

RELIEF

Revue électronique de littérature française

Le goût à l'épreuve : métamorphoses de la cinéphilie littéraire

Relief, vol. 19, n° 1, 2025

sous la direction de Fabien Dubosson et Maaïke Koffeman



RADBOD
UNIVERSITY
PRESS

Le goût à l'épreuve : métamorphoses de la cinéphilie littéraire

Relief, vol. 19, n° 1, 2025

sous la direction de Fabien Dubosson et Maaïke Koffeman

RELIEF – Revue électronique de littérature française

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press

Publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Site web : revue-relief.org

Rédacteurs en chef

Maaïke Koffeman, Université Radboud de Nîmègue

Olivier Sécardin, Université de Hiroshima

Comité éditorial

Clément Girardi, CNRS - Sorbonne Université

Judith Jansma, Université de Groningue

Aude Jeannerod, Université Catholique de Lyon

Mathilde Labbé, Université de Nantes

Magali Nachtergaele, Université Bordeaux Montaigne

Annelies Schulte Nordholt, Université de Leyde

Gaspard Turin, Université de Lausanne

Secrétaire de rédaction

Tessa van Wijk

Comité scientifique

Emily Apter, New York University

Barbara Cassin, CNRS

Jean-Louis Cornille, University of Cape Town

Paul Dirkx, Université de Lille

Luc Fraisse, Université de Strasbourg

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg

William Marx, Collège de France

Bernadette Mimoso-Ruiz, Institut Catholique de Toulouse

Alicia C. Montoya, Université Radboud de Nîmègue

Denis Saint-Amand, FNRS - Université de Namur

Pierre Schoentjes, Université de Gand

Franç Schuerewegen, Université d'Anvers

Françoise Simonet-Tenant, Université de Rouen Normandie

Éric Trudel, Bard College

Dominique Viart, Université Paris Nanterre

Comité d'honneur

Maarten van Buuren, Université d'Utrecht

Sjef Houppermans, Université de Leyde

Els Jongeneel, Université de Groningue

Ieme van der Poel, Université d'Amsterdam

Paul J. Smith, Université de Leyde

TABLE DES MATIÈRES

Le goût à l'épreuve : métamorphoses de la cinéphilie littéraire

Éditorial

FABIEN DUBOSSON & MAAIKE KOFFEMAN, Fins de la cinéphilie littéraire	1
---	---

Articles

DANIELE CARLUCCIO, Le cultisme de Philippe Soupault	23
THOMAS CARRIER-LAFLEUR, « Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus ». La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac	36
GUILLAUME DREVON, La cinéphilie dans le texte. Hervé Guibert « ciné-fils »	52
VINCENT ANNEN, Les traces du cinéma dans les carnets de Bernard Comment, entre cinéphilie et exogenèse	74
LAURENT DEMANZE, Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé	88
AURÉLIEN GRAS, L'esthétique matérialiste du cinéma chez François Bégaudeau	98
NADJA COHEN, « Collectionner les films ? » : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice	117

Essai

CHRISTELLE REGGIANI, Perec cinéphile	135
--------------------------------------	-----

Entretiens

FABIEN DUBOSSON, « Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique. » Entretien avec Jérôme Prieur	149
FABIEN DUBOSSON & OLIVIER SÉCARDIN, Cinéphilie de Romain Gary. Entretien avec Jean-François Hangouët	162
AURÉLIEN GRAS, « J'aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie mieux que je ne la vois hors cinéma ». Entretien avec François Bégaudeau	186

Fins de la cinéphilie littéraire

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

MAAIKE KOFFEMAN, Université Radboud de Nimègue

Résumé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une crise de la cinéphilie ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19. *Ibid.*, p. 136.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 140.

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

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

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

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

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

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

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

26. *Ibid.*, p. 18.

27. *Ibid.*, p. 9.

28. *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

30. *Ibid.*, p. 113.

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

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

La cinéphilie comme « affaire de goût »

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

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

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

33. *Ibid.*, p. 9.

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

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

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

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

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

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

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

36. Voir par exemple le cas de François Mauriac tel qu'il est présenté par Thomas Carrier-Lafleur (« "Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus". La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 36-51).

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

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

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

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

Acceptions et évolution de la cinéphilie littéraire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47. *Ibid.*, p. 109.

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

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

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

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

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

Écrire et vivre le cinéma : modalités

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

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

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

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

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

53. *Ibid.*, p. 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

58. *Ibid.*, p. 19.

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

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

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

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

59. *Ibid.*, p. 21.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

66. *Ibid.*, p. 171.

67. *Ibid.*, p. 174.

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

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

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

Conclusion

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

Bibliographie

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

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

- BOILLAT Alain et PHILIPPE Gilles (dir.), *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018.
- BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les "créateurs" ? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 [1984], p. 209-223.
- BRANGÉ Mireille et JEANNELLE Jean-Louis (dir.), *Films à lire. Des scénarios et des livres*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, collection « Réflexions faites », 2019.
- CARLUCCIO Daniele, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.
- « Le cultisme de Philippe Soupault », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 23-35. doi.org/10.5177/relief23691
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « "Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus". La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 36-51. doi.org/10.5177/relief23692
- COHEN Nadja, « "Collectionner les films ?" : pour une cinéphilie passionnée et prédatrice », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 117-134. doi.org/10.5177/relief23697
- CHOLLET Laurent, « Cours, camarade... La séance a commencé. Cinéphiles, cinémaniques et critiques de cinéma dans l'après-guerre », *L'Homme et la Société*, n° 142, 2001, p. 45-63. doi.org/10.3917/lhs.142.0045
- CLERC Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformation d'une culture*, Berne / Francfort-sur-le-main / Nancy, Peter Lang, 1984.
- COHEN Nadja, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- (dir.), *Un cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Caméras subjectives », 2021.
- DANEY Serge, *Itinéraire d'un ciné-fils*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 1999.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.
- (dir.), *Le Cinéma des écrivains*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- DE BAECQUE Antoine et LUCANTONIO Gabrielle (dir.), *Critique et cinéphilie*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », 2001.
- DEMANZE Laurent, « Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 88-97. doi.org/10.5177/relief23695
- DREVON Guillaume, « La cinéphilie dans le texte. Hervé Guibert "ciné-fils" », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 52-73. doi.org/10.5177/relief23693
- DUBOSSON Fabien, « "Ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique." Entretien avec Jérôme Prieur », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 19, n° 1, 2025, p. 149-161. doi.org/10.5177/relief23699
- ELSAESSER Thomas, « Cinephilia or the Uses of Disenchantment », dans Marijke de Valck et Malte Hagener (dir.), *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, p. 27-43. doi.org/10.25969/mediarep/11988
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma-École des Chartes, 1999.
- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012. theses.hal.science/tel-00940135v1
- JANICOT Christian (dir.), *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Arte Éditions – Jean-Michel Place, 1995.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KELLER Sarah, *Anxious Cinephilia. Pleasure and Peril at the Movies*, New York, Columbia University Press, 2020.
- KIEFFER Morgane, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150. dx.doi.org/10.1353/frf.2021.0011
- KEATHLEY Christian, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- LEUTRAT Jean-Louis (dir.), *Cinéma & littérature. Le grand jeu*, Cherbourg, De l'incidence éditeur, 2010.

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

Le cultisme de Philippe Soupault

DANIELE CARLUCCIO

Résumé

Le présent article entend repenser l'attitude de Philippe Soupault vis-à-vis du cinéma, de la littérature et du groupe surréaliste à la lumière de la notion de « cultisme ». Le cultisme est d'abord défini comme une attitude esthétique caractérisée par l'irrationalité, la subversion et l'ironie, et situé historiquement dans la critique cinématographique et le goût pour les films dits culte. Puis retour est fait sur le discours de Soupault à propos du cinéma, en particulier à l'époque surréaliste. Enfin, une réinterprétation dans la perspective cultiste est proposée de la relation de l'écrivain à la socialité avant-gardiste ainsi qu'au livre entre tous culte des surréalistes, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

À l'heure où l'étiquette de « culte » prolifère dans les discours médiatiques comme dans les pratiques culturelles, il devient nécessaire d'interroger la généalogie de cette notion aussi glissante que répandue. Que signifie aujourd'hui qualifier un objet culturel de cette manière ? Quels types de réception, de circulation et d'identification sont à l'œuvre derrière cet usage ? Et surtout, quelles transformations esthétiques, médiatiques ou idéologiques en ont rendu possible l'apparition, puis la banalisation ? Cet article entend reprendre cette question à sa racine, en revenant sur les premières occurrences du terme dans les sphères critiques et intellectuelles du début du ^{xx}e siècle. Plutôt que de partir d'une définition stabilisée du « cultisme », il s'agit ici d'en suivre la formation et les déplacements, dans une perspective historico-sémiotique attentive aux effets de sens et aux gestes d'appropriation.

Or, ce qui lie ces usages hétérogènes, c'est une certaine logique – esthétique, affective, parfois ironique – que le surréalisme, dès les années 1920, a contribué à cristalliser. C'est dans cette articulation entre avant-garde et culture populaire, entre cinéma et littérature, que la figure de Philippe Soupault sera replacée, en tant qu'acteur implicite d'un cultisme d'abord minoritaire. L'itinéraire de cet écrivain lecteur et spectateur permettra ainsi de réinterroger la valeur critique et culturelle de la notion à ses débuts. Et d'observer que si le cultiste voue un culte à des objets marginaux ou dévalués, et cherche à le partager avec d'autres, s'autorisant de ce consensus alternatif, il est d'abord quelqu'un qui prise sa liberté d'individu esthète.

* * *

Films culte, livres culte, séries culte, etc. sont des tournures très répandues à l'âge contemporain pour désigner les produits de la culture. Quoique des expressions équivalentes existent en allemand, c'est d'abord comme des emprunts à la langue anglaise qu'elles s'offrent à l'oreille du francophone. Sans doute parce qu'elles sont le signe d'une culture massifiée où

l'anglais est dominant. Dans l'*Oxford English Dictionary*, le plus ancien texte mentionné comportant l'expression « objet culte » est un article paru dans le journal américain *The Independent* le 2 avril 1927¹. Il s'agit d'un compte-rendu des proses critiques recueillies par Jean Cocteau sous le titre *Le Rappel à l'ordre*. Voici le passage indiqué :

Cocteau very aptly characterizes the cult authors as momentary literary fads when he says that « every epoch has its official houses of ill-fame for *littérateurs*, where the Strange, that enemy of the Beautiful, is cultivated. [...] I find the cult of New York, the estheticism of today, quite as depressing as that of Venice. Rivets take the place of precious stones. Electricity is a new kind of orchid; and American films turn the head of the middle-class young man, and make him leave home. It all begins over again in another form. »²

L'auteur du compte rendu, Ernest Boyd, emploie l'expression « objet culte » à propos des « auteurs culte », un pluriel qui semble désigner principalement Maurice Barrès, puisque c'est l'auteur qui est ici concerné par la prose de Cocteau. Toutefois, le mot « culte » apparaît chez ce dernier non pas tant pour désigner Barrès ou d'autres écrivains mais un goût ou une sensibilité de l'époque, « le culte de New York », et en particulier du « film américain » qui « tourne la tête du jeune bourgeois³ ».

Il y a donc un flottement, ou un glissement, peut-être même une erreur, dans l'emploi de l'expression « objet culte », qui est tout à fait compréhensible à un moment où celle-ci n'est pas encore usuelle. Or, ce glissement, à un siècle de distance, continue à caractériser l'usage que nous faisons de cette expression aussi volatile que l'environnement culturel où elle apparaît. S'il arrive, dans un article du *Monde*, qu'un philosophe comme Walter Benjamin soit défini comme un « penseur culte⁴ », c'est plus souvent dans la culture populaire et médiatique que l'étiquette trouve à s'appliquer : telle participante a une émission de télé-réalité y devient une vedette en prononçant une phrase devenue « culte ». Dans ce glissement, des passions culturelles très diverses peuvent être concernées, notamment la cinéphilie, prise dans un sens plus ouvert et plus populaire.

Livres culte, films culte : à la lecture des études consacrées spécifiquement à ces objets et à leur réception⁵, il peut sembler étonnant qu'ils n'aient guère été considérés ensemble. Le partage des disciplines s'impose dans les études sur la littérature culte comme

1. « Cult » (sens 2.a), *Oxford English Dictionary*, www.oed.com/dictionary/cult_n.

2. Ernest Boyd, « Readers and writers », *The Independent*, 2 avril 1927, p. 366.

3. « Il existe à toute époque de mauvais lieux officiels pour littérateurs. On y cultive l'étrange, ennemi du beau. C'est cet esthétisme, cette gauche de droite que Barrès exploita toujours. Il est inutile d'ajouter que le culte de New York, esthétisme actuel, me semble aussi déprimant que celui de Venise. La lampe électrique est une nouvelle orchidée. Le boulon succède aux pierreries. Le film américain tourne la tête du jeune bourgeois et l'arrache à sa famille. Tout recommence, sous une autre forme » (Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Lausanne, Marguerat, 1950, p. 149. p. 9-254).

4. Nicolas Weill, « Walter Benjamin, penseur culte », *Le Monde*, 13 mars 2014.

5. Voir Thomas Reed Whissen, *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature*, Westport, Greenwood, 1992 ; Christian Klein, *Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014 ; Jean-Pierre Telotte, *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin, University of Texas Press, 1991 ; Ernest Mathijs et Jamie Sexton, *Cult Cinema. An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.

dans celles sur le cinéma culte. Pourtant, le livre culte, tel qu'il s'entend communément, est l'équivalent livresque du film culte. La tournure y trouve même une historicité et une pertinence qui semblent lui faire défaut lorsqu'on se cantonne à la littérature. Ainsi, dans l'étude pionnière de Thomas R. Whissen, *Classic Cult Fiction*, que *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe soit désigné comme le premier livre culte⁶ peut satisfaire à la manière d'une évidence et laisser à désirer, car le cultisme s'y trouve dilué dans le romantisme et la pratique de lecture qui l'a caractérisé, de sorte que l'expression perd beaucoup de son intérêt. Tandis que l'histoire du cinéma nous apprend que le mot « culte » apparaît dans l'entre-deux-guerres parmi les intellectuels pour désigner l'engouement qui entoure les salles de projection, et se popularise ensuite dans les années soixante-dix aux États-Unis avec la vogue des films de minuit, les premiers à être qualifiés de « cult »⁷. Le cultisme n'est donc spécifiquement pensable que si compte est tenu des mutations que le septième art a induites sur la sensibilité, d'après les réflexions de Walter Benjamin sur la déperdition de la « valeur de culte » de l'œuvre d'art⁸.

Sous cet angle, difficile de ne pas penser au surréalisme comme point de jonction entre cinéma et littérature culte. Lorsque le critique américain Harry A. Potamkin, dans un article séminal de 1932, parle des origines du « Culte des films⁹ », c'est le surréalisme qui vient sous sa plume, et plus exactement une citation de Philippe Soupault. Comme l'a montré Robin Walz dans un essai intitulé *Pulp Surrealism*¹⁰, les avant-gardistes du groupe mené par André Breton ont cultivé le goût distancié de la culture populaire, en particulier des feuilletons de Louis Feuillade. Ils s'en sont servi pour critiquer et redéfinir l'art. Or, si le surréalisme a été *pulp*, c'est peut-être précisément parce qu'il a été *cult*, le cultisme faisant le pont entre culture populaire et culture élitaine¹¹. Quant à la focalisation sur la figure de Soupault, elle semble particulièrement pertinente, car des trois membres fondateurs du groupe, il est sans doute celui qui, davantage qu'Aragon et Breton, mérite le titre de cultiste du cinéma et de la littérature. Telle sera la perspective adoptée dans les lignes suivantes qui, partant de la critique cinématographique et en particulier de Potamkin, réexamineront les écrits et la trajectoire de Soupault dans le premier surréalisme.

Avant le cultisme

En 1970, Andrew Sarris, un influent critique de cinéma américain proche des positions « auteuristes » d'André Bazin en France, fait paraître un recueil d'articles intitulé *Confessions of a Cultist*¹². Sarris désigne par ce terme quelqu'un qui se passionne pour le cinéma « au-delà

6. Whissen, *Classic Cult Fiction*, op. cit., p. IX.

7. Voir James Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1991.

8. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.

9. Harry Alan Potamkin, « Le culte des films » [1932], trad. Daniele Carluccio, *Po&sie*, n° 172-173, 2020, p. 255-259.

10. Robin Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in early twentieth-century*, Paris, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 2000.

11. Voir Daniele Carluccio, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022, en particulier p. 25-46.

12. Andrew Sarris, *Confessions of a Cultist. On the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon & Schuster, 1970.

de toute raison » ; il oppose aussi le « cultisme » au « carriérisme ». Est cultiste d'après Sarris celui qui se passionne pour un objet intellectuel, en l'occurrence le cinéma, indépendamment de tout plan de carrière (universitaire). Philippe Soupault n'a-t-il pas été, de manière analogue, un cultiste beaucoup plus qu'un carriériste de la littérature ? La figure de Soupault a ceci d'intéressant qu'elle demeure relativement mineure lorsqu'elle est comparée aux géants Breton et Aragon, les deux autres écrivains à l'origine du mouvement. Il est notoire que Philippe Soupault a assez rapidement pris ses distances avec l'avant-garde qu'il avait contribué à fonder, qu'il s'est éloigné par la suite de la littérature en embrassant la carrière de grand reporter, et qu'il a laissé derrière lui une œuvre certes abondante, mais dispersée et inégalement littéraire. Il n'a donc pas incarné le surréalisme comme l'a fait André Breton, qui en a été le chef de file pendant plus de quarante ans, et il n'a pas été l'auteur d'une œuvre monumentale, valant auto-monumentalisation, comme cela a été le cas d'Aragon. Il s'est situé au contraire dans une position minoritaire qu'il a finalement revendiquée avec une modestie qu'il ne faut pas mésestimer.

Or, on verra que la perspective cultiste donne à la position de Soupault, dans le noyau du groupe surréaliste en devenir, une signification et un éclat particuliers. Mais n'anticipons pas, car il faut encore nouer quelques liens entre le cultisme, le surréalisme et Soupault. Ce terme de « cultiste » que Sarris emploie donc dans le titre de l'un de ses livres sur le cinéma sera associé dans la décennie suivante, les années soixante-dix, à une expression qui va se répandre dans le langage courant bien au-delà des États-Unis et des pays anglophones : celle de « *cult movie* » ou en français de « film culte ». Le film culte, c'est évidemment le film dont le public cultiste cultive le goût. Mais le film culte est d'abord un phénomène qui apparaît dans le sillage de la révolution culturelle des années soixante. Les films culte, ce sont initialement les films de minuit, comme *El Topo* d'Alejandro Jodorowsky ou *Eraserhead* de David Lynch qui sont des œuvres influencées par l'esthétique surréaliste. Quant à l'expression elle-même de « film culte », si elle commence à se diffuser aux États-Unis dans les années soixante-dix, elle a une origine qui remonte à l'entre-deux-guerres, donc à l'époque qui fut aussi celle de l'émergence du surréalisme.

Pour comprendre des expressions telles que « film culte » et « cultisme », il faut donc adopter une perspective anti-chronologique. En 1932, Harry Alan Potamkin publie un article intitulé « Film Cults », qui explique que « Le cultisme du cinéma a vu le jour en France. [...] Les jeunes intellos des salons trouvaient leur paradis dans William S. Hart et le sourire de Pearl White, "ce sourire presque féroce annonçant les bouleversements du nouveau monde"¹³ ». Potamkin est un intellectuel originaire de Philadelphie qui doit sa vocation de critique de cinéma à un voyage qu'il a fait en Europe, dans les années 1920, durant lequel il a été marqué par l'engouement qui entourait le cinéma. Il emploie de manière inaugurale ce terme de « culte » pour définir cet engouement, qu'il situe géographiquement en France, donc à Paris. Quant à la citation à laquelle il recourt dans son article, « ce sourire presque féroce annonçant les bouleversements du nouveau monde », elle est tirée de l'article de Philippe Soupault sur

13. Potamkin, « Le culte des films », art. cit., p. 256.

le cinéma américain¹⁴. Potamkin cible donc Soupault comme l'un de ces « jeunes intellos des salons » parisiens qui vouent un culte au cinéma.

Plusieurs remarques s'imposent ici. D'abord, le point de vue de Potamkin est perceptible dans ces lignes, malgré sa complexité. Il ne s'agit manifestement pas d'une adhésion sans nuance au culte du cinéma. La théorie du cultisme est d'abord un anti-cultisme. Potamkin, qui était un homme de gauche, se situe globalement dans la critique de l'industrie culturelle, dans le voisinage de Benjamin ou de Kracauer¹⁵. C'est-à-dire qu'il perçoit dans la passion collective qui entoure le cinéma une logique d'aliénation. Il y a toutefois une spécificité du cultisme tel que le décrit Potamkin, c'est qu'il concerne d'abord les « intellos des salons », donc une partie du public des salles de cinéma qui appartient à l'élite culturelle, en l'occurrence les poètes d'avant-garde dont Soupault fait partie. Enfin, si le point de vue de Potamkin sur le culte du cinéma est distancié, c'est aussi pour des raisons géoculturelles, parce que la formule de Soupault sur le sourire de Pearl White est entendue certainement différemment par quelqu'un comme Potamkin qui vient d'un « nouveau monde », l'Amérique, et qui a une perception de cette réalité ne correspondant pas à l'imaginaire européen. Autrement dit, pour Potamkin, le regard onirique de Soupault sur l'Amérique ne peut apparaître que comme un point de vue exotisant.

Soupault non-cinéphile

Soupault est parmi les premiers poètes à s'intéresser au cinéma, et cet intérêt se confond avec son américanisme dont *Westwego* (1922), invitation au voyage en vers libres, constitue une autre manifestation éclatante¹⁶. Ce jeune homme qui, au tournant des années 1910 et 1920, « va presque quotidiennement au cinéma¹⁷ » et voue en particulier un culte aux films de Charlie Chaplin, n'en tire pas d'abord matière à critiquer ou à théoriser, mais à rêver et à poétiser. Sous l'impulsion de Guillaume Apollinaire, qui avait visé précisément « l'art nouveau¹⁸ » dans sa conférence de 1917 sur *L'Esprit nouveau et les poètes*, il écrit des « poèmes cinématographiques », proses oniriques inspirées de l'image mouvante. Ce n'est que plus tard, après le surréalisme et une fois la maturité atteinte, qu'il accepte de se charger de la rubrique cinématographique de l'hebdomadaire *L'Europe nouvelle*. L'espoir qui caractérisait son jeune regard y laisse place à un certain nombre de désillusions sur l'évolution formelle des films, du muet au parlant, et sur les facilités mercantiles de sa production industrialisée : « Nous avons de nouveaux yeux et nous ne voulons pas voir¹⁹ ». Mais ceci ne l'empêche pas

14. Philippe Soupault, « Le cinéma U.S.A. », dans *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979, p. 41-47.

15. Voir notamment Theodor Adorno et Max Horkheimer, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2019 ; Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.

16. Philippe Soupault, « Westwego », dans *Poèmes et Poésies, 1917-1973*, Paris, Grasset, 1973, p. 49-57.

17. Soupault, *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 26.

18. Guillaume Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. 130, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 387.

19. Philippe Soupault, « Un film décevant : « Erotikon » – à propos d'un documentaire », dans *Écrits de cinéma*, op. cit., p. 65.

de réaffirmer des principes esthétiques, notamment le rejet du théâtre filmé en faveur d'une exploration de la réalité par les moyens proprement cinématographiques, principes qui, s'ils ne sont pas originaux dans la critique indépendante de son temps, témoignent néanmoins d'une certaine cohérence.

Dans un article intitulé « Soupault cinéophile ? », Francis Vanoye a toutefois proposé une analyse très négative du rapport entretenu par l'écrivain avec le cinéma²⁰. Ses conclusions sont critiques : Soupault n'a pas été un cinéophile, au sens précis et dur du terme : il n'a pas défendu le cinéma de manière militante, il n'y a pas vu un art avec ses règles spécifiques, il ne l'a pas non plus suivi dans ses développements, s'en tenant à un regard nostalgique sur les films de sa jeunesse. Le *Charlot* de Soupault, paru en 1931 puis réédité dans une version augmentée en 1957, peut corroborer cette analyse. Il s'agit de la biographie non de l'acteur, mais du personnage qui a fait sa gloire. Et ce n'est pas l'œuvre d'un biographe, mais celle d'un admirateur de la première heure doublé d'un écrivain. La vie du personnage inventé et interprété par Chaplin y est romancée d'une manière qui, comme le note Vanoye, lui donne des traits rimbaldiens – dans son rapport sensoriel et solitaire à la nature – et plus sûrement encore soupaultien, dans sa mélancolie et son aspiration finale à la disparition et à l'oubli : « Charlot n'est plus Charlot. Il est chassé, au-delà du temps. Il se dissout. Il disparaît déjà dans les nuages des souvenirs, dans les brumes de la légende. [...] On n'a jamais retrouvé Charlot²¹ ». Selon la belle formule de Charlotte Serval dans son analyse du livre, « lorsque Soupault affirme qu'il a laissé courir sa plume en écoutant la dictée de sa mémoire, il a aussi écouté la dictée de son désespoir²² ». Si ce Charlot ne fait plus rire, c'est qu'il est trop plein de l'affectivité de l'écrivain.

Le regard et le discours de Soupault sur le cinéma apparaissent donc relativement faibles, en particulier si on le compare à celui du jeune Aragon, qui s'inscrit davantage dans une perspective cinéphilique²³. Pourtant, cette faiblesse peut aussi apparaître comme une force si on se situe du point de vue du cultisme²⁴. N'intellectualisant pas ou peu son discours sur le cinéma, Soupault rencontre peut-être une autre vérité, plus naïve, plus strictement affective, mais aussi une vérité d'avenir, puisqu'il s'agit de celle du culte du cinéma tel qu'il se développera au xx^e siècle. Il convient dans cette perspective de relire ce texte intitulé « Le cinéma U.S.A. », paru en 1924 mais reprenant des billets publiés dans la revue *Littérature* en

20. Francis Vanoye, « Soupault cinéophile ? », dans Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *Présence de Philippe Soupault*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319.

21. Philippe Soupault, *Charlot*, Paris, Plon, 1957, p. 202.

22. Charlotte Serval, « Charlot de Soupault : une biographie "dictée [par] la mémoire" du poète pour "ranimer [les] souvenirs" des lecteurs ? », *Double Jeu*, n° 16, 2019, p. 66.

23. Voir Nadja Cohen, « Les poètes et le cinéma autour de 1920. Deux attitudes opposées face au nouveau médium (Soupault et Aragon) », *Textimage*, n° 4, « Cinéma & Poésie. Réflexions », dir. Marion Poirson-Dechonne et Catherine Soulier, 2014.

24. « L'invention des "films-cultes" [sic] est due sans conteste à l'imaginaire surréaliste. [...] Tout souci de légitimation artistique, toute recherche d'un profit culturel en sont absents. On n'exalte plus l'exemplarité technique ou esthétique d'un film, mais sa charge émotive, le poids des souvenirs qu'il représente. » (Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École Nationale des Chartes, 1999, p. 281).

1919 et 1920, qui constituent la principale contribution de Soupault sur le septième art à l'époque surréaliste. En voici quelques extraits :

L'ennui des soirées qui traînent comme les fumées des cigarettes et qui s'étirent les bras en croix jusqu'au sommeil, s'épanouissait dans les vies ardentes des jeunes gens, mes amis. [...] À chaque coin de rue, un homme, la figure couverte d'un mouchoir rouge, braquait un revolver sur les paisibles passants. On croyait entendre des galopades, des ronflements de moteur, des vrombissements et des cris de mort. [...] Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le terrible et magnifique drapeau de la vie. Les petites salles sombres où nous nous assîmes devinrent le théâtre de nos éclats de rire, de nos rages et de nos grands mouvements d'orgueil. Sous nos yeux agrandis, nous lisions les crimes, les départ, les phénomènes, ou, malgré tout et surtout, la poésie de notre âge. Nous ne comprenions pas ce qui se passait. Nous vivions avec rapidité, avec passion. Ce fut une très belle époque²⁵.

Dans ce texte, c'est effectivement le regard du poète et spectateur qui est central. Selon une tendance narrative caractéristique des écrits de Soupault, ce regard passe de la déception à l'émerveillement. Entre-deux, Soupault évoque un ennui générationnel. Ce « nous » se décrit déambulant dans les rues de la ville à la recherche de distractions qu'il rencontre d'abord dans les journaux. Puis, une citation de Jacques Vaché semble inspirer ou annoncer l'orientation du regard collectif sur la réclame cinématographique²⁶. L'affiche du western, qui partage avec le film son mutisme, n'en est pas moins un appel à une imagination également sonore. Elle apparaît comme un fragment, un morceau de pellicule, mais aussi une entrée dans le mouvement du film, dans son action, où l'enchantement ne va pas sans une part d'agression (du « revolver » pointé sur les spectateurs potentiels aux « cris de mort »).

Le fétichisme de la réclame joue ici pleinement, de manière assumée. Il anticipe l'engouement pour le cinéma qui y trouve, d'évidence, sa source. Mais sur fond de désolation, si bien que cet engouement n'apparaît pas entièrement dupe de lui-même. C'est parce que cette jeunesse désespère de sa réalité qu'elle s'accroche au cinéma comme à un espoir qui est plus certainement encore un oubli. Dans tout ce qui suit, il faut alors entendre un discours second, ou la transcription d'un état second : sous l'émerveillement, le désespoir, qui en fait le surplombe à la manière d'une conscience ironique. « Nous comprenions enfin que le cinéma n'était pas un jouet mécanique perfectionné mais le terrible et magnifique drapeau de la vie. [...] Nous ne comprenions pas ce qui se passait » : il y a ce qu'on comprend (« enfin »), ce qu'on ne comprend pas, ce qu'on se félicite de ne pas ou plus comprendre. Le cinéma se révèle être ce qu'il n'est pas : le « drapeau de la vie » et non « un jouet mécanique perfectionné ». L'image mouvante est une illusion à laquelle le « nous » s'abandonne parce qu'elle lui offre le miroir de l'affectivité qu'il a en partage. Dans les « salles sombres », c'est ainsi le « théâtre » des spectateurs qui est projeté. Quant au mouvement, il est fait des saccades de cette même affectivité, tour à tour « riieuse », « rageuse » et « orgueilleuse ».

25. Soupault, « Le cinéma U.S.A. », art. cit., p. 42.

26. « Je serai aussi trappeur, ou voleur, ou chercheur, ou chasseur, ou mineur, ou sondeur », écrit Jacques Vaché dans une lettre à André Breton datée du 14 novembre 1918 où il fait montre de toute son imagination cinématographique (*Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Paris, Jean-Michel Place, 1989, n° 76).

Le discours de Soupault procède donc d'un regard mélancolique sur le cinéma, où celui-ci fonctionne comme un environnement culturel avant d'être considéré comme un art. Tel qu'il est perçu par le poète, le cinéma est dépendant de son contexte matériel de réception, dans la ville et dans les salles. Et cette réception est collective, générationnelle et même fraternelle : c'est celle des « jeunes gens, mes amis ». C'est une réception où il entre une part de secondarité, puisqu'il est clair que ces jeunes poètes s'intéressent à cet art populaire essentiellement comme à une distraction qui est aussi une forme de rébellion. Nous retrouvons ici en substance tous les traits qui caractériseront le culte des films de minuit dans les années soixante-dix : l'importance du contexte de réception, la ritualisation de cette même réception et la sensibilité contre-culturelle du public.

Dadaïste, surréaliste ou...

Si la notion de cultisme est donc pertinente pour requalifier le rapport de Soupault au cinéma, elle ne l'est pas moins pour requalifier son rapport à l'avant-garde et à la littérature. Matthew Josephson, qui fut un compagnon de route américain du surréalisme, et un témoin en particulier de l'américanophilie de Soupault, définit d'abord ce dernier comme « la vraie âme du dadaïsme dans le groupe²⁷ ». Cette idée revient dans la monographie que Myriam Boucharenc a consacrée aux romans de Soupault sous le titre *L'Échec et son double*. En se fondant sur un passage du *Bon Apôtre* où il fait dire à son *alter ego* qu'il aurait préféré s'appeler Philippe Dada plutôt que Philippe Soupault²⁸, elle propose la réflexion suivante sur le rôle que l'écrivain a joué successivement dans les avant-gardes dadaïstes et surréalistes :

Se retrouver dans un esprit de révolte, de scandale et de négation sans exigence de ralliement à quelque cause que ce fût, politique ou esthétique : voilà ce que signifie pour Soupault être l'« un des présidents du mouvement dada ». L'esprit d'enfance, la quête de pureté, l'affranchissement de tout pouvoir, sont autant de valeurs qui convenaient au poète, désireux de se défaire de son éducation bourgeoise. Le surréalisme réclamait autre chose, une suite à la négation, l'organisation d'un mouvement, avec ses contraintes nouvelles, ses mots d'ordre et son souci de cohérence. On peut largement penser que Soupault n'était pas l'homme de cette suite à laquelle Breton sut donner l'ampleur que l'on sait²⁹.

Boucharenc considère en somme que Philippe Soupault n'a jamais vraiment adhéré à l'avant-garde surréaliste dont il était pourtant l'un des trois fondateurs. Ce qui expliquerait son rapide éloignement du groupe. Pour elle comme pour Josephson, c'est l'étiquette de dadaïste qui lui convenait le mieux, l'anarchisme de Dada apparaissant plus adapté à la liberté de geste et d'esprit qui le caractérisait.

Soupault dadaïste donc, plutôt que Soupault surréaliste. Cette considération, justifiée sous bien des aspects, rencontre deux limites. D'une part, sur le plan de l'histoire des avant-

27. Matthew Josephson, *Life among the Surrealists. A Memoir*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962, p. 121. Ma traduction.

28. Philippe Soupault, *Le Bon Apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988, p. 186.

29. Myriam Boucharenc, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 34.

gardes, elle revient à reconduire une lecture excessivement téléologique, parce que trop simplement hégélienne, du passage du dadaïsme au surréalisme, où Dada serait la négation et le surréalisme le dépassement de la négation. Il est clair que Dada n'a pas été moins un mouvement que le surréalisme, même avec une organisation moins centralisée et une idéologie moins politisée. D'autre part, sur un plan plus intime, c'est sous-estimer l'importance d'un thème qui est à la fois proprement pré-surréaliste et proprement soupaultien : celui de l'amitié fraternelle³⁰. Or, la fraternité est le lien essentiel du pré-surréalisme comme l'amour le sera du surréalisme. Dans « Le cinéma U.S.A. », l'amitié est centrale et l'allusion à l'ami Jacques Vaché est également importante. L'un des mérites indélébiles du livre de Marguerite Bonnet sur *André Breton et la Naissance de l'aventure surréaliste* est de montrer que l'amitié post-adolescente entre jeunes gens du même âge sert de principe structurant au groupe surréaliste en devenir³¹. Pour Breton, c'est d'abord Vaché, puis Aragon et Soupault qui prennent le relais de Théodore Fraenkel, son complice du Lycée Chaptal. Dans ses écrits autobiographiques, *Histoire d'un blanc* et les *Mémoires de l'oubli*, Soupault donne un relief particulier à la figure de l'ami, qu'il s'agisse d'Emmanuel Faÿ ou de René Deschamps, associés l'un comme l'autre aux lectures de jeunesse, à la consommation avide des romans de Nick Carter et à la découverte fascinée de la poésie de Rimbaud. Et c'est également pour cette raison que *Les Champs magnétiques*, qui sera présenté comme l'acte de naissance du surréalisme, est fondamentalement un poème de l'amitié écrit à quatre mains par Breton et Soupault³².

Aussi n'est-ce pas un hasard si, lorsque Soupault parle de son éloignement progressif mais inexorable du groupe, l'expression qui lui vient à l'esprit est la suivante : « L'agonie des amitiés³³ ». Dans un article sur « La biographie dans l'étude des groupes littéraires », Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, empruntent à Max Weber la notion de « conduite de vie » pour caractériser les liens qui unissaient les surréalistes³⁴. Weber emploie ces termes dans son analyse des sectes protestantes aux États-Unis, où un certain nombre de qualités, comme l'engagement au travail, la sobriété ou la fidélité conjugale, sont exigées et vérifiées chez leurs membres. Ces exigences ne sont pas explicitées et n'émanent pas directement du chef, mais sont le fait du groupe dans son ensemble dont elles régulent l'activité. L'alcoolisme, le noctambulisme ou le libertinage ne font ainsi pas partie de la « conduite de vie » surréaliste (ce qui ne veut pas dire que les membres du groupe ne se permettent pas des écarts vis-à-vis de cette norme). Surtout, des rituels viennent discipliner le mouvement, d'abord les soirées chez Breton, à la rue Fontaine, en particulier à l'époque des sommeils hypnotiques, puis les réunions à heures fixes au café (où le même Breton, symboliquement, choisit l'apéritif), qui accomplissent la sectarisation du surréalisme – et marginalisent ceux qui, comme Soupault, y sont rebelles. Citons à ce propos les *Mémoires de l'oubli* :

30. Voir Philippe Soupault, *L'Amitié. Notes et maximes*, Paris, Hachette, 1965.

31. Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

32. André Breton et Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oubliez*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1971 [1919].

33. Philippe Soupault, *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986, p. 167.

34. Denis Saint-Amand et David Vrydaghs, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires : les conduites de vie surréaliste et zutique », *CONTEXTES*, n° 3, juin 2008.

Je continuais à m'éloigner des réunions que présidait André Breton dans son atelier de la rue Fontaine. « Expériences », travaux, promenades, petits papiers, notations. J'avais envie de connaître d'autres hommes et d'autres milieux. Je n'étais pas le seul à vouloir refuser cette discipline, ces obligations, ces convocations, ces rencontres avec les mêmes participants. Tous les soirs et même tous les matins au café de la place Blanche, *Le Cyrano*. Le même apéritif. Des jugements. « Et que devient X ou Y ? Il y a longtemps qu'on ne l'a pas vu celui-là. » Insupportable. Injustifiable³⁵.

La dissonance de Soupault est certainement interprétable comme une résistance à la « conduite de vie » surréaliste, ainsi que l'affirment Vrydaghs et Saint-Amand. Mais il est aussi possible d'y voir la fin de la période cultiste du surréalisme, dont Soupault aura été au fond la figure principale. Dans la sociologie des religions, que Max Weber a en grande partie fondée, le culte se distingue de la secte par sa plus grande liberté et par sa plus grande individualisation³⁶. Le culte est la forme la moins institutionnalisée et la moins restrictive des groupements religieux. En ce sens, si le cultisme est un phénomène collectif, il est aussi vrai qu'il tend vers l'individuel. Sous cet angle, on est fondé à dire que Soupault fut d'abord un cultiste avant d'être un dadaïste ou un surréaliste.

De ce rôle de Soupault au sein du mouvement surréaliste, peut-être faut-il voir un signe, voire une confirmation, dans le fait qu'il aura été, des trois poètes fondateurs, celui qui aura introduit les deux autres à l'auteur qui deviendra culte entre tous pour le groupe, Isidore Ducasse. Fait qui ne paraît pas contestable, malgré la tentative tardive d'Aragon de s'attribuer la découverte des *Chants de Maldoror*, dans un écrit biographique où il évoque la lecture groupée du livre³⁷. Ducasse fut une référence fédératrice pour les membres du mouvement surréaliste, comme en témoigne le numéro du *Disque vert* qu'ils inspirèrent en 1925 sous le titre *Le Cas Lautréamont*³⁸. Mais cette réception collective n'empêcha jamais Soupault de défendre un lien intime et privilégié avec l'écrivain. Relisons en conclusion les lignes d'*Histoire d'un blanc* que Soupault a consacrées à Ducasse :

N'est-ce pas qu'il faut avoir du chagrin, beaucoup de chagrin parce que l'on est né trop tard ? Je me console de la mort de mon ami qui fut, dit-on, prématurée, mais non de ma naissance tardive... Il suffisait d'une seule génération. Me voici (moi et les autres) misérablement réduit à fouiller dans les souvenirs, à gratter les pages d'un livre. Un homme, un homme, est-ce que l'on rencontre cela si

35. Soupault, *Mémoires de l'oubli*, op. cit., p. 149.

36. Dans le voisinage de Max Weber, Ernst Troeltsch a proposé une typologie des formes d'organisation religieuse chrétienne où la *mystique* se distingue de l'*église* et de la *secte* par un rapport direct et personnalisé avec le divin, sans constitution nécessaire d'une théologie autonome. Il qualifie par exemple les écrivains romantiques de mystiques. Dans le développement de la sociologie des religions aux États-Unis, d'Howard P. Becker à William S. Bainbridge et Rodney Stark, le *culte* a relayé la *mystique* pour définir les nouvelles formations religieuses caractéristiques de la modernité. Voir Ernst Troeltsch, *La Philosophie sociale du christianisme. Conférences de 1911 & 1922*, trad. Lucie Kaennel et Bernard Reymond, Paris, Van Dieren, 2018 ; Howard Paul Becker, *Systematic Sociology. On the Basis of the Beziehungslehre and Gebildelehre of Leopold von Wiese*, New York, John Wiley, 1932 ; William Sims Bainbridge et Rodney Stark, *The Future of Religion. Secularization, Revival and Cult Formation*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1985.

37. Voir Aragon, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Sables, 1992 [1967]. Sur cette question, voir Henri Béhar, « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 7-14.

38. *Le Disque vert*, 3^e année, série IV, n° 4, juin 1925. Pour une analyse de ce numéro et de la réception collective culte-surréaliste de Lautréamont, voir Carluccio, *Cult Surréalisme*, op. cit., p. 99-103 et 115 sqq.

souvent ? Est-ce que vous en voyez beaucoup autour de vous ? Est-ce que la pourriture qui pue est si féconde ? Il faut chercher longtemps. Et lui vivait il y a à peine cinquante ans. Je suis arrivé trop tard et mon ami est mort. Il s'en fallait de trente ans ! Quelle tristesse d'être obligé d'imaginer la dernière crispation de cette bouche pour pouvoir se souvenir d'un visage moribond et chéri !³⁹

Ces lignes montrent bien ce que la réception de Soupault a de romantique, et en même temps dans quelle région du romantisme elle se situe. Whissen, pour qui *Werther* est le premier roman culte, lui attribue des caractères fondamentaux qui sont exclusivement thématiques : l'idéalisation (ou la déssexualisation), l'aliénation, le renforcement de l'ego, le changement de comportement et la vulnérabilité⁴⁰. Ces caractères peuvent par ailleurs aisément se ramener à un seul, à savoir que le livre culte s'adresse aux adolescents (ou à ce qui demeure en soi d'adolescent), qu'il parle de leur difficulté à accepter leur être et leur sexualité, et à trouver leur place dans le monde – l'autre livre culte par excellence pour Whissen, après *Werther*, est sans surprise *L'Attrape-cœurs* de Joseph D. Salinger. Le Ducasse de Soupault est effectivement l'objet d'une passion adolescente.

Il est aimé comme un « ami », et plus encore comme un double qui lui offre l'image de sa propre solitude. Cet ami n'apparaît que dissimulé sous le masque de la fiction, affublé des traits outranciers de Maldoror, le génie du Mal. Cette amitié est inspirée autant qu'elle est trompée par celles dont le livre propose l'évocation étrange et fantasmagorique (dans les personnages de Dazet, de Mervyn). Ces masques, cette étrangeté, cette illisibilité relative qui est celle des *Chants* confèrent à l'identification une dimension funèbre : l'auteur est introuvable, mort (parmi le peu de choses que l'on sait de lui), un mort dont on ne peut que chercher la trace ou la relique. Ce qui frappe dans ces lignes, c'est leur naïveté et en même temps leur sérieux, en un mot leur fanatisme : Soupault ne fait aucune différence entre le livre et l'auteur, Ducasse et Maldoror. L'identification est totale. Mais peut-être faut-il y voir encore une liberté qui est celle du cultiste, liberté d'adhérer, et même de s'abandonner « au-delà de toute raison » à l'objet de son culte, et liberté de prendre ses distances lorsque le jeu se fait trop sérieux, celui de l'avant-garde ou de la « secte » surréaliste. Ici comme là, Soupault n'aura jamais cessé d'être, selon la formule lumineuse qui lui a André Breton, ce « bel espace qui glisse⁴¹ ».

Ce refus spontané de l'auto-embrigadement est finalement le dernier signe orienté par le surréaliste Soupault vers sa sensibilité cultiste. Qu'est-ce qu'un cultiste ? Quelqu'un de passionné sans doute, et qui cherche à partager sa folle passion avec d'autres, qui s'autorise de ce consensus alternatif pour adorer des objets culturels marginaux ou dévalués – mais qui n'est pas disposé à sacrifier sa liberté et sa légèreté au nom du militantisme. Si le cultisme est un phénomène groupal, il est aussi ce qui peut défaire le groupe au nom de la liberté individuelle. Sa fidélité, Soupault ne la devait qu'à ses objets d'élection, littéraires (Lautréamont) ou cinématographiques (Charlot), c'est-à-dire à lui-même.

39. Philippe Soupault, *Histoire d'un blanc, 1897-1927. Mémoires de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002, p. 79.

