle Jawad, Moussempès le dit sans détour :

Mon univers questionne une féminité idéalisée, marchandisée : la publicité, les conseils de beauté ou de parentalité, de séduction, les modèles préexistants, les contes de fées de nos inconscients collectifs. La sensualité que je mets en avant dans mes livres s'intègre à un dispositif ludique, visionné par une sorte de caméra corpus – moi – restituant ainsi mes paysages mentaux ou cinétiques<sup>40</sup>.

Pour autant, sa collection d'images filmiques n'exclut pas une certaine fascination qui se traduit notamment chez elle par un travail de mise en voix suave prolongeant les effets hypnotiques de sa prose sur l'auditeur/spectateur de ses performances. Ainsi dans l'extrait suivant, la référence cinématographique reste-t-elle implicite, car l'attention de la poétesse se porte davantage sur une imagerie que sur un film particulier :

---

37. Sandra Moussempès, *Sunny girls*, Paris, Flammarion, 2015, p. 11.

38. *Ibid*, p. 20.

39. Notons ici la proximité de cette entreprise avec celle de Rosenthal, non seulement dans *Toutes les femmes sont des Aliens* mais déjà dans *Que font les rennes après Noël*, puisque le cinéma vient en appui non seulement de la construction de soi, mais de la construction de soi contre les normes imposées au féminin.

40. Jawad, « Sandra Moussempès », art. cit.

J'observais ces deux femmes blondes, nues, qui avaient gardé de longs colliers de perle, dans un fauteuil en osier, la lumière était bleue, leur blondeur était bleue et ce bleu s'entremêlait en diverses strates, avec leurs jambes et leurs chevilles pour devenir mauve sur la photo une fois agrandie<sup>41</sup>

L'évocation d'un « porno vintage aux couleurs passées », des perles et du fauteuil en osier, pourrait, certes, rappeler *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), mais le lecteur retient surtout de ces quelques lignes la répétition insistante de l'adjectif « bleu », appuyée par l'allitération, qui fait advenir la sensation plastique paradoxale d'une « blondeur bleue », tout en rejoignant la dominante chromatique sur laquelle s'ouvrait le recueil : le bleu, de la mer et celui des piscines de Los Angeles, censé « favorise[r] la pensée positive<sup>42</sup> ».

Cette flânerie rêveuse au milieu des images de cinéma n'est pas étrangère à celle de Véronique Pittolo, même si le travail de cette dernière revêt une dimension moins critique. Dans *Gary Cooper ne lisait pas de livres* (2004), la poétesse propose elle aussi « une réinvention rêveuse des films hollywoodiens, questionne l'effet de retour des constructions héroïques sur notre quotidien<sup>43</sup> ». Chez elle, ce n'est même plus au niveau du photogramme que s'opèrent les coupes mais souvent au sein du plan, dont elle choisit de prélever la silhouette des acteurs, avant de proposer de ces derniers des typologies fantaisistes et subjectives (« blonds nautiques », « blondes et bouches »). Elle revient explicitement sur son geste lorsqu'elle affirme :

Tout film ancien met en avant le personnage  
Que je décolle de la pellicule.  
Il laisse le décor tel quel, lisse, monde primitif et sans paroles.  
Mais la petite rivière chante et les arbres bruissent<sup>44</sup>.

Sous sa plume, les personnages ainsi « décollés » du film poursuivent leur vie sous d'autres formes, librement imaginées par la poétesse :

Aujourd'hui Jivago serait français, s'appellerait Jacques  
et promènerait son chien au bois de Vincennes.  
Lara ne serait pas la figure pittoresque qui évoque l'Ukraine  
Ou les champs de blé, mais une jeune femme perdue dans l'anonymat d'une file d'attente, disant :  
Je vais voir un film pour me débarrasser  
De l'alternance des jours et des nuits<sup>45</sup>.

Opérant par zooms successifs au sein de l'image, Pittolo ne cadre parfois même plus un corps entier mais un morceau de ce dernier (« le cou », « la dentition », « les cheveux », « le dos »)

---

41. Moussempe, *Sunny girls*, op. cit., p. 12.

42. *Ibid.*, p. 11.

