

Au diable, le cinéma !

Yann Moix rencontre Philippe Sollers

YANN MOIX. *Moi qui admire et qui connais bien votre œuvre, il y a une question que je me suis toujours posée : la musique, vous la connaissez mieux que personne ; la peinture, je n'en parle pas ; l'architecture vous intéresse puisque vous avez fait un livre avec Portzamparc ; la littérature, évidemment. J'ai l'impression que vous êtes handicapé, atrophié d'un art qui est le cinéma. Et j'aimerais juste que vous m'expliquiez pourquoi le cinéma, ça ne passe pas.*

PHILIPPE SOLLERS. Il se passe quelque chose qui, loin d'être une atrophie, est la méditation sur le fait que le cinéma n'est pas le septième art, comme on dit. C'est quelque chose de très intéressant mais je ne pense pas qu'on puisse le mettre à égalité avec d'autres arts comme la poésie, la littérature, la musique, l'architecture, la peinture.

J'ai fait, pendant des années, beaucoup de contre-vidéos en accumulant des archives. Je désignerai simplement comme tentative d'aller au-delà du cinéma - c'est l'au-delà du cinéma qui m'intéresse - le film de Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée*, de 1961, où j'ai participé au montage - une expérience inoubliable parce que ça nous a pris des nuits. Il fallait que géométriquement quelque chose se dise au-delà des images. Et puis le film que j'ai réalisé aussi avec Laurène L'Allinec, *La Porte de l'enfer d'Auguste Rodin*, où, pour la première fois, grâce à des échafaudages et avec la collaboration de la musique, on est entré enfin dans cet énorme chef-d'oeuvre que personne n'avait vu jusque-là. Quand j'ai dit aller au-delà de l'image », c'est tout le problème, c'est-à-dire qu'il faut que la vérité puisse vraiment passer à travers ce qu'on appelle les images. Vous savez que beaucoup de gens pensent que la peinture est une image. Ils n'ont aucun soupçon de ce que ça peut être que de tenir un pinceau, comme le vieux Titien qui, à quatre-vingt-dix ans, peint ses tableaux les plus sensuels et les plus érotiques avec les mains. Je me rappellerai toujours cette exposition à Venise que j'ai visitée la nuit pour être seul, avant que les Japonais reviennent, et où le public défilait à toute allure en prenant des photographies. Le public se rassemblait - ils ne regardaient pas les tableaux - à l'accueil pour regarder le petit film qui avait été réalisé sur l'exposition.

Je vais vous dire que le cinéma m'intéresse lorsqu'on a une technique éblouissante avec pénétration temporelle et métaphysique sous-jacente, ce qu'on appelle, à juste titre le suspense. Il y a un maître absolu : Hitchcock. Je peux revoir indéfiniment certains films d'Alfred Hitchcock.

Y. M. Par exemple ?

Ph. S. *North by Northwest (La Mort aux trousses).* C'est-à-dire quelque chose que je serais bien incapable de faire, il faut une technique. Ce n'est pas la peine de s'occuper de cinéma si on n'apprend pas la technique. La technique la plus importante est d'ailleurs celle de la direction d'acteur. Pour ça, il faut trouver quelque chose qui entre profondément, pas seulement psychologiquement, freudiennement, érotiquement dans ce qu'on appelle les femmes. Hitchcock est celui qui a réussi, à mon avis, il est unique sur ce plan-là. Quand vous voyez la façon dont il a utilisé la substance féminine avec cette merveille qu'est Ingrid Bergman dans *Notorious (Les Enchaînés)*...

Y. M. J'allais vous rétorquer, à propos d'Ingrid Bergman, que Rossellini a fait un peu la même chose.

Ph. S. Comparez Ingrid Bergman chez Hitchcock et Ingrid Bergman chez Rossellini.

Y. M. Pour moi, la comparaison est vite faite ! Je suis plutôt du côté de Rossellini.

Ph. S. Vous vous trompez d'une certaine façon parce que Rossellini est dans une sorte de romantisme amoureux, etc. Tandis que Hitchcock la coince dans son anémie fondamentale. Regardez Eva Marie Saint, l'admirable menteuse de *North by Northwest*, et, surtout, la sublime Tippi Hedren.