40. Voir Whissen, *Classic Cult Fiction*, op. cit., p. xxvii-xxxviii.

41. André Breton, lettre à Simone Kahn du 6 août 1920, citée dans Bonnet, *André Breton*, op. cit., p. 119.

Bibliographie

- ADORNO Theodor et HORKHEIMER Max, *Kulturindustrie. Raison et mystification des masses*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2019.
- APOLLINAIRE Guillaume, « L'esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, t. 130, n° 491, 1^{er} décembre 1918, p. 385-396.
- ARAGON Louis, *Lautréamont et nous*, Pin-Balma, Éditions Sables, 1992 [1967].
- BAINBRIDGE William Sims et STARK Rodney, *The Future of Religion. Secularization, Revival and Cult Formation*, Los Angeles-Berkeley, University of California Press, 1985.
- BECKER Howard Paul, *Systematic Sociology. On the Basis of the Beziehungslehre and Gebildelehre of Leopold von Wiese*, New York, John Wiley, 1932.
- BÉHAR Henri, « Philippe Dada ou les défaillances de la mémoire », *Europe*, n° 769, mai 1993, p. 7-14.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz, dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 269-316.
- BONNET Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.
- BOUCHARENC Myriam, *L'Échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- BOYD Ernest, « Readers and writers », *The Independent*, 2 avril 1927, p. 366.
- BRETON André et SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques* suivi de *S'il vous plaît* et de *Vous m'oublierez*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1971 [1919].
- CARLUCCIO Daniele, *Cult Surréalisme*, Paris, Hermann, 2022.
- COCTEAU Jean, *Le Rappel à l'ordre*, dans *Œuvres complètes*, t. IX, Lausanne, Marguerat, 1950, p. 9-254.
- COHEN Nadja, « Les poètes et le cinéma autour de 1920. Deux attitudes opposées face au nouveau *medium* (Soupault et Aragon) », *Textimage*, n° 4, « Cinéma & Poésie. Réflexions », dir. Marion Poirson-Dechonne et Catherine Soulier, 2014. Disponible sur www.revue-textimage.com
- COLLECTIF, *Le Disque vert*, 3^e année, série IV, n° 4, « Le Cas Lautréamont », juin 1925.
- GAUTHIER Christophe, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, École Nationale des Chartes, 1999.
- HOBERMAN James et ROSENBAUM Jonathan, *Midnight Movies*, Boston, DaCapo Press, 1991.
- JOSEPHSON Matthew, *Life among the Surrealists. A Memoir*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.
- KLEIN Christian, *Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2014.
- KRACAUER Siegfried, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. Sabine Cornille, Paris, La Découverte, 2008.
- LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2001 [1869-1970].
- MATHIJS Ernest et SEXTON Jamie, *Cult Cinema. An Introduction*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2011.
- POTAMKIN Harry Alan, « Le culte des films » [1932], trad. Daniele Carluccio, *Po&sie*, n° 172-173, 2020, p. 255-259.
- SAINT-AMAND Denis et VRYDAGHS David, « La biographie dans l'étude des groupes littéraires : les conduites de vie surréaliste et zutique », *CONTEXTES*, n° 3, juin 2008. doi.org/10.4000/contextes.2302
- SARRIS Andrew, *Confessions of a Cultist. On the Cinema, 1955-1969*, New York, Simon & Schuster, 1970.
- SERVEL Charlotte, « Charlot de Soupault : une biographie "dictée [par] la mémoire" du poète pour "ranimer [les] souvenirs" des lecteurs ? », *Double Jeu*, n° 16, p. 51-67. doi.org/10.4000/doublejeu.2506
- SOUPAULT Philippe, *Le Bon Apôtre*, Paris, Lachenal & Ritter, 1988 [1923].
- *Histoire d'un blanc, 1897-1927. Mémoires de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2002 [1927].
- *Charlot*, Paris, Plon, 1957.
- *L'Amitié. Notes et maximes*, Paris, Hachette, 1965.
- *Poèmes et Poésies, 1917-1973*, Paris, Grasset, 1973.
- *Écrits de cinéma*, Paris, Plon, 1979.

- *Mémoires de l'oubli, 1923-1926*, Paris, Lachenal & Ritter, 1986.
- TELOTTE Jean-Pierre (dir.), *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*, Austin, University of Texas Press, 1991.
- TROELTSCH Ernst, *La Philosophie sociale du christianisme. Conférences de 1911 & 1922*, trad. Lucie Kaennel et Bernard Reymond, Paris, Van Dieren, 2018.
- VACHÉ Jacques, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, Paris, Jean-Michel Place, 1989.
- VANOYE Francis, « Soupault cinéphile ? », dans Myriam Boucharenc et Claude Leroy (dir.), *Présence de Philippe Soupault*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 307-319.
- WALZ Robin, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in early twentieth-century Paris*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 2000.
- WEILL Nicolas, « Walter Benjamin, penseur culte », *Le Monde*, 13 mars 2014. Disponible sur www.lemonde.fr
- WHISSEN Thomas Reed, *Classic Cult Fiction. A Companion to Popular Cult Literature*, Westport, Greenwood, 1992.

« Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus » La cinéphilie télévisuelle de François Mauriac

THOMAS CARRIER-LAFLEUR, Université de Montréal

Résumé

Cet article explore la cinéphilie télévisuelle de François Mauriac, qui rédige près de 200 téléchroniques entre 1959 et 1964, d'abord pour *L'Express*, puis pour *Le Figaro littéraire*. À une époque où la télévision s'impose comme un média de masse, Mauriac, membre de l'Académie française et prix Nobel, s'intéresse à son influence sur la culture et la société. Ses chroniques, oscillant entre admiration et critique, analysent le rôle de la télévision comme carrefour intermédial, où cinéma, littérature et actualité se rencontrent. À travers une cinéphilie atypique, il observe l'évolution du cinéma, depuis l'époque du muet jusqu'à l'essor des téléfilms, tout en questionnant les enjeux esthétiques et moraux des adaptations télévisuelles. Pour Mauriac, la télévision devient un outil de relecture et de transmission des œuvres, un espace où passé et présent dialoguent. Ses téléchroniques témoignent d'un regard singulier sur l'ambivalence du petit écran et sa capacité à révéler les transformations culturelles.

« Moi je me définis, avant tout, comme téléspectateur ! » lança Jed dans un élan fusionnel [...].
Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (2010)

L'ambivalence de la critique télévisuelle mauriacienne

La télé, c'est très écrasant. Pour les gens qui ont en dessous de soixante ou soixante-dix ans aujourd'hui, des baby-boomers aux milléniaux, c'est vraiment le média le plus puissant qui ait jamais existé dans l'histoire de l'humanité [...]. La télé a une puissance de réel qui rend à mon avis jaloux les autres médias. Par tradition, la littérature a toujours abordé la télé, de Berl à Mauriac, en passant plus récemment par Bourdieu, par une tradition plutôt satirique, plutôt mécontente¹

confiait Aurélien Bellanger à Sylvain Arrestier, en mars 2021, dans le sillage de la sortie de son roman *Téléréalité*. Tel un archéologue des médias², Bellanger y propose de « regarde[r], fasciné, ce qu'a pu être, à son apogée, la télévision³ », soit au moment de l'invention de ce dispositif inédit qu'a incarné l'arrivée de la télé-réalité à la fin du xx^e siècle – et qui, à bien des égards, anticipait également les valeurs et les enjeux de nos actuels réseaux sociaux avec leur « culte du banal⁴ ». À travers le parcours balzacien de son protagoniste Sébastien Bitereau,

1. Librairie Mollat, « Aurélien Bellanger – Téléréalité », [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=...), 18 mars 2021.

2. Voir Jussi Parikka, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2018.

3. Aurélien Bellanger, *Téléréalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022 [2021], p. 9.

4. Voir François Jost, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé réalité*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences politiques et sociologie », 2007.

alter ego fictionnel de l'entrepreneur Stéphane Courbit, Bellanger utilise l'évolution du média télévisuel pour cartographier la société française de la seconde moitié du xx^e siècle à travers ses aspirations, ses écueils, ses promesses ou ses délires⁵. Ce projet romanesque avait aussi explicitement pour but de se démarquer, d'un point de vue à la fois formel et idéologique, des discours littéraires typiques sur le petit écran, dont le style est généralement bref et le ton caustique. Or, une telle légitimation de la télévision par la littérature semble plus aisée aujourd'hui, dans une ère où ce média, au sens classique du terme, est, sinon mort, à tout le moins moribond, ayant été remplacé dans son hégémonie par les plateformes de visionnement en ligne et le Web. Là où le film, malgré les enjeux qu'affrontent continuellement les salles de cinéma, demeure une forme artistique reconnue et topique⁶, la télévision paraît s'être délayée dans la nébuleuse médiatique du numérique. C'est donc en tant qu'« espace brisé⁷ » ou sujet nostalgique que la télévision a su trouver ses lettres de noblesse dans la littérature contemporaine, alors que, à l'époque où se sont développés les discours et les pratiques de la cinéphilie – « passion française » selon Antoine de Baecque⁸ – elle demeurait, aux yeux de la sphère littéraire, une nouveauté curieuse et pittoresque⁹.

Dans le cadre du présent article, nous nous intéresserons ainsi à l'un de ces ironistes du petit écran dont parle Bellanger : François Mauriac. Fidèle du salon d'Anna de Noailles, élu à l'Académie française en 1933, proche de tous les grands auteurs de son temps, lauréat du prix Nobel de littérature en 1952, curieux des nouvelles formes romanesques, Mauriac, dont l'œuvre touche aussi bien au roman, au théâtre, à la poésie, à l'essai, aux mémoires qu'à l'autobiographie, est, à n'en pas douter, une des figures littéraires centrales de son époque. De sa naissance en 1885 jusqu'à sa mort en 1970, il a également pu assister à l'avènement des principaux médias audiovisuels du xx^e siècle : le cinéma (d'abord avec l'invention du cinématographe, puis par l'avènement d'une culture cinématographique), la radio, la télévision (comme objet technique, dans un premier temps, puis comme média de masse à partir des années 1950¹⁰). Même si Mauriac a tendance à se présenter dans ses textes autobiographiques dans une posture conservatrice ou réactionnaire¹¹, à tout le moins ambiguë face au

-
5. Voir Thomas Carrier-Lafleur, « La fin de la télévision ? *Téléréalité* d'Aurélien Bellanger ou les imaginaires romanesques d'un média "décadent" », *Tangence*, n° 136, 2024, p. 67-98.
 6. Voir André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-Arts visuels », 2023.
 7. Voir Vincent Gélinas-Lemaire, « Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine », *Études françaises*, vol. 56, n° 1, 2020, p. 5-13.
 8. Voir Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.
 9. Voir Antoine de Baecque (dir.), *Le cinéma des écrivains*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.
 10. Voir notamment Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012 ; Philippe Levrier, *Une histoire de la télévision. Rêve des ingénieurs et jouet des politiques*, Paris, L'Harmattan, 2018 ; Emmanuel Hoog, *La télé. Une histoire en direct*, Paris, Gallimard, 2010.
 11. Par exemple : « Rien ne me plaît plus de cette époque gâteuse et sanglante avec ses techniques ubuesques, ses chambres à torture et ses adultes tellement abrutis par le cinéma qu'ils préfèrent Tintin à tout, et que leur journal, sous peine de crever, doit leur raconter l'histoire et la littérature avec des dessins d'enfants » (François Mauriac, *Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1959, p. 219).

progrès technique, on note toutefois *a contrario* la trace positive de ces innovations médiatiques un peu partout dans son œuvre, en particulier dans son travail journalistique, corpus massif et hétérogène¹². Son parcours d'écrivain incarne la rencontre entre l'idéal de la grande littérature et les aléas d'une culture médiatique bouillonnante, dont la télévision, sur laquelle il ne cessera de prendre position, est l'avatar le plus saillant et significatif.

Mauriac s'est lancé dans la critique télévisuelle en septembre 1959, à la demande de Jean-Jacques Servan-Schreiber, directeur de *L'Express*. Pendant deux ans, il y publie des chroniques régulières, où il observe l'impact de la télévision sur la culture et la société. En 1961, en désaccord avec la ligne éditoriale du journal, il quitte *L'Express* et continue ses chroniques dans *Le Figaro littéraire*, où elles sont publiées jusqu'en 1964¹³. Au total, Mauriac va écrire presque deux cents téléchroniques, mêlant analyses des émissions, réflexions politiques, considérations philosophiques et retours sur les films qui y sont diffusés. Académicien et prix Nobel, il légitime la critique télévisuelle, un genre encore naissant, en revendiquant d'aborder ce sujet avec sérieux et liberté. Cette liberté s'exprime dans un jeu d'images qui fait des téléchroniques une sorte de fable critique de la société médiatique. Face à la diversité télévisuelle, déjà bien présente à son époque¹⁴, Mauriac se décrit tantôt comme une « mouette », dont la plume effleure avec légèreté et émerveillement l'étendue des programmes¹⁵, tantôt il devient « héron », planté sur ses longues pattes, le bec pointé vers l'eau pour y chercher une nourriture trop rare¹⁶. Ces deux métaphores traduisent une ambivalence dans son rapport au petit écran : reprenant la dialectique entre la grâce et la noirceur qui teinte l'ensemble de son œuvre littéraire¹⁷, il oscille entre extase et déception, entre l'élan d'une élévation culturelle et la désillusion face à des contenus souvent jugés médiocres. Ce double mouvement où l'écri-

12. Voir notamment Jean Touzot (dir.), « François Mauriac journaliste : nouveaux textes, nouveaux regards », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 14, 2006 ; André Le Gall, *François Mauriac journaliste : 1948-1958*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lectures et culture », 2012. On peut toutefois noter que la téléchronique est, de manière générale, le parent pauvre des études mauriaciennes, en comparaison au journalisme littéraire et politique. L'étude de ce corpus du point de vue des études télévisuelles et cinématographiques demeure donc encore à faire.

13. On retrouve l'ensemble des chroniques dans François Mauriac, *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964*, éd. Jean Touzot, Paris, Bartillat, 2008. Les références dans corps du texte se rapportent à cet ouvrage.

14. « Les années soixante sont loin d'une paléo-télévision figée en des genres bien délimités : la diversité des formes et des dispositifs y est tout aussi grande qu'aujourd'hui », rappellent Jérôme Bourdon et François Jost dans *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy* (Paris, Nathan / INA, 1998, p. 8).

15. « J'en demande pardon à ceux qui estiment que je m'abaisse en rédigeant cette chronique. Je la juge au contraire trop haute pour moi, car elle touche (et elle fait plus que toucher) à tout ce que l'homme d'aujourd'hui embrasse et dans tous les ordres. Je passe vite, c'est la loi du genre. Je ne pénètre rien, mais je montre l'étendue mouvante de la vie et ma plume l'effleure : c'est l'aile de la mouette » (Mauriac, *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision*, op. cit., p. 49-50).

16. « Tout au long de la semaine, et jusqu'à la soirée de samedi, je fus ce héron au long bec qui fit d'abord le difficile. Il côtoyait une rivière, moi le programme de la Télévision française, et chaque jour je soupirais : "Il n'y a pas là de quoi nourrir une chronique, attendons demain..." Mais aujourd'hui était pire qu'hier » (*Ibid.*, p. 46). Ainsi nous ne pouvons affirmer, avec Caroline Casseville, que « Mauriac ne fait jamais la fine bouche et s'investit avec un égal bonheur dans les propositions les plus diverses, sans jugement a priori » (« François Mauriac écrivain et télé-chroniqueur », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, 2010, p. 69).

17. Voir Jean-Luc Barré, *François Mauriac. Biographie intime*, nouvelle édition, Paris, Fayard, 2009.

vain téléphile s'envole sporadiquement pour être ensuite ramené à la terre structure ses téléchroniques, mêlées d'espoir et de désenchantement. Si la téléchronique peut se penser à l'image d'une fable, celle-ci ne possède pas pour autant une morale unique, mais une morale duelle, équivoque¹⁸.

L'ambivalence qui caractérise le rapport de Mauriac au flux télévisuel s'exprime particulièrement dans son approche du cinéma, un art qu'il n'a jamais revendiqué comme une passion, mais qu'il explore maintenant plus volontiers, malgré un soupçon salubre, grâce à la télévision¹⁹. Cette dernière, avec son offre diversifiée, devient pour l'écrivain âgé un point d'accès pluriel et répété, lui permettant d'approfondir sa réflexion sur le cinéma à plusieurs niveaux. D'une part, il reconnaît la grandeur potentielle de cet art, capable de toucher à la poésie et de révéler une profondeur spirituelle, comme dans les œuvres des cinéastes qu'il admire, tels que Buñuel et surtout Fellini²⁰. D'autre part, il déplore la prépondérance des productions commerciales, devenues encore plus courantes en raison de la production des téléfilms, qu'il associe à une standardisation culturelle et à une absence d'âme. Cette tension se retrouve dans son analyse du cinéma comme vecteur moral : il s'inquiète de l'impact immédiat des images, en particulier sur les jeunes spectateurs, dénonçant les dérives érotiques ou violentes de certains films. « La T.V. a toujours tenu bureau d'érotisme » (p. 383), résume le critique moraliste. Enfin, Mauriac s'attarde par moments sur l'esthétique des œuvres elles-mêmes, oscillant entre émerveillement devant des chefs-d'œuvre et frustration face à des adaptations écraniques d'œuvres littéraires qu'il juge dénaturées ou simplifiées. La télévision devient ainsi une sorte de laboratoire critique improvisé, tributaire du hasard des contenus diffusés, où Mauriac explore à la fois l'essence du cinéma et sa transformation dans l'écosystème des médias de masse.

Nous nous pencherons sur trois aspects de cette ambivalence cinéphilique de Mauriac, en proposant une réflexion sur trois enjeux constitutifs de ses téléchroniques étudiées dans leur ensemble comme une masse critique homogène : d'abord, une réflexion sur l'identité du cinéma (évolution du média, retour sur ses différentes transformations) doublée d'un regard critique sur la position de spectateur à travers les années ; ensuite, une pensée de l'adaptation écranique où la télévision est perçue comme un carrefour intermédiaire ; enfin, une poétique du visage et du gros plan comme *ethos* du « miracle de la télévision » (p. 120)²¹.

18. Nous aurions ainsi tendance à nuancer cette affirmation de Jean Touzot à l'entrée « Téléchronique » du *Dictionnaire François Mauriac* : « Le talon d'Achille de la chronique mauriacienne, c'est un rigorisme moral, héritage d'une éducation jansénisante et qui, même à des catholiques d'aujourd'hui, pourrait paraître frileux » (*op. cit.*, p. 1065).

19. Sur la cinéphilie de Mauriac et son rapport à la télévision, voir Paul Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 137-146.

20. On peut encore citer Touzot : « Plus que Renoir et René Clair, Buñuel et Fellini sont ses dieux, parce qu'ils croient à l'âme » (*Dictionnaire François Mauriac, op. cit.*, p. 1065). Or, Fellini semble plutôt le cinéaste de l'imaginaire, et non de l'âme, et Mauriac n'a pas pu se prononcer sur la dernière période, plus décadente et anarchiste, de Buñuel, avec des films comme *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972), *Le fantôme de liberté* (1974) et *Cet obscur objet du désir* (1977).

21. Touzot, pour sa part, discerne plutôt deux critères « sur lesquels se fonde l'esthétique télévisuelle chère à Mauriac » : « il n'est de vraie beauté que fortuite et de poésie qu'involontaire » ; « [l]a merveille des merveilles toujours renouvelée, c'est le visage humain » (*Dictionnaire François Mauriac, op. cit.*, p. 1065).

La télévision comme révélateur des identités du cinéma

Dans les discours critiques sur la cinéphilie, il est d'usage de souligner l'« émancipation » du regard et du jugement qu'a rendu possible la popularité croissante de la télévision dans les sociétés occidentales, à partir du milieu du xx^e siècle. Chez Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, on lit par exemple que « le regard porté sur le film du cadre de la consommation ordinaire résulte, à partir des années 50, à la fois de l'équipement institutionnel de la vision du cinéma du passé (la cinémathèque) et de la privatisation complète de l'expérience cinématographique qu'autorise la télévision²² ». Sans développer cette idée autant qu'elle aurait pu l'être, les auteurs soulignent ensuite que le dispositif télévisuel, en raison de sa grande accessibilité, permet non seulement un plus grand rayonnement des œuvres cinématographiques qui se voient constamment renaître dans le petit écran aux yeux de spectateurs nouveaux ou anciens, mais, de manière plus profonde et significative, un type original de jugement esthétique : « La "gratuité" qui caractérise la consommation de films de cinéma à la télévision matérialise une attitude désintéressée, dans le sens du regard "dépris" (la *sprezzatura* de Gracian) à la fois aigu et distrait, du connaisseur. La vision des films se libère pour ainsi dire des contraintes de jugement²³ ». Ce jugement, doit-on ajouter, ne concerne pas seulement l'appréciation des films eux-mêmes, mais une sensibilité accrue face aux possibilités expressives du cinéma comme art et comme média. Brisant la logique des sorties et l'absolutisme de la nouveauté, la télévision, reprenant en cela, il est vrai, le principe des cinémathèques, propose un regard décalé, souvent éclectique, sur l'histoire et l'évolution des productions filmiques, à la lumière des mutations technologiques constitutives du média, à commencer par le passage du muet au parlant.

Tout en reconnaissant qu'il est « si ignorant de l'histoire du cinéma » (p. 188), Mauriac utilise la télévision à titre de plateforme singulière pour réfléchir en dilettante sur l'évolution du média, qu'il considère comme un art traversé par des « mues » successives que le petit écran va grossir et révéler rétrospectivement. Ce que le dispositif des salles de cinéma n'avait jamais vraiment permis à l'écrivain est rendu envisageable par le déphasage et la domesticité de l'écran télévisuel : s'éloignant de l'expérience immédiate et immersive des salles obscures, il peut enfin poser un regard analytique, bien que disparate et instantané, sur l'histoire du média. Mauriac lui-même reconnaît son manque d'attention en tant que spectateur au cinéma, avouant avec humilité qu'il « ne comprend [...] jamais qu'avec un grand retard » (p. 242). Il vante également le mérite des émissions, telles *Cinépanorama* ou *À vous de juger*, qui lui permettent de partir d'un fragment, d'un extrait de film, pour éclairer le tout : « *À vous de juger* est à l'exacte mesure de l'attention dont je suis ordinairement capable au cinéma, sauf en de rares occasions. Je ne m'en vante ni n'en rougis » (p. 152). Après les métaphores animalières de la mouette ou du héron, il se comparera aussi à un anatomiste, partant d'un membre ou d'un organe du cinéma pour en reconstituer l'ensemble : « Je suis une sorte de Cuvier du cinéma : avec une seule séquence je reconstitue le monstre, et c'est le plus souvent

22. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010, p. 112.

23. *Ibid.*

pour me réjouir de ce qu'aucune puissance au monde ne peut m'obliger à aller voir le reste » (p. 183). C'est donc grâce à la télévision, qui ramène les anciens films à son salon, dans un contexte plus propice à la méditation et à l'extrapolation du détail, que Mauriac peut se permettre de philosopher de manière impressionniste, à l'instar des flux d'images et de sons du petit écran domestique, sur l'identité et les transformations du cinéma.

Les téléchroniques sont pour Mauriac l'occasion de rappeler à plusieurs reprises que le cinéma muet a représenté une étape fondatrice de son éveil artistique, une période qu'il associe à une poésie unique et intense. « Comme ma ferveur pour le cinéma a coïncidé avec le muet, je me persuadais que le parlant avait usurpé une place qui ne lui était pas due » (p. 369-370), confie-t-il par exemple au lecteur, mettant en scène son « je » d'avant la télévision. Toutefois, la redécouverte des films muets sur le petit écran lui impose non moins régulièrement une révision de ce jugement, mettant en exergue un effet de discontinuité du moi provoqué par l'expérience télévisuelle : « Me voilà bien détrompé : ce qu'on nous montre n'est plus regardable. Le parlant a tué le muet parce que nous ne pouvons plus voir avec nos yeux d'autrefois ce qui s'agite et gesticule. Ce sont les mêmes films qu'il y a quarante ans, mais ce n'est pas le même homme qui les regarde aujourd'hui » (p. 370). Cette ambivalence se traduit par une métaphore récurrente dans les téléchroniques : le muet n'était pas « une fin en soi », mais bien « le moment d'une mue, d'une métamorphose » (*ibid.*). Mauriac décrit ces vieux films comme des « peaux mortes », témoins d'un art dépassé par l'arrivée du parlant.

Mais ce dépassement n'est pas forcément synonyme de supériorité. Pour Mauriac, l'histoire du cinéma ne suit pas une trajectoire téléologique : chaque époque possède sa vérité, sa poésie, qui ne se mesure pas rationnellement à l'aune des innovations techniques ultérieures. S'il reconnaît dans ses téléchroniques la rupture fondamentale introduite par le cinéma parlant, il ne réduit pas systématiquement cette transition à une opposition simple entre un « avant » et un « après ». En revisitant des films parlants sur son petit écran, Mauriac observe des continuités et des discontinuités au sein même de cette période de l'histoire du cinéma. Ainsi, certains films, dont *L'héritière* (*The Heiress*, 1949) de William Wyler, lui apparaissent comme des œuvres intemporelles, capables de transcender leur époque grâce à la profondeur psychologique de leurs personnages : « J'ai pris un tel plaisir à ce film qui date de 1949 que je m'interroge à son propos : y a-t-il eu un progrès constant au cinéma, depuis ces quinze années, et ce qui nous est donné aujourd'hui est-il meilleur ? Ce que j'aime ici, c'est sans doute ce qui est condamné par beaucoup de cinéastes d'aujourd'hui, c'est la psychologie » (p. 559). Pour Mauriac, cette vérité psychologique confère une authenticité propre au parlant, pouvant rivaliser avec la poésie du muet. Toutefois, ce regard indulgent n'efface pas sa conscience des limites historiques des premiers films parlants. À propos de *Gribouille* (Marc Allégret, 1937), il écrit : « Ce fut sans doute un beau film en son temps, alors que le "parlant" se cherchait encore. Rien ne serait plus injuste que de comparer un film de cette époque à ceux d'aujourd'hui, et de l'en accabler » (p. 135). Ce constat révèle une tension dans son évaluation des œuvres : si le cinéma parlant a permis des avancées, il reste marqué par les tâtonnements et des errances, si bien que le progrès n'est pas nécessairement gage de

qualité. « Il hésite entre le regret de l'apparition du parlant [...] la constatation désolée que le muet est dépassé²⁴ », comme le résume bien Paul Renard.

Le jugement de Mauriac est plus catégorique envers certains films parlants qui, selon lui, sombrent dans la banalité narrative et la répétition de clichés. À propos de *L'assassin ne pardonne pas* (*The Corpse Came COD*, Henry Levin, 1947), il s'interroge avec ironie : « Il n'est ni pire ni meilleur que les milliers qui, depuis l'invention du parlant, opposent les mêmes gangsters au même détective et à la même blonde. Pourquoi préférer celui-ci à celui-là ? Comment choisir entre le néant et le rien ? » (p. 457)²⁵. Cette critique traduit son désenchantement face à une certaine standardisation du cinéma parlant, où les schémas répétitifs étouffent l'originalité et la poésie. Par ailleurs, la remédiation télévisuelle des films parlants pose pour Mauriac des défis spécifiques. La diffusion à la télévision, souvent doublée, modifie l'expérience du spectateur, altérant la réception originale des œuvres. À propos d'*Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938), il note : « Est-ce la faute du vieux film ou de ma vieille oreille ? Mais je ne distinguais pas le sens des mots » (p. 460-461). Sur *Roméo et Juliette* (1953) de Renato Castellani, il écrit : « Un trop grand film pour un écran trop petit ? Ou était-ce la faute du doublage, d'un éclairage sans mystère, de l'aspect léché des photographies ? Pas une goutte de poésie en tout cas ne passait. Ce qui reste de Shakespeare, la poésie ôtée... » (p. 290). Ou, encore, sur *L'étrangère* (*All This and Heaven Too*, Anatol Litvak, 1940) : « Le doublage de ce film m'a paru exécrable et interdit tout jugement » (p. 438). Ces commentaires mettent en lumière les enjeux techniques et culturels de la réception télévisuelle, où la barrière linguistique et la qualité sonore influencent l'appréciation des films anciens. Toujours est-il que, à travers ces exemples, Mauriac ne hiérarchise pas les époques du cinéma dans une logique de progrès, mais propose une réflexion sur la manière dont chaque période peut exprimer son propre potentiel de vérité. La télévision, en offrant une nouvelle audience à ces œuvres, lui permet d'interroger non seulement leur valeur esthétique, mais aussi leur capacité à incarner une poésie et une vérité propres à leur époque. En cela, Mauriac dépasse une simple opposition entre muet et parlant : il voit dans chaque phase de l'histoire du cinéma une tentative, plus ou moins réussie, d'explorer les possibilités du septième art, tout en acceptant les pertes inévitables qu'entraînent ses transformations.

Cette exploration des identités multiples du cinéma s'enrichit dans les téléchroniques mauriaciennes d'une réflexion sur la temporalité des médias. Si le cinéma d'avant les effets numériques repose sur le paradigme du « ça a été » – une ontologie de l'empreinte, comme le définit Roland Barthes pour la photographie, ou avant lui André Bazin²⁶ –, la télévision introduit une dynamique nouvelle, propre au paradigme de l'immédiateté, un « c'est en train

24. Paul Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 141.

25. La formule « choisir entre le néant et rien », renvoie évidemment à la nouvelle de William Faulkner, *The Wild Palms* (1939) : « Between grief and nothing I will take grief ». Cette phrase est également célèbre en raison de sa citation dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960).

26. Voir Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil / Cahiers du cinéma, 1980 ; André Bazin, *Écrits complets*, éd. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018.

de se passer », pour reprendre les mots d'Yves Citton dans *Médiarchie*²⁷. Sans pour autant le théoriser, Mauriac associe spontanément un tel changement ontologique à ce qu'il appelle le « pouvoir singulier » du direct, louant ses « vertus évidentes et même passionnantes » (p. 572). Là où la réflexion sur les modes d'existence des images cinématographiques se conjugue obligatoirement au passé, en raison de l'empreinte du réel sur la pellicule, la télévision, média du direct et donc du présent, a ainsi le pouvoir d'instaurer une nouvelle hétérochronie. Cette dualité temporelle inhérente au média télévisuel se remarque également par la rediffusion des films, surtout s'il s'agit d'œuvres anciennes, dans un flux d'images contemporaines : sur le petit écran, le passé figé du répertoire cinématographique dialogue avec l'immédiateté des programmes télévisés. Dans ce contexte où se dessinent deux rapports au temps et deux modes de réception des contenus audiovisuels, le cinéma devient pour Mauriac une expérience duelle : l'empreinte immobile du temps se superpose au flux de l'immédiateté. Ce jeu temporel, où le cinéma est relu sous l'éclairage du présentisme intrinsèque au média télévisuel sur lequel plane constamment l'ombre du direct, trouve d'ailleurs pour lui un écho dans le tournant qu'a représenté la Nouvelle Vague. Mauriac admire ce mouvement pour sa quête de vérité brute : des tournages en extérieur, des techniques légères et une attention à l'instant capté et au réel en train de se former sous nos yeux qui rappellent l'immédiateté télévisuelle, soit « la vérité de la vie » (p. 321). À propos de *La punition* (1962) de Jean Rouch, œuvre « expérimentale », dit Mauriac, car diffusée simultanément en salle et à la télévision, l'écrivain célèbre la réunion de la « poésie et [de la] vérité » (p. 408-409), mettant en lumière l'exigence qu'ont ces deux médias à capter l'instant tout en ouvrant une réflexion sur le réel. Offrant une nouvelle grille de lecture pour les œuvres cinématographiques, la télévision agit ainsi comme une poétique critique, où les films anciens, loin d'être figés dans leur statut de chefs-d'œuvre, sont réinterrogés dans un contexte qui leur ajoute une dimension temporelle au regard des nouvelles possibilités expressives et des nouveaux modes de réceptions des dispositifs médiatiques.

Ainsi, Mauriac, loin d'être seulement nostalgique ou passéiste, utilise la télévision pour enrichir son regard critique. Elle lui offre ce qui lui manquait pour parler pleinement du cinéma : un regard temporel et une perspective mouvante, où passé et présent s'entrelacent. Cette rencontre entre le « ça a été » des films et le « c'est en train de se passer » du flux télévisuel oblige le téléchroniqueur à revisiter ses jugements, ses souvenirs et ses certitudes. En replaçant les œuvres dans un mouvement constant entre mémoire et actualité, la télévision élabore une poétique nouvelle qui enrichit non seulement la cinéphilie, mais aussi la manière dont nous comprenons l'art dans sa relation au temps et à notre propre vécu. La « mue » que rend visible la télévision est tout autant celle des médias que celle du moi, phénomène qui n'est jamais aussi présent dans les téléchroniques que lorsque Mauriac prête sa plume à une réflexion sur le phénomène des adaptations médiatiques.

27. « La nouveauté fondamentale de la télévision apparue au milieu du xx^e siècle tient à sa capacité de donner à voir en direct, à des millions de personnes, à travers l'ensemble de la planète (en "mondovision"), quelque chose qui est en train de se passer au moment même en un point du globe [...]. Au "ça a été" de la photographie, la télévision répond par un "c'est en train de se passer" », écrit justement Yves Citton (*Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017, p. 43).

L'écran cathodique comme carrefour intermédial et prisme temporel

L'adaptation occupe une place centrale dans les téléchroniques de François Mauriac, où elle devient un point de convergence entre cinéma, télévision et littérature. En effet, la majorité des films qu'il commente sont des adaptations d'œuvres littéraires, qu'il s'agisse de classiques jadis transposés au cinéma et maintenant rediffusés sur l'écran domestique ou d'adaptations spécialement conçues pour la télévision, sous forme de téléfilms ou de télé-théâtre. À travers ce jeu de méditations, Mauriac met en lumière un double niveau de souvenirs : le souvenir du texte d'origine, souvent associé à sa propre expérience de lecteur, et celui du film ou de l'adaptation elle-même. Cet exercice critique fait de l'écran cathodique un carrefour intermédial, où les œuvres se redéfinissent en fonction de nouveaux contextes et de nouveaux publics. Pour Mauriac, l'adaptation pose des questions essentielles sur la mémoire et la fidélité. Si elle permet de maintenir vivantes des œuvres littéraires menacées par l'oubli, elle exige des compromis souvent difficiles à accepter. « On sait ce que je pense des adaptations, ou plutôt que je ne sais trop qu'en penser » (p. 188), écrit-il avec une pointe d'ironie, résumant ainsi l'ambivalence de son jugement. Entre admiration pour certaines réussites et âpres critiques sur ce qu'il juge être des simplifications ou des trahisons, le téléchroniqueur questionne les conditions nécessaires pour qu'une adaptation écranique réussisse à capter la vérité d'une œuvre littéraire. Cette quête de vérité, centrale dans sa réflexion globale sur la télévision, s'accompagne d'un autre enjeu fondamental : celui de la survie des œuvres littéraires à travers leur relecture par d'autres médias. L'adaptation devient ainsi, pour Mauriac, un prisme critique qui lui permet de se positionner à la croisée des trois formes artistiques : la littérature, qu'il connaît en tant qu'écrivain, le cinéma, qu'il a observé avec une certaine négligence tout au long de sa vie, et la télévision, média qu'il examine tardivement dans le contexte particulier du travail de chroniqueur. Cette réflexion complexe s'articule autour de plusieurs axes : l'adaptation comme moyen de transmission et de survie des œuvres, ses contraintes de simplification et de fidélité, et enfin son statut intermédial, qui brouille les frontières entre les genres et amène des critères inédits de réception.

Dans un premier temps, l'adaptation d'œuvres littéraires à l'écran devient, pour l'homme de lettres se prêtant au jeu de la téléchronique, un laboratoire pour explorer la mémoire, l'oubli et la fidélité. En croisant sa propre expérience de lecteur assidu avec celle du spectateur ordinaire, il met en scène une dynamique où l'écran cathodique agit comme un révélateur esthétique et un miroir pour se juger soi-même au prisme de l'inévitable passage du temps et des soubresauts de la mémoire involontaire : « La téléchronique trace les linéaments d'une autobiographie par images interposées²⁸ », commente justement Touzot. À travers ses critiques de plusieurs dizaines d'adaptations, Mauriac illustre comment l'adaptation peut faire surgir des souvenirs personnels de lecteur et d'écrivain tout en invitant à réinterroger collectivement la valeur des textes littéraires à l'aune de nouveaux contextes visuels et médiatiques. Dans une téléchronique qui aborde le film *Circonstances atténuantes*

28. Jean Touzot, « Téléchronique », dans Caroline Casseville-Ragot et Jean Touzot (dir.), *Dictionnaire François Mauriac*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques : Références et Dictionnaires », 2021, p. 1065.

(Jean Boyer, 1939), adaptation du roman de Marcel Arnac, l'écrivain souligne volontiers le potentiel salvateur de la télévision : « La télévision peut puiser indéfiniment dans la fosse commune des vieux films. Elle sauve du néant ce qui y était retourné » (p. 89). Cette lutte contre l'effacement du passé dans le bouillonnement de la culture de masse inaugurée par la popularité croissante de la télévision trouve une résonance particulière dans ses commentaires sur l'adaptation.

Avec l'adaptation télévisuelle des *Perses* d'Eschyle réalisée par Jean Prat en 1961, Mauriac célèbre l'accomplissement de ce qu'il considère être la possibilité ultime de la télévision : faire surgir du passé une œuvre antique et la rendre intensément vivante pour un public contemporain. Ce geste d'adaptation dépasse, selon lui, la simple mise en scène pour devenir une résurrection : « pour la première fois, la télévision aura été au bout de ses possibilités. Un chef-d'œuvre vénérable a surgi du gouffre de deux mille quatre cents années » (p. 212). La télévision agit à nouveau ici, comme Mauriac le soulignait déjà dans ses réflexions sur l'évolution du cinéma, à titre de média hétérochronique où les temporalités se superposent. Le téléchroniqueur souligne cet effet en décrivant les personnages de la pièce : « [d]es hommes pareils à nous, mus par les mêmes passions, intensément vivants », ils portent néanmoins « la marque des siècles » (*ibid.*). Cette tension entre la vitalité immédiate des acteurs et l'héritage figé des bas-reliefs de Persépolis est rendue possible grâce à la matérialité propre à la télévision : la mise en scène, les masques « qui les pétrifiaient à demi » (*ibid.*) et l'hiératisme. Ces choix esthétiques permettent de conserver la distance historique tout en projetant les émotions humaines intemporelles au présent. L'adaptation devient ici un acte de mémoire active, où l'oubli est temporairement suspendu. Mauriac insiste sur le rôle collectif de l'adaptation télévisuelle : une troupe d'artistes anonymes s'efface derrière l'œuvre, ne cherchant ni à moderniser ni à individualiser l'héritage d'Eschyle, mais à le restituer avec authenticité. Cela contraste avec les adaptations souvent critiquées par Mauriac pour leur simplification ou leur trahison de l'œuvre originale, comme on le verra dans un instant. Ici, il célèbre une forme d'humilité artistique où l'effort commun aboutit à la résurrection éphémère d'une œuvre millénaire. La télévision agit comme un catalyseur d'hétérochronie : elle superpose le passé lointain d'Eschyle, l'héritage esthétique de Persépolis et le présent immédiat des téléspectateurs réunis autour de leurs écrans. Dans cet instant unique, l'œuvre devient intensément vivante tout en conservant sa patine historique, offrant une expérience où l'oubli est temporairement suspendu au profit d'une rencontre avec le passé.

Notons au passage que cette grille de lecture centrée sur l'hétérochronie et la superposition des temporalités s'applique parfaitement à la manière dont Mauriac parle de Brigitte Bardot. En associant la star contemporaine à des figures mythologiques, il crée un dialogue constant entre l'actualité brûlante du présent – incarnée par « B. B. » en tant qu'icône des années 1950 et 1960 – et la profondeur intemporelle du mythe qui ne demande qu'à s'actualiser à l'écran. À travers son langage poétique et évocateur, Mauriac transforme Bardot en une sorte de déesse moderne ou de constellation céleste, superposant des strates de temps et de symboles pour éclairer la nature de son statut. En la décrivant comme une « méduse hâlétante » (p. 481) aux cheveux « dévorants » (p. 556), ou en la plaçant « entre Cassiopée et

Andromède » (p. 481), Mauriac projette l'icône contemporaine dans une temporalité mythologique, où elle devient à la fois triomphante et traquée, humaine et divine. Il souligne également le rôle du désir collectif dans la transfiguration de Bardot : sa beauté, dit-il, n'est pas innée, mais « remodelée par des millions de désirs » (p. 382), faisant d'elle une abstraction de la féminité universelle. Cependant, cette idéalisation est tempérée par une attention aux dissonances : sa voix, note-t-il, « n'a rien de mythique » (p. 556), révélant l'écart entre l'icône et la réalité prosaïque. Cette tension, proche de la dynamique de l'adaptation télévisuelle, place Bardot dans une hétérochronie où l'imaginaire médiatique transcende son époque, faisant d'elle une figure qui dialogue à la fois avec le présent et les archétypes du passé.

Cependant, cette dynamique de redécouverte est inséparable d'une réflexion mélancolique sur la fragilité de la littérature face au temps et à l'oubli. Pour Mauriac, l'adaptation devient une tentative de fixer la mémoire culturelle collective, mais, comme toujours chez lui, elle s'accompagne d'une ambivalence : entre sauvegarde et mutilation, entre fidélité et trahison. Cette tension est parfaitement illustrée par sa métaphore des urubus, qu'il utilise à propos d'une adaptation comme *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953) : « Tel est le sort d'une œuvre quand l'auteur n'est plus là pour la défendre. Nous avons le choix entre l'oubli et les urubus » (p. 582). Les urubus, ces charognards qui s'abattent sur les cadavres, incarnent ici la violence exercée par les adaptateurs sur les grandes œuvres, souvent réduites en fragments, simplifiées ou réassemblées pour répondre à des impératifs commerciaux. Mais cette image, bien qu'acérée, ne se limite pas à une critique négative. En s'alimentant des corps déchus, les urubus participent au cycle de la vie, transformant la mort en matière vivante et contribuant ainsi à la régénération. Cette ambivalence est essentielle pour comprendre le regard de Mauriac sur l'adaptation. D'un côté, il déplore les mutilations infligées aux œuvres littéraires, trop souvent traitées comme des produits à consommer. Mais de l'autre, il reconnaît que ces transformations, tout imparfaites soient-elles, jouent un rôle vital dans la survie des œuvres. Comme il l'écrit à propos d'une adaptation des *Caprices de Marianne* (Claude Lournais, 1962) : « La télévision devrait être le bain de jouvence des chefs-d'œuvre exténués » (p. 346-347). L'urubu devient alors une figure double, à la fois destructrice et régénératrice, symbolisant le double rôle de l'adaptation dans l'écosystème télévisuel : dénaturer les œuvres tout en leur offrant une nouvelle chance de vie. Ce serait même le propre du média, comme le suggère ici Mauriac : « Le petit écran m'apparaît [...] comme le révélateur de tout ce qui se joue ou se filme en dehors de lui et même des plus vieux chefs-d'œuvre qu'il rajeunit miraculeusement. Tout lui appartient. Ne fabriquez rien exprès pour lui, adaptez tout au plus, ne faites rien à sa mesure » (p. 92).

Dans ce contexte, la métaphore de l'urubu peut également s'appliquer à Mauriac lui-même en tant que critique télévisuel. Face aux vestiges du cinéma et de la littérature que l'écran cathodique livre quotidiennement aux « hasards de sa fourchette », il agit parfois comme un urubu critique : un observateur des ruines et des corps, un rapiéceur qui tente de faire sens de ces fragments d'œuvres secoués par l'électrochoc du flux télévisuel qui doit réanimer de la matière morte pour se nourrir. Dans ses téléchroniques, il se confronte aux morceaux épars de chefs-d'œuvre, qu'il cherche à réassembler à travers son propre filtre de

souvenirs, d'interprétations et d'introspection. À propos de *Premier amour* (Jean Prat, 1963), il confesse : « Comme je n'ai gardé aucun souvenir du roman de Tourgueniev ! (L'ai-je seulement lu ?), je ne saurais démêler si ma déception est imputable au romancier ou à son adaptateur » (p. 478). Cette déclaration révèle non seulement l'importance de la mémoire dans son jugement, mais aussi son rôle de rapiéceur face à ces œuvres adaptées et à demi oubliées, où la critique devient un acte de reconstruction subjective. Cette ambivalence trouve une résonance dans son commentaire sur *Un cœur simple* (Jean Bescont, 1961) : « Tout a été respecté, le film a été tourné aux lieux mêmes où Flaubert a situé son histoire, et rien ne passe. Ce comble de fidélité se mue en un comble de trahison » (p. 241). Ici, Mauriac en appelle aux « spécialistes du petit écran » (p. 241) pour expliquer cet échec, soulignant l'absence de critères objectifs dans l'évaluation des adaptations. Mais cette absence est également une richesse : elle laisse place à une réception subjective, où chaque spectateur peut recomposer à sa manière les fragments de l'œuvre. L'urubu, en tant que métaphore structurante, incarne ainsi cette posture critique : il se nourrit des restes, mais il les transforme en quelque chose de nouveau, engageant un dialogue entre les vestiges du passé et le présent. La télévision offre à Mauriac un rôle d'urubu face à l'héritage littéraire et cinématographique. Elle lui permet de ressasser, de déconstruire et de reconstruire, mais aussi de revisiter ses propres souvenirs et de redéfinir sa relation au texte littéraire. À travers son regard mélancolique mais lucide, Mauriac montre que l'adaptation, loin d'être un simple processus technique, est un acte existentiel où mémoire et oubli, destruction et régénération se mêlent. L'urubu devient alors le symbole parfait d'un critique télévisuel confronté à un héritage culturel à la fois menacé et renouvelé.