43. Véronique Pittolo, « Pourquoi écrire encore aujourd'hui ? », *Diacritik*, [diacritik.com](http://diacritik.com), 30 décembre 2015.

44. Véronique Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Romainville, Al Dante, 2004, p. 11.

45. *Ibid.*, p. 12.

dans une section justement intitulée « plans détails » qui peut rappeler l'exaltation de Jean Epstein pour la photogénie de certains corps qui s'exerce au détriment du récit filmique<sup>46</sup> :

Il y a le petit dos plein de lâcheté qui monte un escalier  
En silence, les dos atteints et les manqués, ceux que  
Les balles évitent. [...]  
Les dos d'écoliers à capuche pointue restent éternels (manteaux crottés),  
Ainsi que les épaules qui laissent les vêtements glisser.  
(La nuque bronzée de Liz renvoie au bonheur de vivre  
Au bord du Pacifique, près d'une piscine.)<sup>47</sup>

Un dernier exemple pourrait être pris dans le travail poétique de Jérôme Game, dont le recueil *Flip-Book* (2007) se nourrit explicitement de certaines images filmiques obsédantes, relevant d'une pratique anthologique, subjective et désirante qui suscite une forme d'invention générique, comme le suggère le titre choisi par le poète et son commentaire : « Les images de mon flip-book seront des textes [...]. C'est un méta-film. Chaque image/texte est un photogramme<sup>48</sup> ». Plus qu'un élément thématique, le cinéma informe en effet en profondeur la poésie de Game, lui permettant de jouer avec la syntaxe, que le modèle filmique du plan-séquence lui donne l'occasion de mettre à l'épreuve<sup>49</sup>. De fait, le recueil est entièrement composé de descriptions de séquences de films, dont la liste est donnée en fin de volume, comme dans un générique. Le cinéma américain indépendant y domine (John Cassavetes, Jim Jarmusch, Abel Ferrara, Larry Clark, Gus Van Sant et David Lynch) mais on y trouve aussi des réalisateurs européens (Michael Haneke, Philippe Garrel, Philippe Grandrieux ou Claire Denis), sud-américain (Carlos Reygadas) et Hong-kongais (Wong Kar-wai). La présence d'une telle liste dispense le lecteur du travail de reconnaissance, qui aurait pu offrir à ce dernier une forme de gratification mais, détournée du souci de l'identification, l'attention du lecteur se porte plus particulièrement sur la manière dont les films vus ont suscité chez Jérôme Game une forme de germination ou de « sudation » poétique, pour reprendre une métaphore de l'auteur. En effet, ce qui relie tous ces films, c'est la trace qu'ils ont laissée dans l'esprit du poète, poreux à ces visions qui les ré-agence dans son « petit cinéma portable<sup>50</sup> ». Dans ce recueil non paginé, les poèmes sont dépourvus de titres et les évocations de films se succèdent, simplement séparées par un saut de page. Une même vision mêle parfois indistinctement plusieurs films différents, comme c'est le cas dans la séquence liminaire qui

46. Voir Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, La Sirène, 1921. Significativement, un extrait de ce texte est placé en exergue d'une section du recueil de Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, op. cit., p. 73.

47. Pittolo, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, op. cit., p. 93.

48. Entretien personnel avec l'auteur, du 17 juin 2016. Pour une étude approfondie de ce recueil, voir Nadja Cohen, « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game », dans Sabine Haupt et Oliver Ruf (dir.), *Projektion & Reflexion. Das Medium Film/Kino im Spiegel von Literatur und Kunst / Le cinéma dans l'art et la littérature*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, p. 83-96.

49. « Le cinéma de plan-séquence a quelque chose à m'apprendre à propos de la phrase » (entretien de Jérôme Game avec Thomas Baumgartner, podcast *L'Atelier du son*, [www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr), 16 décembre 2011).

50. Voir Marie Martin, « Le petit cinéma portable de Jérôme Game », dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 251-265.

enchaîne sans coutures *The Killing of a Chinese Bookie*, *Blue Velvet* et *Mulholland Drive*, le montage des trois films étant facilité par l'unité de lieu : Hollywood, qui suscite ici la fascination du poète.