Et puis, il faut aussi savoir choisir ses acteurs. Dans *Les Oiseaux*, par exemple, Cary Grant manque, le type [Rod Taylor] est moins bon. *Les Oiseaux* est un film absolument extraordinaire. Ça veut dire quoi, le suspense ? Ça veut dire que quand on arrive à ce niveau-là - après *North by Northwest*, je ne vais plus au cinéma.

Y. M. C'est ça qui m'intéresse. Pourquoi ?

Ph. S. Parce que ça ne va pas assez vite, ou alors pas assez lentement. Il y a une fausse vitesse du cinéma, une contrainte qui m'ennuie très vite. Si c'est à la télévision, je zappe tout de suite, je vais sur les documentaires, surtout les archives militaires.

Y. M. *Il y a dans le cinéma quelque chose qui ne capte pas votre cerveau. Il n'y a pas de prise, en fait. Ça glisse.*

Ph. S. Il y a peu de place dans mon cerveau pour la pure marchandise qu'est, au fond, le cinéma. De ce point de vue, je suis assez d'accord avec Debord qui a réussi à faire *In girum*. C'est quand même ce qu'il a fait de mieux, les autres films ont vieilli, sont moins performants. Ça consiste tout simplement à dire qu'on peut faire du cinéma avec n'importe quoi, à condition d'avoir, derrière, une voix et un texte.

Pour ce qui est de la question technique, je serai tout à fait incapable de diriger vraiment - écrire pour le cinéma, n'en parlons pas, c'est une évidence : Faulkner, Fitzgerald, etc. En revanche, passer derrière la caméra, comme on dit, demande une formidable conscience technique. Pourquoi ça ne m'intéresse pas ? Parce que je sens immédiatement les contraintes, le fait qu'il faut travailler avec les autres, être là en équipe, d'une certaine façon.

Y. M. *Vous avez écrit et prouvé qu'il n'y avait pas de poésie sans pensée, pas de pensée sans poésie et donc que la littérature était avant tout un art de la pensée ; la poésie pure, c'est la pensée. Il y a une densité de pensée dans la poésie qui est fondamentale et qui apporte une forme de vérité. Est-ce que vous reconnaissez qu'au cinéma certains réalisateurs ont réussi à apporter de la pensée, comme on en a apporté en poésie ? Bon, pour vous, c'est Hitchcock. Mais est-ce que vous reconnaissez, ou pas, au cinéma le pouvoir équivalent d'apporter sa forme de pensée ?*

Ph. S. C'est rarissime.

Y. M. *C'est rarissime, mais est-ce possible ?*

Ph. S. Ce n'est pas impossible, à condition, encore une fois, d'entrer dans des passions fondamentales qui sont de l'ordre de la suspension du temps. Par exemple, certains plans de Hitchcock : il va se passer quelque chose au bout de ce couloir. Vous êtes là complètement capté parce qu'il joue sur des émotions enfantines très profondes et très lentes. Hitchcock a eu ce mot merveilleux que Truffaut ne relève pas - et c'est un tort, parce qu'il aurait dû aller là au cœur du problème. Truffaut lui dit à propos d'*I Confess (La Loi du silence)* : Est-ce que votre œuvre n'est pas marquée par votre éducation catholique ? Est-ce que vous n'êtes pas marqué par ça, par le péché ? » Hitchcock lui répond : « Mais comment pouvez-vous dire ça ? Je décris toujours un innocent dans un monde coupable. » Truffaut ne rebondit pas, alors que Kaplan dans *La Mort aux trousses*, c'est ça. C'est extrêmement fin, c'est métaphysique.

Y. M. *S'il y a une œuvre dans laquelle il y a de la pensée, c'est l'œuvre de Fassbinder.*

Ph. S. C'est lourd.

Y. M. *Quoi ? ! Vous trouvez ça lourd ?*

Ph. S. Oui.