En somme, les téléchroniques mauriaciennes développent l'idée que l'adaptation à la télévision agit comme un *pharmakon*²⁹, un remède autant qu'un poison pour la littérature et le cinéma. Si elle prolonge la vie des œuvres en les rendant accessibles à un public élargi, elle peut également les trahir, simplifier leur richesse ou mal interpréter leur essence. Malgré ses réticences initiales envers certaines adaptations, Mauriac admet qu'elles peuvent atteindre une profondeur universelle inattendue, même dans des conditions où elles semblaient promises à l'échec, comme c'est le cas, par exemple, avec *Le Maître de Ballantrae* (*The Master of Ballantrae*, William Keighley, 1953), adaptation de Stevenson que le chroniqueur se surprend à apprécier :

Ce Maître de Ballantrae m'a paru être une étonnante réussite : étonnante précisément parce que je n'ai aucun goût pour les adaptations de cet ordre, qui sont presque toujours des trahisons, et que prétendre ajuster au petit écran une aussi longue histoire, et aussi éloignée de nous dans l'espace et dans le temps, c'est à première vue une folie et, pour parler comme Pascal, de toutes les folies la plus folle. Mais le miracle fut celui du dépaysement vaincu : nous sommes entrés dans le conflit de tous les temps. (p. 503-504)

Cette capacité de l'adaptation à surprendre et à réinterpréter souligne une contradiction fondamentale dans la posture de Mauriac : s'il critique souvent les trahisons esthétiques ou

29. Sur cette notion, voir Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32-33, 1968.

techniques, il reconnaît que l'adaptation peut avoir une pertinence culturelle plus large, dans la mesure où la télévision offre une « dernière chance de survie » aux œuvres littéraires. Sur *La fille du broyeur de lin* (Jean Bescont, 1964), adaptation d'Ernest Renan, de même qu'à propos du film *Destins*, une adaptation de son roman de 1928 qui sera finalement réalisée en 1965 par Pierre Cardinal, il écrit :

Je me demandais si une adaptation de cette qualité pût donner à un seul téléspectateur le désir de rouvrir les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, ou de les découvrir. Je ne le crois pas : ces adaptations m'apparaissent comme la dernière chance de survie que nous gardions, nous autres auteurs. Ce n'est pas très consolant. Je suis persuadé que *Destins* (un roman oublié que j'ai publié il y a quarante ans et dont Curtis prépare l'adaptation) fera merveille au petit écran ; mais ce sera la projection d'une vision personnelle, plus riche peut-être que l'œuvre originale. Il n'empêche que la source, c'est ce qui continue de sourdre dans le livre oublié. (p. 522)

Ici, Mauriac souligne que, malgré leurs imperfections, les adaptations, qui parfois peuvent être des réinterprétations du matériau d'origine, permettent de préserver la mémoire collective, notamment dans un contexte où la lecture décline.

Au-delà des œuvres elles-mêmes, Mauriac s'intéresse dans ses chroniques à la télévision comme un carrefour intermédial : un espace où la littérature, le cinéma et le théâtre se rencontrent, se transforment et se redéfinissent. Il célèbre ainsi la capacité de la télévision à initier un immense public aux classiques. La télévision, en démocratisant l'accès aux grandes œuvres, remet en question les hiérarchies culturelles. Mauriac, issu d'un cercle littéraire élitiste, se place en tant que téléchroniqueur dans une posture inédite : il imagine la réception des œuvres par des spectateurs moins lettrés, tout en exprimant son jugement personnel d'écrivain. Cette tension entre son rôle d'intellectuel et son souci d'un public populaire traverse ses chroniques. À propos de *Macbeth* (Georges Paumier, 1954, retransmission de la pièce mise en scène par Jean Vilard), il avoue : « Je suis bien partagé. Je me réjouis de ce que la télévision initie à Shakespeare un public immense. Je ne voudrais rien écrire ici qui tende à la détourner d'avancer dans cette direction. Il me semble d'ailleurs que l'éloge a été unanime. Mais enfin, comment tairais-je ce que moi-même j'ai ressenti ? [...] Je veux bien que ce soit moi qui aie tort » (p. 50). Ce geste d'humilité souligne une ouverture critique rare chez les écrivains de sa génération. La télévision modifie également la manière dont Mauriac interagit avec les œuvres adaptées, en lui offrant une agentivité nouvelle. Dans une réflexion sur une adaptation télévisuelle de *Jean Le Maufranc* de Jules Romains (Philippe Ducrest, 1959), il confie : « J'aurais voulu m'introduire dans la comédie, couper la parole aux acteurs, protester : "Ce n'est pas la question !" Voilà une envie qui ne me vient jamais au théâtre, mais la télévision nous met dans le coup » (p. 44). Cette agentivité, cette capacité du téléspectateur à participer mentalement à l'œuvre, est propre au petit écran. Elle montre que la télévision n'est rien sans la subjectivité active de celui qui la regarde. L'écran devient ainsi un miroir critique, où le spectateur est invité à dialoguer avec les œuvres, à les réinterpréter, à les prolonger. Pour tout dire, Mauriac voit dans la télévision, du point de vue de l'adaptation, un média

encore et toujours ambivalent, à la fois destructeur et créateur, mais surtout un espace d'interaction unique.

La téléchronique comme exercice spirituel

Mauriac n'est pas un cinéphile au sens classique du terme. Paul Renard le décrit plus justement comme un « cinéphage » :

Par obligation professionnelle, Mauriac est donc un cinéphage, mais il n'est pas un cinéphile. Si le cinéphile est celui qui fréquente avec assiduité les salles obscures, qui connaît de manière érudite l'histoire du cinéma, qui fétichise des réalisateurs, des acteurs et des films, qui s'intéresse aux techniques de la prise de vue et de l'enregistrement du son, Mauriac n'est pas cinéphile, et ce à une époque où la cinéphilie bat son plein, dans les ciné-clubs comme dans les revues telles les *sœurs ennemies*, les *Cahiers du cinéma* et *Positif*, et alors que Claude Mauriac, fils du romancier, dans ses articles du *Figaro littéraire* et dans son ouvrage, *L'Amour du cinéma*, défend des positions proches de celles des *Cahiers du cinéma* et, en particulier, de Truffaut ³⁰.

Ce qui le distingue comme critique de cinéma et exégète des images, c'est la perspective unique que lui offre la télévision : une fenêtre temporelle où les œuvres du passé, les visages des êtres disparus et les histoires anciennes se croisent avec les préoccupations du présent. La télévision, dans son rôle de rediffuseur et de créateur de nouveaux récits, lui permet de mener une réflexion à la fois poétique et spirituelle sur le temps, la mémoire et la mort.

Pour Mauriac, la télévision, malgré la révolution du direct qu'il souligne volontiers et régulièrement, demeure avant tout un art de la revenance, capable de ressusciter ce qui semblait définitivement perdu. C'est là son « miracle propre » : « Ces morts qui reviennent sur le petit écran et qui reviennent chez nous, qui parlent familièrement, même si nous ne les avons pas connus, c'est le miracle propre à la télévision, c'est son mystère » (p. 70). Sous la plume de l'écrivain, la télévision devient un média qui transcende la mort, qui restitue, pour quelques instants fugaces, les présences effacées par le temps. En regardant *Knock* (Guy Lefranc, 1951), le dernier film mettant en vedette Louis Jouvet, Mauriac remarque : « Jouvet est là qui porte visiblement sur sa face le signe fatal » (p. 106). De même, devant une performance de Gérard Philipe, il écrit : « C'est un mort qui joue la mort. La télévision le ressuscite. Ces résurrections sont sa meilleure gloire » (p. 177). Ces instants sont pour lui bouleversants : la télévision, loin de masquer la mort, nous « oblige à regarder ce soleil en face, sans lunettes noires » (p. 211), offrant une méditation à la fois intime et universelle sur la condition humaine.

Cette réflexion sur la mort passe par une poétique du visage, une fascination pour l'humanité qui se manifeste dans les gros plans. « La télévision contente ce goût de les voir de tout près, de les déchiffrer comme des partitions » (p. 105), écrit-il. À travers cette proximité, Mauriac perçoit une révélation spirituelle : « L'âme s'y manifeste avec une évidence bouleversante, du moins pour moi » (p. 225). Le visage humain, scruté sur le petit écran, devient un lieu de résurrection où le passé se redéploie dans le présent. La télévision permet ainsi un

30. Renard, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », art. cit., p. 139.

miracle unique : montrer le temps qui passe tout en l'abolissant, en restituant des fragments de vie arrachés à l'oubli. En ce sens, elle devient pour Mauriac un outil de réflexion sur sa propre mortalité, comme lorsqu'il anticipe, lors d'une émission consacrée à la disparition de William Faulkner, la diffusion de sa mort sur le petit écran : « Et tout à coup j'imagine qu'un jour, bientôt, le petit écran encadrera la même cérémonie, dont je serai le personnage principal » (p. 324). Mais ce miracle de la télévision n'est pas exempt d'ambiguïté. Mauriac reconnaît que si la télévision permet de transcender la mort, elle ne l'annule jamais complètement : « Ni le film ni le disque ne l'emportent sur la mort » (p. 367). Cette tension entre la finitude et la résurrection confère à la télévision une force paradoxale, à la fois tragique et salvatrice. Pour Mauriac, le petit écran n'est pas un simple divertissement, mais un médium existentiel, qui questionne et transforme notre rapport au temps, à l'art et à nous-mêmes. Ainsi, la téléchronique devient pour Mauriac un véritable exercice spirituel. Elle ne consiste pas seulement à commenter des œuvres, mais à méditer sur leur passage à travers les âges et à interroger leur capacité à dialoguer avec l'éternité. C'est une pratique où la critique s'élève au rang de spiritualité, où chaque programme devient une occasion de scruter l'âme humaine, de célébrer sa résilience et d'accepter sa finitude.

La métaphore de l'urubu, que Mauriac associe aux adaptations télévisuelles comme seule voie possible face à l'oubli complet, prend une résonance particulière. L'urubu, qui se nourrit des vestiges, incarne un cycle où la mort se transforme en vie. De la même manière, Mauriac lui-même devient un urubu de la télévision, observant les fragments de cinéma, de littérature et de théâtre que lui livre le petit écran pour les réassembler en une réflexion critique et personnelle. Aujourd'hui, le cadavre n'est autre que celui de la télévision elle-même. Pourtant, les téléchroniques de Mauriac, par leur capacité à donner une nouvelle vie aux œuvres et à mêler les temporalités, témoignent de la force de ce dispositif aujourd'hui quasiment disparu dans l'océan du tout numérique. Par sa plume, Mauriac a transformé la télévision en un miroir où il pouvait interroger la condition humaine, revisiter ses propres souvenirs et, en retour, se livrer lui-même. Ce rôle d'urubu critique, capable de voir au-delà des décombres et de célébrer la survivance des œuvres, fait de Mauriac une figure singulière dans l'histoire des lettres françaises : un écrivain pour qui le petit écran était à la fois un champ de ruines et une promesse d'éternité.

Bibliographie

- BARRE Jean-Luc, *François Mauriac. Biographie intime*, nouvelle édition, Paris, Fayard, 2009.
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Éditions du Seuil / Cahiers du cinéma, 1980.
- BAZIN André, *Écrits complets*, éd. Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Macula, 2018.
- BELLANGER Aurélien, *Téléréalité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2022 [2021].
- BOURDON Jérôme et JOST François (dir.), *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*, Paris, Nathan / INA, 1998.
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « La fin de la télévision ? *Téléréalité* d'Aurélien Bellanger ou les imaginaires romanesques d'un média "décadent" », *Tangence*, n° 136, 2024, p. 67-98.

- CASSEVILLE Caroline, « François Mauriac écrivain et télé-chroniqueur », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 18, 2010, p. 61-72.
- CASSEVILLE-RAGOT Caroline et TOUZOT Jean (dir.), *Dictionnaire François Mauriac*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques : Références et Dictionnaires », 2021.
- CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2017.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Paris, Fayard, 2003.
- (dir.), *Le cinéma des écrivains*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1995.
- DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », *Tel Quel*, n° 32-33, 1968.
- GAUDREULT André et MARION Philippe, *La fin du cinéma ? La résilience d'un média à l'ère du numérique*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma-Arts visuels », 2023.
- GÉLINAS-LEMAIRE Vincent, « Le monde en ruines : espaces brisés de la littérature contemporaine », *Études françaises*, vol. 56, n° 1, 2020, p. 5-13.
- HOOG Emmanuel, *La télé. Une histoire en direct*, Paris, Gallimard, 2010.
- JOST François, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé réalité*, Paris, CNRS éditions, coll. « Sciences politiques et sociologie », 2007.
- JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2010.
- LE GALL André, *François Mauriac journaliste : 1948-1958*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lectures et culture », 2012.
- LEVRIER Philippe, *Une histoire de la télévision. Rêve des ingénieurs et jouet des politiques*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- MAURIAC François, *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965.
- *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1965.
- *On n'est jamais sûr de rien avec la télévision. Chroniques 1959-1964*, éd. Jean Touzot, Paris, Bartillat, 2008.
- PARIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des médias ?*, trad. Christophe Degoutin, Grenoble, UGA Éditions, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2018.
- RENARD Paul, « François Mauriac et le cinéma vu à la télévision », *Roman 20-50*, n° 4, 2009, p. 137-146.
- SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2012.
- TOUZOT Jean (dir.), « François Mauriac journaliste : nouveaux textes, nouveaux regards », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n° 14, 2006.

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

GUILLAUME DREVON, Université Sorbonne-Nouvelle

Résumé

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. *Ibid.*, p. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Autopsie d'un meurtre »

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

Ce sont deux moments remarquables où Guibert fait état de son « érotomanie cinéophile²⁹ » devant l'image cinématographique, où Guibert problématise son « herménéutique du sujet ». Ce sont deux formulations de la vertu subjectivante des images, de leur rôle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41. *Ibid.*, p. 20.

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

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

44. *Ibid.*, p. 136.

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

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

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

« Identification d'une femme » : Isabelle Adjani

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Profession reporter »

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

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

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

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

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

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

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

66. *Ibid.*, p. 75.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

78. *Ibid.*, p. 21.

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

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

Ma sœur naît le 26 septembre 1951 ⁸⁰.

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

– Vous êtes des ouvriers de la Ville de Paris ?

– Oui, vous n'aurez rien à payer.

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

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

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

Un certain regard : Guibert festivalier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Golden Eighties : Guibert au goût de la postmodernité

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

101. *Ibid.*, p. 249.

102. *Ibid.*, p. 187.

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les traces du cinéma dans les carnets de Bernard Comment, entre cinéphilie et exogenèse

VINCENT ANNEN, Université de Lausanne

Résumé

Cet article se propose d'étudier les carnets de Bernard Comment au prisme du concept de « cinéphilie ». L'œuvre romanesque de l'écrivain présente des réseaux intertextuels denses, incluant de nombreuses références cinématographiques, dont l'hétérogénéité dialogue avec celle des carnets. Supports de pratiques scripturales personnelles et d'enquêtes menées en vue de projets littéraires en développement, ces documents relèvent à la fois du travail mémoriel et de processus créatifs exogénétiques. Par conséquent, l'étude des notes consacrées à des films visionnés par l'auteur permet d'interroger leur(s) fonction(s) : sont-elles rédigées en vue d'une intégration potentielle à un futur roman ? Relèvent-elles d'une pratique de notation cinéophile, indépendante de son activité d'écrivain ? Participent-elles ensuite d'un processus d'écriture littéraire que l'on peut lui-même qualifier de cinéophile ?

L'œuvre romanesque de Bernard Comment débute, dès la première page de *L'Ombre de mémoire* (1990), par une mention du cinéma : « [J]e faisais preuve d'une étonnante capacité à mémoriser les événements vécus [...] dans les plus infimes détails, comme un film, d'interminables bobines qui apparaissaient au quart de tour¹ ». Ici, le romancier jurassien ne convoque pas tant sa culture cinéphilique que les capacités d'enregistrement, de projection et de défilement propres au dispositif cinématographique. Il rappelle sans ambiguïté les affinités électives, fussent-elles métaphoriques, entre bobine de pellicule et souvenir, entre projection et anamnèse, bref, entre cinéma et travail de mémoire.

Quelques lignes plus loin, le narrateur à la première personne précise le type de processus mémoriel qui l'obsède : « ce n'était pas cette mémoire-là qui m'intéressait, mais celles des livres, des œuvres, de tout ce patrimoine [...] le langage des autres, celui qui compte, qui fait autorité² ». La question de la mémoire, socle thématique qui fonde toute la production littéraire de l'écrivain, se décline donc chez Bernard Comment en deux enjeux, distincts mais indissociables : d'un côté, le « vécu » et de l'autre le « savoir », soit la mémoire de l'expérience individuelle et la mémoire de la connaissance du monde et des œuvres, la mémoire de « l'homme libre » et la mémoire de l'intellectuel érudit. De plus, l'obsession pour la conservation du passé qui caractérise les narrateurs de Bernard Comment est indissociable d'une réflexion critique sur les conditions matérielles de la préservation de la mémoire et, par conséquent, du concept nodal de « trace ».

1. Bernard Comment, *L'Ombre de mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 11.

2. *Ibid.*, p. 12.

Ces préoccupations s'incarnent notamment, dans les fictions de l'auteur, par les différentes pratiques scripturales qu'exercent ses personnages³. Le narrateur de *Florence, retours* noircit, par exemple, des carnets de ses réflexions puis consigne sa vie sous forme de listes manuscrites⁴, tandis que celui d'*Un poisson hors de l'eau* s'attache à maintenir vif le souvenir d'un ami décédé en décryptant ses trente-cinq carnets personnels « de format oblong, toilés en général » et « remplis de notes à l'écriture fine, serrée »⁵. Enfin, des extraits du journal que tient le narrateur de *L'Ombre de mémoire* finissent, dans la dernière partie du roman, par se substituer au récit⁶.

De telles problématiques mémorielles, relayées dans la fiction par les discours et les pratiques des protagonistes, ont sans aucun doute partie liée avec les deux objets que cet article se propose d'interroger conjointement : la cinéphilie de Bernard Comment et sa propre pratique du carnet de notes. En effet, le constat d'impermanence et le désir de conservation sont inhérents au concept même de cinéphilie, défini par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto comme « la culture cinématographique, au double sens d'un savoir acquis par l'expérience des films et d'une action de cultiver le plaisir cinématographique », qui « recouvre tout à la fois la *mémoire* et la capacité à juger »⁷ et se manifeste par une « activité consciente d'observation et d'analyse du plaisir cinématographique »⁸. Comme le note justement Fabien Gris, rappelant l'ambivalence fondamentale de toute posture cinéphile,

d'un côté, le cinéphile a une conscience aiguë du passage du temps, il est sensible à la disparition de toute chose [...] ; d'un autre, sa pratique apparaît comme une lutte et une compensation permanentes face à ce mouvement même [...] sa boulimie de savoir et de vision comme sa volonté de ne rien oublier en témoignant⁹.

Malgré les rapports multiples qu'entretient Bernard Comment avec le cinéma¹⁰ et les brèves allusions à des films qui jalonnent la plupart de ses livres, sa cinéphilie n'apparaît pas absolument évidente à la lecture de son œuvre, notamment en ce que les références cinématogra-

-
3. Notons que la préservation matérielle de la mémoire ne se limite pas, dans les romans, à la dimension écrite mais concerne également, entre autres, les supports photographiques et, dans une perspective critique sur l'essor des technologies numériques au tournant du millénaire, vidéos et informatiques.
 4. « Je remplissais des carnets, les questions fourmillaient dans ma tête » (Bernard Comment, *Florence, retours*, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 45) ; « J'entreprends un bilan général de ma vie. Je m'amuse à dresser des listes, en pure vanité [...] Les regrets aussi, autre liste passe-temps. Et les noms, ceux que j'aime, auxquels j'ai eu un lien affectif, personnes ou lieux » (*Ibid.*, p. 50).
 5. Bernard Comment, *Un poisson hors de l'eau*, Paris, Seuil, 2004, p. 63-64.
 6. Comment, *L'Ombre de mémoire*, *op. cit.*, p. 161-211.
 7. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 6 (nous soulignons).
 8. *Ibid.*, p. 11.
 9. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012, p. 689.
 10. Il a notamment débuté, dès son adolescence dans la seconde partie des années 1970, comme critique de cinéma pour le quotidien jurassien *Le Démocrate*, puis dans *La Tribune de Lausanne*, avant de devenir, dès le milieu des années 1990, le scénariste de quatre des cinq derniers longs métrages du cinéaste genevois Alain Tanner (*Fourbi*, 1996 ; *Requiem*, 1998 ; *Jonas et Lila, à demain*, 1998 ; *Paul s'en va*, 2004).

priques y occupent une place marginale au sein de réseaux de références extrêmement denses (histoire de l'art, histoire culturelle, littérature, philosophie, sciences) renvoyant à l'« encyclopédie culturelle composite¹¹ » de l'auteur. En revanche, les carnets de l'auteur nous renseignent sur son goût, analogue à celui de certains de ses narrateurs, pour la préservation écrite du vécu et du savoir, et témoignent bien d'une attention particulière portée à la culture cinématographique. Ce sont ces carnets, qui méritent d'être saisis à la fois dans leur « fonction préparatoire », comme lieu d'écriture et de gestation de potentielles œuvres à venir, et dans leur « fonction mémorielle », que nous souhaitons interroger au prisme de la notion de cinéphilie. Au regard de ce double enjeu, nous adresserons aux archives de Bernard Comment une double question¹². Dans un premier temps, il s'agira de nous demander si l'ensemble de notes que consacre le carnétiste au cinéma relève d'une pratique cinéphile autonome, exercée par définition « pendant [son] loisir d'homme libre (*scholè*)¹³ », ou s'il constitue exclusivement la trace d'un travail de prospection lié à sa profession d'écrivain. Dans un second temps, nous interrogerons, du carnet au livre publié, le processus d'intégration de références cinématographiques dans l'œuvre de Bernard Comment en focalisant notre attention sur le cas du roman *Le Colloque des bustes*. En somme, ce texte procède-t-il d'une démarche d'écriture proprement cinéphile, c'est-à-dire d'une genèse qui témoignerait d'une « capacité à juger » et d'un travail de « remémoration » des films ?

Le cinéma dans les carnets de Bernard Comment : une pratique cinéphile ?

À l'occasion d'un bref texte, qui constitue en quelque sorte la prémisse du présent article, nous avons relevé l'ambiguïté fondamentale du statut de certains carnets d'écrivains¹⁴. En particulier, nous insistions sur l'impossibilité de distinguer nettement, au sein des carnets, les pratiques scripturales personnelles des notes d'enquête rédigées en vue d'un futur projet littéraire. Cette ambivalence vaut en particulier pour le type de carnet que Louis Hay nomme « carnet composite » (par distinction avec le « carnet d'esquisse » et le « carnet d'enquête »), une catégorie dont relève la grande majorité des 53 carnets et cahiers de Bernard Comment, rédigés pour la plupart entre 1991 et 2006 et conservés aux Archives littéraires suisses en trois séries¹⁵. En effet, les carnets du romancier jurassien « enregistre[nt] pêle-mêle l'éphémère et

11. Morgane Kieffer, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 143.

12. Le Fonds Bernard Comment (ALS-Comment), acquis par les Archives littéraires suisses en 2013 et inventorié par Vincent Yersin, Denis Bussard, Aselle Persoz, Florent Egger et Antoine Roy, comporte 139 boîtes d'archives. Il est classé en quatre séries (A : « Œuvres », B : « Correspondance », C : « Documents personnels », D : « Collections ») et contient les manuscrits et tapuscrits de l'ensemble de la production littéraire et journalistique de Bernard Comment, la correspondance et les documents biographiques et professionnels de l'auteur, ainsi que de riches collections de documents issues de ses recherches. Parmi cette masse documentaire, le fonds présente notamment les 53 carnets de notes du romancier et scénariste.

13. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 6.

14. Vincent Annen, « Cinéphilie et pratique(s) du carnet chez Bernard Comment », *Passim. Bulletin des Archives littéraires suisses*, n° 31, 2023, p. 8.

15. « Carnets », cote ALS-Comment-A-12-a, « Cahiers », cote ALS-Comment-A-12-b, « Carnets / cahiers », cote ALS-Comment-A-12-c. Si la distinction entre « carnet » et « cahier » fait l'enjeu de discussions de la part des généticiens (voir Sophie Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre. Le carnet d'écrivain dans

l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées¹⁶ », si bien que leur système de notation hétérogène – qui fait se côtoyer des idées de romans, des réflexions théoriques et philosophiques, des fragments de journaux personnels, des commentaires d'œuvres, des listes diverses, des ébauches de récits de voyages, des notes relatives à des réunions de travail ou des schémas de lieux, etc. – nous invite à les considérer comme des objets spécifiques. En particulier, ils semblent irréductibles à une fonction unique et ne sont pas, selon la formule de Sophie Hébert, « le support exclusif des commencements¹⁷ ». Au sein de ces carnets composites, la présence du cinéma elle-même se déploie sous diverses formes, que nous pouvons regrouper, sans prétendre à l'exhaustivité, en trois grandes catégories de notes.

Le premier de ces processus de notation concerne le travail scénaristique de Bernard Comment « pour » le cinéma, le plus souvent relatif à sa collaboration avec le cinéaste genevois Alain Tanner, avec lequel il a coscénarisé quatre longs métrages entre 1995 et 2004¹⁸. Ces nombreuses notes, prises à l'occasion de réunions de travail avec le réalisateur¹⁹ ou lors de la phase d'élaboration du traitement qui échoit habituellement à Bernard Comment, relèvent de l'esquisse. En effet, elles servent à jeter les bases des textes scénaristiques à venir, en prévoyant entre autres certains éléments de structure narrative (comme une ébauche du chapitrage de *Paul s'en va*²⁰) et de caractérisation des personnages (par exemple, « Faire de Pierrot quelqu'un qui ne pense plus qu'à l'argent, et qui à travers Paul se rend compte qu'il perd de son prestige²¹ », pour la préparation de *Fourbi*). Les carnets de Comment présentent également des réflexions plus générales, à tendance théorique, sur l'écriture scénaristique, qui sont toutefois consubstantielles à cette même collaboration, à l'image de plusieurs brèves annotations portant sur le concept d'adaptation²², qui serviront de socle à la note d'intention incluse au dossier de production du film *Requiem*, issu du roman d'Antonio Tabucchi. Cette pratique participe donc de la genèse des longs métrages en question et, ressortissant à la fonction de scénariste de Comment, ne se rapporte en rien à sa cinéphilie.

Les mentions de films, d'interprètes ou de répliques constituent une autre modalité de la présence du cinéma dans les carnets. Inscrites dans des réseaux de notes explicitement

la littérature française du xx^e siècle », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 211-213), les séries de ce fonds d'archives sont souvent perméables. Nous faisons donc le choix de ne retenir que le terme générique de « carnet ».

16. Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 12.

17. Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre », art. cit., p. 213.

18. Précisons que le présent article découle de recherches liées à notre thèse de doctorat, portant précisément sur cette collaboration, provisoirement intitulée « Les auteurs au service de l'Auteur. Pratiques de l'auto-adaptation et construction de la figure auctoriale autour des films coscénarisés par le tandem Alain Tanner-Bernard Comment et leur genèse » et réalisée à l'université de Lausanne dans le cadre du projet « Le scénario chez Alain Tanner : discours et pratiques », soutenu par le FNS et dirigé par Alain Boillat.

19. Bernard Comment prend par exemple en note les premières informations relatives à un « Projet Alain Tanner » qui deviendra *Paul s'en va*, à l'occasion d'une réunion datée du 24 avril 2001, plus de trois ans avant la sortie du film (« Carnet 23 / septembre 1997 - août 2002 »).

20. « Carnet 24 / août 2002 - juin-juillet 2003 », cote ALS-Comment-A-12-a-19.

21. « Carnet 18 / janvier 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

22. « Cahier », cote ALS-Comment-A-12-a-23.

liés à des ébauches de projets d'écriture, ces références opèrent comme des comparants, et permettent à l'auteur de synthétiser, par l'appel à certains imaginaires cinématographiques, ses réflexions en cours. Par exemple, Comment note « autiste catholique (De Niro dans *Taxi Driver*) » afin de caractériser Luca, le personnage central à la « sexualité troublée » d'un scénario en gestation intitulé « Vers le Sud »²³. Il rédige également une page de carnet sur « *Le 3^e Homme – Carol Reed* », basée sur la célèbre réplique qu'y prononce Orson Welles à propos de la neutralité helvétique, au sein d'un ensemble d'annotations sur l'histoire récente de la Suisse²⁴ dont on retrouvera notamment des éléments dans les nouvelles *Les Fourmis de la gare de Berne* et *Le Ficheur*, puis dans le reportage *Le Pied dans la fourmilière* que Comment coréalise pour la RTS en 1998, à l'occasion du 150^e anniversaire de la Constitution fédérale. Si ces notations sont assimilables à une forme d'enquête, elles n'en témoignent pas moins de la cinéphilie d'un écrivain qui, dans le cours même de son travail de conceptualisation, puise dans une encyclopédie culturelle personnelle dans laquelle le patrimoine cinématographique occupe une place importante.

Ces deux pratiques notulaires sont donc consubstantielles aux activités professionnelles de Bernard Comment, tandis que la troisième – ni esquisse de texte pour le cinéma, ni enquête nourrie par le cinéma, mais bien commentaire sur le cinéma – tend à valoir pour elle-même. En effet, l'écrivain parsème ses carnets de listes de films et de notes de visionnements autonomes, qui semblent n'appartenir à aucun projet artistique et relever, par conséquent, d'un processus scriptural intime visant à la préservation mémorielle des films visionnés.

Sporadiques et disséminées dans les pages des différents carnets, ces notes ne résultent pas d'une pratique systématique, mais elles constituent bel et bien les traces de cette « activité consciente d'observation et d'analyse du plaisir cinématographique²⁵ » qui participe à fonder toute cinéphilie. L'adjonction, en marge des titres des œuvres, d'un participe passé – « vu : *Au travers des oliviers*, de Kiarostami²⁶ » ou « Films *vus récemment* : *La jeune fille* (Buñuel)²⁷ » –, tout comme la présence de ratures et de commentaires imprécis ou erronés²⁸, indiquent en effet une pratique rétrospective s'apparentant moins à une recherche rigoureuse qu'à un travail de remémorisation. Ce constat invite donc à lui privilégier une explication « dispositionnelle » (« la citation tient sa valeur de ce qu'elle rencontre en moi quelque chose qui l'attendait à mon insu ») plutôt que « fonctionnaliste » (« je note ce qui va me servir, dans un but plus ou moins défini »)²⁹.

23. « Cahier 6 / mai - sept. 1995 », cote ALS-Comment-A-12-b-05. Le projet, visiblement prévu pour être une collaboration avec le scénariste Sébastien Nuzzo, restera à l'état d'ébauche.

24. « Carnet 21 / janvier 1997 - juillet 1997 », cote ALS-Comment-A-12-a-17.

25. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 11.

26. « Carnet 18 / janvier 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

27. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

28. Par exemple, Bernard Comment se trompe de film lorsqu'il évoque, dans sa note au sujet d'*Au travers des oliviers* (Abbas Kiarostami, 1994), le film « "La maison de mon ami", histoire d'un faux réalisateur » (XXX, cote ALS-Comment-A-12-a-14), puisque l'histoire en question correspond au film *Close-up* (1990), du même réalisateur.

29. Daniel Ferrer et Andrei Minzétanu, « Dialogue à propos de *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire* », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 226.

Les commentaires à propos des différents films sont particulièrement synthétiques et exempts d'un réel examen de leur contenu et de leur forme, se contentant, le plus souvent, de rappeler leur cadre diégétique – « Sur une île où une société projette un lotissement...³⁰ » au sujet de *La Jeune fille* (Luis Buñuel, 1960) – et de paraphraser les grandes lignes de leur récit – « Une jeune veuve, fatiguée du cadre étouffant de sa belle-famille, décide de partir au bord de la mer...³¹ », à propos de *L'Aventure de Madame Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947). Ces paragraphes, peu analytiques, sont toutefois régulièrement ponctués de brèves sanctions critiques – la note portant sur *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) se conclut par : « Film assez vain, et maniéré³² », tandis que celle consacrée à *La Nuit de l'iguane* (John Huston, 1964) est plus élogieuse : « Admirable rencontre de destins croisés, et vent de folie qui souffle sur le film³³ ».

Bien que généraux, les avis formulés par Bernard Comment prennent parfois appui sur des « *cinephiliac moments*³⁴ », ces « moments de révélation advenus au cours d'une projection » dont la valorisation constitue, pour Jullier et Leveratto, « un trait de la cinéphilie moderne, la manière dont elle affirme son expertise, acquise au contact des œuvres »³⁵. Dans sa note de visionnement d'*Au travers des oliviers*, l'écrivain revient par exemple sur la « très belle scène finale, où il la suit (vue lointaine en surplomb), dans les champs [...] On comprend qu'elle lui a enfin dit quelque chose. Mais quoi ? On ne le saura pas... », une expérience esthétique que Comment inscrit dans une mémoire cinéophile : « film de ce réalisateur iranien dont nous avons déjà tant aimé [*Où est la maison de mon ami* (?)]³⁶. Par l'usage d'un « nous » intime, l'appel à une filmographie d'auteur, et le caractère peu détaillé d'une écriture qui semble n'être adressée qu'à son propre auteur, ces derniers extraits témoignent d'une pratique tout à la fois savante, c'est-à-dire sous-tendue par un savoir, et confidentielle, dans la mesure où elle enregistre sans intention visible d'utilisation future les traces d'un vécu.

Cette conduite pourrait donc bien relever d'une modalité inédite de la « dimension opératoire » de la cinéphilie – distinguée par Janet Staiger³⁷ de sa « dimension cognitive (la communauté d'interprétation) » et de sa « dimension affective (la communauté sociale) »³⁸, ainsi que le synthétisent Jullier et Leveratto – qui, contrairement aux manifestations habituellement décrites dans les études portant sur la cinéphilie, ne se déploierait pas forcément dans la sphère sociale. L'intuition d'Antoine de Baecque, qui suggère, non sans malice, que « tout se passe comme si l'on ne pouvait rien dire de la cinéphilie : elle est journal intime³⁹ », se

30. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

31. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

32. « Cahier 7 / [nov] 95 - juillet 96 », cote ALS-Comment-A-12-b-06.

33. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

34. Paul Willemen, « Through the Glass Darkly : Cinephilia Reconsidered », dans *Looks and Frictions : Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, British Film Institute, 1994, p. 231.

35. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 125.

36. « Carnet 18 / janviers 1995 - avril 1995 », cote ALS-Comment-A-12-a-14.

37. Janet Staiger, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.

38. Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 17.

39. Antoine de Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [2003], p. 12.

vérifie dans des objets comme ceux qui nous occupent. Peut-être faut-il alors, afin de saisir plus complètement ce qu'est la cinéphilie, s'intéresser à sa part immergée, en étudiant littéralement les journaux intimes, ou du moins les carnets de notes de celles et ceux qui s'en revendiquent.

L'accès à de telles archives personnelles permet en effet de mettre en lumière une forme de mémoire matérielle qui incite à nuancer les différentes approches du concept de « cinéphilie », qu'il soit compris au sein d'une histoire socio-culturelle plus large⁴⁰, construit à partir d'un modèle savant incarné par de grandes figures panthéonisées⁴¹ ou saisi dans une perspective diachronique comme un ensemble de pratiques historiquement déterminées⁴². Malgré cela, et pour revenir au cas d'étude qui nous occupe, il est impossible de soustraire les carnets de Bernard Comment à leur statut de carnets d'écrivain. Les considérer à l'égal de n'importe quel carnet ou journal tenu par un scripteur anonyme reviendrait à nier la manière dont ils font système et dont ils irriguent la pratique littéraire du romancier jurassien.

Les carnets composites comme espace transactionnel

Dans un article qui interroge les phénomènes de rémanence dans la genèse des œuvres, Daniel Ferrer rappelle que « l'intention se construit, chemin faisant, au cours de l'élaboration de l'œuvre et la situer à l'origine relève d'un mythe commode⁴³ ». Même si l'on parvenait à établir avec certitude que les notes de visionnement de Bernard Comment ont été rédigées sans aucune visée préparatoire, rien ne permettrait d'exclure une exploitation potentielle du matériel ainsi amassé au sein d'un projet littéraire ultérieur. Le généticien postule à ce titre que « toute prise de note s'inscrit dans une perspective d'utilisation, aussi vague soit-elle », une hypothèse qui a pour effet de « déplacer sensiblement la notion même de projet et de lui faire perdre son caractère rassurant de point de repère »⁴⁴. Cette conception continue de la notion de projet rejoint la remarque de Sophie Hébert, spécialiste des carnets d'écrivains, pour qui « toute note peut devenir préparatoire à partir du moment où le scripteur a pour métier la littérature, ce qui fait de tout "carnet composite" un "carnet d'enquête" en puissance⁴⁵ ». Ces propositions nous semblent particulièrement pertinentes pour comprendre la pratique littéraire de Bernard Comment, dont les romans présentent des réseaux extrêmement denses de références culturelles (y compris cinématographiques) et sont souvent caractérisés par une logique de flux reposant sur l'association d'idées et par des narrateurs assumant une forme d'érudition désinvolte qui découle de, ou du moins qui dialogue avec l'hétérogénéité des traces repérables dans les notes de l'auteur.

40. Voir Staiger, *Media Reception Studies*, op. cit. ; ou Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1992.

41. Voir de Baecque, *La cinéphilie*, op. cit.

42. Voir le tableau récapitulatif du survol historique dans Jullier et Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 179.

43. Daniel Ferrer, « La toque de *Clementis*, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 98.

44. *Ibid.*

45. Hébert, « Du document de genèse à la genèse d'un genre », art. cit., p. 214.

Ce constat nous incite donc à considérer l'ensemble des carnets de Bernard Comment comme un « espace transactionnel », une « interface entre la lecture et l'écriture »⁴⁶, où se côtoient dynamiquement et indissociablement plusieurs types de négociations, interface qui participe malgré tout de ce que la génétique nomme « exogenèse », soit « la logique des processus d'externalisation par lesquels l'écriture s'arrache à sa propre intériorité [...] en allant prélever des matériaux dans l'extériorité : l'expérience référentielle, la lecture intertextuelle, la recherche érudite ou l'enquête documentaire⁴⁷ ». En amont, cet espace enregistre la transaction qui s'opère entre la lecture (au sens large) et la notation, les traces repérables dans les carnets témoignant alors de ce que Comment juge notable, au sens littéral du terme. En aval, le carnet peut alors devenir un outil et faire l'objet d'une seconde négociation, où l'auteur sélectionne parmi les éléments qu'il avait jugés notables ce qui peut être exploitable, voire citable, dans le cours de l'écriture romanesque. De toute évidence, ces processus ne sont ni linéaires, ni obligatoirement consécutifs ou subordonnés l'un à l'autre, rendant le concept d'« intention », au sens strict, inadapté à l'étude de ce type de documents.

Reprenant à notre compte le postulat de Daniel Ferrer, qui conclut que « ce n'est pas la genèse qui détermine le texte, mais le texte qui détermine sa genèse⁴⁸ », nous proposons donc de faire un détour par l'œuvre publiée et d'interroger, à titre d'exemple, l'utilisation littéraire que fait Bernard Comment de *La Nuit de l'iguane* de John Huston, seul film au bénéfice d'une note de visionnement autonome à être ensuite exploité dans un roman, en l'occurrence dans *Le Colloque des bustes*, où il tient même un rôle central.

***Le Colloque des bustes* : un roman cinéophile ?**

Dans ce livre, le récit est pris en charge par un narrateur sans bras et sans jambe qui est la propriété d'un riche collectionneur participant à une mode artistique d'un genre nouveau, qui se veut être une satire du marché de l'art contemporain : celle des « bustes », des hommes-troncs vivants, exposés comme des œuvres à l'occasion d'un colloque international. Ce narrateur, au détour d'un monologue intérieur dans lequel il réfléchit sur le dégoût qu'il inspire aux autres, énonce la phrase suivante : « Je cherche en vain, depuis quelques minutes, le titre du film dans lequel un des personnages, une femme, dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte. C'était un film américain, il me semble⁴⁹ ». La première occurrence du long métrage dans le livre est donc introduite par référence⁵⁰ à une réplique qui synthétise l'un des enjeux

46. Daniel Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 205.

47. Pierre-Marc de Biasi, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, 2020, p. 17.

48. Ferrer, « La toque de *Clementis* », art. cit., p. 100.

49. Bernard Comment, *Le Colloque des bustes*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 37.

50. Fabien Gris définit ainsi la référence cinématographique en contexte littéraire : « La référence cinématographique est une désignation nominative et explicite [...] La référence attribue et situe l'objet auquel elle réfère de manière intentionnelle [...] La référence apparaît comme un repère au sein du texte, pour l'auteur comme pour le lecteur : elle désigne, nomme, renvoie à du connu, à la manière d'une borne "archivique" » (*Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français, op. cit.*, p. 50).

thématiques du roman. Plus tard, le narrateur, ayant retrouvé le titre du film, en parle à Lucile, l'assistante chargée de s'occuper de lui pendant toute la durée du colloque. Comme elle ne connaît pas le film, le « buste » lui donne des éléments de contexte et dresse la filmographie de John Huston, avant de lui répondre, lorsqu'elle demande de quoi « ça parle » : « Il y a une très belle scène nocturne entre Richard Burton et Deborah Kerr. Au fond, il faudrait que vous ayez vu le film, et vous auriez la réponse à votre question⁵¹ ». Outre la thématization de l'impuissance de la littérature à citer le cinéma en raison du « caractère indirect et partiel de la référence verbale à l'œuvre iconique originale [...] à cause de l'irréductible hétérogénéité des *media*⁵² », le dialogue constitue également une forme d'adresse déguisée au lectorat, l'incitant à regarder le film pour enrichir sa compréhension du roman.

Par la suite, à l'occasion d'un nouvel échange entre les deux personnages, Lucile revient elle-même sur *La Nuit de l'iguane*, qu'elle a pu découvrir grâce à « une rétrospective des films de John Huston », et évoque spontanément, sans qu'ils se soient concertés, la même réplique : « J'aime beaucoup le moment où elle lui dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte »⁵³. Quelques pages plus loin, le narrateur revient, en monologue intérieur, sur la fameuse scène : « Je voudrais surtout lui parler du moment où Deborah Kerr, vieille demoiselle encore belle mais égarée, confesse à Richard Burton ses deux expériences d'amour⁵⁴ ». Ce monologue intérieur est rompu par l'assistante qui, comme si elle avait lu ses pensées, actant le rapprochement entre les deux personnages, lui affirme : « C'est justement à la fin de cette scène qu'elle dit que rien de ce qui est humain ne la dégoûte⁵⁵ ». Lucile est désormais apte à comprendre la valeur comparative de cette scène, mais seul l'écho thématique est explicité dans le roman. Or, pour qui connaît le film, ladite scène offre une matière réflexive bien plus riche encore : Maxine Faulk (Deborah Kerr) y est assise au chevet de Lawrence Shannon (Richard Burton), couché dans un hamac, pieds et poings liés, incapable, à l'instar du « buste », du moindre mouvement. La scène du film est entièrement construite en un champ-contrechamp qui présente des valeurs de plan toujours plus serrées, soulignant, par le recours au langage cinématographique, le rapprochement des deux personnages jusqu'à leur réunion dans le même plan, lorsque Maxine libère Lawrence de ses chaînes. Dans les toutes dernières pages du roman, l'assistante procédera à un acte similaire puisque, tout en pensant au film qui « l'a beaucoup remuée⁵⁶ », elle libère symboliquement le « buste » en lui offrant une dernière relation charnelle qui lui permettra de se laisser mourir en paix.

La scène de *La Nuit de l'iguane* ne sert donc pas uniquement d'appui à une réflexion thématique, mais elle opère également à deux autres niveaux. Comment ne se contente pas d'une simple référence à la culture cinématographique, mais déploie une sorte de stratégie narrative « métacinéphile », qui intègre le savoir, la mémoire, le plaisir et l'analyse cinémato-

51. Comment, *Le Colloque des bustes*, op. cit., p. 78.

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

53. Comment, *Le Colloque des bustes*, op. cit., p. 100.

54. *Ibid.*, p. 103-104.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*, p. 134.

graphiques dans le flux du récit. D'une part, la remémoration puis la transmission par le narrateur d'un savoir cinéophile, qui débouche sur le visionnement d'un film, sert, dans la diégèse, de véritable actant puisqu'il infléchit le comportement de Lucile et offre un dénouement à l'histoire, tandis que les deux personnages prennent une posture d'interprétant en livrant leur propre analyse du film. D'autre part, ce même savoir est transmis au lectorat, adjoind d'une forme de consigne de lecture qui l'encourage à connaître le film pour « cadrer autrement ses images mentales⁵⁷ » et former « [son] propre montage mental en déployant la visibilité et les possibilités performatives des images du cinéma⁵⁸ ». Le dialogue intertextuel entre le film-source et le roman mis en place par Bernard Comment permet donc une lecture en regard dans laquelle les deux œuvres s'interprètent réciproquement.

Au vu de ce qui précède, il nous semble que la référence cinématographique ne constitue pas, dans *Le Colloque des bustes*, un intertexte comme les autres. Au contraire, elle sert d'appui à une démarche de mémoire et d'analyse du film à la fois mise en scène dans la fiction et relayée par le mouvement du texte lui-même. Si ce roman peut être qualifié de cinéophile, ce n'est donc pas en vertu de l'abondance ou de la précision des références qu'il intègre, mais en raison de la fonction que le référent filmique occupe dans la structure et le déroulé du récit. Il nous reste alors, après avoir interrogé les carnets de notes puis le roman publié au prisme de la cinéphilie, à analyser le travail d'écriture de l'écrivain, dans une perspective génétique sans laquelle il serait impossible d'éclairer la nature des rapports entre ces deux objets. En somme, il s'agit désormais de « replacer la création dans son environnement intellectuel concret [...] en interprétant les documents qui témoignent des lectures [de l']écrivain et en les confrontant aux manuscrits qui conservent la trace de la genèse du texte⁵⁹ », afin de poser une question simple : le processus d'élaboration du roman emprunte-t-il lui-même certains mécanismes propres à la cinéphilie ?

Vers une écriture cinéophile ?

Puisque, nous en avons convenu avec Daniel Ferrer, c'est le texte qui définit et permet de circonscrire l'avant-texte, et non l'inverse, il serait malvenu de dénier toute fonction génétique à la note de visionnement que Bernard Comment consacre à *La Nuit de l'iguane*. Nous proposons donc de nous pencher plus précisément sur l'intégration de cette référence cinématographique dans la genèse du *Colloque des bustes*, en menant une brève étude micro-génétique centrée sur l'apparition de cet intertexte dans le texte romanesque⁶⁰.

57. Sara Bédard-Goulet, « Usage de l'image cinématographique dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. 56, n° 2, 2020, p. 130.

58. *Ibid.*, p. 135.