À Los Angeles j'ai vu comment Ben Gazzara sort en tux à huit heures le matin le point aveugle après la nuit, s'encadre dans la porte. [...] J'ai vu le sourire de Ben se tient droit backstage, ouvre la porte, se colle dans le cadre, sourit, sourit tout le temps, met une clope à sa bouche en coin, les yeux en coin. Ben sourit à son œillet rouge vif, son tux, son bow, son jabot est blanc, son mur est noir. Il reste là, la caméra est là, reste, il fait beau, le soleil étincelle déjà.

La caméra flotte sur le Strip devant la voiture face à Ben plein cadre. Le soleil rentre par la gauche en haut. La lumière liseré écharde le noir plein cadre. Il fait beau. Il attend. Il va aller tuer le bookmaker chinois ce soir, bleuté, plus tard.

Je vois pas les nains de jardin, j'entends le bruit de la pelouse à ras de jardin. La voiture glisse, le break, dans Suburbia. L'arroseur tourne. J'vois pas arriver la musique, *Blue Velvet* me rentre dans la tête. La machine L.A. tourne à plein. J'vois pas L.A., j'vois Cinémascope en noir perlé les deux blondes<sup>51</sup>.

L'évanescence des visions et leur circulation d'une fiction à l'autre s'expliquent d'autant mieux que la fable des différents films est souvent évacuée au profit d'évocations de mouvements, de lumière et de sensations décrites avec précision et laconisme. Attentif aux textures, aux couleurs, à toute la dimension sensible de l'image, Jérôme Game va parfois presque jusqu'à l'abstraction : « Les deux taches noires Gerry et son ami avancent lentement dans le bleu noir. Sont ralenties. Irisent. Se figent ». À la faveur de cette dé-narrativisation (favorisée, il est vrai, par le choix de films eux-mêmes largement émancipés des exigences du récit comme ceux de Gus Van Sant), le poète peut nous présenter sa collection d'images filmiques souplement remontées. Significativement, l'ensemble du recueil regorge d'ailleurs, sur le plan lexical, de l'adjectif « souple » repris avec insistance, sans doute parce qu'il offre une des clés du programme esthétique de l'auteur. Jérôme Game recherche en effet les enchaînements fluides et sans heurts, comme dans ce passage consacré au *Chinese Bookie* de Cassavetes : « Les danseuses se rhabillent à six dans une voiture souple en cuir noir à la conduite souple. Une baleine démarre à l'embrayage souple [...] Ben progresse en apnée souple sur les toits des villas de Bel Air. »

Appliqué comme un filtre sur les éléments les plus divers (une voiture, un type de conduite, un embrayage, un plongeon), l'adjectif « souple » concourt à ces effets d'unification voulus par le poète qui se traduisent également par un tropisme marqué pour les synesthésies. À cet effet, l'auteur se montre friand de zeugmes et d'hypallages assurant le transfert d'une qualité d'un objet à l'autre. Ainsi, dans *Ghost Dog*, « le vert pâle des vitesses le rap emportent Forest », tandis que dans *Elephant*, « le son [...] est blanc ». Poussée à son terme, la synesthésie accomplit parfois la présentification de la scène et assure l'immersion du spectateur. L'évocation d'une scène de *Mulholland Drive* se clôt ainsi par une implication de tous

---

51. Jérôme Game, *Flip-Book*, Bordeaux, L'Attente / Le Triangle, 2007, n.p.

les sens du lecteur : « ça sent le chaud, la nuit est tiède, l'air est encore tout noir perlé des villas alentour ». La fluidité recherchée s'accorde également à l'élément liquide, présent dans le recueil sous différentes formes, notamment dans les piscines des quartiers huppés de Los Angeles : « Ben progresse en apnée souple sur les toits des villas de Bel Air [...]. Les reflets bleus phosphorescents de la piscine éclairée dansent derrière lui. Ben dans l'entrefilet sans palmes et sans tuba nage dans l'image. » De l'hypallage à la métalepse, il n'y a qu'un pas lorsque le plongeon de Ben Gazzara permet à ce dernier de traverser l'écran pour « nage[r] dans l'image », accomplissant la réunion du lecteur et des figures filmiques qui peuplent le cinéma de Jérôme Game. De la même façon, dans *Beau travail* de Claire Denis, « les légionnaires [...] se propulsent comme des têtards sous l'eau peu profonde [...] en progressant à travers tout l'écran liquide ». Enfin, la cohésion du recueil est assurée par des procédés stylistiques aux effets convergents : répétitions lexicales, phénomènes de suture syntaxiques, et recours à certaines figures de style qui œuvrent par différents biais à une unification de l'ensemble, donnant un aspect de fondu ou de nappé à sa poésie attestant de la parfaite incorporation de ces visions filmiques à l'imaginaire du poète.