Y. M. *Je trouve ça extrêmement léger.*

Ph. S. Ça manque probablement de relativisation du négatif qui chez Hitchcock atteint un maximum. Vous êtes au milieu du crime mais, en fait, c'est toujours l'innocence qu'il conçoit.

Y. M. *Je vais poser la question à laquelle vous vous attendez sans doute : au générique du film Salo de Pasolini, vous êtes cité comme une des sources inspiratrices du film, c'est-à-dire que des réalisateurs peuvent s'inspirer de vous comme moteur pour faire un film, en tout cas Pasolini l'a fait. Qu'est-ce que vous pensez de Pasolini ?*

Ph. S. C'est du théâtre, ce n'est pas du cinéma.

Y. M. *Ce n'est pas du théâtre !*

Ph. S. C'est du théâtre.

Y. M. Les Mille et Une Nuits, vous considérez que c'est du théâtre ?

Ph. S. C'est du théâtre ! Quand les écrivains se mettent à faire du théâtre - ils l'ont beaucoup fait -, c'est ce qui vieillit le plus vite, je pense. Par exemple, le théâtre de Sartre. Donc, si le cinéma n'est pas traité à fond, au-delà des images, pour dire quelque chose qui est d'une autre nature que l'image - toujours elle - je m'ennuie, je vois la suite.

Y. M. *J'ai lu un texte de vous où vous disiez que le problème du cinéma, c'est que vous deviez toujours la suite, alors qu'en littérature c'est*

impossible.

Ph. S. Et les sentiments, les scènes, la violence, l'amour, le baiser, tout ça, ce sont des clichés. Nous sommes envahis de clichés dans la réalité. Pourquoi vouloir les voir grossir et se multiplier, grouiller au cinéma ? Les gens maintenant se croient acteurs de cinéma. Ils jouent des rôles à chaque instant. Il y a des caméras partout.

Y. M. *Avant, ils se croyaient tous écrivains; maintenant, ils se croient tous acteurs.*

Ph. S. À la limite, maintenant, tout le monde est écrivain, sauf moi.

Y. M. *Qu'est-ce que vous pensez de Woody Allen ?*

Ph. S. Divertissant.

Y. M. *Sans plus ? Vous ne lui reconnaissez pas la profondeur que pourrait avoir un Philip Roth, par exemple ?*

Ph. S. Sûrement pas. Woody Allen serait incapable de faire quelque chose avec le chef-d'œuvre de Roth.

Y. M. Opération Shylock ?

Ph. S. Oui. C'est là où il va le plus loin. Maintenant il est sous pression et il fait des livres dont le niveau baisse. L'argent... De toute façon, le cinéma, c'est de l'argent. Mais vous ne sentez pas la présence de l'argent chez Hitchcock. C'est un exorciste. Il arrive à faire sortir le Diable.

Y. M. *Coûte que coûte.*

Ph. S. Voilà. Il arrive à faire ce qu'il veut, et ça a été payé. Vous ne sentez pas la puissance de l'argent. Il n'y a pas un seul dollar dans Shoah de Lanzmann parce que quand il allait faire la manche - c'est le cas de le dire - pour obtenir de l'argent aux Etats-Unis, la question était : « What is your message ? C'est un film hitchcockien; ça va dans le sens de ce qui ne peut pas être montré mais qui est montré quand même, malgré l'impossibilité de montrer. Ça, c'est intéressant. Il faut être animé d'un système nerveux très particulier. On n'a qu'à lire les Mémoires de Claude Lanzmann pour savoir de quoi il s'agit. Un certain rapport à la mort, au temps.