59. Ferrer, « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », art. cit., p. 205.

60. La microgénétique, selon Henri Mitterand, « s'attache à l'analyse fragmentaire de prélèvements avant-textuels, phrase après phrase, en scrutant tout à la fois les paradigmes de substitution des variantes en un point donné de la chaîne phrastique, et l'enchaînement des corrections qui sont apparues d'un point à un autre de la phrase », par opposition à la macrogénétique, qui étudie « les grandes articulations narratives des scénarios retenus par l'avant-texte, pour comprendre le processus de construction globale du récit » (« Sur le "scénarique" », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 69-70).

À l'instar des autres notes de visionnement, les commentaires que rédige l'écrivain à propos du film consistent en un résumé détaillé de l'intrigue conclu par un bref jugement critique favorable. Rien, dans les remarques de Comment, qui s'étalent sur six pages de droite d'un carnet vraisemblablement utilisé entre mai 1995 et janvier 1996, ne permet d'y distinguer un geste préparatoire. L'auteur fait bien un ajout relatif à la scène dialoguée qui sera convoquée dans le roman, sous la forme d'une remarque inscrite sur une page de gauche du carnet et renvoyée dans le corps du texte à l'aide d'une flèche – « Elle lui raconte ses deux épisodes amoureux (mais chastes) ; un ado dans salle cinéma qui lui fait du genou ; et un homme qui lui demande sa petite culotte...⁶¹ » –, signe qu'il a jugé cette séquence notable, mais aucune mention n'y est faite de la réplique « Rien de ce qui est humain ne me dégoûte », qui semble justifier en premier lieu la référence intertextuelle.

En août 1997, bien après la note de visionnement, Bernard Comment termine une première version manuscrite de son roman, rédigée au stylo bleu sur les pages de droite d'un cahier⁶², qui n'intègre aucune référence à *La Nuit de l'iguane*. En revanche, au milieu d'une scène finalement absente du roman dans laquelle Lucile propose au « buste » de coucher avec lui après seulement deux rencontres, l'écrivain ajoute une annotation au crayon gris, inscrite sur la page de gauche et renvoyée dans le texte par une ligne manuscrite, qui propose la variante suivante : « Ou : confession de Lucile à son buste (évoc. nuit de l'iguane)⁶³ ». Une cinquantaine de pages plus loin, Comment fait un ajout analogue, dans ce qui constituait alors le dernier chapitre du roman, en ajoutant au cœur d'un paragraphe en discours direct libre attribué à Lucile, les mots suivants : « vous savez j'ai vu le film, quel film, je ne comprends plus, la nuit de l'iguane, ah oui, Huston, Deborah Kerr⁶⁴ ». Initialement absent, l'intertexte filmique fait donc son apparition sous la forme d'une variante possible, ajoutée par le romancier après une relecture de son manuscrit, qui semble avoir suscité le souvenir du film (voire, peut-être, son revisionnement). C'est à cette occasion qu'il entreprend la rédaction d'un feuillet manuscrit, qu'il annexe au cahier, où figure une description détaillée de la scène de *La Nuit de l'iguane* comportant l'ensemble des éléments qui seront intégré au roman final.

Bernard Comment laisse ensuite son projet de roman de côté pour n'y revenir que quelques années plus tard, en « avril-mai 2000⁶⁵ ». Sur la base du premier manuscrit, il redécoupe la structure de son récit et rédige de courtes ébauches au stylo bleu pour chaque chapitre au sein d'un nouveau document. La nouvelle ébauche présente alors trois occurrences du titre du film de John Huston, dont deux sont appuyées par soulignement. Au onzième chapitre, c'est désormais le « buste » qui, comme dans le roman, en fait mention : « Il évoque la scène de La Nuit de l'iguane où Deborah Kerr raconte comment elle a donné sa petite culotte à un monsieur qui la lui demandait. Lucile a un sourire énigmatique⁶⁶ ». Plus

61. « Carnet 19 / mai 1995 – janvier 1996 », cote ALS-Comment-A-12-a-15.

62. « Le Colloque des bustes. Cahier manuscrit », cote ALS-Comment-A-1-c-01.

63. *Ibid.*, p. 13.

64. *Ibid.*, p. 60.

65. « Le Colloque des bustes. Argumentaire, notes et ébauches de chapitres », cote ALS-Comment-A-1-c-02.

66. *Ibid.*, p. 14.

loin, l'auteur termine une scène du seizième chapitre par la note de régie suivante : « concl : Lucile a vu La Nuit de l'iguane, elle a un sourire énigmatique », tandis qu'une autre note de régie, dans la marge de la page, indique la variante : « [où à reporter dans dernier chapitre ?] »⁶⁷, qui sera actualisée dans le vingt-et-unième et dernier chapitre de l'ébauche :

vous savez, j'ai vu le film, elle sourit avec une sorte de tendresse dans le regard, ou une légère gêne [...] quel film, je ne comprends plus, elle secoue la tête, hausse les sourcils, *La Nuit de l'iguane*, ah oui, le film, Deborah Kerr, une rétrospective John Huston dans une petite salle de la rive gauche, elle est allée à la dernière séance, hier soir, le hasard fait bien les choses, dit-elle encore, et elle commence de débou-tonner le haut de sa robe⁶⁸.

Bien que ces ébauches soient encore éloignées du texte publié, la fonction narrative de l'inter-texte filmique y est déjà définie. Elles permettent surtout d'entrevoir le rôle de la scène du film dans la restructuration et la réécriture d'un récit dont une version préexistait à l'idée même de la référence cinématographique. La suite de l'écriture du roman est malheureusement impossible à commenter, puisque l'étape de genèse qui fait chronologiquement suite à l'ébauche n'a laissé pour trace qu'un tapuscrit, daté de mai 2000 et proche du texte publié, dont la page de garde porte la mention manuscrite « corrigée directement sur l'ordinateur⁶⁹ ».

Sans prétendre à l'exhaustivité ni à la rigueur méthodologique d'une véritable étude génétique, ce survol de l'intégration progressive de *La Nuit de l'iguane* dans le roman *Le Colloque des bustes* renseigne sur la complexité des processus d'écriture qui, comme celui de Bernard Comment, s'appuient sur des intertextes foisonnants et présentent, par conséquent, des entrecroisements qui échappent à une analyse en termes de causalité et de consécution. L'exemple des carnets composites met donc en lumière une aporie fondamentale de la génétique textuelle, à savoir « l'impossibilité de distinguer ce qui est anticipation dynamique du stade suivant et ce qui est réinterprétation à partir du stade suivant⁷⁰ ». Pour peu que l'on accepte cette incapacité de la critique génétique, particulièrement saillante en ce qui concerne l'exogenèse, à identifier avec certitude les dynamiques projectives et rétrospectives, il faut alors considérer la note de visionnement du romancier comme relevant, selon le prisme à travers lequel on choisit de la lire, à la fois d'une pratique scripturale autonome et d'un possible avant-textuel.

Surtout, le cas qui nous occupe semble révéler, au sein même du processus de remaniement, une véritable attitude cinéphile, en ce sens que toute cinéphilie se construit sur un

67. *Ibid.*, p. 22.

68. *Ibid.*, p. 32.

69. « Le Colloque des bustes. Tapuscrit [I] », cote ALS-Comment-A-1-c-03. Précisons que le Fonds Bernard Comment comporte encore deux versions tapuscrites ultérieures du roman, qui présentent exclusivement des modifications mineures et des corrections orthographiques (« Le Colloque des bustes. Tapuscrit [II] », ALS-Comment-A-1-c-04 ; « Le Colloque des bustes. Tapuscrit [III] et documentation », ALS-Comment-A-1-c-05).

70. Ferrer, « La toque de *Clementis* », art. cit., p. 100.

ensemble de films « mémorisés et [qui] sont dignes d'être re-mémorisés⁷¹ ». Cette opération fondamentale de « re-mémoration », dont nous avons déjà montré qu'elle était mise en scène au sein de la fiction, est également présente dans le cours même de l'écriture du roman, dont la première version manuscrite a suscité chez l'auteur le souvenir, cristallisé autour d'une scène épiphanique, d'un long métrage précédemment visionné et commenté, déclenchant un nouveau travail d'annotation et un réaménagement du récit.

En somme, seule une compréhension globalisante du travail d'écriture de Bernard Comment permet de s'extraire de « [l']étude de la logique interne des documents », afin de « réactiver et d'expliciter les phénomènes de rémanence qui surgissent au sein même du processus de remaniement »⁷², dynamitant l'équivalence souvent admise entre fonction préparatoire et fonction génétique. À la fois « restes d'un texte lu » et potentiels « germes d'un texte à venir »⁷³, ces traces laissées par les films vus dans les carnets composites de Bernard Comment démontrent l'étendue des études qu'il reste à mener sur ces passionnants objets-limites, produits par les écrivains au seuil de cette frontière souvent poreuse qui sépare leurs loisirs de leur activité littéraire.

Bibliographie

- ANNEN Vincent, « Cinéphilie et pratique(s) du carnet chez Bernard Comment », *Passim. Bulletin des Archives littéraires suisses*, n° 31, 2023, p. 8. Disponible sur nb.admin.ch
- BÉDARD-GOULET Sara, « Usage de l'image cinématographique dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz », *Études françaises*, vol. 56, n° 2, 2020, p. 121-135. doi.org/10.7202/1072482ar
- COMMENT Bernard, *L'Ombre de mémoire*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- *Florence, retours*, Paris, Christian Bourgois, 1994.
- *Le Colloque des bustes*, Paris, Christian Bourgois, 2000.
- *Un poisson hors de l'eau*, Paris, Seuil, 2004.
- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Collection « Pluriel », 2013 [2003].
- DE BIASI Pierre-Marc, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, 2020, p. 11-28. doi.org/10.4000/genesis.5601
- FERRER Daniel, « La toque de *Clementis*, rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 93-106. doi.org/10.3406/item.1994.979
- « Quelques remarques sur le couple intertextualité-génèse », dans Paul Gifford et Marion Schmid (dir.), *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 205-216.
- FERRER Daniel et MINZETANU Andrei, « Dialogue à propos de *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire* », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 219-226. doi.org/10.4000/genesis.3779
- 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

71. Jullier et Leveratto, *Cinéphilie et cinéphilie*, op. cit., p. 23.

72. *Ibid.*, p. 106.

73. Andrei Minzetanu, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016, p. 18.

- HAY Louis, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains 1*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1990, p. 9-22.
- HÉBERT Sophie, « Du document de genèse à la genèse d'un genre. Le carnet d'écrivain dans la littérature française du XXe siècle », *Genesis*, n° 43, 2016, p. 209-218. doi.org/10.4000/genesis.1720
- JENKINS Henry, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1992.
- JULLIER Laurent et LÉVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KIEFFER Morgane, « Les romans cinéphiles français. Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150. doi.org/10.1353/frf.2021.0011
- MINZETANU Andrei, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2016.
- MITTERAND Henri, « Sur le "scénarique" », *Genesis*, n° 30, 2010, p. 69-85. doi.org/10.4000/genesis.124
- STAIGER Janet, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.
- WILLEMEN Paul, « Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered », dans *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londres, British Film Institute, 1994, p. 223-257.

Les rêveries cinéphiliques de Gérard Macé

LAURENT DEMANZE, Université Grenoble Alpes

Résumé

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

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

Cartographie d'une cinéphilie

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

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

Les mentions du cinéma dans l'œuvre de Gérard Macé trouvent des lieux de prédilection dans une poignée de textes : *L'Art sans paroles*, constitué en triptyque, et consacré au cirque, au cinéma muet et à la pantomime ; dans *Colportage III : Images* côtoyant des réflexions sur la photographie ou la peinture ; dans *Pensées simples* où le cinéma est un support ou une impulsion à méditation ; dans un livre écrit pour moitié par Marcel Cohen autour des parfums tandis que Gérard Macé consacre sa partie au cinéma dans une section intitulée *Le Mirage de la vie*². Cette diversité de saisie du cinéma va de pair avec une curiosité élargie envers les temps et les lieux du cinéma. Tel est exactement ce que marque Philippe Met dans son article « CinéMacé », qui cartographie les préférences sensibles d'un spectateur flânant de Ford à Sirk, en passant par Mankiewicz, Ozu, Kurosawa, Hitchcock ou Nolan : « S'il a pu connaître des phases "boulimiques", comme ce régime intense de films muets plusieurs mois durant, [...] Gérard Macé me paraît être davantage un glaneur ou un flâneur – bref, un butineur épicurien – qu'un cinéphile *stricto sensu*³. »

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

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

La « vie esthétique » d'un spectateur

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

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

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

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

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

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

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

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

Archéologie d'un art et art archéologique

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

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

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

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

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

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

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

10. *Ibid.*, p. 66.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012, p. 615.

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

Comme l'écrit Philippe Met,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les rémanences du cinéma : imaginaire spectral et expérience du vertige

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ce vertige consonne enfin avec une ligne baroque qui traverse l'œuvre de Gérard Macé, depuis les jeux de reflet de ses photographies jusqu'à ses livres sur Rome, sans oublier le livre qu'il a consacré aux jardins de Kyôto, *Un monde qui ressemble au monde*. Ce n'est pas étonnant qu'il ait intitulé la récente séquence consacrée au cinéma *Mirage de la vie*, dont le titre dit bien que l'expérience cinématographique donne en effet à éprouver, par un effet retour, l'existence ordinaire sur le mode d'un tremblement ontologique. Le cinéma n'est pas selon Gérard Macé une reproduction fidèle du monde réel, que la technique la plus perfectionnée permettrait d'enregistrer, mais il vient insinuer un trouble au cœur même de notre expérience, en faisant vaciller les frontières poreuses entre réalité et apparence : « "On ne peut atteindre ni toucher la réalité, on ne voit que des reflets" : ces paroles sont de Douglas Sirk, et c'est un orfèvre qui parle, au point qu'on l'a parfois qualifié de cinéaste baroque²³. » Non pas tromperie, ni effet de réel, mais illusion consentie, ou illusion dénoncée et éprouvée tout ensemble comme il le rappelle à partir de Fellini : « Fellini a usé plusieurs fois de ce procédé venu du théâtre, qui lui permettait de montrer l'illusion pour ce qu'elle est. Un artifice qui ne fait pas s'effondrer la croyance, mais redouble le plaisir en nous faisant complices du truchage²⁴. » Là encore, ce baroque est une expérience vive éprouvée au cinéma dans la conti-

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

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

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

24. *Ibid.*, p. 30.

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

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

Bibliographie

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

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

26. Morgane Kieffer, « Les romans cinéphiles français : Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150.

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

- GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet – Saint-Étienne, 2012. theses.hal.science/tel-00940135v1
- JENNY Laurent, *La Vie esthétique*, Lagrasse, Verdier, 2013.
- KIEFFER Morgane, « Les romans cinéphiles français : Essai de synthèse sur les modalités d'une relation contemporaine », *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, p. 137-150. [dx.doi.org/10.1353/frf.2021.0011](https://doi.org/10.1353/frf.2021.0011)
- MACÉ Gérard *L'Art sans paroles*, Paris, Le Promeneur, 1999.
- *Colportage III : Images*, Paris, Le Promeneur, 2001.
- *Pensées simples*, Paris, Gallimard, 2011.
- *Le Mirage de la vie*, Mazères, Le Temps qu'il fait, 2022.
- MET Philippe « CinéMacé », dans Rhida Boulaâbi et Claude Coste (dir.), *Les Mondes de Gérard Macé*, Paris, Le bruit du temps / Le temps qu'il fait, 2018, p. 79-90.
- PAIKKA Jussi, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

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, cinéophile, 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 transparait 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 cohèrerait 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 transcendantes 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 autotélétique, dans une tautologie qui a les faveurs de l'écrivain-critique. Du reste lorsqu'il écrit « une plaie est une plaie », on peut supputer 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 ralentie 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/francois-begaudeau), 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 bégaudienne, 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 maniéré 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 maniéré, a

23. François Bégaudeau, « Épisode 70 : Mad Max Fury Road », podcast *La gêne occasionnée*, [soundcloud.com](https://soundcloud.com/francois-begaudeau), 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 amoncelle 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 cruidité 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 corps³¹. » 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 cruidité 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 déprécier si la crudité des mots révolue – 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'explicitement vraiment Bégaudeau dresse visiblement une (relative) continuité entre deux acceptions 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 acceptions 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, découpant 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 bénéficie, 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* pâtirait 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 pêche 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 passible.

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](https://www.youtube.com/watch?v=...), 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 décolllement 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 convoquer 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'émancipent 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 bégaudivienne 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 physicaliste de l'Antiquité et du XVII^e-XVIII^e 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 « politimanés⁷³ » – 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 égéries, 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 pêche 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 spaghettis 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 immacules, 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/francois-begaudeau), 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 béquille du scénario compense la prétention de l'image à ne s'adosser qu'à elle-même⁸⁰. » Une image surplombante, solipiste, 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/francois-begaudeau), 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/10.51777/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, cinéophile, 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.

« 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 philatéliste¹.

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 mains², 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 études³, de même que plusieurs auteurs de sa génération, nés comme lui avec le cinéma⁴, 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 chevet⁵. De tels exemples viennent nourrir le riche terrain des réflexions contemporaines sur la phénoménologie de la cinéphilie⁶. 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 Arasse⁷), 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 feuilletage⁸.

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 sacrilège⁹, si l'on se réfère au modèle rituel de la séance comme projection ininterrompue, tel qu'il s'est progressivement institué¹⁰.

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 stockage¹¹ », 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, 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 ciseaux¹².

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 traditionnel¹³.

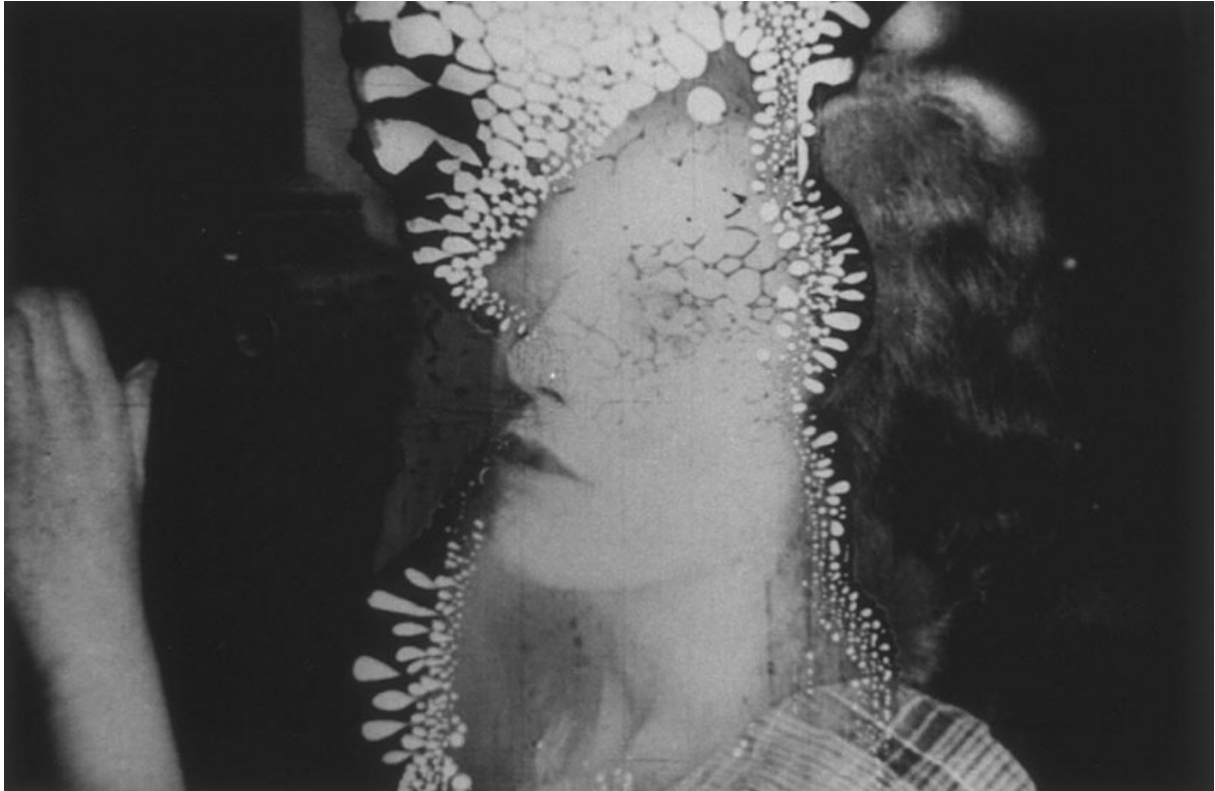


FIG. 1. Éric Rondepierre, *Précis de décomposition*, R522A, 1993-1995, tirage argentique sur aluminium, 47x70 cm.

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 fameux¹⁴. 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 distance¹⁵.

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 cinq¹⁶ ». 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)¹⁷ ». 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/program-mateur :

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 moi¹⁸.

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 littéraires¹⁹.

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'Hitchcock²⁰, 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 cru²¹.

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 »²². 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 absolu²³.

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 inhibiteur²⁴.

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.

ma²⁵ » (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 cinématographique²⁶ ». 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 femme²⁷ ? » 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 »²⁸.

Si l'opération de découpage prend ici une forme littérale, Rondepierre donnant de lui-même l'image d'un homme aux ciseaux²⁹ – 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'enfance³⁰. Tout aussi explicitement, Olivia Rosenthal annonce : « Je fais le récit d'*Alien* parce que je ne peux pas faire le récit de ma vie³¹ ». 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'écris³².

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 Met³³. 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 surréalistes³⁴. 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 fétichiste³⁵, 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 autobiographiques³⁶ ». 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, 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'affaire³⁷ ». 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 rôle³⁸

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 instrumentalisation³⁹. 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 cinétiques⁴⁰.

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 agrandie⁴¹

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 positive⁴² ».

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 quotidien⁴³ ». 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 bruissent⁴⁴.

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 nuits⁴⁵.

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, 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 filmique⁴⁶ :

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.)⁴⁷

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 photogramme⁴⁸ ». 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'épreuve⁴⁹. 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 portable⁵⁰ ». 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, 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 blondes⁵¹.

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 »⁵². 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 noblesse⁵³, oscille ainsi entre énumération euphorique et repli dysphorique⁵⁴.

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 mélancolique⁵⁵.

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 Murnau⁵⁶.

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*⁵⁷.

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 terme⁵⁸, 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 cinéphilie⁵⁹ », selon Jean-Max Colard), mais dans l'un et l'autre cas, Viel manifeste une forme de « dérèglement de [la] culture cinéphile⁶⁰ » 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 bibliothèque⁶¹ », 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
- 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
- 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, 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
- « 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
- JAWAD Emmanuèle, « Sandra Moussempès, "Sunny girls" (Création et politique 3) », *Diacritik*, 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
- 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, 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.

Perec cinéphile

CHRISTELLE REGGIANI, Sorbonne Université

Résumé

Cinéphile passionné dans les années 1960 et 1970, comme nombre de jeunes gens de sa génération, Georges Perec a d'une certaine façon renoncé au cinéma en écrivant *Les Choses*, son premier roman publié, qui avait d'abord pris la forme d'un scénario de film de hold-up. Pourtant, la cinéphilie de Perec l'a fait écrire, en fournissant des générateurs textuels à certains de ses écrits oulipiens. Cet article défendra cependant l'hypothèse que la continuité vivante de l'image cinématographique apparaît en fait aux antipodes de l'image dont l'écriture de Perec a véritablement besoin : celle, fixe et cadrée (c'est-à-dire aussi tronquée, voire mutilée), de la photographie.

Né en 1936 et mort prématurément en 1982, Georges Perec a été l'exact contemporain d'un certain âge d'or du cinéma, notamment hollywoodien¹. Si la peinture, et plus précisément l'artisanat du faussaire, est au cœur de l'un des premiers récits aboutis du jeune écrivain, *Le Condottière* (1960) – refusé par les éditeurs auxquels Perec l'avait alors soumis, il a paru en 2012 aux Éditions du Seuil² –, l'écriture des *Choses* (1965), le premier roman publié de l'auteur, ne se sépare pas d'images en mouvement : Jérôme et Sylvie, ses personnages principaux, sont comme lui des cinéphiles passionnés, et l'intrigue du livre a d'abord été conçue comme un scénario de film avant que Perec n'envisage une adaptation cinématographique de son roman (restée invisible faute de financement)³.

À l'origine des *Choses*, lui-même à l'origine de l'œuvre, il y aurait donc le cinéma. C'est en tout cas Perec qui le dit :

L'origine des *Choses*... D'abord, *Les Choses* ne se sont pas toujours appelées *Les Choses*, le titre a été trouvé alors que le livre était complètement terminé. Et le premier titre, celui sur lequel j'ai travaillé quand je l'écrivais, c'était *La Grande Aventure*, qui n'a pas été retenu, d'abord parce que ce n'est pas un très beau titre, et ensuite parce que c'est un titre qui a été utilisé par beaucoup déjà. Mais *La Grande Aventure*, ça a deux sens : la « grande aventure », ça évoque l'idée des pionniers, des westerns, ce qu'on appelle les films d'aventures, la découverte ; et ça évoque aussi l'aventure, aller à l'aventure, c'est-à-dire le sens qu'il y a dans le film italien d'Antonioni, *L'Avventura*. C'est à la fois l'idée de quelque chose d'épique, une sorte d'épopée, et puis en même temps l'idée de quelque chose qui va dans tous les sens, qui ne sait pas à quoi se raccrocher.

1. Cet article reprend, en lui apportant retouches et modifications, le propos du premier chapitre d'un petit livre, *Perec et le cinéma*, publié en 2021 dans la collection « Le cinéma des poètes » des Nouvelles Éditions Place – et presque immédiatement devenu illisible (de même que le cinéma de Perec est largement invisible) en raison du dépôt de bilan de l'éditeur.
2. Georges Perec, *Le Condottière* [1960], préf. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
3. Sur ce projet, voir l'appareil critique des *Choses* établi par Florence de Chalonge, dans Georges Perec, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 108-112.

Alors, l'idée de *La Grande Aventure* m'est venue dans un bar, sous forme d'une idée de scénario de cinéma [d'abord intitulé *La Bande magnétique*]. Le scénario de cinéma était le suivant : des jeunes gens de ma génération, c'est-à-dire qui avaient à ce moment-là entre vingt et vingt-cinq ans, et qui gagnaient leur vie en faisant de la psychosociologie appliquée, c'est-à-dire des études de marché, de marketing, comme les personnages des *Choses* – métier que je faisais à ce moment-là pour gagner ma vie –, décident de cambrioler la banque d'une petite ville en se servant de la technique des interviews non directives⁴.

Presque au terme de sa vie d'écrivain (et de sa vie tout court), Perec associe spontanément le premier titre de son premier roman à des films – noms de genres, titre d'œuvre – avant de rapporter la genèse des *Choses*, ou du moins son « idée », à celle d'un scénario. Mais si le cinéma se trouve ainsi à l'origine des *Choses*, dont la publication marque le début de l'œuvre, doit-on pour autant généraliser le propos en plaçant l'œuvre entière sous le signe du cinéma ?

Il est vrai que tout au long de cet itinéraire de création, le compagnonnage entre l'écriture et le cinéma fut insistant, sinon constant, au point que Perec fut l'auteur de quelques films, en tant qu'écrivain – signant des commentaires de documentaires, les dialogues de *Série noire* (1979) d'Alain Corneau et le texte de *Récits d'Ellis Island* (1979), réalisé par Robert Bober – mais aussi comme réalisateur, pour *Les Lieux d'une fugue* (1978), tourné pour la télévision, et *Un homme qui dort* (1974), co-réalisé avec Bernard Queysanne. Mais il est sûr aussi qu'à ce registre, la liste des projets inaboutis est beaucoup plus longue⁵ – sans qu'il s'agisse forcément d'échecs : idées demeurées telles, scénarios inachevés, collaborations rêvées... Est-ce à dire qu'il faille donner à la genèse des *Choses* une valeur tout opposée à celle que l'on vient d'envisager ? Si à l'abandon du film de hold-up tient « l'origine des *Choses* », pour reprendre les mots de Perec, ne serait-ce pas plutôt le renoncement au cinéma qui autorise alors l'œuvre littéraire en marquant l'entrée dans une écriture dont la maîtrise aboutira en effet à une première publication ? C'est poser en somme la question de la place du cinéma dans l'économie générale de cette écriture, qu'on l'envisage comme itinéraire ou comme poétique : excédant à l'évidence très largement le cadre d'un article, elle se trouvera ici très partiellement ressaisie au prisme de la cinéphilie de Perec.

La passion cinéphile

Dans les années 1960 et 1970, la cinéphilie de Georges Perec est d'abord celle d'une époque – où la rue Champollion, à deux pas de la Sorbonne, ne comptait pas moins de sept cinémas⁶ –

-
4. Georges Perec, conférence « À propos des *Choses* (bis) », Université de Melbourne, 5 octobre 1981 (transcription de Mireille Ribière et de Dominique Bertelli), dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 636-637.
 5. Voir Mireille Ribière, « Cinéma : les projets inaboutis de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 151-171.
 6. « Tu ne cherches plus personne dans les queues qui se forment toutes les deux heures devant les sept cinémas de la rue Champollion » (Georges Perec, *Un homme qui dort* [1967], dans *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 196). *Je me souviens* (1978) garde également la mémoire de salles de cinéma : « Je me souviens du cinéma *Les Agriculteurs*, et des fauteuils club du *Caméra*, et des sièges à deux places du *Panthéon* » (*Œuvres*, t. II, op. cit., p. 799).

et d'une génération – « cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence » (dans les termes des *Choses*) :

[...] ils l'avaient toujours connu, et non pas comme forme balbutiante, mais d'emblée avec ses chefs-d'œuvre, sa mythologie. Il leur semblait parfois qu'ils avaient grandi avec lui, et qu'ils le comprenaient mieux que personne avant eux n'avait su le comprendre⁷.

« Évidence », mais encore signe de reconnaissance et d'appartenance : lorsque Perec et quelques-uns de ses amis décident de créer une revue d'inspiration lukácsienne, c'est à un film – *La Ligne générale* (1929) de Sergueï Eisenstein – qu'ils empruntent son titre. Au-delà de l'hommage, le cinéma est alors – c'est l'« évidence » – une bannière, donnant son nom au projet collectif d'une refondation de l'esthétique marxiste.

De cet enthousiasme, qui eut un temps des allures presque compulsives – Paulette Perec (qui était alors son épouse) rapporte que pendant l'écriture de ce premier roman (soit d'août 1963 à mars 1965) Perec a vu plus de deux cents films⁸ –, témoignent en tout cas quelques textes, outre l'empreinte que l'amour du cinéma a laissée dans l'œuvre littéraire : entretiens où l'écrivain se remémore après-coup son expérience cinéphilique passée, ou traces plus immédiates (ou du moins concomitantes) de celle-ci.

À propos du jazz (dans un entretien accordé en 1979 à *Jazz Magazine*), Perec évoque ainsi son goût du cinéma et son appétit de cinéphile :

J'allais jusqu'à cinq fois par jour au cinéma et pendant six-huit ans au moins une fois par jour en moyenne. Je voyais tous les films américains, les péplums, les westerns, dont j'étais fanatique [...]. Maintenant, je vais au cinéma à peu près une fois par mois, et encore quand on me traîne. J'ai cessé d'être bon public⁹.

La passion cinéphilique implique des jugements de goût, un ordre des préférences qu'expriment, de façon souvent très lapidaire, les écrits intimes : ainsi des carnets partiellement publiés par Paulette Perec ou de la correspondance avec Jacques Lederer¹⁰. L'évocation des jeunes cinéphiles des *Choses* en offre un reflet, à peine réfracté par le prisme de la fiction :

Ils n'étaient ni trop sectaires, comme ces esprits obtus qui ne jurent que par un seul, Eisenstein, Buñuel, ou Antonioni, ou encore – il faut de tout pour faire un monde – Carné, Vidor, Aldrich ou Hitchcock, ni trop éclectiques, comme ces individus infantiles qui perdent tout sens critique et crient au génie pour peu qu'un ciel bleu soit bleu ciel, ou que le rouge léger de la robe de Cyd Charisse tranche sur le rouge

7. Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 33.

8. Paulette Perec, « *Les Choses* en leur temps », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 41 ; la liste de ces films figure à la suite de cet article, sous le titre « Les films vus par Georges Perec pendant la composition des *Choses* (août 1963 - mars 1965) », p. 43-58.

9. « Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », entretien avec Philippe Carles et Francis Marmande [1979], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 382.

10. « *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* » *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997. Sur les références cinéphiliques de cette correspondance, voir Bernard Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 15-36.

sombre du canapé de Robert Taylor. Ils ne manquaient pas de goût. Ils avaient une forte prévention contre le cinéma dit sérieux, qui leur faisait trouver plus belles encore les œuvres que ce qualificatif ne suffisait pas à rendre vaines (mais tout de même, disaient-ils, et ils avaient raison, *Marienbad*, quelle merde !), une sympathie presque exagérée pour les westerns, les thrillers, les comédies américaines, et pour ces aventures étonnantes, gonflées d'envolées lyriques, d'images somptueuses, de beautés fulgurantes et presque inexplicables, qu'étaient, par exemple – ils s'en souvenaient toujours – *Lola, la Croisée des destins*, *Les Ensorcelés*, *Écrit sur du vent*¹¹.

À propos de cette décennie 1970 pendant laquelle il dit avoir « décroché du cinéma¹² », Perec a cependant répondu à l'enquête publiée par *Les Nouvelles littéraires* dans son dernier numéro de 1979 et donné son « palmarès », ainsi composé :

Le Goût du saké – Ozu
La Vengeance d'un acteur – Ichikawa
Solaris – Tarkovski
Allonsanfan – Les Taviani
Cria cuervos – Saura
Alice dans les villes – Wenders
India song – Duras¹³

Cette liste de films aimés – à la manière des « J'aime, je n'aime pas » du *Roland Barthes par Roland Barthes*¹⁴, que Perec vient de reprendre dans le numéro que *L'Arc* lui a consacré en 1979¹⁵ – pourrait faire office de matrice critique, dont chaque élément constituerait l'amorce d'un article à venir – et en l'occurrence jamais écrit : bref ouvroir de critique potentielle mêlant textes fantomatiques et rêves de lectures – quelles critiques Perec aurait-il pu donner du *Goût du saké* ou d'*India Song* ? – puisque ces films des années 1970 n'ont pas suscité le désir d'écrire de l'homme qui avouait à Philippe Carles et Francis Marmande avoir « décroché du cinéma » aussi bien que du jazz¹⁶.

En revanche, le jeune auteur entré en littérature, selon l'usage du temps, par des comptes rendus (donnés à la *Nouvelle Revue française*, où Jean Duvignaud, son ancien professeur de philosophie, l'avait recommandé¹⁷), avait également rédigé, et publié, quelques

11. Perec, *Les Choses*, op. cit., p. 33-34. *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais a reçu le Lion d'or de la Mostra de Venise en 1961.

12. « Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », loc. cit.

13. Georges Perec, « Le palmarès des seventies » [1979-1980], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 457.

14. Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 692.

15. Georges Perec, « J'aime, je n'aime pas », *L'Arc*, n° 76, 1979 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 951-952.

16. « D'ailleurs, j'ai décroché du cinéma de la même manière » (« Georges Perec : "Je me souviens du jazz" », loc. cit.).

17. Les références de ces recensions sont données dans la bibliographie ; on a pris le parti de leur ajouter deux comptes rendus de livres sur le cinéma : *Le Western. Sources, thèmes, mythologies, auteurs, acteurs, filmographie* sous la direction de Raymond Bellour (Paris, U.G.É., coll. « 10 / 18 », 1966), et *Cyd Charisse du ballet classique à la comédie musicale* de Jean-Claude Missiaen (Paris, Henri Veyrier, 1978). Les recensions de Perec s'intitulent « Évidence du western » (1966) et « Cyd Charisse m'était contée » (1978).

critiques de films¹⁸. Dans cet ensemble de textes souvent brefs – et manifestant comme il se doit « les trois qualités primordiales de tout cinéphile attiré : le subjectivisme, le terrorisme et l'érudition¹⁹ » –, on retiendra en particulier l'article collectif (co-signé avec Roger Kléman et Henri Peretz) « La perpétuelle reconquête », à propos d'*Hiroshima mon amour* (1959), film culte du groupe de *La Ligne générale*²⁰ et, à l'orée de la décennie 1970, la critique d'*Orange mécanique* (1971) donnée l'année suivante en guise d'éditorial à la revue *Cause commune*.

Au sujet d'*Hiroshima mon amour*, qui fit l'objet de nombreuses, et intenses, discussions au sein de l'équipe de *La Ligne générale*, l'article – qui revoit et corrige une première version due à Henri Peretz et sévèrement critiquée par Perec²¹ – relève de l'exercice d'admiration autant que de l'« explication²² ». À cette date, il ne peut évidemment commenter l'étrange prescience littéraire de Duras, dont le scénario, reliant la femme tondu de Nevers à la destruction de Hiroshima, semble rétrospectivement nourri des thèmes mémoriels qui s'imposeront à la toute fin du xx^e et plus encore au xxi^e siècle²³.

Hiroshima mon amour est une aventure. Une méditation épique, le parcours d'une conscience ; d'une sensibilité éparse à une lucidité cohérente, d'une réalité partielle et discontinue à une totalité reconquise au-delà du mythe. [...] Oui, il s'agit bien d'apprendre à changer le monde : *Hiroshima mon amour* est un film pré-révolutionnaire²⁴.

Quelque dix ans plus tard, la Seconde Guerre mondiale sera en revanche au premier plan de la critique du film de Stanley Kubrick – jusqu'au paradoxe, du reste revendiqué par une ouverture ainsi formulée : « Je n'ai pas envie de parler d'*Orange mécanique* comme on parle d'un film [...]. » À la suite de la *Critique de la vie quotidienne* (1947) de Henri Lefebvre, Perec entend en effet en « parler » plutôt comme d'« une histoire réelle, comme [de] *notre* histoire réelle, la seule » dans la mesure où elle révèle le camp (de concentration ou d'extermination) comme la « vérité » du capitalisme – et, prenant au sérieux la proximité des mots, fait de la campagne le « chemin » le plus court vers ce camp :

[...] les camps ne sont pas, n'ont jamais été une exception, une maladie, une tare, une honte, une monstruosité, mais la seule vérité, la seule réponse cohérente du capitalisme [...]. N'importe quel petit chemin de campagne peut déboucher sur un camp. N'importe quelle jolie clairière peut être un lieu de torture²⁵.

18. Certaines sont demeurées inédites, par exemple à propos du *Bonheur* (1965) d'Agnès Varda.

19. Georges Perec, « Évidence du western » [1966], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 815.

20. Roger Kléman, Georges Perec et Henri Peretz, « La perpétuelle reconquête », *La Nouvelle Critique*, n° 116, 1960, repris dans Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1992, p. 141-164.

21. « *Hiroshima mon amour* » de Henri Peretz et le commentaire de Georges Perec sont reproduits dans le *Cahier de L'Herne* consacré à Perec (n° 116, 2016, p. 34-40).

22. Kléman, Perec et Peretz, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 157.

23. Sur cette question, voir notamment Sébastien Ledoux, *Le Devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2021.

24. Kléman, Perec et Peretz, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 142, 164.

25. Georges Perec, « L'orange est proche » [1972], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, op. cit., p. 893, 894, 895.

L'assimilation sera d'ailleurs réaffirmée par la composition d'*Espèces d'espaces* (1974), dont les espaces emboîtés, de la page à l'univers en passant par la ville et la campagne, aboutissent *via* une citation de David Rousset à Auschwitz – la lettre au « chef des entreprises agricoles du camp de concentration d'Auschwitz²⁶ » reproduite dans la section « L'inhabitable » explicitant la relation.

Perec a beau s'en dire « décroché », c'est bien le cinéma – ou plus exactement l'écriture du cinéma – qui conduit alors, sans détour, au plus intime d'une œuvre hantée par la disparition de la mère de l'auteur, déportée en direction d'Auschwitz le 11 février 1943²⁷.

Une cinéphilie littéraire ?

On comprend déjà que la cinéphilie passionnée de Georges Perec n'est pas restée « lettre morte ». Il est vrai qu'au tout début de l'œuvre, le film de hold-up d'abord envisagé avec Michel Martens a laissé des traces très modestes dans le texte des *Choses* : une page à la fin de la première partie du roman – comme une frange d'écume cinématographique après que le mouvement vers l'image s'est retiré ?

Un jour, même, ils rêvèrent de voler. Ils s'imaginèrent longuement, vêtus de noir, une minuscule lampe électrique à la main, une pince, un diamant de vitrier dans leur poche, pénétrant, la nuit tombée, dans un immeuble, gagnant les caves, forçant la serrure primaire d'un monte-charge, atteignant les cuisines. Ce serait l'appartement d'un diplomate en mission, d'un financier véreux aux goûts néanmoins parfaits, d'un grand dilettante, d'un amateur éclairé. Ils en connaîtraient les moindres recoins. [...] Leurs gestes seraient précis et décidés, comme s'ils les avaient maintes fois répétés. Ils se déplaceraient sans hâte, sûrs d'eux, efficaces, imperturbables, flegmatiques, Arsène Lupin des temps modernes. Pas un muscle de leur visage ne tressaillirait. Une à une, les vitrines seraient fracturées ; une à une, les toiles décrochées du mur, décollées de leurs cadres.

En bas les attendrait leur voiture. Ils auraient fait le plein la veille. Leurs passeports seraient en règle. Depuis longtemps, ils se seraient préparés à partir. Leurs malles les attendraient à Bruxelles. Ils prendraient la route de Belgique, passeraient la frontière sans encombre. Puis, petit à petit, sans précipitation, au Luxembourg, à Anvers, à Amsterdam, à Londres, aux États-Unis, en Amérique du Sud, ils revendraient leur butin. Ils feraient le tour du monde. Ils erreraient longtemps, au gré de leur plaisir. Ils se fixeraient enfin dans un pays au climat agréable. Ils achèteraient quelque part, aux bords des lacs italiens, à Dobrovnik, aux Baléares, à Cefalu, une grande maison de pierres blanches, perdue au milieu d'un parc.

Ils n'en firent rien, bien sûr. Ils n'achetèrent même pas un billet de la Loterie nationale. Tout au plus mirent-ils dans leurs parties de poker [...] un acharnement qui, à certains instants, pouvait paraître suspect²⁸.

26. Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 644.

27. « Elle [ma mère] tenta plus tard, me raconta-t-on, de passer la Loire. Le passeur qu'elle alla trouver, et dont sa belle-sœur, déjà en zone libre, lui avait communiqué l'adresse, se trouva être absent. Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris. On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien. Elle pensait que son titre de veuve de guerre lui éviterait tout ennui. Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris » (Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance* [1975], dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 681-682).

28. Perec, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 57-58.

Infime au point de passer inaperçue, la modification du comportement des personnages paraît exprimer, dans cette intermittence (« à certains instants »), l'extinction de l'inspiration cinématographique – du « rêve » du hold-up, qui est un rêve de cinéma –, l'invention de la fiction se conformant alors à la genèse du livre.

Le roman garde pourtant la mémoire de la passion du cinéma, dans une très belle définition de la cinéphilie comme quête du « film parfait » « port[é] en [soi] » et dessinant au fond la forme d'une vie idéale – un rêve que le récit, à la manière de Flaubert, énonce obliquement, à propos de déceptions qui en défont ironiquement l'attraction : « Ce n'était pas le film dont ils avaient rêvé. Ce n'était pas ce film total que chacun parmi eux portait en lui, ce film parfait qu'ils n'auraient su épuiser. Ce film qu'ils auraient voulu faire. Ou, plus secrètement sans doute, qu'ils auraient voulu vivre²⁹ ». Outre ce type de mention – dont il serait fastidieux de relever les occurrences dans l'ensemble de l'œuvre – la cinéphilie de Perec l'a « fait écrire », en fournissant des générateurs à certaines de ses créations oulipiennes.

Il peut s'agir d'engendrement locaux, ainsi du rôle joué par une photographie de *L'Argent* (1928) de Marcel L'Herbier dans la genèse du chapitre LXV de *La Vie mode d'emploi* ; l'exemple est de Perec lui-même, qui le propose à Franck Venaille dans l'entretien qu'il lui a accordé :

Je ne sais pas comment intervient le présent. Un jour, on m'offre une photographie d'un film de Marcel L'Herbier, eh bien, le lendemain, je m'en suis servi pour un des chapitres de *La Vie mode d'emploi* et son présent est devenu la source d'une histoire, de quelque chose qui est arrivé avant³⁰.

La photo est ainsi décrite dans un entretien de 1981 :

C'était la photo d'une femme très, très belle [l'actrice Brigitte Helm] avec une robe à traîne qui descendait sur un escalier ; ça avait l'air d'être très grand mais en réalité ce n'était pas si grand que ça ; il y avait un très beau bouquet de tubéreuses à côté d'elle et c'est cette photo qui a déclenché..., qui a été un des points de départ de l'organisation³¹.

Mais le cinéma offre aussi sa matière à l'une de ces plaquettes poétiques que Georges Perec offrait chaque année, depuis 1970, à ses amis en guise de vœux : l'avant-dernière, en 1981, s'intitule *Dictionnaire des cinéastes* et rassemble des « traductions » homophoniques de trente-deux titres de films, précédées des micro-récits chargés d'en assurer (autant que faire se peut) la vraisemblance, classés selon l'ordre alphabétique des noms de leurs réalisateurs. Ce curieux dictionnaire s'ouvre sur une notice « MICHELANGELO ANTONIONI » ainsi rédigée : « Les quatre dimanches qui précéderont Noël seront très meurtriers³² », « L'Avent tuera » transposant ici *L'Avventura*.

29. *Ibid.*, p. 35.

30. Georges Perec, « Le travail de la mémoire », entretien avec Franck Venaille [1979], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits, op. cit.*, p. 398-399.

31. « Entretien Georges Perec / Ewa Pawlikowska » [1981], dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits, op. cit.*, p. 564. Les fleurs de la photo sont en fait des arums.