De telles pratiques semblent donner tort à Julien Gracq lorsqu'il affirme que « le souvenir qu'on a d'un film est [...] non soluble dans le souvenir ou la rêverie [...] non psychodégradable », du fait que « tout film, si magnifique soit-il, garde [...], à la sortie de sa chaîne de production, le caractère d'un objet manufacturé, à prendre ou à laisser tout entier [...] bloc qui peut certes s'enkyster dans le souvenir, mais qui ne s'y dilue, ne l'imprègne et ne l'ensemence pas »<sup>52</sup>. Un tel constat mélancolique pourrait en revanche rendre compte d'une dernière modalité de collection de films par des écrivains, celle de la liste.

### Lister les films : une pratique mélancolique ?

Il arrive en effet aussi que les films ne soient même pas démembrés pour être décrits ou racontés mais simplement énumérés, la liste devenant le lieu privilégié d'affirmation des préférences d'un individu, mais aussi une tentative de dresser un inventaire, voire de se prémunir contre l'oubli. Forme ouverte, toujours virtuellement inachevée, la liste, à laquelle un auteur comme Georges Perec a donné ses lettres de noblesse<sup>53</sup>, oscille ainsi entre énumération euphorique et repli dysphorique<sup>54</sup>.

Dans sa thèse sur les imaginaires cinématographiques dans le récit français, Fabien Gris propose ainsi une esquisse de corpus et d'interprétation du geste anthologique :

52. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 235.

53. Comme le signale Fabien Gris, Perec a inclus le cinéma dans ses listes, que ce soit dans le « Dictionnaire des cinéastes » dans *Vœux 2*, dans la liste préparatoire nommée « 10 films » retrouvée par Danielle Constantin dans les brouillons de *La Vie mode d'emploi*, ou encore dans les « Je me souviens » qui offrent une place de choix au cinéma.

54. « Sur la base du couple euphorie | dysphorie, qui établit le rapport du listeur à sa lecture ou à sa production, j'en viendrai à considérer comme principale l'opposition de l'*hybris* et de la mélancolie. Résumant un spectre d'humeurs du sujet de la liste, ces termes désignent en effet une tension fondamentale de la forme-liste, celle de laisser croire à une plénitude, à une totalité euphorique, ou au contraire à un manque et à la mise en évidence de ce manque » (Gaspard Turin, *Poétique et usage de la liste : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017, p. 10).

On peut ainsi penser à la liste chronologique des films de Jean-Luc Godard dans *Mon Amérique commence en Pologne* de Leslie Kaplan, les centaines de références cinématographiques égrenées au fil des *Légendes* de Martin Winckler, mais également les titres avancés tout au long des *Années d'Annie Ernaux*, voire les listes d'actrices blondes proposées par Donatienne et Salvador dans le roman d'Eche-  
noz, qui peuvent être lus comme des repères qui permettent de conserver et de rappeler des images du passé : les images des films eux-mêmes comme celles, collectives, historiques ou personnelles, qu'ils charrient avec eux. La référence filmique, lorsqu'elle est ainsi mise en série, libère sa charge mélancolique<sup>55</sup>.