Y. M. *Est-ce que vous admettez qu'au cinéma -par exemple, je lisais une nouvelle de Kafka : il y a cette description extraordinaire de gamins qui sont dans une pente, pour rendre la sensation de vitesse Kafka dit : « On allait tellement vite qu'on avait la sensation d'être au repos et qu'on aurait pu croiser les bras. » On ne peut pas rendre ça au cinéma. Est-ce que vous admettez qu'en revanche, au cinéma, il y a des fulgurances qui ne peuvent pas être retranscrites en littérature, qu'il y a des fulgurances propres au cinéma ?*

Ph. S. Je ne crois pas. La priorité est verbale, toujours, et le cinéma se croit parlant, mais parle à côté de la parole. Cela dit, surtout dans les mouvements de foule, ou en pleine nature, il arrive qu'une image s'échappe de l'image, un visage, un regard, l'océan, des arbres.

Y. M. *C'est-à-dire que le cinéma aurait pu rester muet sans problème ?*

Ph. S. Il aurait pu évoluer autrement. Quand je parle de la lutte avec l'image, qui est le handicap du cinéma, c'est très visible par exemple chez quelqu'un comme Godard. Godard veut arriver à la peinture, à la musique, à la littérature, c'est clair. Il y a plein de signaux de ce genre dans son oeuvre. Il est jaloux.

Y. M. *Il est jaloux de la littérature ?*

Ph. S. Oui, de la grande poésie. Quant à la musique, il fait un peu n'importe quoi. C'est pour ça que c'est très symptomatique. Je crois que le cinéma de Hitchcock est grand parce qu'il est avant tout d'une parfaite honnêteté, modeste. Et c'est le génie, c'est-à-dire qu'il va pointer sa proie avec le temps qu'il faut pour qu'on la voie. C'est extraordinaire, la direction d'acteur est unique. A mon avis, c'est là qu'on voit si quelqu'un sait ou ne sait pas faire : la direction d'acteur. Il faut avoir des qualités émotionnelles, psychologiques, transpsychologiques énormes.

Y. M. *Comment vous expliquez que Céline, par exemple, ait donné des petits indices pour qu'on adapte le Voyage au bout de la nuit au cinéma ? C'est dans la Pléiade, d'ailleurs.*

Ph. S. Vous savez bien qu'il pensait du cinéma le plus grand mal. C'est comme si Artaud avait voulu faire du cinéma. Comme acteur, il est passionnant. Être acteur, peut-être, et encore... Dans mes vidéos, je suis acteur un peu partout : j'ai lu *Finnegans Wake* avec ma kipka en carton à Jérusalem, devant le Mur. Les femmes, de l'autre côté, étaient très intéressées parce qu'elles se demandaient ce que je faisais. Un oratorio. Acteur, peut-être, je peux arriver à me mettre dans l'état où je peux lire quelque chose de façon percutante. Et c'est toujours du son : l'image sort du son, rien d'autre. Voyez, ou plutôt entendez l'enregistrement vidéo de *Paradis* par Jean-Paul Fargier. A ce moment-là, mon corps sort de ma voix, et pas le contraire.

Y. M. *Dans Ulysse, Joyce était passionné de cinéma.*

Ph. S. Il était surtout passionné de musique. *Finnegans Wake* le prouve, et c'était un excellent chanteur.

Y. M. *Est-ce que dans Ulysse vous ne trouvez pas qu'il y a de nombreux procédés strictement cinématographiques ? Des arrêts sur image, des travellings, des split screens...*

Ph. S. Si vous voulez, mais si vous le prenez comme ça, vous n'allez pas réussir lire, parce que ce qui est intéressant, c'est la progression de la pensée à travers, par exemple, les hérésies dès le début. Comment voulez-vous filmer quelqu'un qui est en train de penser à des choses fondamentales ?

Y. M. *L'idée n'est pas de le filmer, mais est-ce que, lui, n'a pas intégré le cinéma ?*

Ph. S. Oui, entre autres formules.

Y. M. *Vous admettez que le roman, en tout cas, est capable d'absorber le cinéma complètement ?*

Ph. S. Oui.

Y. M. L'inverse est plus problématique.

Ph. S. Vous pouvez faire tout ce que vous voulez avec le roman mais ce sera une greffe, une métastase. L'indication aura été donnée par un cinéaste. Et à ce moment-là, je vais montrer à quel point en cinéma c'est faux et comment ça aurait pu être vrai si ça avait été vraiment pensé, puisque votre question portait sur la pensée. Le cinéma qui pense, je ne le vois pas. Dites-moi ce que je dois aller voir, mais je n'irai pas.