32. Georges Perec, *Dictionnaire des cinéastes* [1981], dans *Vœux*, éd. Eric Beaumatin et Marcel Bénabou, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1989, p. 133.

Comme le fait remarquer Bernard Magné, ce recueil de variations homophoniques met le cinéma en pièces puisqu'il ne retient des noms de cinéastes et de films aimés que leurs signifiants :

ces trente-deux films ne représentent plus une mémoire individuelle ou collective, une source d'émotion et de bonheur ; ils se réduisent à un matériau brut, à de pures séquences de phonèmes, susceptibles, tout au plus, de fournir matière à devinettes. *Hiroshima mon amour*, ce n'est plus « un film pré-révolutionnaire » capable « d'apprendre à changer le monde³³ » ; c'est « Ire au chyme, ah, Mona mûre », autrement dit : « Mona, tu n'es plus de première jeunesse, et certaine phase de ta digestion te met très en colère³⁴ ! »³⁵.

De même, *Le Mécano de la Générale* de Buster Keaton se trouve ainsi traduit : « Le mec Kane, au-delà de la gêne, est rôle » – et glosé : « C'est peu de dire que Mr. Kane est incommodé, explique Orson Welles à ses producteurs ; il est beaucoup plus qu'incommodé, car en fait, il agonise. »³⁶ Quant à *Citizen Kane*, il est lui aussi présent dans le « dictionnaire » de Perec, sous la forme suivante : « Si t'es zen, qu'haine », ainsi commentée : « Ne crois pas que le bouddhisme zen soit une école de bonté : c'est tout le contraire³⁷. »

Or, figurent parmi ces noms ceux d'amis, Bernard Queysanne (avec qui Perec a réalisé *Un homme qui dort* en 1974), Jean-Paul Rappeneau, Gérard Zingg, et celui aussi de Catherine Binet, la dernière compagne de Perec, dont il est précisément en train de produire le film, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz*³⁸. Ce titre est ainsi traduit : « L'ai-je, Eudes, l'acompte à ces deux lignes "An de Grâce"³⁹ ? », et son opacité rémunérée (pour parler comme Mallarmé) de la manière suivante :

Alors qu'il s'apprêtait à signer un édit, Henri IV s'aperçut que sa plume crachait. On lui en apporta une autre, qu'il essaya sur un vélin vierge en traçant rapidement et par deux fois les mots : « An de Grâce ». Conservé par un clairvoyant secrétaire, ce vélin devint un rarissime autographe.

Ayant appris qu'il était à vendre, je proposai à son propriétaire de lui donner, à titre de premier versement, un manuscrit du troubadour Eudes d'Angerville. L'accord fut conclu et nous convînmes d'un rendez-vous. Mais au moment de m'y rendre, je me demandai si j'avais bien pris ledit ms⁴⁰.

Bernard Magné voyait dans « ce *Dictionnaire* délibérément dérisoire » « une sorte d'adieu à un passé désormais révolu⁴¹ », celui du cinéphile, mais on pourrait aussi bien lire ce répertoire éminemment subjectif – où le principe alphabétique place le nom de Catherine Binet entre ceux de Bernardo Bertolucci et de Richard Brooks, où Bernard Queysanne suit Otto Preminger

33. Perec, « La perpétuelle reconquête », art. cit., p. 164.

34. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 146, 142.

35. Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », art. cit., p. 28.

36. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 145, 139.

37. *Ibid.* 146, 144.

38. Projeté dans plusieurs festivals en 1981, *Les Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* ne sortira en salles qu'en 1982, après la mort de Georges Perec.

39. Perec, *Dictionnaire des cinéastes*, op. cit., p. 145.

40. *Ibid.*, p. 134.

41. Magné, « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », art. cit., p. 28.

et Gérard Zingg (pour clore la liste) Orson Welles –, comme un hommage délicatement rendu à quelques cinéastes qui sont aussi des personnes aimées, dictionnaire sentimental bien accordé au rituel des vœux dont il participe et profondément ancré dans le présent d'un écrivain devenu producteur par amour. L'observation vaut d'ailleurs plus largement : l'engagement de Perec dans le cinéma – comme scénariste, réalisateur ou producteur – passe le plus souvent par des collaborations prolongeant les liens affectifs qui les ont rendues possibles.

« La voir comme je vous vois » ou la leçon de Michel Strogoff

On empruntera, pour terminer, un chemin déjà beaucoup fréquenté par la critique, en rappelant l'épigraphe choisie par Perec pour *La Vie mode d'emploi* : « Regarde de tous tes yeux, regarde ». Elle est tirée du *Michel Strogoff* de Jules Verne, l'un des auteurs que *W ou le Souvenir d'enfance* fait explicitement figurer dans le panthéon personnel composé, au chapitre xxxi, des écrivains « sans cesse rel[u]s » : « [...] Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau »⁴².

Dans le roman de Verne, cette phrase donne son titre au chapitre v de la deuxième partie ; le passage est très connu, mais il vaut la peine de le parcourir à nouveau :

« Regarde de tous tes yeux, regarde ! » avait dit Féofar-Khan, en tendant sa main menaçante vers Michel Strogoff. [...] Michel Strogoff avait ordre de regarder. Il regarda. [...]

Ce n'était pas de mort, mais de cécité, qu'allait être frappé Michel Strogoff. Perte de la vue, plus terrible peut-être que la perte de la vie ! Le malheureux était condamné à être aveuglé. [...]

Puis, le sentiment d'une vengeance à accomplir quand même envahit tout son être. Il se retourna vers Ivan Ogareff.

« Ivan, dit-il d'une voix menaçante, Ivan le traître, la dernière menace de mes yeux sera pour toi ! » Ivan Ogareff haussa les épaules.

Mais Michel Strogoff se trompait. Ce n'était pas en regardant Ivan Ogareff que ses yeux allaient pour jamais s'éteindre.

Marfa Strogoff venait de se dresser devant lui.

« Ma mère ! s'écria-t-il. Oui ! oui ! à toi mon suprême regard, et non à ce misérable ! Reste là, devant moi ! Que je voie encore ta figure bien-aimée ! Que mes yeux se ferment en te regardant !... » [...]

L'exécuteur parut. Cette fois, il tenait son sabre nu à la main, et ce sabre, chauffé à blanc, il venait de le retirer du réchaud où brûlaient les charbons parfumés.

Michel Strogoff allait être aveuglé suivant la coutume tartare, avec une lame ardente, passée devant ses yeux !

Michel Strogoff ne chercha pas à résister. Plus rien n'existait à ses yeux que sa mère, qu'il dévorait alors du regard ! Toute sa vie était dans cette dernière vision !

Marfa Strogoff, l'œil démesurément ouvert, les bras tendus vers lui, le regardait !...

La lame incandescente passa devant les yeux de Michel Strogoff.

Un cri de désespoir retentit. La vieille Marfa tomba inanimée sur le sol !

Michel Strogoff était aveugle⁴³.

42. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 764.

43. Jules Verne, *Michel Strogoff* [1876], dans *Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 513, 514, 519-520.

L'intensité romanesque est ici à son comble, mais l'anticipation douloureuse de la torture, de la cécité et de la disparition visuelle de la mère qui en serait le cœur souffrant fera couler les larmes de Michel, tel un écran liquide protégeant ses yeux – le dernier chapitre du roman en apporte la révélation rétrospective au lecteur :

Michel Strogoff n'était pas, n'avait jamais été aveugle. Un phénomène purement humain, à la fois moral et physique, avait neutralisé l'action de la lame incandescente que l'exécution de Féofar avait fait passer devant ses yeux.

On se rappelle qu'au moment du supplice, Marfa Strogoff était là, tendant les mains vers son fils. Michel Strogoff la regardait comme un fils peut regarder sa mère, quand c'est pour la dernière fois. Remontant à flots de son cœur à ses yeux, des larmes, que sa fierté essayait en vain de retenir, s'étaient amassées sous ses paupières et, en se volatilissant sur la cornée, lui avaient sauvé la vue. La couche de vapeur formée par ses larmes, s'interposant entre le sabre ardent et ses prunelles, avait suffi à annihiler l'action de la chaleur⁴⁴.

Le risque de perdre la mère de vue fait pleurer – des larmes qui sauvent la vue, et la présence au monde qui en résulte.

Est-ce à dire qu'ainsi placé au seuil du grand roman de 1978, l'ordre de Féofar-Khan prendrait le sens d'un « mode d'emploi » de la vie – ou du moins de l'œuvre ? La contemplation ne se donnerait alors d'objets qu'à risquer de les perdre, ce risque ayant ici la valeur d'une condition de possibilité – comme si le consentement à la perte permettait seul l'exercice du regard.

S'agissant de l'œuvre, une telle proposition rejoint le thème théorique de l'impossibilité de l'écriture, doublement tissée de néant en ce que l'absence à soi du sujet y absente le réel. Après tout, Perec fut le contemporain de Beckett et de Blanchot, et les habitants de l'immeuble du 11 de la rue Simon-Crubellier ont beau échapper au rituel social du journal télévisé (alors même qu'il est « presque huit heures du soir⁴⁵ » dans le monde de la fiction), *La Vie mode d'emploi* se situe dans l'air théorique de son temps.

Quant à la vie (de l'auteur) et à ses répercussions sur l'écriture et la lecture de son œuvre, il est difficile de ne pas relier cette épigraphe à la deuxième, qui ouvre le préambule sur l'art du puzzle. Il s'agit cette fois d'un aphorisme emprunté aux écrits pédagogiques de Paul Klee : « L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre⁴⁶ ». Le propos du peintre vaut en principe de façon générale, mais le lecteur de Perec pourrait bien en restreindre la portée à une œuvre particulière, *W ou le Souvenir d'enfance*, et aux chemins qu'elle ménage dès 1975 – et qui tous conduisent à Auschwitz où Cyrla Perec fut assassinée. C'est faire de Perec le destinataire aussi bien que le locuteur de l'injonction à « regarder » adressée au lecteur, et lui accorder finalement la place de Michel Strogoff plutôt que celle de Féofar-Khan.

L'idée que la présence-absence de sa mère morte à Auschwitz donne forme à l'œuvre entier de Perec, à son monde artistique de même qu'à sa vie d'homme (quoique celle-ci nous

44. *Ibid.*, p. 633-634.

45. Perec, *La Vie mode d'emploi*, op. cit., p. 560.

46. *Ibid.*, p. 7.

échappe bien entendu, en fait comme en droit), n'est certes pas neuve, tant s'en faut : depuis les années 1980 les travaux pionniers de Bernard Magné⁴⁷ ont précisément montré que Georges Perec avait écrit pour donner un tombeau de mots au corps de Cyrila Perec, disparu sans laisser de traces. Cette lecture est peu à peu devenue une évidence critique.

Ce sont les conséquences de cette écriture du deuil sur certaines des images (mouvantes) avec lesquelles elle choisit d'entrer en relation que l'on a examinées dans les pages précédentes. C'est que le cinéma a en effet accompagné l'itinéraire d'écrivain de Georges Perec du début à la fin – telle une ombre portée, ou peut-être un négatif photographique, selon que la littérature en procède ou y laisse place : du premier roman publié, *Les Choses*, dont la genèse trouve son origine dans un projet de scénario (l'idée d'un film de hold-up) à la production des *Jeux de la comtesse Dolingen de Gratz* (1981), le film de sa compagne Catherine Binet et l'un des derniers projets artistiques de Perec.

Les images en mouvement bordent ainsi la trajectoire d'un écrivain qui fut également un cinéphile passionné. Et pourtant, leur continuité vivante semble en fait aux antipodes de l'image dont l'écriture de Perec a véritablement besoin : l'écran, centrifuge, s'oppose au cadre – celui, par exemple, de la photographie dont la découpe, en tant que telle en prise sur l'absence et le manque, convient exactement à l'œuvre et à la vie même de Georges Perec⁴⁸.

Dans son commentaire du deuxième épisode du téléfilm documentaire *La Vie filmée des Français* (1975), Perec risque cette définition du cinéma :

Sur la caméra

C'est une petite boîte noire. On met la pellicule à l'intérieur. On remonte le ressort, comme si c'était un réveille-matin. Au lieu de prendre une photographie, on va en prendre plusieurs à la suite, assez vite pour donner l'illusion du mouvement, de la vie. C'est ça le cinéma. C'est aussi simple que ça⁴⁹.

« "Au lieu de" prendre une photographie, on va en prendre plusieurs à la suite » : l'expression est trompeuse, tant pour Perec le cinéma ne saurait justement occuper le lieu de la photographie. Or, ce documentaire, en déployant le mensonge hallucinatoire d'un passé familial qui n'a pas eu lieu, ne propose au fond rien d'autre qu'une version animée du souvenir imaginaire évoqué à la fin du chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance* :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti

47. Son *Georges Perec*, publié en 1999 dans la collection « 128 » de Nathan, en offre une synthèse.

48. Sur cette question, voir Christelle Reggiani, *Perec et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2021 ; ainsi que « Le cinéma invisible de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 63-72.

49. Georges Perec, « La Vie filmée » [1975], transcription de Cécile De Bary, *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 75. Sur ce téléfilm, voir Cécile De Bary, « Une mémoire fabuleuse : de l'Histoire à l'histoire », dans Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 9-20.

mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe⁵⁰.

Face à ce trompe-l'œil en mouvement⁵¹, on aurait alors un autre documentaire, *Récits d'Ellis Island* (1979), moins aporétique dans la mesure où il se contente, en toute modestie, d'inviter à l'arpentage d'un « non-lieu » ruiné dont la dérélition matérielle s'accorde à l'exil qu'il accueille – et encore le diaporama du très court métrage *Inauguration* (1981)⁵², dont le rythme est celui de la photographie plus que du cinéma puisque ses images fixes ne défilent justement pas « assez vite pour donner l'illusion du mouvement, de la vie »...

À la manière du jeu de la bobine décrit par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), l'amour et la déprise du cinéma se répondent ainsi en un dialogue qui reconduit au « tourniquet » entre iconophilie et iconoclastie dont Claude Burgelin a montré toute l'importance dans la poétique de Perec⁵³. Dans *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, le livre qu'il a consacré aux rapports entre l'œuvre de Perec et la psychanalyse, Burgelin met d'ailleurs en relation l'aveuglement raté de Michel Strogoff et les dernières pages de *Perdre de vue*, que J.-B. Pontalis – qui analysa Perec pendant quatre ans, de 1971 à 1975 – publie en 1988 ; l'auteur y évoque en effet, sous le masque (transparent) d'un certain « Paul », le dénouement de la cure de Perec :

« La voir comme je vous vois. » Paul s'entend dire cela, et me le dire à moi qu'il ne voit pas et qui l'écoute mais qui, en l'écoutant et sans bien m'en rendre compte, n'accueille de ses mots, de ses récits, que leur creux. Pendant des mois, des années peut-être, il a cherché des indices de sa mère effacée. Effacée dans le réel, sans mémorial, sans la moindre trace, et en lui effacée car aucune image ne vient à son secours. [...]

« La voir » – et ne pas l'avoir –, « comme je vous vois » dans votre présence absente. Ce jour-là je sus que Paul avait trouvé sa mère invisible [...]. L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est *dans* la vue, elle cesse d'être un deuil sans fin⁵⁴.

50. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, op. cit., p. 709.

51. Rappelons que Perec a donné une préface à *L'Œil ébloui*, le livre de photographies de trompe-l'œil architecturaux de Cuchi White (Paris, Chêne, 1981).

52. *Récits d'Ellis Island* et *Inauguration* sont des films – respectivement consacrés à l'îlot de la baie de New York où fut installé, entre 1892 et 1924, le centre d'accueil du Bureau fédéral de l'immigration et aux travaux de transformation de l'ancienne gare d'Orsay en musée – réalisés par Robert Bober et dont Georges Perec a écrit les commentaires. *Récits d'Ellis Island* a été prolongé par un livre presque homonyme co-signé par Perec et Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* (Paris, P.O.L-INA, 1994 ; une première édition avait été publiée en 1980 par les Éditions du Sorbier, également en collaboration avec l'INA).

53. Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996, p. 153 : « Si la destruction des images fut la Béatrice de Perec, il ne faudrait point tant voir là l'emprise d'une rage négatrice que bien au contraire cela même qu'il lui faut sans cesse conquérir. Il ne montrerait ces accumulations d'images, de faux-semblants et de collages destinés à tromper les yeux que pour enfin s'en débarrasser. »

54. Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 296, 298. Cet *explicit* est commenté dans les p. 131-132 du livre de Claude Burgelin. Rappelons que Perec a précisément décrit cette scénographie dans « Les Lieux d'une ruse » (1977), le texte qu'il a consacré à son analyse avec Pontalis (*Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 63-68). Ce titre fait évidemment écho à celui des « Lieux d'une fugue », la nouvelle de

Revoir la mère est impossible puisqu'elle est aussi invisible que l'analyste assis derrière le divan. Ou plus exactement : la vision est possible, mais à condition de demeurer fantasme, sans verser dans l'hallucination d'une coprésence réelle. À condition donc d'entendre ce qu'on pourrait appeler la leçon de Michel Strogoff, pour substituer enfin à l'écran de la projection cinématographique celui des larmes – écran éphémère, fait d'une substance insaisissable (liquide puis gazeux lorsqu'il se vaporise) mais à travers lequel la mère peut être entraperçue, et la vue sauvée. En d'autres termes, plus brefs : c'est parce que le deuil ne sépare pas la vision de la perte que le monde reste visible.

Or, ce deuil qui a rendu Perec voyant a eu le sens aussi d'un éloignement des images, et singulièrement du cinéma : les photos de famille décrites dans *W ou le Souvenir d'enfance* sont absentes du livre, et l'œuvre de l'écrivain procède pour une part, qui n'est pas négligeable, du congé donné aux images mouvantes du cinéma alors même que prend fin le deuxième âge d'or hollywoodien. Ce sont quelques formes, diverses, de ce renoncement – qui en tant que tel suppose bien entendu un attachement premier – qu'on a voulu ici interroger.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BURGELIN Claude, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Saulxures, Circé, 1996.
- DE BARY Cécile, « Une mémoire fabuleuse : de l'Histoire à l'histoire », dans Steen Bille Jørgensen et Carsten Sestoft (dir.), *Georges Perec et l'Histoire*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, p. 9-20.
- DE BARY Cécile (dir.), « Le Cinématographe », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, 2007.
- LEDoux Sébastien, *Le Devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS Éditions, 2021.
- MAGNÉ Bernard, *Georges Perec*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999.
- « Quand Perec et Lederer causaient cinoche », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 15-36.
- PEREC Georges, *Le Condottière* [1960], Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- « La perpétuelle reconquête » (en collaboration avec Roger Kléman et Henri Peretz), *La Nouvelle Critique. Revue du marxisme militant*, n° 116, 1960, p. 77-87 ; repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, éd. Claude Burgelin, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992, p. 141-164.
- « Évidence du western », *La Quinzaine littéraire*, n° 8, 1966, p. 26-27 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 812-816.
- « *Trois sur un sofa*, de Jerry Lewis », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 828-829.
- « *Les Rapaces*, de Eric von Stroheim », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 829-830.
- « *L'Invasion des morts-vivants*, de John Gilling », *Arts Loisirs*, n° 57, 1966, p. 20 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 831.

1965 adaptée en 1978 à la télévision (reprise dans Georges Perec, *Je suis né*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou et Philippe Lejeune, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1990, p. 15-31). Sur « Les Lieux d'une ruse », voir Christelle Reggiani, « La place de l'analyse : sur "Les Lieux d'une ruse" de Georges Perec », dans Anna Jaubert et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sel de la langue. Hommage à Michèle Aquien*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 161-172.

- « L'orange est proche » [sur *Orange mécanique* de Stanley Kubrick], *Cause commune*, n° 3, 1972, p. 1-2 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 893-896.
- « La Vie filmée » [1975], transcription de Cécile De Bary, *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 73-82.
- « Les Lieux d'une fugue » [1975], dans *Je suis né*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou et Philippe Lejeune, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du xx^e siècle », 1990, p. 15-31.
- « Les Lieux d'une ruse » [1977], dans *Penser / Classer*, éd. Eric Beaumatin, Marcel Bénabou, Maurice Olender et Ewa Pawlikowska, Paris, Hachette, 1985, p. 59-72.
- « Des comédies au rabais », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2647, 1978, p. 11 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 937-939.
- « Cyd Charisse m'était contée », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2666, 1978, p. 32 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 942-944.
- « Cinéma : le palmarès des seventies », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2717, 1979, p. 52 ; repris dans *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019, p. 456-457.
- « Préface », dans Cuchi White, *L'Œil ébloui*, Paris, Chêne, 1981, n.p.
- « Cher, très cher, admirable et charmant ami... » *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, Paris, Flammarion, 1997 [rééd. Sillage, 2019].
- « Hiroshima mon amour » de Henri Peretz suivi du commentaire de Georges Perec, dans *Cahiers de L'Herne*, n° 116, « Georges Perec », dir. Claude Burgelin, Marilyn Heck et Christelle Reggiani, 2016, p. 34-40.
- *Œuvres*, 2 t., éd. Christelle Reggiani et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
- *Entretiens, conférences, textes rares, inédits*, éd. Mireille Ribière et Dominique Bertelli, Nantes, Joseph K., 2019.
- PEREC Georges et BOBER Robert, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* [1980], Paris, P.O.L / INA, 1994.
- PEREC Paulette, « Les Choses en leur temps », suivi de « Les films vus par Georges Perec pendant la composition des Choses (août 1963-mars 1965) », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 39-58.
- PONTALIS Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.
- REGGIANI Christelle, « Le cinéma invisible de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 63-72.
- « La place de l'analyse : sur "Les Lieux d'une ruse" de Georges Perec », dans Anna Jaubert et Anne-Marie Paillet (dir.), *Le Sel de la langue. Hommage à Michèle Aquien*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, p. 161-172.
- *Perec et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, coll. « Le cinéma des poètes », 2021.
- RIBIÈRE Mireille, « Cinéma : les projets inaboutis de Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n° 9, « Le Cinématographe », dir. Cécile De Bary, 2007, p. 151-171.
- VERNE Jules, *Michel Strogoff* [1876], dans *Voyages extraordinaires : Michel Strogoff et autres romans*, éd. Jean-Luc Steinmetz et al., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

**« Ce qui m'intéresse dans le cinéma,
c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique »
Entretien avec Jérôme Prieur**

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

Résumé

Cet entretien a été mené avec Jérôme Prieur en ouverture de la journée d'étude sur les « Cinéphilies littéraires » organisée par les Archives littéraires suisses de la Bibliothèque nationale suisse, à Berne, le 5 avril 2023. En tant qu'homme de mots et d'images, Jérôme Prieur semble la personne tout indiquée pour évoquer les enjeux que recouvrent la notion – désormais historiquement ancrée – de « cinéphilie » et son articulation à la littérature. Pour le grand public, son nom est attaché à des documentaires qui ont fait date : sur de grandes figures des lettres comme Proust, Artaud, Fargue ou Paulhan, ou sur l'histoire des débuts du christianisme, à travers un cycle historique de quatre séries commencé avec *Corpus Christi* (1997-1998), coréalisé avec Gérard Mordillat, ou enfin sur la période 1919-1945, dont *Les Sentinelles de l'oubli*, un long métrage sur les sculptures des monuments aux morts qui a reçu notamment le Grand prix du Festival de l'Histoire de l'art en 2024. Il est aussi l'auteur de plus d'une trentaine d'essais, sur des sujets qui recoupent en partie ceux des documentaires : sur Proust, sur la littérature gothique, sur la religion, sur l'Allemagne nazie et l'Occupation. Mais il y a aussi les textes qui évoquent plus directement le cinéma – ou disons, les images en mouvement, leur rapport à la mémoire et à la littérature. C'est sur eux que nous nous sommes attardés durant cet entretien : *Nuits blanches* (1981), *Séance de lanterne magique* (1985), *Le Spectateur nocturne* (1993), *La Moustache du soldat inconnu* (2018) – qui porte sur la guerre de 14-18, mais où les images filmées tiennent un grand rôle. Rappelons enfin que Jérôme Prieur a été chroniqueur et critique de cinéma aux *Cahiers du chemin*, puis à *La NRF* de Georges Lambrichs de 1976 à 1983.

Fabien Dubosson (FB) – Dans l'ouvrage que vous avez coécrit avec l'archéologue Laurent Olivier, Où est passé le passé. Traces, archives, images (2022), vous évoquez ce que vous appelez vos « études parallèles » – vous avez fait des études en droit et en lettres –, c'est-à-dire le visionnage intensif de très nombreux films, qui vous ont permis d'apprendre la vie à travers le cinéma. Diriez-vous que vous étiez alors un « cinéphile », au sens fort du terme (celui que définit historiquement Antoine de Baecque, par exemple) ? Et si oui, vous considérez-vous toujours comme un cinéphile ?

Jérôme Prieur (JP) – Je vous avouerais que c'est un peu comme Monsieur Jourdain : je suis – ou j'ai été – cinéphile sans le savoir. Je ne me sens pas cinéphile, et en même temps, je sais que je le suis. Je suis dans ce dilemme. En réfléchissant au mot « cinéphilie », on se dit aussitôt que, si on aime lire, on n'est pas forcément bibliophile, mais qu'on peut l'être. Or, bibliophile, je l'ai été, mais par la force des choses, notamment lorsque j'ai réalisé un film sur Léon-Paul Fargue, alors que très peu de ses textes étaient réédités. Pour autant, je ne me suis jamais senti bibliophile, même si mon rapport à la littérature a toujours été très fort, et ceci dès l'enfance. Pour moi, la cinéphilie – j'emploie ce mot faute de mieux – était comme un équivalent

de cette découverte de la bibliothèque dans laquelle on entre enfant ou adolescent. C'est justement durant mon adolescence que j'ai commencé à aller au cinéma, d'abord avec mes parents. J'y ai vu des films très différents, des films commerciaux (avec de Funès ou Jean Marais, etc.), et dans le même temps je découvrais *Citizen Kane*. Or c'est aussi ça que j'aime dans le cinéma : ce mélange incroyable des genres.

Je n'ai pas senti que je faisais partie de l'espèce des « cinéphiles », mais rétrospectivement, j'appartiens bien à une génération de « cinéfils », comme disait Serge Daney, une génération qui s'est nourrie du cinéma, ainsi que d'une volonté d'accumulation et d'exhaustivité. J'ai alors découvert que le cinéma pouvait être à la fois un objet de passion et un objet d'études. Ce qui nous guidait, ce n'était pas seulement le fait d'aller voir des films, mais de voir l'œuvre d'un cinéaste ou la cinématographie d'un pays. Par exemple, dans les années 70, je profite des rétrospectives de la Cinémathèque française pour découvrir tous les films de Fritz Lang, mais je vois aussi tous les films hongrois qui sortent à Paris, dans une seule salle.

Cela me fait aussi repenser à ce que m'avait dit un jour un ami peintre, Jean Le Gac : il prétendait avoir vu toute l'histoire de la peinture, tous les tableaux. Évidemment, il s'agit d'une vue de l'esprit, mais il voulait dire qu'il avait une connaissance visuelle de toutes les toiles ou de leurs reproductions (alors qu'on ne peut pas dire qu'on a lu tous les livres). Par analogie, je pense que j'appartiens encore à une génération qui a vu tous les films, ce qui est aujourd'hui de plus en plus difficile. Je me trouve confronté à des jeunes gens pour qui les films vieillissent très vite, les vieux films étant déjà ceux des années 2000... Sans avoir vu naître le cinéma, je me sens très proche de ceux qui l'ont découvert – comme de ceux qui, ensuite, ont valorisé la « politique des auteurs ».



FIG. 1. Jérôme Prieur. Photo : Renaud Personnaz.

FD – Est-ce que la pratique même de l'écriture (puisque vous avez publié dans *Nuits blanches*. Essai sur le cinéma, les critiques parues dans *Les Cahiers du Chemin* ou dans *La NRF*) faisait partie de votre façon de regarder les films ? Est-ce que vous prolongiez le plaisir du film par l'écriture ?

JP – Je vais répondre par une sorte de paradoxe. Après la parution de *Nuits blanches* en 1980, j'ai certes continué à publier quelques articles sur le cinéma dans *La NRF*, à en parler aussi à la radio, dans le magazine des *Nuits magnétiques* de France Culture. Mais ça n'a pas duré plus d'un an ou deux. Pourtant, mon amour du cinéma était toujours aussi vif. Un jour, chez Gallimard, je rencontre le poète Jude Stefan – lui aussi publié au *Chemin* –, qui me dit : « Mais vous n'écrivez plus ! Il n'y a plus de critiques, c'est dommage. » Et je lui aurais répondu (c'est lui qui me l'a rapporté quelques années plus tard, en riant) : « Ce ne sont pas les films qui m'intéressent, c'est le cinéma. » Par là, je voulais dire qu'à travers les films, au-delà des films, je cherchais à atteindre quelque chose de l'essence du cinéma. En ayant écrit *Nuits blanches*, j'avais l'impression d'avoir tout dit de ce qui m'importait, de ce qui était important pour moi. J'avais parcouru le domaine enchanté. Et ce que j'avais à dire du cinéma, c'était à l'occasion des films que j'avais vus au gré des circonstances ou de l'actualité, que j'avais voulu le saisir.

Ceci nous ramène à la question de la littérature : le cinéma est, par définition, évanescant, insaisissable (il l'était plus encore hier qu'aujourd'hui). Je voyais les films comme un spéléologue qui descendrait dans les salles obscures, avec sa petite lampe de poche mentale pour écrire, pour rapporter des séances de projection les choses qui vont faire sens, les éclats de sensations ou d'expériences, les bribes d'images qui permettront ensuite d'articuler un regard critique. C'est vraiment le cinéma qui m'a permis d'écrire ; peut-être s'agissait-il d'abord de prudence, de modestie : à moins d'avoir un moi très développé, écrire, c'est intimidant. Or, les films me donnaient la possibilité de m'abriter derrière l'œuvre des autres. Ce qui m'intéressait dans le cinéma, c'est son statut d'objet mouvant, fantomatique, que j'essayais justement de saisir. J'ai d'ailleurs beaucoup de mal à revoir les films sur lesquels j'ai écrit, comme si je les avais épuisés en découvrant ce qui, dans ces œuvres, résonnait en moi. Il y a un contre-exemple : il se trouve que j'ai vu, il n'y a pas très longtemps – c'était à la télévision – la fin d'un film que je n'avais pas revu depuis l'époque où j'ai écrit à son sujet, dans les années 1970 : *La Dentellière* de Claude Goretta (à mon avis, son plus beau film), et j'ai alors retrouvé un peu les sensations que j'avais dû ressentir en découvrant ce film la première fois. Mais je me demande quand même pourquoi il m'est si difficile de revoir des films sur lesquels j'ai écrit. Quand j'écrivais sur le cinéma, je pouvais aller revoir un film plusieurs fois. Je l'ai refait récemment, alors que cela ne m'était pas arrivé depuis trente ans, en écrivant sur *Monsieur Klein* de Joseph Losey, qui est pour moi l'un des films majeurs sur l'Occupation. J'aurais dû en parler lors de sa sortie, tant il m'avait littéralement impressionné, marqué, sans que je m'en aperçoive sur le moment.

FD – *Après la parution de Nuits blanches – au moment donc où vous arrêtez d’écrire des critiques de cinéma –, vous devenez documentariste, ou du moins vous produisez des documentaires, vous passez donc progressivement, d’une certaine manière, du côté de l’image (mouvante)...*

JP – Non, pas tout à fait, du moins pas aussi vite (je dois être lent !). *Nuits blanches* est un livre un peu insolent par sa facture : une réunion d’articles publiés dans des revues avant tout littéraires, car je n’ai écrit qu’une seule fois dans une revue de cinéma, et c’étaient *Les Cahiers du cinéma*. J’ai été, je peux le dire, « chassé » par *Positif* qui voulait me recruter – je me souviens de Michel Ciment qui, à la fin de notre conversation téléphonique, me disait : « Ah oui, mais vous, vous devez être du côté des *Cahiers* ! » Aux *Cahiers*, c’étaient des copains : Serge Daney, Serge Toubiana, Jean Narboni, notamment, et ils voulaient que j’écrive dans la revue. Mais finalement, je ne l’ai pas fait, peut-être parce qu’auparavant les *Cahiers* s’étaient engagés dans une vision très politique ; or à l’origine j’avais souhaité écrire contre cette doxa puritaine, idéologique. Au début des années 70, dans les revues, je me suis aperçu que j’ai été l’un des rares à écrire vraiment sur *La Maman et la Putain* (ce dont Jean Eustache m’a été très reconnaissant quand je l’ai connu plus tard), alors que les *Cahiers* n’ont consacré que quelques lignes expéditives à ce film majeur de la modernité, et pour le disqualifier en le traitant de « drame petit-bourgeois » – je me disais : c’est un peu court, jeune homme ! J’ai donc écrit très fortement contre ça, alors même que j’avais une grande admiration pour les *Cahiers* d’avant le tournant de la période maoïste.

J’étais aussi dans la nostalgie du cinéma des années 1960, qui reste pour moi une espèce d’âge d’or, où il y a à la fois l’éclosion des Nouvelles Vagues – la française, mais aussi les Nouvelles Vagues à travers le monde – et la présence des grands cinéastes en activité, comme Lang, Ford, Hitchcock, ainsi que les Italiens, Fellini, Visconti, Antonioni, puis Pasolini, etc. Après, il y a eu une espèce de glaciation, et il se trouve que c’est le moment où je commence à écrire. Je ne cherche pas alors à écrire dans les revues de cinéma, même s’il y a des revues beaucoup moins marquées idéologiquement que les *Cahiers* ; j’avais l’impression que j’allais être pris dans une « bande », alors que je préférais ma solitude de « spectateur nocturne », je voulais rester libre de ces contraintes. J’ai donc envoyé mes textes à des revues comme *La Quinzaine littéraire*, *La Revue d’esthétique*, *Les Cahiers du Chemin*, qui les ont acceptés. Georges Lambrichs, quand il est devenu ensuite directeur de *La NRF*, m’y a donné une tribune mensuelle où j’avais absolument toute liberté. *Nuits blanches* est un recueil que j’ai composé, presque à mon insu, comme un *work in progress*, à partir des textes que j’y avais publiés, ainsi que dans *Les Cahiers du Chemin*. Ces articles formaient, selon moi, un tout organique, cohérent. Le critique qui voudrait rassembler aujourd’hui ses articles dans une collection aussi littéraire que « Le Chemin » aurait sans doute les plus grandes difficultés.

FD – *Après avoir cessé d’écrire de la critique filmique, vous reviendrez toutefois au cinéma par un autre biais – celui des origines du septième art. Deux ouvrages s’y intéressent : Séance de lanterne magique, une étude sur l’inventeur – ou plutôt le « perfectionneur » – de la lanterne magique, Étienne-Gaspard Robertson (dont une nouvelle édition est parue en 2021 sous le titre*

de Lanterne magique. Avant le cinéma) et une anthologie sur les premiers écrivains-spectateurs de cinéma (Le Spectateur nocturne, 1993).

JP – Ce qui m'intéressait à travers ces deux ouvrages, c'était la part obscure des histoires du cinéma, leur angle mort, c'est-à-dire le spectateur. C'est cette part-là que je cherchais à déchiffrer : comment peut-on être spectateur d'images lumineuses projetées dans la nuit ? Il fallait aller aux origines, aux racines : il y avait donc d'une part la lanterne magique, et de l'autre, ces premiers spectateurs de la toute fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, jusqu'aux années 1930, et leur façon de réagir au contact du cinéma, qui me semble toujours une invention ahurissante. Il y a une part de moi qui demeure stupéfaite par ces doubles vies qui nous sont offertes, quels que soient les supports.

À l'extrême fin du XVIII^e siècle, Robertson a l'idée de construire tout un dispositif pour, d'une certaine façon, prendre au piège les spectateurs ; il ajoute ainsi des éléments à la séance de lanterne magique, en mettant par exemple le projecteur sur des roulettes, à la manière d'un travelling. Quant à l'appareil de projection, il est caché des spectateurs, il reste de l'autre côté de l'écran (qu'il nomme le « miroir »). Il faut créer les conditions propices à la réception des images, et surtout remédier à toutes les infirmités de leur fixité, c'est-à-dire utiliser des dispositifs mécaniques qui permettent de les animer, de créer du mouvement. Surtout, Robertson a l'idée d'apporter ce qui manque alors à la projection, c'est-à-dire le son : il y a donc des bruitages, de la musique, des ventriloques. Il y a enfin des comparses, des personnages, des acteurs, comme on le voit au théâtre aujourd'hui, qui sont présents dans la salle de manière à environner le spectateur. Robertson avait cette volonté de mettre le spectateur à l'épreuve, en danger.

Quels que soient les défauts techniques de son invention, c'est un travail de pionnier par rapport à ce que va proposer le cinématographe un siècle plus tard. Le rapport au spectateur, le trouble créé chez lui par la projection, voilà ce qu'a découvert Robertson. Même s'il n'est peut-être pas l'inventeur de la fantasmagorie, il a eu l'intelligence de raconter, d'exposer par écrit ce que Hitchcock théoriserait plus tard comme la « mise en scène du spectateur ». Pour Robertson, déjà, le spectacle projeté n'est rien s'il manque à la projection cette part invisible qui se trouve dans la salle, le spectateur.

FD – Le Spectateur nocturne redonne justement sa place à ce spectateur bien particulier qu'est l'écrivain, qui est alors – dans la première moitié du XX^e siècle – un spectateur « sans qualité », dites-vous. Est-ce que cela définirait aussi cette première forme de cinéphilie, qui ne dispose encore d'aucune référence ni de cadre établi ?

JP – Quand je préparais *Séance de lanterne magique*, j'ai rassemblé au gré de mes lectures les rares textes qui décrivaient des séances de lanterne magique. Il y a bien sûr Robertson, mais l'autre pilier du livre, c'est Proust, c'est la séance à Combray qui ouvre *À la recherche du temps perdu*, et puis un certain nombre d'auteurs, jusqu'à Leibniz qui fait un récit de séance remarquable. Fatalement, au fur et à mesure de cette recherche un peu aléatoire, je suis tombé sur

des récits de spectateurs des premiers temps du cinématographe. J'ai mis alors tous ces matériaux de côté, en me disant que cela pourrait donner lieu à un autre livre. Ce que j'ai tenu à montrer avec *Le Spectateur nocturne*, c'est qu'il y avait eu, dès les débuts du cinéma, des « reporters » qui s'appellent Remy de Gourmont, Maxime Gorki, ou Hugo von Hofmannsthal, des auteurs « sans qualité », dans la mesure où il n'y a pas de cinéphilie organisée à l'époque. Mais ce ne sont pas du tout des spectateurs sans qualité : écrivains, voire très grands écrivains, souvent connus, quelquefois moins, leur mérite est d'avoir envisagé ce nouvel art avec beaucoup de fascination, de curiosité, d'enthousiasme, tandis que la vision dominante du cinéma pouvait se résumer alors dans la formule de Georges Duhamel, méprisant « ce divertissement d'ilotes ». Je pense qu'un art nouveau provoque toujours chez les contemporains un certain rejet, parce qu'on ne voit pas bien ce dont il est porteur ; comme cela contrarie la tradition artistique que l'on met au pinacle, on s'écarte de la nouveauté. Le cinéma est pour moi une aventure sensible, une fabrique expérimentale de sensations, de savoir, d'intelligence. J'étais donc très curieux de voir comment de grands écrivains avaient pu, la première fois de leur vie, accueillir le cinéma, comment il avait pu « prendre » chez les auteurs qui m'avaient précédé dans la découverte de ce spectacle optique.

FD – Avec parfois aussi des réactions surprenantes : on pense à Proust par exemple, qui dévalorise le cinéma (« ce déchet de l'expérience »). On sait que Proust était très intéressé par les innovations techniques, mais avec le cinéma, la rencontre ne s'est pas faite, ça n'a pas « pris »...

JP – Proust, c'est une obsession chez moi ! Je lui en veux beaucoup d'avoir été si aveugle au cinéma, alors que son art littéraire est à ce point cinématographique : il est fait non seulement de ce qu'on voit, mais de l'invisible, de l'ubiquité, de la multiplicité des temps et des sensations, de la superposition constante du présent et du passé ; toutes choses enfin qui sont portées à leur quintessence dans les plus grands moments du cinéma. Que Proust, si sensible aux inventions techniques, soit passé complètement à côté de cet art nouveau, cela n'arrête pas de me contrarier, je n'arrête pas de le lui reprocher... !

FD – ...Mais ça ne rend que plus bouleversants certains des textes de cette anthologie. Elle montre aussi – à travers les réactions d'auteurs aussi divers que Tanizaki ou Fitzgerald – qu'il y a une sorte d'universalité du médium, qui franchit d'emblée toutes les frontières.

JP – Tout à fait, il y a cette universalité, et pour l'illustrer, je peux vous citer un extrait de *Le Temps et le Fleuve* de Thomas Wolfe (1935) :

[...] il voit soudain aussi, il reconnaît les spectateurs du cinéma, dans l'instant il les salue, ils sont leur frère en solitude, celui de toute la famille humaine, et il leur dit adieu. Tout petits, obscurs, solitaires, silencieux, assoiffés et inassouvis, les habitants de la petite ville sont rassemblés dans cette cellule de lumière, de chaleur et de joie. Là, pendant un court instant, ils sont unis par le charme magique que le cinéma jette sur eux. Silencieux dans l'ombre, penchés en avant, ils ne forment qu'un esprit et participent de la même vie agglutinée, et pourtant tous sont en même temps distincts.

Oui, solitaires, silencieux, beaux l'espace d'un moment, il sait que les gens de la ville sont là, levant les corolles blanches de leurs visages avides, insatiables, vers l'écran magique : ils exultent et rient au triomphe de leurs héros, pleurent sans bruit à la mort de la mère, les gosses font une folle ovation au châtement du traître : tous sont là dans les ténèbres, sous la voûte immense et éternelle du temps, et, en une seconde, on les voit, on les reconnaît, on les salue¹.

Il y a des textes que je suis très content d'avoir trouvés. Celui-ci, en particulier, cherche à explorer l'expérience des spectateurs qui se retrouvent ensemble, dans un lieu comme une « caverne », à regarder des images mouvantes sur un écran : ce qui est quand même une activité insensée, et qui se perd peut-être aujourd'hui (l'avenir nous le dira) ; mais voilà, ça existe encore, et ça aura existé en tout cas plus d'un siècle, ce qui est inouï quand on y pense.

FD – L'image de la caverne que vous convoquez semble revenir d'ailleurs, de manière sous-jacente, dans les critiques que l'on a pu porter sur le cinéma, et qui relèvent d'un schéma platonicien : on pense au stigmatisme sur l'image, à la condamnation du simulacre. Il y aurait une dimension un peu obscène dans le cinéma et dans son dispositif : on est caché, on est fantomatisé, et on est en train de surprendre quelque chose de « feint », qui n'est pas de l'ordre de la réalité...

JP – Dans *L'Art sans paroles*, Gérard Macé rappelle que le cinéma s'est joué d'abord à l'intérieur de la famille. Le cinéma nous met devant les ombres gigantesques des grandes personnes. Il y a dans ce septième art un noyau très fort, car il relève de l'interdit : nous sommes devant un spectacle qui ne nous est pas destiné, qu'on surprend. Ce dispositif fantasmatique est au cœur du cinéma.

FD – Il y a un autre aspect que je voudrais aborder, et qui rejoint d'une certaine manière ces questions : c'est bien sûr votre activité de cinéaste, de documentariste. L'image y a un statut propre : elle est d'abord une archive, que vous mettez au service d'un propos et d'une réflexion historiques. Ce statut de l'image, vous l'évoquez de manière frappante à travers les exemples de ces films amateur qui déclenchent l'enquête de La Moustache du soldat inconnu (2018). Les séquences que vous découvrez alors vous sidèrent : on y voit notamment quelques minutes de la vie quotidienne des soldats au front, mais aussi des images qui nous ramènent immédiatement dans l'horreur de la guerre : un brancardier qui empile des cadavres sur une charrette, quelques soldats qui déjeunent en posant leur pique-nique sur des cercueils. Comment voyez-vous, à la fois comme écrivain et comme documentariste, ce rapport entre archive et sidération ?

JP – Je suis venu peu à peu à l'archive, et par le biais des films documentaires. J'étais frappé, et peiné, de voir que les réalisateurs de documentaires – ceux qui concernent l'histoire – utilisaient bien souvent des images d'actualité, mais comme des images sans source, tombées du ciel. Comme les images sont rares, toutes celles que l'on peut trouver semblent

1. Cité dans *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma : une anthologie*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993, p. 257.

bonnes à prendre, mais on les tord dans tous les sens, on leur fait dire ce qu'on veut. Ce n'est pas du tout mon regard ni mon attitude face au documentaire : j'ai besoin de savoir d'où viennent les images, qui les a fabriquées.

Ces considérations me ramènent à un film que j'ai réalisé il y a dix ans environ (*Hélène Berr, une jeune fille dans Paris occupé*), d'après le journal d'Hélène Berr, un texte magnifique d'intelligence et d'émotion. Elle tient ce journal de 1942 à 1944, avant d'être arrêtée et déportée avec ses parents et de mourir à Bergen-Belsen en avril 1945. Durant l'Occupation, à Paris, elle vit d'une certaine façon à l'abri du temps, avec sa famille, dans un appartement sur le Champ-de-Mars, à l'ombre de la Tour Eiffel. Quand la chance m'a été donnée de faire ce film, je me suis dit tout de suite qu'il n'y avait qu'une seule façon de le réaliser : être dans la voix de cette jeune fille, c'est-à-dire l'entendre à travers son texte, et voir le monde à travers ses yeux. Je ne voulais donc pas filmer Paris aujourd'hui, encore moins filmer des historiens spécialistes de la période ou des personnes qui l'auraient connue de près ou de loin. Ce n'était pas un refus de principe chez moi – au contraire, le dispositif de la parole filmée m'intéresse beaucoup, j'ai eu l'occasion de le démontrer. Mais dans ce cas, c'était unimaginable d'y recourir : Hélène devait être l'héroïne même invisible de ce film, aussi il me fallait voir par ses yeux et parler avec sa propre voix. C'est ainsi que j'ai défendu le projet, en annonçant que toutes les images proviendraient de films amateur, tournés à Paris sous l'Occupation.