Attardons-nous plus particulièrement sur le cas exemplaire de *Hitchcock, par exemple* (2010), texte inclassable de Tanguy Viel, qui propose justement une réflexion à la fois drôle et angoissée sur l'incapacité de son auteur à dresser la liste de ses dix films préférés, exercice auquel le magazine *Positif* l'avait invité à se prêter. Ponctué de clins d'œil adressés au lecteur cinéophile, le récit du narrateur devient un parcours du combattant, semé d'embûches, d'abord parce que celui-ci constate que les films de Hitchcock sont sur-représentés dans le premier classement qui lui vient à l'esprit, puis dans un deuxième temps parce que la liste à laquelle il parvient finalement dépasse largement le nombre imparti, tout en excluant encore des films majeurs de son panthéon personnel. Le narrateur logorrhéique nous livre alors les méandres de sa réflexion tortueuse, faite de revirements et d'hésitations :

Mais si c'était à refaire, c'est sûr que je ferais différemment, et je placerais Bergman à tous les étages. Pour Bergman aujourd'hui, je laisserais tomber Alfred Hitchcock, John Ford, Sam Peckinpah, Friedrich Murnau – est-ce que j'ai dit que *Le Dernier des hommes* avait sa place parmi les dix ? Avait sa place en cinquième position de cet impossible top ten ? Est-ce que je n'ai pas parlé de Murnau comme le plus grand réalisateur de tous les temps, plus grand que Bergman et Hitchcock réunis ? Le réalisateur de *L'Aurore* et de *Tabou* ? En fait, disons-le une bonne fois, de tous les cinéastes du monde, c'est évident, le plus grand, c'est Murnau<sup>56</sup>.

À la fin de cet extrait, l'usage du présent gnominique et de l'hyperbole, qui confèrent à la phrase un caractère sentenciel, semblent traduire l'aboutissement de son auteur à une forme de vérité définitive, présentant le caractère de l'évidence, mais cette conclusion n'est qu'un leurre, une assertion provisoire vouée à être remise en question comme les autres dans la suite du texte. La collection de films de Tanguy Viel est en effet condamnée à une « impossible clôture » dans laquelle Fabien Gris voit le signe d'une mélancolie toute contemporaine, qui culmine à la fin du volume. On y voit en effet surgir, de manière totalement anarchique, de nouvelles références filmiques, avant que le narrateur ne retombe finalement sur *La Mort aux trousses*, dont l'évocation ouvrait déjà le livre :

Ensuite j'ai relu ma liste. J'ai pensé qu'il fallait bien que je l'envoie dans les délais et ne plus faire machine arrière, revoyant déjà sous mon crâne, non plus les dix films inscrits dans l'ordre sur ma feuille de papier mais les mille films (*Taxi Driver*) non inscrits dans l'ordre (*Le Cuirassé Potemkine*) qui auraient dû y être (*La Nuit du chasseur*) alors que (*La Grande illusion*) c'était déjà (*Sunset Boulevard*) bien trop tard, la lettre

55. Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, op. cit., p. 692.

56. Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010, p. 44-45.



pliée (*Rio Bravo*), bientôt cachetée (*Le Mépris*) [...] je suis descendu (*Apocalypse Now*, *Le Parrain 3*, *Rusty James*) jusqu'à la boîte aux lettres (*Fitzcarraldo*) la plus proche (*Los Olvidados*), une dernière fois hésité (*Au bord de la mer bleue*) et puis, bon, je l'ai glissée dans la fente (*Huit et demi*, *Indiscrétions*). Peut-être alors (*Que la bête meure*), quand même (*La Vie est belle*), j'ai repensé à *La Mort aux trousses*<sup>57</sup>.

Plus que de l'impossibilité de toute collection, serait-ce ici simplement du caractère artificiel de toute *bucket list*, arbitrairement limitée à dix items, que se joue Tanguy Viel ? Son projet va sans doute plus loin. On est en effet frappé par la prolifération, au sens quasi végétal du terme<sup>58</sup>, qui se manifeste ici dans l'usage atypique de parenthèses pour encadrer chaque nouvelle idée qui traverse l'esprit de son auteur. Loin de hiérarchiser le propos, en séparant l'essentiel de l'accessoire, les parenthèses viennent ici perturber l'ordonnancement du discours. Or, il est frappant de constater que Tanguy Viel, dont la collection de films tend ici virtuellement vers l'infini, est aussi l'auteur de *Cinéma*, qui traite de la relation pathologique d'un sujet avec un film unique, *Le Limier*. Entre 1 et l'infini, point de place chez Tanguy Viel pour une collection de films close et ordonnée. Cette double polarité prend d'un côté la forme littéraire de la liste inachevée (*Hitchcock, par exemple*), et de l'autre, celle d'une novellisation expérimentale et obsessionnelle (*Cinéma*, « cas rare de mono cinéphilie<sup>59</sup> », selon Jean-Max Colard), mais dans l'un et l'autre cas, Viel manifeste une forme de « dérèglement de [la] culture cinéphile<sup>60</sup> » telle qu'elle s'est constituée dans l'après-guerre.