Y. M. *J'ai un exemple à vous donner: on parlait tout à l'heure de Stromboli - que vous avez dû voir - de Rossellini, où il y a quand même une expérience qui devrait vous intéresser, où un type qui s'appelle Rossellini va chercher la star la plus connue aux Etats-Unis à l'époque, qui est Ingrid Bergman, et faire une expérience, quasiment un documentaire, sur une actrice très connue qu'il injecte dans une île au milieu des autochtones. Il regarde ce qui se passe et prend prétexte de ça pour faire un film de fiction, alors que c'est simplement un documentaire.*

Ph. S. C'est en noir et blanc ?

Y. M. *Oui.*

Ph. S. La couleur ! La couleur ! J'avais beaucoup d'admiration pour Jean-Daniel Pollet. Il a fait ce qu'il a pu, il a fait des choses plus ou moins bonnes... Mais personne, à mon avis, n'a saisi la couleur comme il l'a fait. C'est absolument étonnant. Il ne savait pas ce qu'il voulait faire. Vous savez comment s'est fait *Méditerranée* ? Il est venu me voir, il avait des rushes. Il fallait inventer quelque chose, il fallait monter le film. J'ai écrit un texte. La musique, à l'espagnole, n'était pas entièrement satisfaisante. On aurait pu mieux faire. Par exemple, quand j'ai fait un petit truc de sept minutes sur Picasso en mettant Stravinski et la Ninia de Los Peines, une grande chanteuse de flamenco. La musique est très importante. Mais la couleur également. Comme disait Cézanne à propos de Monet : « Ce n'est qu'un œil, mais quel œil. » Après ça, il fallait parler dans l'image, au-delà de l'image. Et faire un montage très strict, avec des réflexions calculées. C'est un film des débuts des années soixante. Il est culte maintenant... Il faut trouver le partenaire. Pollet était vraiment inspiré.

Y. M. *J'ai dit que c'est un « handicap » pour vous ; mais c'est aussi un handicap pour beaucoup de cinéastes que de ne pas vous avoir comme allié. Vous avez fait vivre beaucoup de morts, vous les avez fait revivre. Ils n'étaient jamais morts, mais enfin vous étiez le seul à savoir souvent qu'ils étaient encore vivants, même s'ils étaient enterrés depuis trois cents ans. Ce qui est dommage pour toute une génération de réalisateurs, qui sont aujourd'hui méprisés - par exemple Lars Van Trier qui est un peu une sorte de Georges Bataille du cinéma. Bref, est-ce que vous ne croyez pas qu'il leur manque Sollers ?*

Ph. S. Sûrement, ça leur manque. Mais ils ne le soupçonnent même pas. Lars Van Trier, dont le dernier film s'appelle *L'Antéchrist*, a dit qu'il avait sur sa table de nuit pendant longtemps *L'Antéchrist* de Nietzsche mais qu'il n'a pas réussi à le lire. Sans commentaire. Vous vouliez de la pensée ?

Y. M. *Cela rappelle Godard, qui met toujours Dostoïevski dans sa poche. Il se fait filmer avec un livre qu'il n'a pas ouvert.*

Ph. S. Il y a une arrogance des cinéastes, et du marché à travers eux, face à un public très ignorant. Le festival de Cannes est d'ailleurs à mourir d'ennui, Isabelle Huppert dans sa robe de mariée, Isabelle Adjani obèse, etc. Personne n'est là pour dire que la reine est nue mais tout ça continue. Vous savez où a été créée la première biennale de cinéma quand même? A Venise. Par Mussolini.

Y. M. *Dont le fils finançait les films de Rossellini, d'ailleurs.*

Ph. S. L'ex-URSS, elle, a compris tout de suite. Il y a quelques chefs-d'œuvre au début. *Octobre* d'Eisenstein, ce n'est pas rien. Mais le désastre idéologique est venu très vite.