Mais en même temps, c'était vraiment vendre la peau de l'ours ; je ne pouvais pas être certain alors de trouver suffisamment d'images pour tenir ce parti pris. Je me disais que je pourrais sans doute me débrouiller avec des images filmées immédiatement avant ou après la guerre, pour autant qu'elles l'aient été dans un Paris désert, sans éléments parasites qui viendraient les dater précisément. Finalement, la moisson d'images a été si abondante (beaucoup plus que je ne l'imaginais au départ) que je n'ai pas eu besoin d'utiliser ces subterfuges (ces images amateur ont beau ne pas être datées précisément, on aurait vu tout de suite en réalité qu'elles dataient d'avant ou d'après la guerre). J'y ai ajouté quelques séquences d'Actualités, c'est-à-dire de propagande, mais données comme telles, non pas comme des « documents d'histoire ». Bien sûr les images amateur ne sont pas dépourvues d'idéologie. Leur point de vue est celui des militaires allemands qui sont les seuls alors à avoir le droit de filmer, mais ces séquences permettent de voir ces « déchets de l'expérience » dont nous parlions à l'instant, de sentir l'air du temps, ce qui n'intéresse pas forcément les historiens, de capter l'atmosphère de la vie à Paris à ce moment-là. Si ces images ne montrent pas ce qu'on veut trouver, elles montrent en tout cas d'autres choses, et c'est ce qui est souvent passionnant car inattendu.

Des années plus tard, je me suis résigné, ou plutôt je suis résolu, à écrire sur la guerre de 14-18 – c'est une vieille obsession chez moi, puisqu'à l'âge de 13-14 ans, je voulais écrire déjà un livre sur la vie ordinaire pendant la Grande Guerre (et heureusement, je ne l'ai pas écrit à l'époque). C'est l'éditeur Dominique Janvier – rencontré par l'intermédiaire de Gérard Macé – qui, en me sollicitant pour un texte, me donnera l'occasion d'écrire enfin sur le sujet. Une photo vue très jeune, et qui m'était restée en travers des yeux, en sera le point de départ : on y voit des soldats, en 1915 – ils n'ont pas de casque encore, mais un petit képi – qui cassent

la croûte. Rien que de très banal, sauf que leur table improvisée est constituée d'un empilement de cercueils. Si ce court texte s'appelle *Guerre éclair* (1997), c'est parce que cette photo était pour moi comme la condensation, en un éclair, de la guerre tout entière.

Des années plus tard, tandis que je remets en chantier ce projet de livre que je n'ai jamais abandonné ni jamais mené à bien, pressé par la venue du centenaire de la guerre, je tombe un jour, en naviguant sur le net, sur les images sidérantes d'un film amateur, qui dure dix, quinze minutes. On y voit ce qui est toujours absent des films de propagande, c'est-à-dire la mort. Puis je me rends compte qu'un camarade universitaire a travaillé sur cette séquence ; je lui écris pour lui demander des précisions historiques – quelles sont les pattes de col des uniformes ? Est-ce bien le 168^e ou le 169^e régiment d'infanterie ? – précisions qui me permettraient de retrouver le journal de marche de l'unité. Cet universitaire ne me répond pas, puis m'avertit qu'il ne peut pas me répondre, parce qu'il travaille justement sur le sujet, et qu'il réserve donc à ses publications la primeur de ses trouvailles. Cela me met tellement au défi que je me suis dit (et je le raconte dans le livre) : je vais identifier tous les anonymes concernés par ces plans tournés également en 1915 – aussi bien l'auteur du petit film que, dans la mesure du possible, les vivants et les morts que l'on y voit imprimés sur la pellicule. Je me suis fixé l'objectif de sortir du néant tous ces obscurs, dont nous ferons partie un jour aussi, ces inconnus qui sont là, fossilisés dans l'image. Cette idée de l'empreinte me poursuit toujours.



FIG. 2. Jérôme Prieur sur le tournage du documentaire *Les Sentinelles de l'oubli* (2024).

Photo : Benjamin Delattre, Mélisande Films.



FIG. 3. Jérôme Prieur sur le tournage du documentaire *Les Sentinelles de l'oubli* (2024).

Photo : Renaud Personnaz.

FD – En évoquant ces gens qui laissent littéralement leur empreinte dans l'image, je voudrais citer La Moustache du soldat inconnu (2018), où vous dites précisément qu'il y a une réaction très particulière des soldats qui sont filmés : ils veulent « faire partie de l'image », s'introduire en elle. Ils sont conscients peut-être qu'on les filme, mais ce n'est pas très sûr non plus :

Ce serait trop compliqué de penser à être maintenus en vie par des images, mais ils veulent y être gardés. Ils veulent que les images les gardent. Ils savent sans le savoir que quelque chose d'eux, de leur petit corps si frêle et si fragile, pourra y subsister incognito. Qui est qui, qui rejoue le mythe, qui est Orphée et qui est Eurydice parmi ces visages qui se retournent sans cesse pour nous donner des nouvelles des enfers ? Et nous, que faisons-nous à les regarder ? Croyons-nous vraiment que nous les voyons ? Nous sommes aveugles et maladroits, nous avançons à tâtons à leur rencontre².

On ne sait donc pas vraiment, dans cette affaire, qui est Orphée, qui est Eurydice. Est-ce le spectateur lui-même qui, par son acte assez proche de la nécromancie de Robertson, fait revenir les ombres ? Ou est-ce que ces ombres étaient déjà conscientes de leur propre devenir d'ombres, à travers la mort permanente ? Bref, ces images sont à la fois banales et terribles, mais elles disent peut-être aussi l'essence même du cinéma...

2. Jérôme Prieur, *La Moustache du soldat inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2018, p. 154.

JP – Je peux vous répondre en évoquant le nom d’Albert Gal-Ladevèze, l’auteur du petit film, le cinéaste amateur – et de fait, jusqu’alors inconnu – dont j’ai essayé de reconstituer tout le parcours dans mon livre. Il est mort d’ailleurs comme instructeur dans un accident d’avion en mai 1916. Ce sous-officier était sans doute, dans le civil, un peu fortuné, puisqu’il possédait du matériel de prise de vues. Or, ce cinéaste amateur a eu l’idée, en apparence toute simple, de filmer du temps : au lieu de filmer rapidement des situations, pour en garder seulement une image toute faite, un cliché, il a compris qu’il pouvait saisir autre chose de la réalité, qu’il pouvait la filmer dans sa durée, comme justement cet homme qu’il filme sans couper la prise tandis qu’il empile des sacs sur un chariot – or on comprend petit à petit que ces sacs sont en réalité des corps, des poilus morts... Une frayeur nous saisit à cette vision, mais en même temps de l’admiration devant le geste cinématographique : l’homme à la caméra a osé montrer ça, certes de loin, mais c’est la guerre qu’il nous montre, en nous disant : eh bien, la guerre, c’est cette boucherie, cette saloperie ! S’il ne prenait pas autant de temps pour le dire, ce serait simplement une image de cadavres, ce serait sans intérêt, alors que là, on comprend la dimension matérielle de la guerre : comment se débarrasser des cadavres ? Le cinéaste amateur a osé faire ça : donner à cette question sa propre réponse, par le cinéma. Et cela m’a beaucoup troublé.

FD – Je voulais terminer par une dernière question sur ce rapport à l’archive : qu’est-ce que devient aujourd’hui l’archive filmique face aux nouveaux supports, notamment numériques ? Quel regard portez-vous, comme documentariste, sur ces images au statut très différent des images qui les ont précédées, visibles partout, dématérialisées, et qui remettent en cause par ailleurs les dispositifs qui ont été ceux du cinéma traditionnel : la projection, l’obscurité, l’aspect collectif du cinéma ?

JP – Cela m’inspire plusieurs réflexions. Il y a d’abord ce que pourraient sans doute en dire les chefs opérateurs, qui sont plus compétents que moi sur ce sujet. Il y a certes des qualités et des gains indéniables de l’image numérique, notamment par sa dématérialisation. Mais ce qui est certain, c’est qu’on ne sait pas comment ces images vont vieillir. J’ai vu comment certaines images des années 1980-1990, tournées en vidéo, sont devenues une espèce de bouillasse abominable. Il y a donc des zones de l’histoire récente qui ont perdu leurs images, alors que les images des frères Lumière, qui ont plus d’un siècle, ne bougent quasiment pas si elles sont conservées dans de bonnes conditions (et si on les transfère du film-flamme, le support de celluloïd sur lesquelles elles ont été tournées). Donc voilà un aspect qui me met un peu en « arrêt » face à cette évolution.

L’autre chose que cela m’inspire relève plus directement de ma pratique de cinéaste. Quand on utilise des archives d’actualité, mais aussi des archives amateur, on se trouve dans une forme de compétition : ces images noir et blanc ou en couleur sont tellement fortes qu’il faut être à la hauteur quand on filme soi-même. Il ne faut pas non plus les écraser sous des images d’aujourd’hui qui n’entretiennent aucun mystère. C’est là un vrai défi que j’essaie toujours de résoudre. J’ai réalisé dernièrement un film en Martinique, dans lequel il m’a fallu

choisir le super 8 pour dégrader en quelque sorte l'image, lui redonner sa matière, quelque chose du tremblement. Le problème du numérique, c'est que le résultat est tellement parfait qu'il en perd sa texture, et qu'on doit s'efforcer, au cours des opérations techniques ultérieures, de truquer l'image pour lui redonner un semblant de matérialité, d'épaisseur, d'impureté.

Quant aux conditions de projection, je vous avoue que je n'en sais rien. Ce qui est certain, c'est que pour moi – pour nous –, le fait de voir ensemble un film dans une salle obscure, c'est une expérience incomparable, même si aujourd'hui on peut voir en grand des projections chez soi, comme les utopistes du xx^e siècle l'avaient imaginé ou Fritz Lang avec ses *Docteur Mabuse*. Il est vrai que ce n'est pas du tout pareil que de voir un film sur un tout petit écran, mais en même temps cela se fait de plus en plus. À vrai dire, je ne sais pas ce que le cinéma va devenir, comment il va muter, l'histoire nous apprend à être à la fois pessimiste et optimiste.

Bibliographie sélective

- PRIEUR Jérôme, *Nuits blanches. Essai sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Spectateur nocturne. Les écrivains au cinéma, une anthologie*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, 1993.
- *Guerre éclair*, Paris, La Pionnière, 1997.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus contre Jésus*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- PRIEUR Jérôme, *Petit tombeau de Marcel Proust*, Paris, La Pionnière, 2000.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus, illustre et inconnu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- PRIEUR Jérôme, *Proust fantôme*, Paris, Le Promeneur, coll. « Le cabinet des lettrés », 2001.
- *Tous les objets sont des sphinx*, Paris, La Pionnière, 2002.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus après Jésus, l'origine du christianisme*, Paris, Le Grand livre du mois, 2004.
- PRIEUR Jérôme, *La Fabrique des doubles*, avec des photographies de Gérard Macé, Bruxelles, La Pierre d'Alun, 2006.
- *Roman noir. Essai sur la littérature gothique*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- *Babylone 1900, avec trois bois gravés de Félix Vallotton*, Paris, La Pionnière, 2008.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus sans Jésus : la christianisation de l'empire romain*, Paris / Issy-les-Moulineaux, Éditions du Seuil / Arte éditions, 2008.
- PRIEUR Jérôme, *Le Mur de l'Atlantique, monument de la Collaboration*, Paris, Denoël, 2010.
- *Rendez-vous dans une autre vie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2010.
- *Ingres en miroir*, Montauban, Musée Ingres / Paris – New York, Le Passage, 2012.
- *Marcel avant Proust*, suivi de Marcel Proust, « *Le Mensuel* » retrouvé, Paris, Édition des Busclats, 2012.
- *Une femme dangereuse*, Paris-New York, Le Passage, 2013.
- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Jésus selon Mahomet*, Paris, Le Grand livre du mois, 2015.
- PRIEUR Jérôme, *Chez Proust, en tournant*. Journal de tournage, Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2016.
- LIBERGE Éric, MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *Le Suaire*, 3 t., Paris, Futuropolis, 2017.
- PRIEUR Jérôme, *Berlin. Les Jeux de 36*, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « Les Billets de La Bibliothèque », 2017.
- *La Moustache du soldat inconnu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2018.

- MORDILLAT Gérard et PRIEUR Jérôme, *La Véritable Histoire d'Artaud le Mômo*, Mazères, Le temps qu'il fait, 2020.
- PRIEUR Jérôme, *Lanterne magique. Avant le cinéma*, Paris, Fario, 2021 [1^e édition 1985 sous le titre : *Séance de lanterne magique*].
- *Vallotton cinéma*, Paris, L'Échoppe, 2021.
- BASTIDE Bernard, COLLET Jean, PRIEUR Jérôme et BERZOSA José Maria (dir.), *La leçon de cinéma de François Truffaut : entretiens*, Paris, Denoël, 2021.
- OLIVIER Laurent et PRIEUR Jérôme, *Où est passé le passé : traces, archives, images*, Paris, Éditions La Bibliothèque, 2022.
- PRIEUR Jérôme, *Regarder et ne pas voir. Louis Gillet, un témoin au cœur des années sombres (1936-1943)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2024.
- *Mon reliquaire. Supplément à Corpus Christi*, Paris, Fario, 2024.
- *Sur le sentier de la guerre*, Droue-Sur-Drouette, La Pionnière, 2025.

Cinéphilie de Romain Gary Entretien avec Jean-François Hangouët

FABIEN DUBOSSON, Université de Berne / Archives littéraires suisses

OLIVIER SÉCARDIN, Université de Hiroshima

Résumé

Les preuves abondent de l'amour à la fois spontané et érudit que Romain Gary portait au cinéma, et du respect qu'il éprouvait envers les gens de la profession. Dans ses fictions, il cite scènes et chansons de films, évoque la puissance d'interpellation du cinéma, convoque des figures d'acteurs. Dans ses articles et interviews, il se souvient que le cinéma l'a aidé à mieux comprendre la littérature, commente de grands films populaires, discute art et techniques du septième art. Dans les coulisses, il défend *La Religieuse* de Rivette contre la censure, l'intimité psychique des acteurs contre les dogmes intrusifs de l'Actors Studio, enfin la mémoire de Marilyn Monroe contre certains projets d'éditeurs américains. Comme un poisson dans l'eau, il fréquente acteurs, réalisateurs et scénaristes. Être invité à de nombreuses premières et participer à de nombreux jurys de festivals (Cannes, Avoriaz, Berlin) n'est pas non plus pour lui déplaire. Il fait des caméos, écrit des scénarios, réalise deux films... Convoquer ici ces preuves – notamment à partir des archives – permet à Jean-François Hangouët de caractériser avec la précision de l'érudit les relations de Romain Gary aux œuvres, aux techniques, aux hommes et aux femmes du cinéma ; de comprendre surtout comment une telle cinéphilie est d'abord un partage culturel, esthétique et éthique, autrement dit un acte véritablement créateur.

Fabien Dubosson et Olivier Sécardin (FD et OS) – Vous êtes l'un des spécialistes et promoteurs des recherches sur Romain Gary les plus assidus. Avec le philosophe Paul Audi, vous avez notamment édité L'Affaire homme (2005), recueil de textes rares et d'interviews de Gary, et dirigé le Cahier Romain Gary publié aux Éditions de L'Herne en 2005. En 2007, vous avez publié la biographie critique richement illustrée À la traversée des frontières (2007). La même année, vous avez édité la version complète du roman Gros-Câlin d'Émile Ajar au Mercure de France. Pouvez-vous nous raconter votre première rencontre avec cet écrivain ?

Jean-François Hangouët (JFH) – C'est il y a plus de quarante ans que j'ai ouvert mon premier roman de Romain Gary, pendant les grandes vacances entre collège excentré et lycée historique de centre-ville. Ma mère l'avait acheté en collection Soleil au supermarché local avec quelques autres livres déstockés pour la famille. Après l'avoir lu mon père me l'a conseillé, et voilà où j'en suis : en train de parler de l'auteur avec vous aujourd'hui. Ce roman, c'était *La Tête coupable* (1968). Je l'ai lu plusieurs fois cet été-là. À la rentrée scolaire j'ai poursuivi la lecture de Romain Gary avec *Gros-Câlin* (1974) et *La Vie devant soi* (1975), deux « Ajar » qui étaient dans la bibliothèque parentale. J'ai aussi commandé *La Danse de Gengis Cohn* (1967), car je tenais à retrouver le héros de *La Tête coupable*. Mais là, impossible de saisir quoi que ce soit de ce roman. Il faut de nombreuses lectures, et laisser opérer la maturation, pour y trouver quelques repères dans l'intrication des histoires, des plans narratifs, des références

culturelles. C'est un livre qu'aujourd'hui je considère comme un chef-d'œuvre intellectuel absolu. Voilà en quelques lignes ma rencontre avec l'œuvre de Romain Gary.

FD et OS – Quels sont aujourd'hui les enjeux de la recherche sur Romain Gary ?

JFH – Je situe l'enjeu principal du côté de la recherche matérielle sur Romain Gary, c'est-à-dire dans l'inventaire de l'œuvre publiée, voire de l'œuvre inédite et, avec lui, dans le rassemblement des livres, des films, des textes courts. La tâche est physiquement complexe : Romain Gary n'a pas écrit que des livres en France. Il a aussi écrit des livres en anglais (au Royaume-Uni et aux États-Unis). Il a aussi écrit des nouvelles et des articles (dans la presse française, européenne, américaine), des préfaces, des notes pour des productions d'autres créateurs (romanciers, musiciens, peintres), des rapports et des mémos de diplomate... Il a écrit en polonais. Il a accordé de très nombreuses interviews, dont beaucoup apportent un éclairage précieux sur l'œuvre qu'il commente ou sur le regard qu'il porte sur la société de son époque. Il a donné des conférences, certaines ont été retranscrites – l'une l'a été seulement en allemand. Il a fait des films, aussi, dont quelques rushes, quelques coupes, quelques bandes-annonces doivent bien attendre quelque part d'être retrouvés. La consultation des catalogues de bibliothèques est très facilitée aujourd'hui, grâce aux outils numériques, et beaucoup d'ouvrages et de périodiques sont eux-mêmes numérisés, à l'échelle de la planète. Malgré cela, j'ai pu le constater, toutes les publications de Romain Gary ne sont pas encore accessibles au moissonnage de telles ressources. Un grand nombre de textes et d'entretiens que j'avais retrouvés à l'époque ont été recueillis dans *L'Affaire homme* et dans le *Cahier Romain Gary* que vous avez évoqués. Aujourd'hui, avec les recherches que j'ai continuées, il y aurait de quoi faire au moins deux ou trois autres recueils en collection « Folio » ou autres. Ces textes m'ont déjà inspiré des titres : *Œuvrer, Un Irrégulier, Les Civilisatrices*... Il faudra que j'en parle aux éditions Gallimard ou à d'autres éditeurs. Cependant, je suis loin encore d'être sûr d'avoir tout référencé. Qu'en est-il, par exemple, de cette nouvelle écrite dans sa jeunesse, dont Romain Gary dit, dans *La Promesse de l'aube* (1960), qu'elle a été vendue aux États-Unis, un peu avant la guerre, pour « la somme fabuleuse de cent cinquante dollars » ? À peu près à l'époque dont il est question dans ce passage du livre, j'ai découvert qu'une de ses nouvelles avait été adaptée en théâtre radiophonique, en France. Mais de publication en Amérique, pas d'autre trace encore que cette mention dans *La Promesse de l'aube*.

Rassembler l'œuvre est crucial, car il s'agit bien de la matière première de l'édition et de la réception, de ce qui est l'essentiel pour l'émotion esthétique et intellectuelle : la création. Mais ce n'est pas la seule profusion des publications de Romain Gary qui rend le travail difficile. C'est aussi le fait que s'y opposent des mouvements de dispersion. Le plus spectaculaire d'entre eux est encore récent, et concerne tout un ensemble de manuscrits et de dactylogrammes relativement tardifs de Gary (couvrant, principalement, les livres signés Gary et Ajar publiés entre 1966 et 1980). Sur la période 2000-2010, un peu avant et un peu après, ces documents étaient consultables par les chercheurs, d'abord à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) où ils étaient en dépôt, puis à l'éphémère Musée des Lettres et des

Manuscrits (MLM). Aujourd'hui, à la suite de ventes aux enchères liées à la liquidation judiciaire de la société Aristophil, laquelle chapeautait ce musée et avait organisé l'acquisition des manuscrits de Gary (et de beaucoup d'autres auteurs, savants et personnalités historiques), ces manuscrits sont dispersés dans des collections privées. Pour les chercheurs en littérature qui s'intéressent à des œuvres spécifiques sur le mode génétique, à ce que les états successifs des manuscrits révèlent de l'inspiration et de la création littéraire, ou aux inédits, à ces brouillons plus ou moins achevés qui n'ont jamais évolué en livres publiés, c'est là une complication redoutable.

FD et OS – Avant d'analyser plus avant les enjeux et modalités de la cinéphilie de Romain Gary, rappelons que celui-ci a récemment bénéficié d'une promotion spectaculaire avec l'adaptation de La Promesse de l'aube par Éric Barbier, seconde adaptation au cinéma du célèbre roman de Gary. Parmi les nombreuses adaptations sur grand écran – souvent à succès – des œuvres de Gary, laquelle retient le plus votre attention ?

JFH – Les adaptations filmiques (que ce soient celles d'œuvres de Romain Gary ou d'œuvres d'autres romanciers) me déçoivent très régulièrement par leur écart, par leur éloignement, par rapport au livre original, et cela dès le scénario. Je suis vaguement conscient qu'il s'agit là sans doute d'une réaction d'ordre psychologique plutôt qu'esthétique, mais il me reste difficile d'entrer dans un film quand je le considère sous l'angle de l'adaptation.

En ce qui concerne les adaptations de romans de Romain Gary, intuitivement, *La Vie devant soi* (Moshe Mizrahi, 1977) me semble devoir figurer parmi les adaptations les plus fidèles, en plus d'être un film excellent, jusque dans sa musique par Philippe Sarde. On comprend qu'il ait reçu plusieurs César en 1978, dont celui de la meilleure actrice pour Simone Signoret. Les épisodes de *Gros-Câlin* (Jean-Pierre Rawson, 1979) sont eux aussi très fidèles aux épisodes du premier roman signé Émile Ajar, et le procédé d'introduire occasionnellement de légères étrangetés dans les décors et les situations est une forme de transposition judicieuse des étrangetés de la langue novatrice du nouveau romancier. Un exemple : c'est dans un bar que Cousin s'entretient avec le Père Joseph, alors que celui-ci, agile dans sa lourde soutane, est tout autant investi sur un second front : sa partie de flipper. Un autre exemple : de grands animaux empaillés, autour du bureau de M. Parisi. Certes, la dimension « mues successives », « observation scientifique », appel à un « bond prodigieux dans l'évolution » du roman est absente du film, ainsi que la métaphore du questionnement de l'émergence d'une nouvelle humanité en Cousin à travers le rapprochement notionnel du reptile et de l'humain. Mais le python, Paris, la solitude, le bouquet de violettes qui traverse la capitale dans la main de Cousin, l'affection qui unit indéfectiblement Cousin et Irénée Dreyfus alors qu'ils se connaissent à peine, sont bien présents, restitués sans caricature, au contraire avec discrétion poétique. Les acteurs Jean Carmet et Véronique Mucret y sont même très émouvants.

Bien sûr, si je fais abstraction de l'œuvre de Gary, il y a toujours d'excellents moments dans les divers films tirés de son œuvre. Me reviennent, en vrac, de très belles trajectoires d'un couple de skieurs dans la neige, sur fond de musique acido-éthérée, dans l'ouverture de

The Ski Bum (Bruce Clark, 1970, à partir de la première version, américaine, 1965, d'*Adieu Gary Cooper* (1969) ; y joue Charlotte Rampling). Il y a les scènes tahitiennes rythmées par le jazz de Benny Goodman dans *Les Faussaires* (Frédéric Blum, 1994) qui adapte *La Tête coupable* en faisant jouer le rôle de Cohn par Gérard Jugnot et en substituant, aux évocations de Gauguin qui sont dans le roman, un biographe américain parti sur les traces du peintre, joué par Jean-Marc Barr. C'est une transposition très intéressante, techniquement, mais lourde de conséquences diégétiques : le scénario ne peut plus vraiment coller au livre. Me reviennent aussi les décors de carton peint (ou de posters photographiques ?) suggestifs des paysages niçois où évoluent les amoureux de *The Man Who Understood Women* (Nunnally Johnson, 1959, adaptation de *The Colors of the Day*, 1953, lui-même traduit des *Couleurs du jour*, 1952). Ils rayonnent d'artificialité, mais pour cela même de charme hollywoodien. Henry Fonda y joue un producteur de cinéma, Leslie Caron son épouse, actrice de renom, et Cesare Danova l'étranger dont elle tombe amoureuse lors d'un tournage. Des journaux à l'époque où ce film était en cours de production (premiers mois de 1959), ainsi que le dossier de presse du film, rapportent quelques propos de Romain Gary (alors en poste diplomatique à Los Angeles). Questionné spécifiquement sur Willie Bauché (le producteur de cinéma dans le film, et dans le roman original), il explique que ce personnage est un produit de son imagination, qu'il n'est ni Orson Welles ni John Huston comme on peut le penser à Hollywood, ni Peter Ustinov, ni Roberto Rossellini, qu'il n'est pas non plus Louis Jouvet, comme on a pu le penser en France, rapporte-t-il. De fait, Romain Gary a signalé à plusieurs reprises qu'il avait écrit *Les Couleurs du jour* avant d'avoir jamais mis les pieds à Hollywood. Voilà qui est vrai, mais qui n'empêche pas de penser qu'il a pu être inspiré par cette sorte de transposition d'Hollywood qu'était déjà dans son adolescence niçoise le studio de la Victorine. En 1931-1932, Rex Ingram y tourne *Baroud*, dont il est l'interprète principal, avec Rosita Garcia en vedette féminine. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary évoque ce couple, me semble-t-il (à quelques détails près, dont la condition est de lire « Rosita » où Gary écrit « Lucita »). J'aime ainsi penser que le trio Bauché-Ann-Rainier des *Couleurs du jour* opère une forme de transposition de cette rencontre de Roman Kacew avec Rex Ingram et Rosita Garcia.

Plusieurs adaptations hollywoodiennes sont le résultat de longs parcours, qui commencent parfois avant même la parution du livre aux États-Unis, par des « major pre-publication deals ». C'est que sont aux manettes les agents des auteurs : en l'occurrence, Irving Lazar qui travailla pour Gary au moins jusqu'au moment de la parution de *La Promesse de l'aube* en 1960, et que Gary égratigne pour d'autres souvenirs dans *La nuit sera calme* (1974), puis Robert Lantz (à partir au moins de 1963), dont Romain Gary parle aussi dans *La nuit sera calme*, mais cette fois avec affection.

On voit ici que les histoires qu'écrit Romain Gary sont recherchées par Hollywood. Sans doute faut-il y voir certes l'effet de la qualité littéraire de ses livres, mais aussi, puisqu'il était sur place, puisqu'il fréquentait ce milieu à de multiples occasions, l'effet de la qualité de la relation qu'il pouvait instaurer quand il rencontrait réalisateurs, producteurs, acteurs, scénaristes, agents. D'après Jean Seberg, qui ne parlait pas seulement des relations hollywoodiennes, mais de la manière dont Romain Gary s'adressait aux autres, en général, il ne se

contentait pas de les rencontrer simplement, mais semblait « vouloir connaître leur vie ». C'est une grande qualité, ajoutait-elle. Dans un milieu comme Hollywood, souvent dépeint comme très artificiel, l'élan empathique de Romain Gary a dû s'attirer beaucoup de sympathies. De fait, les signes chaleureux abondent, dans les correspondances, dans les journaux, dans les souvenirs des acteurs et des réalisateurs.



FIG. 1. Leslie Caron, Henry Fonda et Romain Gary sur le plateau de *The Man Who Understood Women* (Nunnally Johnson, 1959). Photographie inconnu. Droits réservés.

FD et OS – Qu'en est-il des adaptations françaises plus récentes ?

JFH – *La Promesse de l'aube* d'Éric Barbier que vous évoquiez précédemment portait la fidélité comme ambition. Vous avez là un récit autobiographique avec deux personnages centraux, Romain et sa mère, et des thèmes manifestes : l'amour et le courage maternels, la Seconde Guerre mondiale, l'engagement du combattant dans les forces aériennes françaises libres contre le nazisme et l'engagement de l'individu créateur dans la littérature contre l'esprit de défaite. Certains, par reconstitution historique plutôt que par la lettre de l'autobiographie, ajoutent à ces thèmes le fait d'avoir été confronté personnellement, avant-guerre, en France, à la mesquinerie, à l'hostilité, à la violence antisémites. C'est là quelque chose qui a semblé important à Éric Barbier, puisque trois ou quatre passages de son film l'illustrent brutalement. Pourtant, ces passages de manifestations explicitement antisémites ne figurent pas du tout dans la version française de l'autobiographie (et seulement par incidence dans un passage de

la version américaine). Le réalisateur a ici choisi entre deux versions historiques : d'une part une reconstitution biographique edificatrice indubitablement nécessaire qui rappelle que, en tant que Juif, le jeune Roman Kacew a très vraisemblablement dû être visé personnellement, avant la guerre, par des manifestations d'antisémitisme, d'autre part la position autobiographique éthique originelle où l'auteur a choisi de ne rien en dire spécifiquement, et de présenter les faits sous les angles de la bêtise et de la haine.

L'adaptation la plus récente du récit *Chien blanc* (Anaïs Barbeau-Lavallette, 2022) est très puissante esthétiquement et sémantiquement dans sa lutte contre le racisme universel, et Denis Ménochet et Kacey Rohl sont excellents dans les rôles principaux. C'est certainement l'un des meilleurs films réalisés en 2022. Il souffre cependant à mes yeux d'un même type de défaut que *La Promesse de l'aube* : le scénario ajoute des éléments supposés connus de la vie de Romain Gary et de Jean Seberg au contenu du livre, et retire beaucoup de passages et d'événements qui sont dans le récit. Au lieu de la recherche de la fidélité à l'œuvre originale dans les limites temporelles du film, vous avez la recherche de la fidélité à un arrangement composite entre la lettre du texte et les leçons académiques ou biographiques. Voilà qui peut partir d'une bonne intention didactique, mais tout autant détourner le résultat de la densité et de la cohérence de l'œuvre originale.

En dehors des films tirés de la *Promesse de l'aube* par Jules Dassin (1970) et par Éric Barbier (2017), il existe d'excellentes adaptations, en courts voire très courts métrages, de passages de ce livre, sensibles, poétiques, sincères, bouleversantes. Je pense notamment à deux films qui, chacun à leur tour, rappellent qu'à Vilnius, au n° 16 de la rue Grande Pohulanka habitait un certain M. Piekielny : *Promise* (2010), par un trio de réalisateurs danois, et *Hommage à M. Piekielny*, par Loïc Salfati, avec Romas Ramanauskas dans le rôle principal. On peut voir celui-ci dans le [webdocumentaire Romain Gary](#) (2014) de Loïc Salfati. Poignant, sur chacune de ses 80 et quelques secondes ! Voilà qui corrige une négligence du film de Barbier, lequel confine Piekielny à l'oubli, ce qui est un contresens, ainsi qu'une bizarrerie géographique du film de Dassin, qui situe l'action à Cracovie, et non pas dans la Jérusalem du Nord.

Vous aviez aussi raison de rappeler que les transpositions en films (cinéma, télévision, vidéo) d'œuvres de Romain Gary sont très nombreuses. Les films de Gary (*Les oiseaux vont mourir au Pérou*, *Kill*), les films d'après des livres de Gary, les films d'après sa vie (dont *Faux et usage de faux*, de Laurent Heynemann, 1990, adapté de *L'Homme que l'on croyait* de Paul Pavlowitch et de *Vie et mort d'Émile Ajar*, 1981, de Gary), ou au sujet de Romain Gary (il y a d'excellents documentaires, par Variety Moszynski, par Philippe Kohly), tout cela pourrait faire l'objet d'un festival hommage de quelques semaines en trente ou quarante films...

FD et OS – Le cinéma trouve sa place très tôt dans le « roman familial » de Gary. Alors qu'ils vivent encore à Vilnius (donc avant l'exil en France), c'est avec sa mère, Mina Kacew, que Romain Gary découvre le cinéma – la séance de cinéma. Que sait-on de ses premiers rapports au septième art ? Quels films le fils et la mère voient-ils vraisemblablement, dans cette ville à la confluence des cultures balte, yiddish, allemande, polonaise, russe ? Y trouve-t-on des traces dans l'œuvre ultérieure ?

JFH – Roman Kacew a passé sa petite enfance dans le sixième art, plus précisément dans le théâtre. Des biographies de Romain Gary affirment, contre les souvenirs qu’il rapporte à de multiples occasions, que sa mère n’a jamais été actrice au théâtre. Mais si ! Des affiches et des programmes retrouvés en Russie par le chercheur indépendant Alexandre Vassine, ainsi que des passeports, identifient Mina Kacew, son nom de scène, son adresse à Moscou, et attestent ainsi de son activité théâtrale là-bas sur quelque quatre années jusqu’au printemps 1919 (soit : jusqu’aux cinq ans de son fils Roman).

En ce qui concerne le septième art, les souvenirs de Gary semblent remonter à des époques moins précoces, aux alentours de ses douze ans. S’il mentionne très rapidement, dans *La Promesse de l’aube*, qu’il avait vu Mosjoukine dans plusieurs rôles avant de le rencontrer à Vilnius, aux alentours de 1924, il ne décrit guère ensuite que son rôle dans *Michel Strogoff* (Tourjanski), ce qui nous place, au plus tôt, en 1926.

De même, interviewé à la télévision au sujet de *Don Quichotte*, en janvier 1968 (alors qu’il vient lui-même de tourner son premier film, et qu’il doit en être à l’étape du montage), il cite parmi les films qu’il voyait dans son enfance la série des *Doublepatte et Patachon* (*Pat i Patachon*, en Pologne ; dirigé par Lauritzen, et joué par un duo danois précurseur de Laurel et Hardy). Rétrospectivement, il explique que leur *Don Quichotte*, spécifiquement, l’a aidé à entrer dans le roman de Cervantès, difficile par lui-même. Ce film étant sorti en 1926, cette anecdote nous replace de nouveau au plus tôt possible à Varsovie, où le pré-ado Roman Kacew habitait alors avec sa mère. En citant ici *Doublepatte et Patachon*, Gary illustre que le film, œuvre lui-même de culture, est bien souvent un accès au livre, autre œuvre de culture. Ce mouvement naturel aux esprits curieux, il l’avait décrit dans son essai *Pour Sganarelle* (1965), où il assimilait en outre la culture à un océan, plutôt qu’à quelque musée. Un océan qui, dans la vision de Gary, est moins lieu de confusion des niveaux de valeur admis que milieu où l’âme éprise de création circule d’œuvre en œuvre et produit à sa guise.

Je ne réponds pas là tout à fait à votre question. Vous attendiez des échos dans l’œuvre de Gary du multiculturalisme cinématographique d’Europe centrale dans les formes qu’il pouvait prendre entre la Révolution russe et l’arrivée à Nice de Kacew mère et fils... Et je vous réponds avec la place du duo Doublepatte et Patachon dans l’océan culturel. J’ai ainsi sauté de la mention d’un simple film de l’histoire du cinéma (où s’associent certes l’Espagne, le Danemark, Varsovie, la traversée des décennies par la mémoire de Gary), à la caractérisation de l’immensité du monde de la culture telle que pouvait la métaphoriser Gary. Une telle généralisation hyperbolique, conduite sur le dos des cinémas russe révolutionnaire, russe en exil, polonais en transition, allemand expressionniste, yiddish à la Leo-Film, sans considération pour le rôle des salles de diffusion, est certainement de ma part une forme de contournement hâtif de la difficulté de rechercher les films, de les visionner, de relire Gary pour documenter les échos explicites et les proximités causales entre films vus et romans créés. Scientifiquement, c’est ce qu’il faudrait faire pour répondre avec assurance à votre question, puisque Romain Gary, à ma connaissance, ne s’est pas exprimé particulièrement sur le sujet. Cependant, y compris dans la perspective de votre question, l’absence de réponse précise me

semble signaler que le cinéma pour Gary est un milieu général, holistique, plutôt qu'une somme de courants distincts.

FD et OS – Nous venons de l'évoquer : une figure semble centrale dans l'imaginaire « cinéphilique » de Gary : celle de l'acteur russe et star du muet, Ivan Mosjoukine. Dans les premières années de l'exil français, alors qu'il vit à Nice avec sa mère, l'écrivain prétend être le fils de l'acteur admiré ; c'est du moins l'anecdote qu'il relate dans La Promesse de l'aube. Quel rôle joue exactement cette figure « projective » dans l'imaginaire littéraire de Gary ?

JFH – La figure de Mosjoukine, telle qu'elle apparaît dans ses films, est très attachante, à la fois héroïque et tendre, élégante non sans autodérision, intense et proche. Elle donnait envie de le connaître, car un tel rayonnement ne pouvait pas venir de rien. À ce titre, il est significatif qu'à sa mort, en janvier 1939, la presse européenne se soit faite l'écho des propos tenus dans un journal de Vilnius par une certaine Madame Chodzko, qui affirmait qu'Ivan Mosjoukine était son fils, qu'elle n'avait plus revu depuis la Première Guerre mondiale. Ceci ne s'accorde pas avec la biographie qu'ont pu reconstituer les historiens, mais reste significatif de la puissance d'interpellation affective de l'acteur, à travers l'Europe entière durablement ravagée par la Grande Guerre...

Dans *La Promesse de l'aube*, Gary ne dit pas vraiment qu'il est le fils d'Ivan Mosjoukine. Il le laisse entendre, certes, mais par la grâce d'un effet de découpage des chapitres et des paragraphes qu'on appellerait « montage » dans le cinéma. Un chapitre s'achève sur l'évocation d'un film qui pourrait être *Le Diable blanc* de Volkoff (si celui-ci ne datait pas de l'année 1930) et où l'acteur principal, « en costume noir de Tcherkesse », pourrait être Ivan Mosjoukine (si Hadji Mourad, le héros du film n'était pas, au contraire de ses hommes, en blanc). Le chapitre suivant commence par la visite impressionnante, à Vilnius, d'un homme qui est un étranger pour l'enfant, sinon sur les écrans de cinéma, mais que sa mère et sa gouvernante semblent bien connaître, et qui se révèle être Ivan Mosjoukine.

Dans *La Promesse de l'aube*, Mosjoukine est décrit comme une figure familière et amicale, et je ne vois pas de raisons d'en douter, même si Gary situe la mort de l'acteur après la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il est décédé en janvier 1939. Certaines biographies affirment que ces rencontres entre Romain et Mosjoukine, qu'évoque aussi *La nuit sera calme*, sont des affabulations, et elles se servent de cet argument pour évincer l'acteur des prétendants à la réponse à la question « Qui est le père biologique ? ». Pourtant, la mère de Romain Gary et Ivan Mosjoukine se connaissaient effectivement. Ainsi, le chercheur russe Alexandre Vassine a-t-il retrouvé, dans les archives de l'acteur, des photos qu'il a identifiées comme des portraits de Mina. Ivan Mosjoukine était-il le père biologique de Romain Gary ? Sans doute les sciences génétiques, plutôt que la critique littéraire, l'intuition biographique, la confrontation de portraits photographiques de face et de profil, la comparaison de la couleur des yeux de l'un (vert étincelant, d'après les témoignages) et de l'autre (bleu clair), pourront-elles un jour apporter la réponse. Ce qui transparaît le plus incontestablement, d'après l'œuvre même

de Romain Gary, c'est qu'il souhaitait sincèrement à sa mère, qui devait aimer Ivan Mosjoukine profondément, d'avoir été aimée de lui en retour.



FIG. 2. Ivan Mosjoukine dans le rôle d'Edmund Kean, dans *Kean ou Désordre et génie* (Alexandre Volkoff, 1924). Carte postale dédiée.

FD et OS – Par-delà tout ce qui a pu prendre par la suite valeur de mythe, peut-on vraiment qualifier Gary d'auteur « cinéphile » ? Quelle était sa culture cinématographique ? Quelle place le cinéma avait-il dans sa vie de spectateur ? Y a-t-il des traces (écrites) de ses visionnages de films, par exemple ?

JFH – Les traces de ses visionnages de films sont perlées. Romain Gary ne s'engageait pas, je pense, dans quelque discipline de notes systématiques, de fiches spécifiques, de carnets dédiés. Les commentaires qu'on peut retrouver ne sont pas particulièrement structurés non plus. Ce sont plutôt des mentions très ciblées, ou au contraire très générales, à telle ou telle occasion.

Ainsi par exemple, ayant vu *Journey to the Center of the Earth* (Henry Levin, 1960), il écrit au producteur co-scénariste Charles Brackett pour se plaindre que le sort de l'oie qui accompagne le professeur Lindenbrook est trop cruel, et pour lui présenter un scénario alternatif qui aurait pu sauver la dénommée Gertrude. Cette lettre doit être dans les archives de Charles Brackett, des journaux américains s'en étaient faits l'écho à l'époque. Au détour de ses récits, dans les articles qu'il écrit pour la presse, il explique ici que *Moby Dick* (John Huston, 1956) échoue devant l'ampleur du roman de Melville, là que *Le Vieil homme et la mer* (John Sturges, 1958) est un navet incroyable, là encore qu'il n'a pas aimé la réduction psychologique opérée dans l'adaptation de *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965). Dans un article pour *France-Soir*, en mai 1972, il félicite Jean Yann pour *Tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil* et sa sincérité dans l'indignation. Ce sont des traces écrites, publiées, mais vous voyez, elles ne sont pas structurées au sens que les cinéphiles méthodiques pourraient donner à ce terme. Elles semblent être le produit de sa mémoire, qui ressurgit selon l'inspiration, plutôt que l'objet de notes qu'on prépare, qu'on croise avec les ouvrages de référence, qu'on reparaît pour vérifier ou établir des connexions.

On trouve évidemment d'autres traces de films dans ses écrits, sous la forme de mentions explicites ou de citations visuelles. Dès son deuxième roman, par exemple, *Tulipe*, publié en 1946, un dialogue destiné à mettre l'action en perspective explique que « L'humanité est une patrouille perdue », et qu'« on lui tire dans le dos ». Nous sommes là dans la référence au chef-d'œuvre *Lost Patrol* de John Ford (1934), ce même John Ford qui deviendra un ami pour Romain Gary. Comme citation visuelle, je peux donner l'exemple d'une des dernières scènes du roman *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable* (1975). Isabelle Tréheux a repéré que l'entrée de Laura, baignée de lumière soudaine, et de surprise vitale, dans la pièce sombre où attendait Rainier, était une réécriture graphique de la scène charnière de *Laura* (Otto Preminger, 1944), dans laquelle Laura Hunt rentre dans son salon, où s'était assoupi le lieutenant Mark McPherson, qui enquêtait sur son meurtre.

Gary se disait un grand consommateur de cinéma, qui n'aime pas perdre son temps. Quand un film « lui court », il quitte la salle, raconte-t-il. Des entrefilets et des photos de presse le signale aux premières et autres projections où il est invité : *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, 1957), *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958), *Lawrence d'Arabie* (David Lean, 1962), *Un Château en Suède* (Vadim, 1963), *Le Voleur* (Louis Malle, 1963), *Un monsieur de compagnie* (Philippe de Broca, 1964), *Lord Jim* (Richard Brooks, 1965), *Le Scandale* (Claude Chabrol, 1967), *Doctor Dolittle* (Richard Fleisher, 1967), *Sex Power* (Henri Chapier, 1970)... Et je ne lis pas là toutes mes notes de garyphile, et ma moisson, occasionnelle, n'a rien de méthodique ! Je pense qu'il recevait toutes ces invitations à de multiples titres : en tant qu'écrivain, scénariste, cinéaste, mari de Jean Seberg.

FD et OS – Outre sa consommation de films, la « culture cinéma » de Gary tient aussi à sa fréquentation du milieu professionnel du cinéma, plus ou moins indépendamment de son métier d'écrivain, même s'il semble très difficile de compartimenter ainsi ses engagements.

JFH – Bien sûr, la « culture cinéma » de Romain Gary ne s'est pas construite par la seule consommation plus ou moins disciplinée de films. Elle s'est faite aussi, des années avant même d'avoir tourné son premier film, par la fréquentation, à Hollywood notamment, des acteurs, des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs, des agents. Elle s'est faite aussi par la fréquentation des plateaux de cinéma, où on l'invitait alors, puis où il accompagnait Jean Seberg, en Europe ou aux États-Unis. Nicolas Gessner, par exemple, gardait d'excellents et très tendres souvenirs du tournage d'*Un milliard dans un billard* (1965), comme l'ont raconté Michael Coates-Smith et Garry McGee dans la somme passionnante et très richement documentée consacrée au travail de l'actrice, qui y est très finement analysé, *The Films of Jean Seberg* (2012). Au point, d'ailleurs, que le réalisateur suisse a proposé à Romain Gary, dès 1966, un projet de collaboration, qui ne semble pas avoir abouti, sur le scénario de *La Blonde de Pékin* (1967).