## Conclusion

Si ces quelques exemples, puisés dans la littérature des vingt dernières années, n'offrent qu'un échantillonnage restreint de la pratique consistant à collectionner les souvenirs filmiques, ils témoignent, néanmoins, dans leur diversité, de plusieurs tendances de fond. Ils accompagnent tout d'abord l'évolution des pratiques sociales. L'avènement du visionnage individuel et la possibilité de l'arrêt sur image ont contribué à la fabrique de souvenirs filmiques entrelaçant mémoire individuelle et collective. À la suite de Robert Desnos affirmant, non sans humour et avec panache : « Je suis l'auteur, entre autres choses, de tous les livres qui composent ma bibliothèque<sup>61</sup> », certains écrivains semblent bien tentés de déclarer qu'ils sont, eux aussi, les auteurs des films qui composent leur filmothèque, tant ils les ont vus et revus, ont écrit sur eux, tant ils s'y sont projetés ou y ont circulé jusqu'à parfois y trouver des clés de lecture de leur propre vie.

En malmenant ou en refusant le modèle du spectateur passif au profit d'une pratique active, voire transgressive, de glanage d'images, impliquant, le cas échéant, des découpes au sein même du plan, ces auteurs peuvent, selon les cas, proposer une forme de critique sociale

57. *Ibid.*, p. 58-59.

58. Marta Caraion remarque, en reprenant une formule de Jean Baudrillard, la « prolifération proprement végétale [...], au sens de mauvaises herbes dont on ne sait pas faire façon » de la liste (Marta Caraion (dir.), *Usages de l'objet*, Paris, Champ Vallon, 2014, p. 17).

59. Jean-Max Colard, *Une littérature d'après : Cinéma de Tanguy Viel*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 71.

60. *Ibid.*, p. 74.

61. Robert Desnos, « André Breton ou « Face à l'infini », *Littérature*, nouvelle série n° 13, juin 1924, p. 12.

par le montage de clichés filmiques, se livrer à une forme d'auto-analyse, ou simplement épingler les images vers lesquelles ils se sentent aimantés et créer des échos entre elles (comme Aby Warburg dans son mythique projet inachevé d'*Atlas mnémosyne*). Ce faisant, ils s'inscrivent aussi dans une réflexion contemporaine vivace sur la cinéphilie, par les formes littéraires d'appropriation qu'ils proposent, entre solipsisme mélancolique, anthologie ironique et invitation au voyage dans une galerie d'images filmiques offertes en partage à leurs lecteurs.