Y. M. *D'une certaine manière, le cinéma est toujours de la propagande.*

Ph. S. Le cinéma a toujours tendance à faire de la propagande pour lui-même. Alors la propagande, on la connaît : violence, faux amour, etc. Que de films, que de bobines. Mais on est toujours dans une mécanique de captation anecdotique d'images, pour faire croire que l'image est tout.

Y. M. *Eyes Wide Shut de Kubrick, par exemple, vous ne l'avez pas vu?*

Ph. S. Ah si, c'est pas mal.

Y. M. *Ça me rassure... C'est un film assez sollersien.*

Ph. S. Je vais publier un livre sur Kubrick, d'ailleurs. Pas de moi, mais d'un type qui a travaillé sur Kubrick. C'est très bon.

Y. M. *Eyes Wide Shut, il y a quelque chose.*

Ph. S. Oui, encore le Diable...

Y. M. *Il y a de la pensée.*

Ph. S. Pas autant qu'il aurait pu y en avoir.

Y. M. *Mais plus qu'il y en a habituellement dans les autres films.*

Ph. S. Il y en a dans *Rosemary's Baby*, de Polanski. Il est en train d'expier ce film. Toujours le Diable...

Y. M. *Si un jeune réalisateur vient vous voir, un fan de Sollers, et vous dit : Je rêve d'adapter un de vos livres. Conseillez-moi le livre de vous que vous voudriez voir adapté. »*

Ph. S. Evidemment, après la parution de *Femmes*, j'ai vu - je ne dirai pas les noms, d'ailleurs je les ai oubliés - au moins cinq producteurs, cinq metteurs en scène. Tout de suite, j'ai vu où était l'obstacle.

On voulait absolument que je réécrive le fondement philosophique du livre et que je le présente comme le contraire d'une affirmation de liberté. Le narrateur devait mourir, etc. J'ai vu comment la mort tenait le cinématographe, comme la photographie la plupart du temps. Il est très rare qu'un photographe joue contre la mort. Quant aux femmes de tous mes romans, il n'en est jamais question, c'est étrange.

Y. M. *J'ai une théorie sur Femmes - vous pouvez me dire ce que vous en pensez ; on s'éloigne peut-être du sujet mais on va y revenir - pour moi, Femmes, c'est la matrice de tous les romans de Houellebecq. Inconsciemment ou pas, je n'en sais rien.*

Ph. S. Il le dit presque, mais ses expériences féminines sont en général malheureuses; voyez son dernier livre.

Y. M. *Houellebecq a quand même fini par devenir réalisateur, alors que toute son œuvre est faite d'une matrice qui est, à mon avis, la vôtre. Une sorte de fils naturel de Sollers. Et maintenant, il a l'obsession du cinéma.*

Ph. S. Où il échoue, d'ailleurs. C'était prévisible.

Y. M. *Est-ce que pour vous, il y a un film qui parle correctement de Dieu ? Un seul film.*

Ph. S. Je n'ai pas aimé vraiment, mais j'ai vu l'extraordinaire et bizarre émotion suscitée par le Mel Gibson.

Y. M. *Vous avez vu le film ?*

Ph. S. Oui. Je suis allé le voir. Exceptionnellement.

Y. M. *Vous n'étiez pas allé au cinéma depuis trente ans...*

Ph. S. N'exagérons rien. J'y vais de temps en temps en cachette. Je suis allé voir celui-là, parce que ça m'intéressait de savoir comment il traitait la question. Dans ce cas précis, la violence physique est spéciale.

Y. M. *Le Scorsese, vous ne l'aviez pas vu, La Dernière Tentation du Christ?*

Ph. S. Non.

Y. M. *Le Pasolini non plus ?*

Ph. S. Si, c'est un grand film.

Y. M. *Alors il a fait un grand film, Pasolini, du coup : L'Évangile selon saint Matthieu.*

Ph. S. Celui-là, oui, parce qu'il arrive à être un peu au-delà de l'image grâce au texte sensationnel qui se trouve derrière le personnage principal.