La « culture cinéma » de Romain Gary s'est aussi construite par le travail sur des scénarios, en interaction avec les réalisateurs et les co-scénaristes. À Londres, au début de l'année 1958, il peaufine avec Darryl Zanuck et Patrick Leigh-Fermor le scénario des *Racines du ciel*. Ce n'est pas pour autant que Zanuck conservera toutes les idées de Gary, lequel jugera cruellement le résultat final. Zanuck impliquera de nouveau Gary dans une superproduction : *Le Jour le plus long* (1962), pour des scènes qui ne sont pas dans le livre de Cornelius Rayan telles, semble-t-il, mais ce serait à vérifier, celles où jouent Bourvil, Richard Burton, et Georges Rivière, celui-ci en remplacement de Daniel Gelin qui s'était blessé quelques jours avant le tournage. Pour ces deux travaux pour Zanuck, Romain Gary figure dans les crédits du générique. Ce n'est pas le cas pour d'autres scénarios, aux alentours d'une douzaine estimait-il. La plupart ne sont pas encore identifiés, sinon *Tender is the Night* (Henry King, 1962), comme le racontent *La nuit sera calme* et la correspondance de David Selznick, et *The Horse Soldiers* (1959) et *Seven Women* (1966) de John Ford, comme Gary le mentionne dans *La nuit sera calme*. Il y a aussi des participations à des projets inaboutis, comme un remake de *The Postman Always Rings Twice* (Tay Garnett, 1946) ou l'épique et abandonné *Marco Polo* de Roger Vadim.

Il convient de rappeler que la « culture cinéma » de Romain Gary s'est par ailleurs construite à travers une tout autre activité professionnelle que celles d'écrivain, de scénariste ou de cinéaste. En tant que Consul général de France à Los Angeles, en effet, on le voit organiser la tournée californienne de Simone Signoret et d'Yves Montand au début de l'année 1960. Inviter, avec Simone Signoret, les journalistes américains à une projection d'*Orfeu Negro* (Marcel Camus, 1959). Présenter une série de films documentaires sur la peinture à l'occasion de tel festival de l'Université de Californie à Los Angeles en mai 1959. Inviter les acteurs Charles Boyer, Louis Jourdan, Marcel Dialo à telles réceptions... Et on le voit aussi rédiger des mémos sur des productions américaines qui lui semblent aller à l'encontre des intérêts nationaux. C'est ainsi qu'en sont venus à être longtemps censurés en France *The Paths of Glory* de Stanley Kubrick (1957), comme l'a signalé et documenté Laurent Véray (qui a retranscrit la note de Gary), ou *China Gate* de Samuel Fuller (1958), comme Fuller l'a expliqué lui-même à Jean Narboni et Noël Simsolo dans *Il était une fois... Samuel Fuller* (1986).

Alertées sur le fait que l'image de l'armée française présentée dans ces films était défavorable aux intérêts géostratégiques nationaux, les autorités de diffusion ont bloqué ces œuvres. Stanley Kubrick s'est ouvertement plaint dans la presse de ce traitement, non sans mauvaise foi d'ailleurs, prétextant une innocence que son film n'a pas. Samuel Fuller, quant à lui, a très bien compris le dilemme du diplomate créateur, et est devenu à cette occasion un ami de Gary. Fuller aura parlé de l'écrivain-cinéaste-diplomate avec respect, affection et complicité, des années durant, jusque dans ses interviews associées à sa propre adaptation de *White Dog* (1982), film maudit aux États-Unis car jugé trop propice à raviver les tensions interraciales, d'ailleurs son dernier film américain. Et au-delà encore, jusque dans son interview pour le portrait documentaire *Romain Gary* (1987) de Variety Moszynski. Quand le devoir se heurte à la cinéphilie, mais s'attire l'amitié du cinéma...

Le devoir professionnel, c'est aussi mettre en garde les jeunes femmes contre les sirènes d'Hollywood, et assurer le rapatriement des victimes sexuelles des tout-puissants et des intermédiaires. Il en parle dans *La nuit sera calme*.

FD et OS – En analysant ses relations professionnelles et personnelles avec des figures du cinéma américain, quelles influences déterminantes peut-on identifier dans la construction de sa vision artistique et de ses choix thématiques ?

JFH – L'influence venant du cinéma la plus déterminante sur Romain Gary est certainement celle de Jean Seberg. Non seulement sur sa vie privée, puisqu'ils se rencontrent à la fin de l'année 1959, ont un fils, Alexandre Diego, se marient, se séparent en septembre 1968 (Clint Eastwood ayant laissé croire à Jean Seberg qu'il voulait l'épouser), divorcent au début des années 1970, s'aiment toujours, envisagent des projets artistiques en commun (dont certains se réalisent : le film *Kill*). Mais aussi sur la création de Gary. Jean Seberg inspire en effet à l'auteur des traits de beauté physique, sensible, morale ou intellectuelle de personnages de ses histoires, telles l'héroïne des *Mangeurs d'étoiles* (1966), Jess dans son scénario *Millions of Dollars* qui donnera *Adieu Gary Cooper*, ou Lottie Smith dans la pièce de théâtre inédite *A Night in the Life of Harry Smithovitch* (vers 1970). Elle apporte de sa présence attentive, engagée et lumineuse aux récits *La nuit sera calme* (1974) et *Chien blanc* (1970), à la toute fin, également, du roman *La Danse de Gengis Cohn* (1967). Il tourne deux films avec elle, et en aura envisagé d'autres.

L'intelligence de Jean Seberg était très supérieure, pour le dire bien simplement. En témoignent ses interviews, les textes qu'elle publie dès la fin des années 1950, la somme de ses rôles de composition. Je pense que la vivacité de cette intelligence, adjointe à sa jeunesse, à ses élans, à sa confiance dans les autres, a conduit Romain Gary, par osmose ou par observation, à modifier les traits symboliques qui lui servaient, dans son œuvre, à ancrer l'histoire racontée dans ce qu'il tenait à dire de l'humanité, à exprimer sa version de l'humanisme. En effet, dans les œuvres qui précèdent sa rencontre avec Jean Seberg, il avait tendance à considérer l'humanité comme une très vieille personne (l'expression est dans *Tulipe*, 1946), jusque dans *La Promesse de l'aube* où il la documente à travers le visage attentionné mais tiré, ridé,

rongé de sa mère. Par la suite, la figuration allégorique de l'humanité se fait beaucoup plus jeune, beaucoup plus prolixe. Beaucoup plus sexualisée, aussi, comme peuvent l'être les figures de Lily dans *La Danse de Gengis Cohn*, d'Adriana dans le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, de Teresina dans *Les Enchanteurs* (1973), de Lila dans *Les Cerfs-volants* (1980). Bien sûr, à tout cela, Gary insuffle du problématique, du tragique : car la condition humaine l'est, problématique, tragique.



FIG. 3. Programme japonais (édité par la société Toho, 19 octobre 1968) du film *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (Universal Productions France, 1968), p. 23 : Jean Seberg, Maurice Ronet, Romain Gary, Jean-Pierre Kalfon et l'équipe du film sur la plage de Mazagón (Andalousie), octobre 1967.

FD et OS – Alors que Jean Seberg était une icône de la Nouvelle Vague, Romain Gary s'est-il exprimé d'une quelconque façon sur cette école ? Y a-t-il des correspondances ou des rencontres documentées entre Gary et des figures clés de la Nouvelle Vague ?

JFH – Il a consacré aux cinéastes de *La Nouvelle Vague* un assez long article, « The Foamy Edge of the Wave », dans le magazine *Show*, aux États-Unis, en avril 1964. Cet article a été traduit dans le *Cahier Romain Gary* que vous avez cité tout à l'heure. C'est l'une des premières synthèses à paraître là-bas sur ce renouveau du cinéma français. Il s'y montre gentiment critique de l'obsession de certains des jeunes cinéastes pour la technique et pour la pure forme photographique, voire pour l'autonomie emphatique et absconse du verbe critique. Ces propos poussèrent certains à réagir de manière épidermique : ainsi le journaliste Axel Madsen, s'en faisant l'écho dans *Les Cahiers du cinéma*, des mois plus tard, en décembre 1965, jugeait que cet article « frisait l'injure ». Mais Gary fait aussi remarquer dans son article-essai que les cinéastes de la Nouvelle Vague viennent pour beaucoup de l'écriture, en tant que critiques de films, et leur reconnaît ainsi au moins deux talents. Et il y souligne surtout, et loue, l'énergie des jeunes cinéastes, leur engagement dans la création, leur enthousiasme pour ce jeune art qu'est le cinéma, la leçon qu'ils donnent à tous en s'emparant de moyens de création médités à partir des chefs-d'œuvre du cinéma mondial plutôt qu'appris méthodiquement. Sans doute s'est-il senti encouragé lui-même par l'exemple des jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague pour se lancer lui aussi, à son tour, dans la réalisation, sans grands complexes, ayant au contraire une réelle expérience des scénarios, des tournages, des acteurs, des réalisateurs.

En avril 1966, il a été signataire du « Manifeste des 1789 », qui demandait au ministre de l'Information Alain Peyrefitte de revenir sur sa décision d'interdire *La Religieuse* de Jacques Rivette, puisqu'elle était contraire à deux avis successifs de la Commission de contrôle. Un an plus tard, l'une des conditions que Gary a posées pour accepter le rôle de conseiller du nouveau ministre de l'Information Georges Gorse était – raconte-t-il – que le film soit enfin autorisé. Ce qu'il fut, très vite, ce printemps-là, aux plus de 18 ans.

En retour, les *Cahiers du Cinéma*, dans les rares commentaires qu'ils peuvent consacrer à Romain Gary, sont assez durs envers ses films et ses propos. Il faut dire que Gary, du point de vue social, au-delà de ses livres, est très associé, dans l'imaginaire collectif, à Malraux, et à de Gaulle. Qui plus est, les esprits politisés sont bien échauffés quand sort en France *Les oiseaux vont mourir au Pérou* : le 19 juin 1968, c'est-à-dire en Mai 68, et dans le sillage houleux de la lutte pour la réintégration d'Henri Langlois à la tête de la Cinémathèque, que Malraux avait limogé en février. Voilà qui n'est guère propice à l'appréciation objective du premier film.

Où Romain Gary et la Nouvelle Vague se retrouvent assurément, quand ils semblent séparés par ce qui sépare la sagesse éclairée de l'impétuosité sincère, c'est dans leur amour pour John Ford. Il est intéressant de lire en parallèle quelques pages consacrées à l'accueil en France de John Ford en juillet 1966 : celles de Romain Gary dans *La nuit sera calme* qui rend hommage au dévouement de ces « jeunes fanas cinéphiles » qui ont non seulement célébré

le réalisateur mais qui ont veillé sur sa santé déclinante, celles de Bertrand Tavernier dans *Amis américains* (1993) qui se rappelle l'investissement de Gary dans cette visite. À propos de l'amitié que ressentait Gary pour John Ford, que certains caricaturent comme une manière pour Gary de se faire valoir, elle devait être très réelle. Elle est effectivement sensible non seulement dans les pages émouvantes que lui consacre Gary dans *La nuit sera calme*, mais aussi dans les images de la télévision française, depuis des années en ligne sur le site de l'INA, qui montrent, c'est assez rare pour être significatif, un Romain Gary enthousiaste, rayonnant, heureux d'être aux côtés de John Ford lors de sa visite en France, et de jouer l'interprète pour les questions-réponses entre le réalisateur américain et les journalistes parisiens.

FD et OS – Le cinéma français semble à la fois présent et marginal dans les références de Gary – qu'en est-il réellement ? On sait son admiration pour Jean Gabin et Louis Jouvet. Ce dernier jouera d'ailleurs un rôle intéressant dans l'imprégnation cinématographique de l'œuvre littéraire. Dans Les Bas-Fonds de Jean Renoir (1936) – adaptation d'une pièce fameuse de Gorki –, Jouvet incarne le personnage énigmatique du « Baron ». Or, vous qualifiez cette figure de « point de départ pour l'imaginaire de Romain Gary », et elle revient en effet dans les romans, sous différents avatars. Comment expliquer cet emprunt, et cette insistance ? Y a-t-il d'autres exemples de telles reprises ?

JFH – À l'image du Baron, vous trouvez effectivement quelques figures plus ou moins récurrentes à travers l'œuvre de Gary qui ne sont pas de simples homonymes, qui ne sont pas non plus exactement le même personnage. Ce sont Cohn (Gengis ou Mathieu), dans trois ou quatre romans, Jacques Rainier (dans trois ou quatre autres œuvres, dont le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*), Ignatz Mahler (à trois reprises), Tulipe (dans deux œuvres) ... Mais ceux-ci, à la différence du Baron, ne me semblent pas avoir été suggérés par le cinéma.

Impeccablement habillé, conservant des papiers et des photos qui lui confèrent de multiples identités concurrentes, le Baron de Gary, au fil de ses avatars dans les romans, peut prendre part à l'action, aux dialogues. Mais dans ses apparitions les moins conventionnelles, il reste anonyme et mutique, le visage impassible, à l'ombre d'un sourire près. Personne ne sait qui il est. Personne ne sait non plus ce qu'il pense de ce qui se passe autour de lui. Apparaissant comme un mystère lui-même dans l'histoire, il invite à questionner le sens de la présence et de la condition humaines en général. Romain Gary a expliqué dans *La nuit sera calme* qu'il voulait que le Baron reste un personnage « ouvert sur la dérision et sur l'amour ». Une telle ouverture est cruciale pour qui s'appelle aussi Ajar, « entrouvert » en anglais. Le Baron est pour lui, très certainement, une manière d'introduire une étrangeté sensible dans le récit, par laquelle remettre en cause non pas la cohérence de l'action diégétique, ni la puissance d'entraînement du récit, mais les associations interprétatives toutes faites que nous insufflons tous, à des degrés divers, dans notre réception des figures perçues comme symboliques.

Des traits de ce Baron viennent manifestement du ci-devant Baron de la pièce *Les Bas-Fonds* de Gorki (1902), échoué parmi les marginaux bien défavorisés : le passé trouble,

les papiers qu'il peut produire, l'absence de nom au-delà du titre de noblesse, son questionnement tout à la fois de l'histoire personnelle et de la fatalité. J'imagine que Roman Kacew connaissait la pièce. Et dans l'adaptation fameuse par Jean Renoir, les traits que prend le Baron sont ceux que leur donne un éblouissant Louis Jouvet, tout à la fois nostalgique et ironique. J'imagine que Roman Kacew avait vu le film. Les coïncidences seraient trop grandes, sinon. En tout cas, c'est un bon point de départ pour entrer dans l'imaginaire garyen, et explorer ce qu'il ajoute et apporte à ce qu'il a reçu de la culture.

Ceci dit, le cinéma français reste globalement plus discret dans l'œuvre de Romain Gary que le cinéma américain. C'est effectivement sans doute parce qu'il s'est trouvé moins d'occasions pour Gary de fréquenter personnellement ceux qui faisaient le cinéma. Mais il a tout de même rencontré des personnalités comme Ivan Mosjoukine et Julien Duvivier, avant la guerre, et travaillé à un projet, inabouti, avec Marcel Carné au printemps 1949. Il travaille aussi avec Louis Jouvet, pour sa pièce *Tulipe*. Il rencontre François Périer en 1962, à l'occasion de sa pièce *Johnnie Cœur* (1961), ainsi d'ailleurs que Jean-Pierre Kalfon, pressenti dans le rôle principal, mais retenu par d'autres engagements, qui reviendra cependant dans le film *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Jean Gabin, dans le cœur des Français, Pépél dans *Les Bas-Fonds* de Renoir, est aussi bien sûr dans le cœur de livres de Gary, *L'Angoisse du roi Salomon* (1979), notamment. Je ne sais pas si les deux hommes se connaissaient, mais Marlène Dietrich fréquentait le couple Romain Gary – Lesley Blanch en France, comme se le rappelle Paul Pavlowitch dans *Tous Immortels* (2023).

Et par ailleurs, Romain Gary est membre du jury du Festival de Cannes, en 1962, où il y rencontre François Truffaut, qui était un inconditionnel de Jean Seberg. Dans la foulée, il écrit au réalisateur pour lui suggérer d'adapter *Éducation européenne*, le premier roman qu'il a publié (1945), auquel il vient de donner sa forme définitive (1961). Un projet sans suite, apparemment. Romain Gary est aussi du Festival d'Avoriaz, édition 1974, présidé par Sylvia Monfort. Alors qu'il vient d'achever le manuscrit de *Gros-Câlin*, il y voit *SSSSSnake* (Bernard Kowalski, 1973) parmi les films en compétition, coïncidence ophidienne. Gary est membre, aussi, du jury de la Berlinale 1979, mais là, du point de vue de votre question, nous sommes hors-champ : non plus en France, mais en Allemagne.

D'autres liens avec le cinéma français : Romain Gary rencontre Costa-Gavras bien avant que celui-ci adapte *Clair de femme* (1979), lors du tournage d'*Échappement libre* (Jean Becker, 1964), où Costa-Gavras assistait à la réalisation, et où Jean Seberg jouait le rôle principal. Il y fait d'ailleurs une courte figuration. Ainsi que dans *La Route de Corinthe* (Claude Chabrol, 1967). Et, paraît-il – mais comment vérifier ? – dans *Pourquoi ?* (Anouk Bernard, 1977) et, bien avant tout cela, dans *Nitchevo* (Jacques de Baroncelli, 1936), qui fut le dernier film où joua Mosjoukine.

On le voit, finalement, Romain Gary était aussi un cinéphile français, porté à la rencontre des personnes qui contribuaient à l'histoire française du cinéma.



FIG. 4. John Ford, Romain Gary et le micro de la journaliste de la Première chaîne, juillet 1966.
www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf97508310/john-ford-a-paris (copie d'écran).

FD et OS – Alors qu’il est Consul général de France à Los Angeles, entre 1956 et 1961, Gary côtoie à peu près tous les grands noms d’Hollywood – cinéastes, scénaristes, acteurs, producteurs. On sait qu’il participe aussi à l’écriture de certains scénarios. Quels sont alors ses rapports au monde du cinéma, quelle vision en a-t-il ? Comment perçoit-il, en particulier, l’industrie du film, ses contraintes financières et idéologiques ? Pouvez-vous nous dire quelques mots de cette expérience ?

JFH – Oui, assurément, à Los Angeles, Romain Gary côtoie tous les grands noms d’Hollywood, ou presque, plus ou moins occasionnellement, plus ou moins formellement, plus ou moins amicalement, plus ou moins amoureusement. Des producteurs et des réalisateurs : Buddy Adler, Walter Wanger, Jack Warner, Bill Goetz, Cecil B. DeMille, Howard Hawks, John Frankenheimer, Darryl Zanuck, John Huston, Billy Wilder, Edward Lewis, Alan Jay Lerner, Peter Ustinov, Samuel Fuller... Des acteurs : Groucho Marx, Gary Cooper, Richard Burton, Conrad Veidt, Danny Kaye, Paul Newman, Fred Astaire... Des actrices : Lynne Baggett, Veronica Lake, Marilyn Monroe, Ava Gardner, Rosalind Russell, Miiko Taka, Sophia Loren, Olivia de Havilland, Claudette Colbert, Lauren Bacall, Leslie Caron, Ginger Rogers, Valerie French, Cyd Charisse... Des coupures de presse, et des souvenirs, souvent chaleureux, des uns et des autres l’attestent.

Vous évoquez les contraintes financières et idéologiques de l’industrie américaine du film : la puissance des syndicats, des tycoons et des moguls, les cercles sociaux configurés et reconfigurés sans cesse par la cote de « bankabilité » des réalisateurs et des acteurs, le monnayage sexuel des rêves des jeunes aspirantes actrices, tel qu’a pu le raconter, quinze ans

après sa triste expérience avec Harry Cohn, en 1969, l'actrice anglaise Valerie French, que connaissait Romain Gary... On peut y ajouter le maccarthysme ambiant, et le Code Hays pour la production des films américains. Romain Gary évoque ces contraintes dans *La nuit sera calme*, comme autant de règles de fait acceptées, incompréhensiblement sur un plan intellectuel tant elles ne rassurent vraiment personne, sinon vaguement en tant que codes tout faits, tant elles sont artificielles, absurdes, contraires à l'épanouissement des psychés, causes de névroses offertes aux bons soins de légions de psychanalystes, voire de charlatans et de profiteurs de toute sorte. Il y oppose des exemples de bon sens salubre, et de couples de stars bien solides dans l'amour équilibrant, tels Rod La Rocque et Vilma Banky, John Ford et Mary Ford, ou Katharine Hepburn et Spencer Tracy. Toutes ces « contraintes » apparemment spécifiques à Hollywood relèvent de ce que Romain Gary appelle plus généralement « la Puissance », dans son essai *Pour Sganarelle*. Toutes les raisons que l'on se trouve pour s'y résigner, les accepter, voire les justifier avec empressement, relevant quant à elles de la « plus grande puissance spirituelle de tous les temps, la Connerie » (*Chien blanc*, 1970).

Une autre des contraintes propres du cinéma, imposée aux acteurs, résidait, pour Romain Gary, dans le dogmatisme qu'il rencontrait parfois chez les promoteurs des techniques de l'Actors Studio. La plongée en soi-même, dans son expérience, pour conférer des traits sensibles aux personnages de l'histoire à raconter était pour lui un mouvement contraire à la création, puisqu'il ressentait pour sa part cette création comme une aventure, comme l'opportunité de pouvoir vivre d'autres vies à travers celles des personnages. Lorsqu'à ce dogmatisme professionnel s'adjoignaient des dérives malsaines, des tentatives de prise d'ascendant sur la vedette, des emprunts aveugles de sommes d'argent considérables, les réactions de Gary sont cinglantes. Je pense ici aux quelques lignes qu'il consacre, vers le début de *Chien blanc* (1970), à ce « professeur » d'art dramatique dont il montre qu'il a quelques qualités qu'on prête généralement aux charlatans. Il n'en donne pas le nom, mais c'est bien là le portrait de Paton Price : coach de plusieurs acteurs d'Hollywood (dont Roger Smith, Dan Reed, Robert Conrad et Jean Seberg), aux pratiques andragogiques psychologiquement dévastatrices (d'après les biographes de Smith et de Reed), proche de Jean Seberg (au point de lui emprunter des dizaines de milliers de dollars pour s'acheter des terres).

FD et OS – Est-ce que cette expérience américaine a marqué ses goûts cinématographiques ? Affirme-t-il alors des préférences esthétiques pour certains films ? Hollywood a-t-il laissé son empreinte dans l'œuvre ?

JFH – Plusieurs récits de Romain Gary évoquent, sur le mode du témoignage, le monde du cinéma qu'il a connu à Hollywood à travers rencontres, collaborations, réceptions, visites de plateaux de tournage, visites de dresseurs spécialisés. Ce sont notamment *Chien blanc* (1970), *La nuit sera calme* et *Le Sens de ma vie* (2014). Ce dernier est une transcription posthume d'entretiens télévisés réalisés par Radio Canada au début de l'année 1980, dans lesquels Gary revient sur de nombreux souvenirs qu'il avait exposés dans *La nuit sera calme*. Il y a donc bien, à plusieurs reprises au fil de l'œuvre, une certaine forme d'empreinte d'Hollywood, dans les

deux périodes qu'il en a connues, celle où il était Consul général de France à Los Angeles (1956-1960), puis celle où il accompagnait Jean Seberg sur les tournages après son retour professionnel aux États-Unis, c'est-à-dire à partir de 1963 et le film *Lilith* (Robert Rossen, 1964).

Il y a de l'élégance dans la manière dont Romain Gary évoque les personnalités d'Hollywood. Les anecdotes qu'il rapporte, sans jalousie ni hagiographie, en font des personnes attachantes. Leur profession et leur gloire se trouvent être, dans son regard, des attributs, plutôt que les raisons d'être de l'attention qu'on peut leur accorder. Il s'exprime là une forme particulière de cinéphilie, inspirée par la fréquentation de ceux qui se trouvent être acteurs de l'industrie cinématographique, plutôt que par la nécessité de mettre de l'ordre dans ses impressions et dans ses connaissances cinématographiques. Il y a de l'élégance aussi dans la manière dont Gary cette fois s'abstient d'évoquer des personnalités d'Hollywood. Au début des années 1970, une maison d'édition américaine lui a proposé d'écrire un hommage à Marilyn Monroe, en accompagnement d'un recueil d'une centaine de photos de l'actrice. Il refusa, par délicatesse, comme refusa ensuite la journaliste féministe Gloria Steinem, sollicitée à son tour. Pour la petite histoire, Norman Mailer, lui, accepta sans hésitation, et produisit sans vergogne ce genre de travail qui ne sert en rien le sujet, qui ne cherche pas à s'en approcher, et qui le traite au contraire dans le sens des intérêts propres de son auteur (*Marilyn: A Biography*, 1973). Romain Gary aurait dû accepter.

Au sujet des films américains en général, Romain Gary disait particulièrement y apprécier les seconds rôles, qu'il trouvait en général excellents. Il l'a répété à plusieurs reprises, sans donner d'exemples particuliers.

À la dernière page de son récit *La nuit sera calme*, Romain Gary évoque un rêve récurrent, à propos de la mort : un sentier de montagne qu'il gravit avec son chien Sandy. Il en décrit l'impression visuelle en termes très précis de cinéma : « Technicolor, film Paramount 1930 ». Voilà une esthétique cinématographique toute américaine qui a dû le marquer profondément, pour qu'elle puisse l'aider à envisager sereinement le mot « fin », dans cette page ultime très travaillée de son livre.

FD et OS – Gary, on le sait, a été aussi cinéaste. Il a fait tourner sa femme Jean Seberg dans ses deux films, Les oiseaux vont mourir au Pérou (1968), une adaptation de l'une de ses nouvelles, et Kill (1972). Ils ont été des échecs critiques et commerciaux. En quelques mots, quelle est l'histoire de ces deux films ? Et que disent-ils d'un Gary « cinéphile » ? Quelles passerelles maintiennent-ils avec son travail d'écrivain, d'une part, et avec sa cinéphilie de l'autre ? Quelles influences y reconnaît-on ?

JFH – Voilà beaucoup de questions importantes, et sur le plan de la création en général, et sur le plan de la cinéphilie non seulement consignatrice (l'analyse de films), non seulement sociale (la fréquentation des milieux du cinéma), non seulement imaginative (l'écriture de scénario), mais créative jusque dans l'épanouissement par la réalisation. Les réponses me viennent en vrac, je suis désolé.

Kill est un film d'action. C'est une co-production européenne ; le scénario et les dialogues (en anglais) sont de Romain Gary, ainsi que la direction. *Kill* est l'histoire de Brad Killian, ex-agent de quelque Bureau des Narcotiques. Impatient de l'évidente inefficacité des polices du monde contre la drogue, conscient des compromissions de sa hiérarchie, il s'est fait justicier indépendant. C'est-à-dire qu'il traque et exécute, un à un, les plus grands barons de la drogue, au revolver. C'est l'occasion pour le réalisateur de mettre le cinéma en abîme, car Killian filme ses exécutions, et on le voit se projeter et se reprojeter ces images documentaires, qu'il analyse et qu'il propose à l'édification enthousiaste du garçonnet qui l'aide au Pakistan, Ahmed, son tout jeune « lieutenant ». Celui-ci apprécie particulièrement le moment où la pellicule se rembobine et montre les morts se relever – comme l'appréciera plus tard Momo, dans la salle de montage de Nadine, dans le roman *La Vie devant soi*, d'Émile Ajar. Le film à l'envers ressuscite les héros morts, ce qui rend de l'espoir à Momo. Ahmed quant à lui semble cependant se réjouir de pouvoir une nouvelle fois voir buter les ordures, tout simplement. Ce lien Ahmed-Momo me fait penser à un autre lien film-roman : des paysages et des situations de *Kill* se retrouvent dans *Les Têtes de Stéphanie*, que Romain Gary publiera deux fois en 1974, d'abord sous le pseudonyme de Shatan Bogat, puis en y associant son nom.

Brad Killian (joué par Stephen Boyd) entraîne dans sa lutte Emily l'épouse d'Allan, un policier « pourri », et puis, finalement, ce policier lui-même (Jean Seberg et James Mason). Ils sont trois, et une dizaine des plus grands barons de la drogue sont réunis pour une concertation stratégique : la liquidation finale se passe à la mitraillette. Les corps sont montrés se contorsionnant au ralenti, un peu comme dans la dernière scène de *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), dont Gary et Seberg avaient assisté à la première parisienne, au Moulin Rouge, le 20 janvier 1968. Mais Gary poursuit par une innovation : Allan Hamilton est touché par un tir (venant du Baron, Baron parmi les barons). Mourant, il assimile par hallucination ces corps valsants aux Pakistanais en costumes traditionnel ou militaire que le spectateur avait vus dans diverses scènes du film s'essayer aux trampolines installés en attractions locales ici et là. Ce n'est pas sans donner au film une certaine unité dans l'insolite.

Non seulement dans son finale, mais aussi dans son prégénérique, *Kill* inclut une citation filmique. Ce chauffeur-tueur en livrée, qui porte ses gants coincés à portée de main dans une épaulette, est la reprise graphique du chauffeur-homme de main que jouait Jean-Pierre Kalfon dans le premier film de Romain Gary, *Les oiseaux vont mourir au Pérou*. Il sera évoqué à son tour, littérairement cette fois, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*.

Le film est assurément créatif pour lui-même, et non sans rapport avec la création littéraire. Romain Gary disait s'être « cassé la gueule » avec ce film, pour avoir « transigé » avec la production : sans doute lui a-t-on imposé de trop composer avec les attentes théoriques associées à ce genre de film d'action. Toujours est-il que *Kill*, depuis des décennies, est régulièrement distribué en cassettes vidéo, en DVD, en Blu-Ray, et diffusé sur des chaînes de télévision ici et là en Europe, et en streaming. La bande originale a été plusieurs fois éditée en LP et en CD, les morceaux sont très variés, et excellents. C'est d'ailleurs pour Gary l'occasion d'écrire les paroles d'une chanson, celle du générique : « Kill'em all » – enfin, autant que

possible. Le film, en fait, est assez violent. On n'a pas trop envie de devenir baron de la drogue...

Si le scénario de *Kill* est en anglais, celui des *oiseaux vont mourir au Pérou*, le premier film de Gary, est en français. Il adapte à la fois une nouvelle de Gary du même nom, et l'une des trames du roman *La Danse de Gengis Cohn*. En quelques mots : dans des décors épurés, une femme d'une beauté extraordinaire que tout le monde aime et désire s'est dégoûtée de son corps qui échoue à lui faire pleinement ressentir physiquement leur amour. Elle est parvenue à convaincre ceux qui l'aiment qu'elle préfère mourir plutôt que de ne jamais parvenir à la pleine jouissance physique. Sur un plan symbolique, Romain Gary ayant invité par ailleurs à voir en Adriana une figuration de l'humanité (dans *La nuit sera calme*), on peut voir dans son aspiration à en finir une analyse du nihilisme, qui se retourne contre l'humanité, ou dans l'impuissance relative de ses amants une allégorie de l'humanisme, qui peine à faire accéder la condition humaine à ce qui lui semble pourtant naturellement promis.



FIG. 5. Jean Seberg dans *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960)
et dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (Romain Gary, 1968).

« C'est un film littéraire, il y a une place pour ça », expliquait Jean Seberg dans ses interviews quand il était question de ce film, rétrospectivement. Lors du tournage, confiante, heureuse, elle se disait « épatée » par le sens visuel du réalisateur, et l'a répété quand elle a vu les premiers rushes. Le film prêt, elle l'a montré, avec enthousiasme, à ses collègues d'Hollywood, alors qu'elle tournait *Paint Your Wagon* (Joshua Logan, 1969). Tout cela est documenté par des articles de presse de l'époque. Une légende, lancée tardivement par Paton Price, dans les interviews conduites par David Richards en préparation du livre *Played Out*

(1981), veut pourtant que Jean Seberg se soit enfuie d'une projection quelconque où elle aurait découvert le film achevé et le rôle qu'elle y jouait. Tant qu'à faire, on situe ça aujourd'hui en ouverture du Festival de Cannes 1968 (qui fut autrement problématique, au point d'être très vite annulé !), ou à Hollywood. Comme si Jean Seberg avait été décérébrée au point de jouer sans avoir lu le scénario, ni sans avoir rien compris à son rôle ni à l'histoire ! Comme si Romain Gary n'était pas un créateur à la conquête d'imaginaires, mais un exhibitionniste pervers ! Il y avait de la malice dans ce témoignage de Paton Price, par ailleurs jaloux de la relation Gary-Seberg, et certainement amer d'avoir reconnu son portrait peu flatteur dans *Chien blanc*. Peut-être aussi était-il vraiment convaincu que la clé du jeu d'acteur était de rester soi-même, au point de croire que Jean Seberg en était restée à elle-même dans le film, et d'interpréter ses faits et gestes en conséquence. Si elle a fui un jour, ce devait être de telles manifestations d'absurdité, de tels piétinements des conquêtes de son travail, de telles impasses logiques, artistiques et humaines. Tout montre au contraire la fierté de Jean Seberg d'avoir accompli dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou* un excellent travail d'actrice, manifeste jusque dans son empressement à déclarer vouloir rejouer dans un ou deux ou trois nouveaux films de Romain Gary.

Comme dans *Kill*, Romain Gary se révèle être, dans *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, un auteur cinéphile, à travers notamment des citations. Il fait ainsi prononcer à Fernande (jouée par Danielle Darrieux), tenancière d'une maison de plaisir, prostituée elle-même, des mots qui auraient, lors des procès de l'épuration, été suggérés par Henri Jeanson à Arletty : « Française de cœur, oui... pour le reste, tu sais... c'est international. ». Et il place dans la bouche d'Adriana une question : « Qu'est-ce que c'est – un chagrin d'amour ? », qui reprend celle de Patricia, à la fin d'*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) : « Qu'est-ce que c'est – dégueulasse ? ». Il inclut aussi des citations filmiques : l'éclat sur le couteau dans la main d'Alejo quand il se prépare au duel avec Jack, l'homme à tout faire de Fernande dans le film, est l'éclat du couteau dans la main du brigand chinois qui, dans le prologue de *China Gate* de Samuel Fuller, s'apprête à attaquer le garçonnet vagabond. Lorsque Rainier saisit Adriana dans les vagues et la ramène sur la plage, on revoit des plans des *Amants du Tage* (Henri Verneuil, 1955). Ce sont deux citations filmiques parmi d'autres. En dehors du film, dans des interviews de promotion, il compare Jean Seberg à un Stradivarius, pour dire l'actrice d'exception, comme on dit l'instrument d'exception. Là aussi Gary se montre cinéphile, reprenant ce qu'avaient dit critiques et réalisateurs de Danielle Darrieux.

Au sujet de la réception du film, je me permets de rectifier un point important de votre question : *Les oiseaux vont mourir au Pérou* n'a pas rencontré les échecs critiques et commerciaux que colporte une légende égarée. Cela aussi, c'est un mauvais cliché, négligent. En effet, Jérôme Chauvelot, dès 1998, a attiré l'attention sur le fait que les statistiques de fréquentation des films telle que mesurée et publiée par *Le Film français* révèlent au contraire un succès certain du film. C'est même un des vingt films les plus vus en France en 1968. Il a été diffusé dans plus de vingt pays. Les biographes, les universitaires, les journalistes, la chronologie de la Pléiade qui écrivent ou qui laissent entendre que ce fut un four généralisent l'impression que peuvent laisser trois ou quatre coupures de presse de l'époque de grands

journaux nationaux facilement accessibles, et le fait que le film a été interdit aux moins de 18 ans en France, et de 16 ans aux États-Unis. Aux États-Unis, d'ailleurs, du point de vue de la transition du Code Hays au système de classification de la Motion Picture Association of America instauré à l'automne 1968, *Birds in Peru* est un film historique : il fit partie des tout premiers films à être classés X, et fut même le premier d'entre eux à sortir en salle, le 6 novembre 1968 à New York. Mais revenons à l'accueil critique du film : ce sont des dizaines voire des centaines d'articles qu'a suscités le film à travers le monde. Si la majorité de ces critiques trouvent des défauts dans telle ou telle composante du film (le jeu de tel acteur, tels dialogues, tel symbolisme, tel plan, telle incohérence scénaristique, etc.), seule une minorité le disqualifie en bloc. Et pour une autre minorité de critiques, c'est un excellent film. Il y a même des inconditionnelles, telle Jan Dawson, rédactrice du *Monthly Film Bulletin* du British Film Institute, et organisatrice de plusieurs ciné-festivals dans le monde. En 1968, dans sa critique dédiée, elle comparait (favorablement) le film à une tragédie de Racine. Et, s'exprimant en 1971, elle citait *Birds in Peru* comme l'un des dix meilleurs films jamais réalisés depuis l'invention du cinéma.

À la différence de *Kill, Les oiseaux vont mourir au Pérou* n'a encore jamais été diffusé en cassette vidéo, DVD, Blu-ray ou streaming. La très belle musique du film n'existe guère que dans des supports de démonstration que le compositeur américain Kenton Coe avait réalisés à ses frais. Le télécinéma en circule ici et là sur internet, dans une version italienne, mais ce n'est rien d'officiel, et en qualité très médiocre. Il n'en subsiste que quelques copies dans des cinémathèques (en Suède, Israël et Russie, mais pas à la Cinémathèque française). Il paraît que les masters originaux sont dans les collections d'Universal, à Rome, ce qui autorise tous les espoirs. J'ai retrouvé aux États-Unis et fait numériser une copie d'exploitation de la version américaine (en français, sous-titres en anglais par Romain Gary lui-même) ; elle sert à quelques rétrospectives et festivals, ce qui n'est pas si mal. Au moins ne peut-on plus totalement regretter, comme on l'a exprimé pendant quelque quarante ans, que le film ait complètement disparu.

À mon sens, cette forme d'aboutissement de la cinéphilie créative de Romain Gary mérite une plus large diffusion, en tant qu'œuvre de cinéma, en tant qu'œuvre de Romain Gary, et en tant qu'hommage au travail accompli par ceux qui se sont engagés dans l'aventure. Pierre Brasseur, Jean-Pierre Kalfon, Danielle Darrieux, non sans fierté, avaient aimé jouer dans ce film et pour ce film, qui leur avait donné l'occasion de renouveler leur répertoire. Miguel Buades, aujourd'hui peintre plasticien de renommée internationale, y jouait son premier film. Jean Seberg défendait *Les oiseaux vont mourir au Pérou*, jugeant qu'elle avait réussi là à composer un des meilleurs rôles de sa carrière. Oui, le travail de ces acteurs mérite d'être connu. Quant à Romain Gary, c'était, disait-il quelques mois après la mort de Jean Seberg, quelques mois avant son suicide, une des œuvres dont il était le plus fier.

Bibliographie sélective de Jean-François Hangouët

Ouvrages

- Hangouët Jean-François, *Romain Gary à la traversée des frontières*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2007.
- *Picaros et pédoncules. Romain Gary et l'en-avant de l'humanité selon Pierre Teilhard de Chardin*, Genève, Droz, 2019.

Volumes collectifs

- AUDI Paul et HANGOUËT Jean-François (dir.), *Cahier Romain Gary*, Paris, Éditions de L'Herne, 2005.
- ABDELJAOUAD Firyel, HANGOUËT Jean-François et LABOURET Denis (dir.), *Signé Ajar*, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.
- HANGOUËT Jean-François (dir.), *Le Plaid*, bulletin de l'association Les Mille Gary, 14 n°s, 1997-2006.

Articles

- HANGOUËT Jean-François, « Gary géographe », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 169-185.
- « L'œuvre qui palpite. Le rayonnement du monde chez Paul Pavlowitch », dans Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret (dir.), *Signé Ajar. Actes de la première Journée d'études Romain Gary* (en Sorbonne, 6 mars 2004), Jaignes, La Chasse au Snark, 2004, p. 171-223.
- « Burn, baby, burn », *Littératures*, n° 56, 2007, p. 193-204. doi.org/10.3406/litts.2007.2050
- « La fraternité à l'œuvre », *La Revue des Lettres modernes*, n° 2117-2121, 2010, p. 73-91.
- « Le tour de la citation », *Europe*, vol. XCII, n° 1022-1023, 2014, p. 171-182.
- « Les ailes brisées de son premier film », *Le Magazine littéraire*, mars 2017, p. 83-84.
- « Romain Gary, voix romanesque de la phénoménologie de l'évolution », dans Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Champion, 2018, p. 137-150.
- « Deux humanismes : André Malraux et Romain Gary », *Literatūra*, vol. 64, n° 4, 2022, p. 25-48. doi.org/10.15388/Litera.2022.64.4.2
- « Deux cinémas : *Espoir* (Sierra de Teruel, 1939) d'André Malraux et *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (1968) de Romain Gary », *Literatūra*, vol. 64, n° 4, 2022, p. 49-69. doi.org/10.15388/Litera.2022.64.4.3
- « Aux sources du soufisme des *Racines du ciel* et de *La Vie devant soi*, Émile Dermenghem », dans Yves Baudelle et Julien Roumette (dir.), *Romain Gary ou le roman total*, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 103-120.

Éditions

- GARY Romain, *L'Affaire homme*, éd. Paul Audi et Jean-François Hangouët, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.
- *L'Orage*, éd. Paul Audi et Jean-François Hangouët, Paris, Éditions de L'Herne, 2005.
- (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, éd. Jean-François Hangouët, Paris, Mercure de France, 2007.

**« J’aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie
mieux que je ne la vois hors cinéma »
Entretien avec François Bégaudeau**

AURÉLIEN GRAS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Unité de recherche ACTE

Résumé

François Bégaudeau est un écrivain français, qui pratique également la critique littéraire et, surtout, de cinéma. Il a publié de nombreux romans depuis *Jouer juste* en 2003, mais également des pièces de théâtre parmi lesquelles *La Bonne Nouvelle* (2018), ainsi que des essais, en particulier depuis *Histoire de ta bêtise* (2018). Bégaudeau (co-)scénarise aussi ponctuellement des bandes dessinées et des long-métrages, il a collaboré notamment à l’écriture de plusieurs films de Patricia Mazuy. J’ai pu avoir un entretien par mails avec lui au sujet de son rapport au cinéma et surtout de sa « cinéphilie littéraire ». Entretien qui est lié dans une certaine mesure à mon article, présent dans ce même numéro de *Relief*, sur le matérialisme cinématographique de Bégaudeau, même si l’entretien traite de davantage d’aspects. Un grand merci à François Bégaudeau de nous avoir accordé cet entretien.

Aurélien Gras (AG) – Que pensez-vous du terme « cinéphile » ? Est-ce que vous vous qualifieriez comme tel ? Cette question peut paraître surprenante, mais vous savez peut-être que dans la communauté académique, le terme pose question, et ce pour différentes raisons. L’une d’entre elles est le fait que, comme l’ont écrit Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur livre sur le sujet¹, on pourrait considérer une acception élargie de ce vocable, qui désignerait dès lors l’amour du cinéma, et plus précisément un « intérêt manifesté dans son temps libre » pour le cinéma. Or cette conception diffère de celle, autrement plus restreinte et quelque part « élitiste », mais aussi plus courante, de l’amateur éclairé, sinon du savant sur le cinéma, qui dans certains cas écrirait lui-même sur des films. En somme, quel cinéphile (si vous en êtes un) êtes-vous ?

François Bégaudeau (FB) – À première vue littérale, cinéphile = qui aime le cinéma. Est-ce que j’aime le cinéma ? Il y a tant de choses que je déteste dans le cinéma. J’aime certaines façons de faire du cinéma, je n’aime pas certaines façons d’en faire. Le cinéma, cette mosaïque, recèle des options absolument contradictoires. En revanche je trouve toujours intéressant, dense, d’être devant un film, même si je ne l’aime pas. Voilà le cinéphile que je suis : celui qui depuis 35 ans ne s’est jamais lassé de penser sur le cinéma, au cinéma, avec le cinéma. Mais le cinéphile est aussi devenu un stérototype, reconnaissable à des pratiques, des habitudes, des attitudes, une langue, un *ethos*. Suis-je cinéphile dans ce sens-là ? Il y a deux traits du cinéphile que je n’ai pas. Le premier est la monomanie. Le cinéma n’est pas le centre de ma vie, n’est pas mon loisir numéro 1, n’est pas non plus mon métier, qui est la littérature (l’écrit en

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

général). Le deuxième est l'érudition. Je ne passe pas ma vie à engranger ou resservir des informations sur le cinéma. Je ne connais pas le nom du « chef op » le plus régulier de Walsh, je n'ai pas d'anecdotes sur les tournages de Nolan. Je ne lis presque pas de livres sur le cinéma, je n'étais pas le genre jadis à regarder les bonus DVD. Seul m'intéresse vraiment le commerce entre un film et moi. C'est le moment clé. Je n'aspire à rien d'autre qu'à bien voir les films. Cela fait de moi un critique davantage qu'un cinéophile. Je connais des cinéophiles pas du tout critiques dans l'âme ; je suis peut-être l'inverse.

AG – Il est vrai que vous l'abordez un peu dans votre texte autobiographique, Deux singes ou ma vie politique, mais pourriez-vous nous parler de votre trajectoire cinéophile (au sens le plus large du terme), des moments importants à cet égard ? Bref, de l'archéologie ou la généalogie de votre cinéphilie ?

FB – À la maison, aucun conditionnement à devenir amateur de cinéma. Mais il y avait la télé. La télé passait des films, j'en regardais pas mal, avec un certain appétit. Vers l'adolescence des films me marquent (parfois bons comme des Bresson, parfois moins bons comme des Blier) et très vite me vient un questionnement nodal : comment c'est fait ? Qui fabrique ça et comment ? Que fait celui qu'on appelle metteur en scène ou réalisateur ? La mise en scène, c'est quoi ce truc ? Bardé de ces questions, j'ai commencé à regarder plus attentivement les films. Puis je suis devenu un spectateur actif vers 18 ans, c'est-à-dire le genre de mec à ne rien louper des (rares) propositions d'art et essai à Nantes, à faire des sauts à Paris pour enquiller des films du patrimoine, à mettre sur VHS ce qui compte à la télé, à aller de mon propre chef explorer l'œuvre de tel ou tel cinéaste notoire (grâce notamment à la médiathèque du coin). Et bien sûr à lire de la critique, essentiellement les *Cahiers du cinéma*. Par la suite, j'ai croisé des gens avec qui j'ai pu pratiquer la cinéphilie en bande (on voit un film on en parle on voit un film on en parle, on fait notre top 20 des meilleurs films des années 90, on ergote six heures pour décider si Eastwood est aussi fort que Ford). Ce qui m'a conduit à entrer aux *Cahiers* dans les années 2000. Depuis j'ai livré continûment des travaux critiques, sur plusieurs supports.