## Bibliographie

- ABADIE Karin et HABIB André, « Epiphany, Photogenia, Close-up : Epstein et la *cinophilia theory* », dans Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Actualité et postérités de Jean Epstein*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 169-184.
- ALFERI Pierre, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999.
- ARASSE Daniel, *Le détail – pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, coll. « Champs / Flammarion », 1996.
- AUGE Marc, *Casablanca*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- AUMONT Jacques, « Que reste-t-il du cinéma ? », *Rivista di estetica*, n° 46, 2011, p. 17-31.  
[doi.org/10.4000/estetica.1634](https://doi.org/10.4000/estetica.1634)
- AUROUET Carole, *Le Cinéma des poètes : de la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2014.
- BARTHES Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], dans *Œuvres complètes IV*, dir. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- « En sortant du cinéma », *Communications*, n° 23, « Cinéma et psychanalyse », 1975, p. 104-107.
- *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980.
- BURCH Noël, *La Lucarne de l'infini*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BURGIN Victor, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books, 2004.
- CARAION Marta (dir.), *Usages de l'objet*, Paris, Champ Vallon, 2014.
- CARLUCCIO Daniele, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.
- COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma : 1910-1930*, Paris, Garnier, 2013.
- *Fondane et le cinéma*, Paris, Jean-Michel Place, 2016.
- « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game », dans Sabine Haupt, Oliver Ruf (dir.), *Projektion & Reflexion. Das Medium Film/Kino im Spiegel von Literatur und Kunst / Le Cinéma dans l'art et la littérature*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2018, p. 83-96.
- « La novellisation poétique : émulation ou différenciation ? Les cas de Jan Baetens et de Jérôme Game », *Sens public*, 25 février 2018. Disponible sur [sens-public.org](https://sens-public.org)
- COLARD Jean-Max, *Une littérature d'après : Cinéma de Tanguy Viel*, Dijon, Les presses du réel, 2015.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- EPSTEIN Jean, *Bonjour cinéma*, Paris, La Sirène, 1921
- ÉTIENNE Marie, *Les Yeux fermés ou les Variations Bergman*, Paris, José Corti, 2011.
- « Images volées au cinéma », dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature, le grand jeu 2*, Cherbourg, De l'incidence, 2011, p. 257-261.
- FLEISCHER Alain, *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Paris, Marval, 1995.
- FONDANE Benjamin, « Présentation de films purs » [1929], dans *Écrits pour le cinéma*, éd. Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non Lieu / Verdier poche, 2007, p. 63-78.
- France Culture, « Jérôme Game et Dominique Balaÿ », podcast *L'Atelier du son*, [www.radiofrance.fr](http://www.radiofrance.fr), 16 décembre 2011.

- GAME Jérôme, *Flip-Book* (livre + CD de lecture), Bordeaux, L'Attente / Le Triangle, 2007.
- GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- 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](https://theses.hal.science/tel-00940135v1)
- « Une forêt de signes » ? Du cinéma et des images chez Olivia Rosenthal », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 16, n° 2, 2022, p. 50-59. [doi.org/10.51777/relief13496](https://doi.org/10.51777/relief13496)
- JAWAD Emmanuèle, « Sandra Moussempès, "Sunny girls" (Création et politique 3) », *Diacritik*, [diacritik.com](https://diacritik.com), 3 août 2016.
- KEATHLEY Christian, *Cinephilia and History or the Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MARTIN Marie, « Le petit cinéma portatif de Jérôme Game », dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le Cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions Cécile Defaut, 2017, p. 251-265.
- MET Philippe, « Fermer les yeux. Pour un trait d'union ciné-poétique », dans Ludovic Cortade et Guillaume Soulez (dir.), *Littérature et cinéma : la culture visuelle en partage*, Berne, Peter Lang, 2021, p. 135-148.
- MONJOUR Servanne, *La littérature à l'ère photographique : Mutations, novations, enjeux. De l'argentique au numérique*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2015. [hdl.handle.net/1866/13614](https://hdl.handle.net/1866/13614)
- MOUSSEMPÈS Sandra, *Sunny girls*, Paris, Flammarion, 2015.
- MULVEY Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006.
- PITTOLO Véronique, *Gary Cooper ne lisait pas de livres*, Romainville, Al Dante, 2004.
- « Pourquoi écrire encore aujourd'hui ? », *Diacritik*, [diacritik.com](https://diacritik.com), 30 décembre 2015.
- POIVERT Michel, *L'Image au service de la Révolution : photographie, surréalisme, politique*, Cherbourg, Le Point du jour éditeur, 2006.
- PRIEUR Jérôme, *Le Spectateur nocturne : les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993.
- RONDEPIERRE Éric, *La Nuit cinéma*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.
- ROSENTHAL Olivia, *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, 2014.
- *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2016.
- SALAZAR Olivier (dir.), « Benjamin Fondane esthétique et cinéma », *La Part de l'œil*, n° 25-26, 2010-2011.
- TURIN Gaspard, *Poétique et usage de la liste : Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.
- VIEL Tanguy, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 1998.
- *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, 2010.
- *Cinéma*, Paris, Minuit, 2012.
- VIRMAUX Alain et Odette, *Les Surréalistes et le cinéma*, Paris, Ramsay, 1976.
- WALL-ROMANA Christophe, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2012.
- WATTS Philip, *Le Cinéma de Roland Barthes*, trad. Sophie Queuniet, Paris, De l'incidence éditeur, 2015.