AG – Est-ce que vous considérez que vous vous inscrivez dans une généalogie particulière ou dans des filiations ? Serge Daney ou d'autres figures de la critique vous ont-ils influencé ? Vous reconnaissez-vous des affinités intellectuelles et de goût avec d'autres critiques contemporains ?

Je viens vraiment de l'école *Cahiers*, dont Daney est une figure centrale. Ce que je retiens de lui, c'est cette évidence que les questions de cinéma ne sont pas uniquement des questions de cinéma. Que ce qui engage le cinéma engage la vie, engage le monde. Aucune claustration cinéphilique chez Daney (troisième attribution possible du cinéophile : son tête-à-tête avec le cinéma, en vase clos). Ne pas faire dialoguer le cinéma avec lui-même, mais avec la vie. La vie éclaire le cinéma qui éclaire la vie qui éclaire le cinéma. Je suis aussi resté un bazonien de base. Le prix du cinéma, c'est son pouvoir de révélation-captation du réel. La caméra le révèle en le

captant. Le cinéma ne reproduit pas le réel, il le produit. Je vais le dire plus simplement : j'aime avant tout le cinéma qui me fait voir la vie mieux que je ne la vois hors cinéma.

AG – En rapport avec la question précédente, que pensez-vous des querelles cinéphiles ? En particulier à la plus célèbre en France, qui oppose les Cahiers à Positif ? Lorsque vous étiez critique aux Cahiers, lisiez-vous Positif et preniez-vous position contre ou avec eux, à ce moment-là ? Par ailleurs, lisez-vous d'autres magazines ou revues de cinéma, ou encore des critiques d'autres journaux ou magazines ?

FB – Cette querelle semble si *vintage*. Dans les années 90, mes compères et moi nous amusions à la rejouer, mais nous savions bien que ce n'était plus qu'un pastiche. Tout juste peut-on en tirer la substance : il me semble que les *Cahiers* pratiquaient la critique d'art ; ils prenaient un film comme une œuvre d'art, et tâchaient de dire où était l'art là-dedans. À *Positif* on donnait davantage dans le journalisme culturel (j'exagère, mais je le dis sans mépris), en faisant une grosse part à la fabrication, à l'artisanat du film. Avec ce que ça comporte de beaucoup moins flamboyant, mais peut-être aussi de moins fumeux. La grande force des *Cahiers*, c'est de sans cesse parler depuis la position de spectateur. Ce qui nous renverrait à ce que je tiens pour essentiel : ce qui se joue entre le film et moi dans le temps où il m'est projeté.

Je lis pas mal de critiques : les *Cahiers* toujours, et autres supports classiques (*Positif*, *Libé*, *Le Monde*). Mais je suis aussi de près des revues en ligne et/ou papier comme *Débordement*, *Critikat*, *Tsounami*. Je suis aussi des podcasts de cinéma (*Sortie de secours*, *Spéculations*) ou des chaînes YouTube de cinéma (*Microciné*). Il y a moins de place dans les journaux pour la critique que jadis, et il est sans doute encore plus difficile d'en vivre que jadis, mais j'observe que l'appétit critique est toujours là ; que cette tradition assez française se maintient. Je croise souvent des jeunes gens aussi passionnément désireux de penser-parler les films que je l'étais à leur âge. C'est un motif de grande joie. La flamme souffre dans le vent, mais elle s'entretient.

AG – J'ai le sentiment que même si la forme filmique vous importe énormément, tout comme la langue du reste, vous vous méfiez de l'herméneutique cinématographique. Par exemple, le travail de Jean-Baptiste Thoret vous semble tomber en partie dans une certaine surinterprétation. Pour vous, la glose est encline à son propre emportement qui a tôt fait de faire du film un prétexte pour servir les vues, voire la propre théorie du critique. De façon relativement connexe, vous avez dit que vous ne lisiez pas les travaux universitaires sur le cinéma. N'y a-t-il vraiment aucune exception à cela ?

FB – C'est sans aucune animosité que je confie ne pas lire de travaux universitaires. Je n'ai rien contre, c'est juste qu'on ne peut pas tout lire. Il est vrai aussi que ces travaux refusent deux choses qui selon moi sont centrales dans l'esthétique, et donc dans la critique, deux choses qui n'en sont qu'une : l'évaluation, la subjectivité. La question esthétique, c'est : pourquoi c'est si fort ? (ou pourquoi c'est si faible ?) Pourquoi ce tableau me fascine ? Qu'est-ce qui se passe entre cette scène de film et moi pour qu'elle m'émeuve à ce point (ou me fasse rire, ou me

consterne, m'embarrasse, m'angoisse, m'effraie, m'euphorise, me transporte, m'intéresse, etc.) ? En général le travail universitaire analyse sans évaluer, cependant que la critique analyse à partir de son évaluation spontanée, et dans le but jamais atteint d'objectiver cette évaluation.

Je ne lie pas Thoret à l'université. Ce que je lui reproche, c'est de planer très au-dessus des films, de ne pas les regarder véritablement. Il produit un discours axé sur ce que les films auraient à nous *dire*. Sur le supposé discours qu'ils tiennent. Et notamment le discours sur l'Amérique. Le postulat de Thoret est que tous les films américains parlent de l'Amérique (je crois d'ailleurs que sa vraie passion est moins le cinéma que l'Amérique, d'où son désintérêt revendiqué pour le cinéma français, et à vrai dire pour toute autre cinématographie, sauf le grand cinéma italien des années 60-70). Ce qui m'importe dans un film, ce n'est pas ce qu'il dit, ce dont il parle, c'est ce qu'il fait, ce qu'il donne à voir, etc. Quand je regarde un film américain, je me garde d'en tirer des conclusions sur l'Amérique – et d'abord qu'est-ce que c'est que ça, l'Amérique ? Et quand bien même un film américain aurait un truc à dire de l'Amérique, ce n'est sûrement pas ce qu'il y a de plus remarquable en lui.

En critique, je mets de côté les grands mots, les grands thèmes, pour m'astreindre à regarder précisément le film, scène par scène. Quitte à monter en généralité, mais dans un second temps, après observation, et en prenant bien garde de ne jamais *perdre de vue* le film.

AG – Ce que vous dites me mène à la question du matérialisme, en particulier au cinéma, car il me semble que Siegfried Kracauer, et sa théorie du film comme médium propre à capter la réalité matérielle (Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle) est assez proche de votre pensée. Certes, vous refusez ce genre d'essentialisation, mais je crois que votre matérialisme, tel qu'appliqué au cinéma, est assez proche du sien. Est-ce que vous connaissez cette théorie, et le cas échéant, le rapprochement avec votre vision du cinéma vous paraît-il pertinent ? Et plus généralement, pourriez-vous nous parler de votre rapport matérialiste ou « matiérophile » (comme vous le dites dans votre abécédaire²) au cinéma ?

FB – Je ne connais pas cet auteur. Mais oui, matérialisme est un mot que je peux assumer. Même si importe avant tout, en esthétique, ce qui est le soubassement affectif du matérialisme, que j'appelle en effet « matiérophilie ». Le cinéma, facturé d'une certaine manière, est le plus bel outil de captation de la matière – c'est-à-dire de la chair du monde, du monde comme incarnation. L'art du cinéma peut consister à saisir la matière, c'est-à-dire à faire qu'à l'écran elle semble plus saisissante qu'à l'œil nu. Au cinéma un arbre, un objet, une rue, une prairie, peuvent me toucher davantage qu'ils ne le feraient si je les regardais à un moment de ma journée. Et d'abord pour cette raison simple que dans le fil de la journée il est très rare qu'on prenne le temps de regarder. Je m'empresse de dire que le cinéma peut évidemment être investi pour faire l'inverse : dématérialiser le monde. On voit bien que le premier souci d'un Audiard, par exemple, est d'évacuer de son plan la matière. Je pourrais citer d'autres

2. François Bégaudeau, *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014.

cinéastes. C'est là pour moi la principale ligne de front esthétique. Le cinéma qui matérialise / le cinéma qui dématérialise.

AG – Comment percevez-vous les liens entre cinéphilie et politique, à la fois en général et dans votre propre rapport au cinéma ?

FB – Disons entre cinéma et politique. Le critère politique est très présent dans la critique de cinéma (française en tout cas). Sans doute parce que le cinéma est l'art dominant (avec la musique), qu'il déplace des foules, qu'il est donc un objet de discussion. Il est au centre de l'espace public (même si le jeu vidéo et les réseaux l'excentrent progressivement), moyennant quoi il est immédiatement perçu comme partie prenante de la vie de la cité. Il est en plus assez fréquent (pour cette raison même ?) qu'un film aborde ou croise un sujet de société.

Dans le lexique critique, le lexique politique ou parapolitique figure en bonne place : ce film est dit réac, cet autre film est dit bourgeois, et depuis quelque temps le label féministe est attribué à gogo. On voit le danger de cette tendance : que ces décrets se substituent au travail critique. « Réac » et tout est dit. « Féministe » et tout est dit. La politique m'intéresse, mais l'art aussi, et je déplore souvent que la première étouffe l'autre, que la grille politique (ou plus sûrement morale) recouvre le film plutôt que de l'éclairer. Il faut donc être ici rigoureux. Rappeler que ce n'est pas parce qu'un film est de gauche qu'il est bon. Que ce n'est pas parce qu'un film est féministe qu'il est bon. Ça ne suffit pas, ne serait-ce que parce que ces bons points sont souvent attribués sur la base d'éléments superficiels (quelques dialogues, tel type de dénouement, etc.). La politique ce n'est pas une case cochée. Saisir politiquement un film ne consiste pas à vérifier que l'ingrédient y est – « c'est bien joué, l'histoire est haletante, et en plus ce film dénonce les labos pharmaceutiques, ce qui est salubre ». Deux questions se posent alors, et elles sont difficiles. Deux questions en une : qu'est-ce qu'un film réellement politique (ce qui ne signifie pas un film à thèse, à message, ni un film militant) ; en quoi la saisie politique d'un film participe réellement de son évaluation esthétique ? Je propose quelques pistes dans mon livre *Comme une mule*.

AG – Vous semblez assez éloigné de tendances actuelles qui tendent à mettre à distance la politique des auteurs et qui préfèrent une approche historienne anti-immanentiste voyant dans le contexte de production au sens large, y compris la manière dont le tournage s'est opéré une matière d'analyse au moins aussi importante que le « texte » filmique lui-même. Je pense par exemple à ce que vous aviez dit à propos de Mektoub, My Love : canto uno, lorsque Adèle Van Reeth vous questionnait sur votre regard quant aux méthodes de Kechiche avec ses actrices voire l'accusation d'agression sexuelle portée contre lui. Vous disiez qu'il fallait bien distinguer entre le comportement du réalisateur sur le plateau et l'œuvre d'art³. Même si vous l'abordez sensiblement dans Ma cruauté, pourriez-vous nous dire ce que vous pensez de ce que certains appellent la cancel culture ?

3. Public Sénat, « Vie politique et politique de la vie – Livres & vous... (26/10/2018) », www.youtube.com, 27 octobre 2018.

FB – Vous mêlez ici plusieurs choses qu’il faudrait discerner, pour plus de discernement. S’intéresser aux conditions de tournage de fabrication, de production ? Ça m’intéresse beaucoup. Avec le cinéma, cet art qui nécessite beaucoup de moyens et beaucoup d’argentiers, les conditions de production sont absolument décisives, et je me penche souvent là-dessus dans mon podcast *La gêne occasionnée*, comme je l’ai souvent fait à l’écrit. M’intéressent par exemple les cinéastes comme Soderbergh ou Godard qui ont toujours pensé ensemble la conception des films et leur économie. Par exemple la domination économique d’un acteur institue un rapport de forces en sa faveur avec le réalisateur qui me semble souvent domma-geable pour le film. De même, l’objectif de rayonnement économique international d’un film influence forcément sa forme – elle l’ordonne, littéralement.

Sous-catégorie de ce qui précède : les rapports de force sur le tournage à proprement parler. Les conditions de tournage, et plus spécifiquement encore, la question des violences sexuelles et sexistes sur ces tournages. Par exemple l’attitude de Kechiche avec ses comédiennes et avec son équipe. Tout ça m’intéresse, bien sûr, du moment qu’on en tire des leçons structurelles. Il me semble que la structure même des tournages (beaucoup de gens, promiscuité, hébergement dans les mêmes hôtels, hiérarchie stricte des places, subordination économique à tous les bouts, phénomène d’omerta propre à tous les milieux où les gens sont économiquement liés) appelle la violence. Et ainsi un livre noir des violences de tournage commence à s’écrire, qu’il est nécessaire d’écrire.

Arrive alors la question des « auteurs ». Je n’ai pas vocation à défendre les auteurs en général, et surtout pas ceux que vous citez. L’aura de l’auteur, mais plus généralement l’aura du réalisateur comme chef de chantier, lui donne souvent la latitude d’un patron. Et il n’est pas rare qu’il en abuse. Simplement j’ai l’impression qu’avec la « politique des auteurs », dont pas mal de gens parlent sans en rien connaître, on a trouvé une sorte de victime expiatoire, qui dédouane d’interroger et déconstruire l’ensemble de la structure.

Ceci peut se rejouer aussi dans les débats esthétiques. J’ai toujours défendu un cinéma où le-la cinéaste se laisse porter et guider par ce qu’il-elle filme, au lieu de façonner ce qu’il-elle filme, de le mettre en boîte, de le plier à son *storyboard* mental. Je crois que ces considérations ne sont pas sans rapport avec le reste. Il ne faut pas s’étonner qu’un cinéma qui veut dominer le réel puisse engendrer ou banaliser des attitudes dominatrices.

AG – *Est-ce que vous diriez que la question du féminisme est importante voire constitutive aujourd’hui dans votre cinéphilie ? Vous aviez publié un article dans Transfuge en 2017, intitulé « Les rêveries du cinéophile féministe⁴ », est-ce que vous avez toujours les mêmes vues à ce sujet ? Le mouvement #MeToo a-t-il modifié celles-ci, et si oui comment ?*

FB – La lecture féministe du monde m’est venue très tôt, par contexte familial, mais surtout par contexte amical. Dans les années 90, ce mode analytique était présent dans mes conversations avec des amis et surtout des amies. Dans les années 2000, il est même devenu central

4. François Bégaudeau, « Les rêveries du cinéophile féministe », *Transfuge*, juin-juillet 2017, p. 123-129.

chez moi – qui avais jusqu’ici privilégié l’analyse de classes. On en trouvera de nombreuses traces dans mes livres de cette période, notamment *Fin de l’histoire* et *Au début*. Cela s’est aussi répercuté dans mes travaux critiques, aux *Cahiers* puis à *Transfuge*. J’ai aussi donné quelques conférences sur le sujet. Mais je dois dire qu’alors je m’en tenais à une sorte de recension des personnages ou éléments de scénario qui percutent ou au contraire entérinent ce qu’on n’avait pas encore l’habitude d’appeler le *male gaze*. C’est-à-dire que je me contentais de répertorier les signes, en les classant comme plus ou moins positifs selon le critère féministe.

Cette recension est ce qui est majoritairement pratiqué aujourd’hui, dans le monde post #MeToo. Lecture qui m’est apparue insuffisante au cours des années 2010, où je suis passé à une analyse plus structurelle et surtout plus formelle. Avec cette question difficile : à quoi pourrait ressembler une forme féministe ? Aussi vrai que les années 60-70 s’étaient demandées comment faire politiquement des films, que voudrait dire faire « féministement » des films ? Avec en bonus une question analogue à celle déjà évoquée sur la politique : en quoi la lecture féministe des films soutient leur évaluation esthétique ? Ça a donné le texte de 2017 que vous citez, où je lance l’hypothèse qu’un film misogyne ou masculocentrique se mute esthétiquement. Dans *Comme une mule*, j’en viens à ce mantra simple, sans doute insuffisant, mais qui a sa pertinence : fais des films qui soient à la hauteur de l’art, et mécaniquement ils contribueront à l’effort féministe.

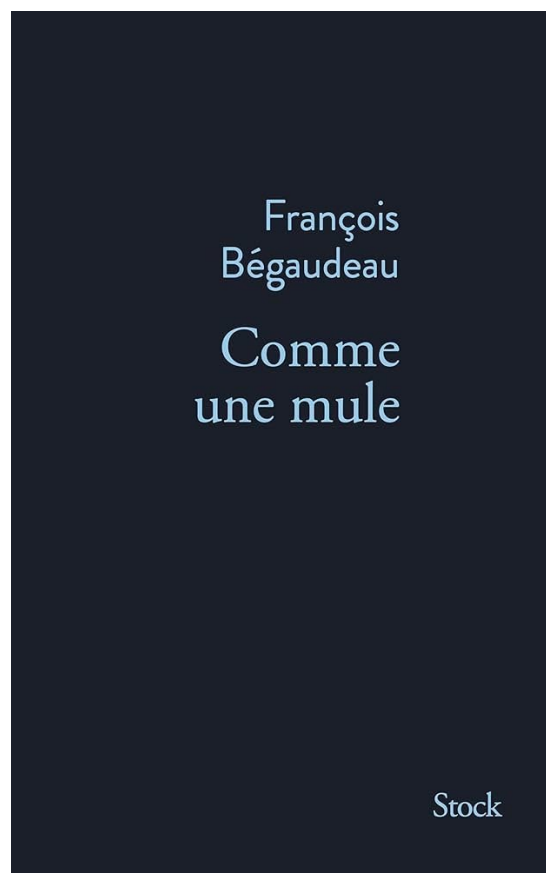


FIG. 1. François Bégaudeau, *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024.

AG – Même si cela ne concerne pas uniquement la cinéphilie littéraire, j'ai le sentiment qu'il y a quand même un certain goût pour la polémique chez vous, un certain tropisme pour la conflictualité, la mésentente, la contradiction. Vous avez dit quelque part d'ailleurs que ce tempérament était lié à votre complexion politique. Comment est-ce que ce pli innerve votre activité de critique de cinéma ?

FB – J'ai effectivement repéré ce pli chez moi, mais j'ai aussi souvent dit que ce n'était pas ce que je préférais en moi. Je me passe très volontiers des polémiques, des débats. Je leur préfère le calme de l'écrit, éventuellement de la conférence, ou du podcast. C'est surtout dans ces dispositifs qu'on pense bien, qu'on déplie bien le réel.

Cela dit, il est évident que la réflexion esthétique est presque par nature, sinon polémique, du moins batailleuse. Comme dit à peu près Bourdieu, l'expression d'un goût contient souvent l'expression d'un dégoût. La vie d'un spectateur de cinéma est cousue d'adhésions et de répulsions. L'éloge d'un film, mon exercice critique préféré (art d'aimer), contient, au moins en creux, un certain nombre de rejets. Le geste créatif est lui-même à la fois affirmatif et distinctif : si je fais ça, c'est que je refuse de faire ça ; si j'adopte cette forme, c'est en distinction de telle autre forme qui me paraît caduque, mensongère, faible, exsangue, bref : académique. Peindre de cette manière vaut réfutation de telle autre manière. Le Nouveau Roman se construit contre la narration dix-neuvième. L'art avance comme ça, la critique d'art aussi. Mais disons pour synthétiser qu'on peut mener cette guerre du goût sans prendre des accents polémiques. On peut la mener calmement. Mon style critique est d'ailleurs très peu polémique. Si piques il y a, elles sont rares et souvent rieuses.

AG – Comment envisagez-vous les liens entre la littérature et le cinéma dans votre pratique d'écrivain, et peut-être également d'intellectuel ?

FB – Je suis matérialiste en art aussi. Un art se définit d'abord par une configuration matérielle. La musique ça se fait comme ci, avec des instruments, avec des sons, sans image, ça sollicite l'ouïe, etc. Les configurations de la littérature et du cinéma sont point par point opposées (solitude / collectif ; abstraction / incarnation ; visuel / écrit ; bruit / silence, parole audible / « parole muette », extériorité / intériorité, mouvement / immobilité). Donc vraiment ces deux arts n'ont rien en commun, si ce n'est des aspects qui ne leur sont pas essentiels : le récit, le dialogue. Et d'avoir pratiqué les deux m'a confirmé dans ce sentiment d'une sèche incompatibilité.

AG – Est-ce que votre cinéphilie importe en tant qu'écrivain ? Et plus particulièrement, lorsque vous écrivez des livres, pensez-vous que votre profond amour pour le cinéma exerce une influence ? Diriez-vous à ce titre que votre écriture est ou a été tributaire de votre cinéphilie ? N'y aurait-il pas une visualité cinématographique à l'œuvre dans vos livres, et plus généralement un imaginaire cinématographique ?

FB – Je ne crois vraiment pas. Certains lecteurs ont tendance à traquer ça dans mes livres parce qu'ils savent que j'ai un goût prononcé pour le cinéma. Mais je crois que c'est l'inverse qui se passe : le cinéma me permet d'explorer certaines choses que du coup je n'explore pas dans mes livres. Je ne pense vraiment pas qu'on puisse dire que j'écris « visuel », ou que réciproquement j'ai une approche « littéraire » du cinéma. Au contraire j'ai tendance à tenter de faire dans l'un ce qui serait absolument impossible dans l'autre.

Reste qu'il y a probablement, de mon activité cinéma à mes productions littéraires, quelques ponts. Des continuités thématiques, une certaine disposition devant le réel, une certaine tonalité, etc. Par exemple, il est logique que mon goût pour la question sociale, pour les situations, pour l'humour, se distribue alternativement dans l'un et l'autre.

AG – En tout cas, vous avez indiqué sur votre site que votre roman L'Amour avait été influencé par les personnages de L'Enfance nue de Pialat. Pourriez-vous nous dire s'il y a d'autres livres dans votre œuvre dont vous conscientisez l'influence cinématographique ? Vous aviez confié également dans un entretien pour Mediapart en 2008 : « Les films de Pialat ont été très formateurs dans la mise au point d'une certaine économie de l'émotion que je pratique dans mes livres ⁵ ». Y aurait-il d'autres cinéastes qui comptent autant dans votre pratique d'écrivain ?

FB – Les films ont affiné ma sensibilité, et c'est avec ma sensibilité que j'écris mes livres. Donc, écrivant, j'ai sans doute souvent des films en tête, ou plutôt en moi. Les souvenirs de films font partie de mon stock de souvenirs, au même titre que des souvenirs de choses vécues. Tout ce qui m'émeut et m'accroche est susceptible d'imprégner mes livres, puisque la matière des livres c'est cela : la vie ressentie. Je ne peux donc pas citer de cinéastes précis qui aient pu « m'influencer », tout ça forme en moi un magma inextricable. D'ailleurs il ne s'agit pas d'influence. Ou alors il faudrait dire que tel ami cher, tel événement géopolitique, tel joueur de rugby m'influence. Les films s'invitent dans mes livres parce que la vie s'y invite et que les films font partie de ma vie. Ainsi quand j'écris *L'Amour*, qui se passe dans le milieu populaire des années 70 et 80, j'ai en tête ma famille, les amis de ma famille, mon enfance, mon adolescence, des émissions de télé de l'époque, mais aussi des films de cette époque-là, parmi lesquels ceux de Pialat, très ancrés dans la classe populaire. Mais c'est un élément parmi des dizaines d'autres qui, à leur manière, s'impriment dans ce livre.

Je précise que ce n'est pas Pialat qui a forgé ma sensibilité. J'ai plutôt vu, dans la sensibilité au travail chez lui, quelque chose qui était au travail chez moi. J'ai reconnu quelque chose de moi dans cette façon-là de se tenir devant la vie. Disons alors que ces films m'ont renseigné sur ma propre sensibilité : ou c'est comme ça que je vois l'humanité aussi ; ou c'est comme ça que j'aime qu'on négocie les émotions, etc.

Il y a cependant parfois des observations que je fais dans le cinéma qui vont nourrir explicitement le travail d'écriture. Par exemple, je sais que les plans-séquences d'Östlund ont

5. Sylvain Bourmeau, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire », *Mediapart*, www.mediapart.fr, 24 septembre 2008.

influencé explicitement l'écriture d'*Un enlèvement*. Je peux dire aussi que le génie du récit de Michel Franco me donne beaucoup à penser sur la construction de mes propres récits romanesques.

En résumé, ces deux arts je les vis vraiment dans deux couloirs parallèles, mais je n'ai qu'un corps, et le corps écrivant n'est pas vierge des expériences du corps spectateur de cinéma.

AG – Dans vos livres, il me semble qu'il y a davantage de références à des films qu'à des œuvres littéraires. Pourquoi mobiliser davantage cette cinéphilie ? Est-ce que la dimension foncièrement plus populaire du cinéma joue un rôle dans ce choix ? Vous avez dit dans un entretien pour Critikat : « Le cinéma pour moi représentait ça : quand on parle d'un film, on fait partie d'une sorte d'agora, d'autant plus que le politique irrigue en permanence les discussions. C'est pour cette raison que j'ai toujours voulu garder un pied là-dedans, comme si cela revenait au fond à garder un pied dans bien d'autres choses que le cinéma ; c'est aussi une manière de vivre avec son temps⁶. »

*FB – Je crois pouvoir dire qu'il y a très peu de « références » au cinéma dans mes livres. Je n'aime pas ça, et d'ailleurs ça ne me vient pas spontanément. En revanche j'essaie toujours de restituer l'environnement social et culturel dans lequel baignent mes personnages et qui les façonne de quelque manière. Le personnage lit quoi, voit quoi comme films, aime quoi comme chansons ? Écoute beaucoup de musique ? Comment ? Or, les choses étant ce qu'elles sont, les gens regardent en général plus de films qu'ils ne lisent de livres (ce qui renverrait à l'entretien avec *Critikat*), donc ce seront surtout des films qui arriveront sur la page. Surtout que j'ai tendance à camper des personnages peu portés sur les livres. Inversement, pour *Ma cruauté*, nous étions dans le biotope universitaire, donc une foison d'écrivain·e·s et d'œuvres était nommée. Logique du réel. Mon prochain roman évoque deux adolescents des classes populaires des années 2010, eh bien les jeux vidéo et les youtubeurs se sont imposés.*

AG – Dans La blessure, la vraie, à un moment donné vous décrivez un personnage comme ayant « le rire de Depardieu » : pourriez-vous nous éclairer quant aux motivations qui ont présidé à cette référence ? Et diriez-vous que la question de l'acteur·rice importe dans votre cinéphilie ? Il me semble que vous accordez une place importante aux gestes, est-ce que cela pourrait être une des raisons dont procède un certain intérêt porté aux comédiens et comédiennes ?

FB – Pour le coup, dans La blessure, la vraie, le cinéma s'invite dans la fiction même, en la personne de ce personnage appelé « le cinéaste » mais dont on ne saura jamais s'il est vraiment cinéaste, ou simplement accessoiriste, truqueur, acteur, ou rien de tout ça. Il est le cinéma à lui tout seul, avec ce que ça comporte de fraude, d'escroquerie – il « fait son cinéma ». Cette intrusion d'un personnage lié au cinéma dans ce contexte à dix mille bornes

6. Josué Morel, « François Bégaudeau, critique matérialiste », *Critikat*, www.critikat.com, 29 novembre 2022.

du « monde du cinéma » (un village de Vendée en 1986), marquait le moment où la fiction venait perturber, ébranler, chambouler, voire ravager le récit classiquement réaliste. Où les puissances du faux venaient jeter un doute sur la véracité autobiographique de ce récit au titre perfide. Ici le cinéma valait comme univers fictif, *larger than life*, machine à rêves ou à cauchemars – la petite nuit de drague d’été tournait au cauchemar. D’où cette figure monstrueuse, dévoratrice, dont le rire suggère une analogie avec Depardieu. Mais le plus important est peut-être que ce pseudo-cinéaste se fait appeler Bruno, et signale que ça se dit Brian en anglais. Brian comme De Palma, et plus loin une allusion sera faite à *Body Double* (Brian De Palma, 1984). Là oui, on peut parler de « référence », même s’il y a ici un usage substantiel de l’allusion – méfie-toi, narrateur, tout corps est double, méfie-toi car la chair est trouble. Mais encore une fois, c’est une des rares fois où j’ai disposé ce genre de signes.

Mon travail critique témoigne souvent de mon intérêt pour les acteurs ; et de mon rapport parfois très tendu avec les acteurs, avec ce que les acteurs font aux films. Parfois les acteurs leur font du bien – un film comme *Le Ravisement* (Iris Kaltenbäck, 2023) n’est possible que par Hafsia Herzi –, parfois du mal. Mon socle, c’est Bresson, c’est la méfiance vis-vis des acteurs, que j’exprime souvent dans *La gêne occasionnée*. Mais j’aime surtout essayer de comprendre pourquoi tel·le acteur·rice est mauvais·e ou bon·ne, rehausse le film ou le gâte. Finalement c’est encore la même question : au lieu de se contenter d’un bon point décerné au passage (Di Caprio est à son meilleur), se demander : pourquoi c’est si fort ? Quelles données concrètes font que la présence de cet acteur dans le plan me passionne ? Dernièrement je me suis astreint à comprendre ce qui me passionnait dans la présence de l’actrice principale de *À son image* (Thierry de Peretti, 2024). La critique ne réfléchit pas assez en ces termes, or, sauf exception, les acteur·rice·s demeurent au centre des films, et souvent au centre des plans. Aller voir un film, c’est voir des corps cadrés par une caméra. Si on ne s’arrête pas sur ce que donnent ces corps, sur leur rendu, alors on occulte cinquante pour cent du film.

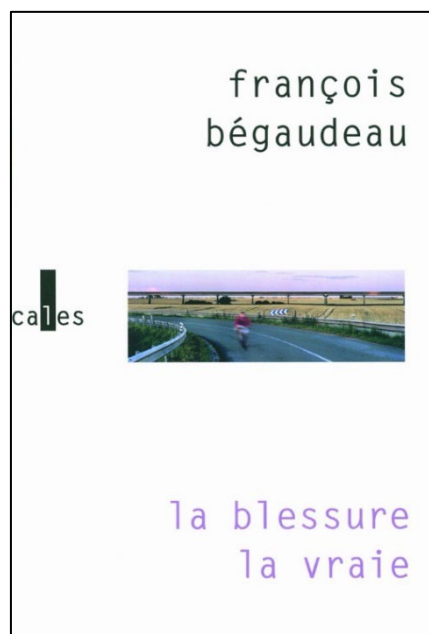


FIG. 2. François Bégaudeau, *La Blessure, la vraie*, Paris, Verticales, 2011.

AG – Dans *En guerre*, j’ai cru déceler une référence à *La Vie d’Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), en tout cas par l’intermédiaire de votre critique de ce film parue dans *Transfuge*, car vous décrivez votre personnage de Louisa assez similairement à celui d’Adèle, dans l’énergie qu’elles déploient notamment : « Adèle est énergique sans mouvement, mobile sur place⁷ » et dans votre roman « Cette fille ira à la tombe en courant. Non, pas en courant. [...] C’est l’intensité statique d’une pile⁸. » Sur un mode plus mineur peut-être, un passage vers la fin d’*En guerre* peut rappeler la scène dans le bar du film de Kechiche : les larmes particulièrement profuses, auxquelles de mêle un érotisme latent que les personnages cherchent à congédier. Et puis bien sûr, votre livre raconte également une histoire d’amour entre deux personnes appartenant à des classes sociales différentes. Ainsi, est-ce que *La Vie d’Adèle* a pu faire partie de vos références dans l’écriture d’*En guerre* ?

FB – Cet exemple va me permettre de préciser *in situ* ce que j’essaie de dire plus haut. En aucun cas ma Louisa n’est une référence à Adèle. Et l’histoire entre Louisa et Romain ne m’est pas venue en suivant *La Vie d’Adèle*. Mais voilà je n’ai qu’un corps. Ce corps, l’individu que je suis, est très attentif aux données de classe, qu’il tient pour déterminantes. Donc cet individu a été forcément très attentif à la relation inter-classes de *La Vie d’Adèle*. Et c’est cette même modalité, ce même tempérament qui peu après a donné la relation inter-classes au cœur d’*En guerre*. Il y a un tronc commun, ma personnalité, ma complexion, qui agit alternativement dans ma vie cinéma et ma vie littéraire – mais agit aussi lorsque je discute politique au café, ou lorsque, rencontrant quelqu’un, je tâche de le scanner socialement.

Ensuite il est sans doute vrai que les réflexions que m’a inspirées le personnage bourgeois de *La Vie d’Adèle*, se sont reversées dans la façon dont j’ai conçu mon personnage de Romain, petit-bourgeois en carence d’intensité aussi. Et un an plus tard encore dans le portrait de la bourgeoisie que propose *Histoire de ta bêtise*. Tout ça circule, les différents ateli-ers de ma vie, les différentes poches sensorielles sont poreuses les uns aux autres. Mais j’y insiste : il ne s’agit jamais d’influence directe, consciente, explicite. Il s’agit d’une hermétique tambouille sensible et mentale qui à un moment s’agence en livre.

AG – Comme vous l’avez déjà mentionné, vous faites un podcast qui s’appelle *La gêne occasionnée* avec « l’homme qui n’a pas de prénom ». Estimez-vous qu’un podcast puisse ressortir à l’activité littéraire ? Diriez-vous du même coup que ce podcast participe de votre « cinéphilie littéraire » ? Dans quelle mesure différenciez-vous cette activité de critique orale de celle de critique à l’écrit ?

FB – Non, je ne crois pas du tout que ce soit là un exercice littéraire, même lorsque nous consacrons un épisode de *La gêne occasionnée* à un livre, comme ça nous arrive (une émission sur quatre). La littérature pour moi est indissociable de l’écrit. Il y a une chimie particulière de l’écrit, une disposition induite par l’écrit, qui seule permet la littérature, laquelle se caractérise

7. François Bégaudeau, « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 61.

8. François Bégaudeau, *En guerre*, Paris, Verticales, 2018, p. 60.

par une certaine façon de se tenir par rapport au sujet. Par ailleurs je ne pense pas que la littérature soit analytique, or la parole déployée dans *La gêne occasionnée* est analytique. Évaluative, subjective, descriptive, mais aussi analytique.

Concernant la critique et bien d'autres domaines langagiers, je préfère toujours l'écrit, où chaque mot est pesé, où la réflexion peut s'affiner par l'écriture même. Mais je dois dire que le temps qu'on s'accorde dans *La gêne occasionnée*, et les réflexions préparatoires à chaque épisode, font que je ne souffre pas trop quand j'écoute les épisodes. C'est de l'oral plutôt tenu – c'est-à-dire pas trop saturé d'approximations, de facilités de langage, de raccourcis inexacts, de jugements expéditifs. Autant de choses que l'oralité s'accorde et que l'écrit devrait servir à congédier.

AG – *Vous avez la dent dure avec les séries télévisées. Vous semblez les associer principalement aux classes dites supérieures : est-ce que cela signifie que pour vous, cet « art » est davantage consommé par la bourgeoisie ?*

FB – J'ai la dent dure quand je m'attaque aux forts. Depuis quinze ans la position de la série est dominante. Elle a pris le magistère de la fiction audiovisuelle, et même du documentaire. Elle est très cotée, et sur-légitimée par le monde intellectuel et académique. J'ai la dent dure parce qu'elle est une pratique massive et qu'il me semble que cette pratique fabrique un spectateur qui, à terme, n'est plus disponible pour les films, en tout cas pour l'expérience spatio-temporelle que j'aime qu'un film soit. Il y a donc une guerre objective, une guerre du goût, et je serais bien niais de l'évoquer en termes douxereux. Le champ esthétique est un champ de bataille parce que tout ne peut pas y cohabiter en paix. Des choses en liquident d'autres. Le cinéma américain a liquidé pas mal de cinématographies nationales. La série grignote le cinéma – ou l'infléchit, le restructure à son image.

En France, la série 2.0, celle dont on parle, a d'abord été l'apanage de branchés et de cinéphiles électifs qui avaient accès au câble, aux séries HBO, etc. Puis elle est devenue un vecteur de distinction bourgeoise. Dans les années 2000, ce ne sont pas des prolos qui regardaient *The Wire*. Puis la série est devenue tellement hégémonique qu'elle a séduit toutes les classes. *Game of Thrones*, ça se regarde partout. Depuis quelques années, il semble d'ailleurs que la série se décote légèrement ; la bourgeoisie est moins en boucle sur la dernière série en vogue, il y a moins de séries qui fassent événement, etc., moins de séries incontournables pour qui veut participer aux discussions de machines à café. La série est en train de devenir ce qu'étaient les séries télé bas de gamme des années 60-70 : des programmes pensés pour le grand nombre, qui rassemblent beaucoup de gens et visent surtout les « ménagères » – celles qui gèrent les dépenses courantes, et que ciblent en priorité les pubs. Ce qui est déjà derrière nous, c'est le moment distinctif de la série, le moment de son assomption esthétique. Nombre de critiques sont revenus de leur prime enthousiasme pour le genre. De plus en plus de gens se rendent compte que la série porte un empêchement esthétique, pour ne pas dire une impasse. J'ai détaillé cette impasse structurelle dans quelques textes (par exemple dans *Boniments*), mais en résumé disons que les conditions de consommation de la série formatent

violemment ses formes, ses récits, ses thèmes. On en revient au mode de production : un truc fabriqué pour être consommé sur ordinateur au pieu, tout en menant une discussion d'appli de rencontre, ne peut pas être esthétiquement ambitieux.

AG – Cette « anti-sériphilie » ou « sériphobie », pour abuser de néologismes, certain-e-s pensent qu'elle va de pair chez vous avec un certain élitisme par lequel vous priseriez surtout des cinéastes et des films confidentiels, qu'elle entre en contradiction avec votre sensibilité politique marxiste en faveur des classes populaires, puisque cela révélerait un certain mépris envers ces derniers. Autrement dit, vos goûts cinématographiques pointus, et vos « dégoûts » vis-à-vis d'œuvres à succès accuseraient un manque de cohérence idéologique. Vous l'aviez d'ailleurs un peu évoqué, mais davantage à propos des idées politiques que du cinéma, dans votre entretien avec Judith Bernard à propos de Deux singes ou ma vie politique⁹. Qu'en pensez-vous ?

FB – Il n'est pas vrai que j'attaque les films à succès et défends les films marginaux ou pointus. J'ai aimé la plupart des films de Tarantino, il y a des films américains d'action que j'adore, je peux aussi aimer certaines comédies dites populaires – dans *Transfuge* j'ai fait l'éloge de *Papa ou Maman*, de *Radiostars*, et il m'arrivait de faire des trucs semblables aux *Cahiers*. J'en passe. Inversement je déteste les films de Mandico, par exemple. Un de mes cinéastes préférés est Chaplin, dont on ne peut pas dire que le succès ait été confidentiel – pareil pour Hitchcock. L'an dernier *La gêne occasionnée* a défendu *Poor Things*, de Lánthimos, film de studio qui a eu une grande visibilité.

Je note aussi que dans d'autres arts mes goûts peuvent tout à fait croiser le goût populaire : par exemple mon goût pour la variété, pour des centaines de tubes mondiaux, mais aussi pour des groupes de rock mondialement connus comme Nirvana ou Green Day. Je pourrais aussi signaler ma dilection pour le foot, pour le cyclisme etc. Mais venons-en à des choses plus sérieuses.

On pourrait tout à fait renverser l'attaque, et dire que défendre des films à succès, ce n'est pas défendre le populaire, c'est défendre la norme. Les films à gros budget qui ont besoin d'un public massif pour rentrer dans leurs frais sont fondés sur une sorte de patrimoine moral et esthétique universel, mondial. C'est-à-dire qu'ils sont voués au conformisme. De ce point de vue un marxiste a raison de s'en tenir à distance, et raison de se tourner préférentiellement vers un cinéma qui, fabriqué dans une petite économie, est moins ligoté par la nécessité d'appliquer des standards. En somme, être marxiste, ça consiste en quoi ? Défendre *Joker* (Todd Phillipps, 2019), qui, en plus de charrier un imaginaire politique douteux, tape dans une sorte de psychologie consensuelle (le pauvre petit Joker n'a pas été aimé par sa maman), ou *Désordres*, de Cyril Schäublin (2022), film anarchiste sur des anarchistes, et moulé dans une forme absolument atypique, irréductible ?

Quand bien même je serais « élitiste » en art, ça ne me poserait pas de problème. Souvenons-nous que la pensée marxiste (puisque on me la retourne en boomerang) est aussi

9. Arrêt sur images, « Bégaudeau, une passion politique d@ns le texte », www.arretsurimages.net, 8 mars 2013.

fondamentalement minoritaire. Que l'intelligentsia marxiste constitue aussi une petite élite, au regard de l'hégémonie libérale-autoritaire. D'ailleurs je crois qu'on confond souvent élite et minorité.

En réalité les objecteurs dont vous parlez sont sujets à une confusion courante entre art de masse et art populaire. Il n'y a pas grand-chose de « populaire » dans les franchises Marvel. Je note d'ailleurs que la bourgeoisie citadine se porte beaucoup plus volontiers vers des films comme *Avatar* (James Cameron, 2009), ce film productiviste-écologique, que vers le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste marxiste libertaire, ou de Pietro Marcello dont tous les films honorent à leur manière la classe laborieuse. Au fond les objecteurs soucieux de défendre le goût populaire partagent beaucoup plus de goûts avec la bourgeoisie que je n'en partage moi. Ne parlons pas de leur ignorance totale (souvent teintée de mépris) du continent documentaire – 98% d'entre eux continuent à penser qu'un documentaire n'est pas un film. Les fans de *Mad Max* (franchise de films réalisés par George Miller), d'*Avatar*, qu'ils soient bourgeois ou moins bourgeois, ignorent tout du travail pauvre et admirable d'Olivier Zabat. Souvent cette très superficielle défense des goûts des classes inférieures revient à défendre un cinéma ultra-riche. Je les laisse y réfléchir.

AG – Considérez-vous votre travail de scénariste pour des bandes dessinées comme « littéraire » ? Est-ce que vous participez au découpage de celles-ci, au niveau des cases et des planches ? Dans Wonder, dont vous êtes le scénariste, il me semble qu'il y a une citation de La Chinoise de Jean-Luc Godard, ou est-ce que c'est une vue de mon esprit ? Une référence moins littérale semble également avoir été glissée : Peau d'âne, au moment où une femme « révolutionnaire » évoque le danger pour les jeunes filles d'aller en Bulgarie, et où l'une d'entre elles se fait une peau de loup, visiblement pour ne pas être attaquée par les « vrais » loups¹⁰. Si c'est le conte originel qui pourrait être convoqué ici, votre cinéphilie et le succès du film de Demy semblent plaider plutôt pour une allusion à ce dernier. Surtout si on se rappelle que vous évoquez le film dans Histoire de ta bêtise, au titre de goût de la bourgeoisie cool... par conséquent, on peut se demander s'il n'y pas quelque malice dans cette référence, puisque ces « soixante-huitards » appartiennent plutôt aux classes dominantes, la référence aurait dès lors une dimension sociologique certaine, et on pourrait même penser que cette idée d'une dangerosité de la Bulgarie du fait des loups faisant du mal aux jeunes filles serait le plaquage d'un imaginaire bourgeois saturé du visionnage de ce film plutôt que le fruit d'une observation du réel.

FB – A priori le scénariste ne participe pas au découpage, mais pour mes quatre bandes dessinées j'ai livré des scénarios très découpés, et vraiment pensés en fonction du support. Bien vu pour La Chinoise. Encore un exemple de ce que je disais plus haut : dans ma représentation de Mai 68, il y a des images d'archives, des images mentales nées de lectures ou de témoignages, mais aussi bien sûr des films. Ce compost va innover un scénario de BD qui se passe pendant ce joli mois de mai. Pour le reste j'aurais adoré aller dans votre sens, ne serait-

10. François Bégaudeau et Élodie Durand, *Wonder*, Paris, Delcourt, 2016, p. 97-98.

ce qu'en retour de la belle attention que vous portez à mon travail. Mais ici la Bulgarie vaut, comiquement, comme autre nom d'une zone archaïque de l'Europe, pleine de vampires et de récits effrayants où des ogres mangent des enfants. Façon de dire que l'émancipation d'une femme, ici de l'ouvrière Renée, doit s'arracher à tous ces récits qui semblent conspirer à effrayer les petites filles pour les rendre sages.

Loin de moi l'idée de colporter à mon tour le stupide discours sur 68 comme dérisoire agitation bourgeoise. Mai 68 est une séquence de grande intensité politique, notamment par les nombreuses jonctions opérées alors entre intellectuels bourgeois et classe ouvrière. Cette BD se voulait un hommage à cette folle ébullition émancpatrice. Nulle référence à *Peau d'âne*, donc. Film que je ne déteste pas mais dont je déteste l'usage dans la bourgeoisie, que j'ai pu observer de près. Eh oui, les bourgeois adorent le monde merveilleux des contes, qui leur rappellent leur enfance magique – en apesanteur. Les bourgeois aiment aussi la beauté (de Deneuve exemplairement) ; la beauté au cinéma leur est un miroir ; aux films ils demandent : dites-nous que nous sommes les plus beaux.

Bibliographie

BÉGAUDEAU François, *La Blessure, la vraie*, Paris, Verticales, 2011.

— *Deux singes ou ma vie politique*, Paris, Verticales, 2013.

— *D'âne à zèbre*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2014.

— « Politique du désir », *Transfuge*, octobre 2013, p. 60-62.

— *En guerre*, Paris, Verticales, 2018.

— *Histoire de ta bêtise*, Paris, Pauvert, 2019.

— *Boniments*, Paris, Amsterdam, 2023.

— *Comme une mule*, Paris, Stock, 2024.

— *Psychologies*, Paris, Amsterdam, 2025.

BÉGAUDEAU François et DURAND Élodie, *Wonder*, Paris, Delcourt, 2016.

BOURMEAU Sylvain, « François Bégaudeau dynamite l'entre-soi littéraire », *Mediapart*, www.mediapart.fr, 24 septembre 2008.

JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

MOREL Josué, « François Bégaudeau, critique matérialiste », *Critikat*, www.critikat.com, 29 novembre 2022.