Y. M. *On arrive à vous faire dire quand même des petites choses positives.*

Ph. S. Sur ceux-là, oui.

Y. M. *Et Le Messie de Rossellini, vous l'aviez vu ?*

Ph. S. Non.

Y. M. *Et Le Christ s'est arrêté à Eboli, vous l'aviez vu ?*

Ph. S. À la télévision, peut-être.

Y. M. *Et donc, le Mel Gibson ?*

Ph. S. *Le Mel Gibson, compte tenu des réactions, m'intéressait. Je voyais les gens dans la salle - il y avait très peu de monde -, ils étaient tassés et tétanisés dans leurs fauteuils, les femmes étaient au bord de la crise de nerfs. Donc c'était réussi.*

Y. M. *Je peux savoir ce qui vous a vraiment marqué et impressionné dans ce film ?*

Ph. S. La personnification du Diable. Encore lui...

Y. M. *J'allais vous poser une question précisément à propos du Diable, puisque c'est une question qui nous intéresse tous les deux.*

Ph. S. Probablement, et même certainement.

Y. M. *Un jour, vous avez dit - et on le retrouve dans toute votre œuvre - que l'enfer, c'était la glace.*

Ph. S. Ce n'est pas moi qui l'ai dit, c'est Dante.

Y. M. *Dante déjà, pétrification du langage, il n'y a plus beaucoup de langues, etc. Quel est le film, d'après vous, qui rend compte de l'enfer selon Dante ?*

Ph. S. Aucun. Pas plus que du purgatoire, et du paradis, encore moins. Faire l'enfer, ce serait assez facile, mais pour le paradis, adieu cinéma. Botticelli, lui, est splendide.

Y. M. *Et quand Pasolini; fait l'enfer de Bosch ?*

Ph. S. Oui, mais enfin, c'est du cliché. Pasolini est resté dans son purgatoire, et dans son enfer. L'enfer de Dante est le contraire de ce que tout le monde pense : les flammes, les damnés ébouillantés, etc. Plus on descend, plus c'est la glace et l'aphasie. Vous voyez la possibilité de filmer *Les Chants de Maldoror*, de Lautréamont, ou *Une saison en enfer* de Rimbaud ? Impossible.

Y. M. *Un film comme Shoah, ce n'est pas une représentation du Diable pour vous ?*

Ph. S. Non. C'est précisément parce qu'il n'a pas besoin du Diable que Lanzmann, buté comme il est, se tient à la chose même. Il arrive un jour en Pologne, il voit Treblinka, il a un déclic. Il ne faut pas oublier que Lanzmann est quand même un bon philosophe. La chose même est dans la parole.

Y. M. *Oui, il n'y a que de la parole. Mais est-ce que vous êtes d'accord quand même que l'idée qui consiste à aller pour la première fois - personne n'avait eu cette idée toute simple - voir juste le paysan qui était le propriétaire du champ sur lequel on a bâti le camp est une idée de cinéma ?*

Ph. S. Non.

Y. M. *Vous n'êtes pas d'accord avec ça ? De voir le visage des paysans ?*

Ph. S. Ce n'est pas une idée de cinéma, c'est une idée de penseur.

Y. M. *C'est peut-être une idée où le cinéma pense justement.*

Ph. S. Et comment !

Y. M. *La puissance de feu de Shoah, qui est réelle, est-ce que vous croyez qu'elle n'est pas due vraiment au cinéma ?*

Ph. S. C'est du contre-cinéma. Le plus beau plan de Lanzmann, à mon avis, se situe dans *Sobibor*, les oies qui tournent en rond.

Y. M. *Je connais ce plan.*

Ph. S. C'est le plan d'un type qui connaît la peinture, qui entend quand même des voix. Et masquer les cris d'humains par ce tourbillon, c'est inoubliable. On appelle Shoah un film, mais tout le monde sent bien que c'est autre chose qu'un film et autre chose que du cinéma.

Y. M. *A moins que ce soit ça, un chef-d'œuvre au cinéma.*

Ph. S. C'est le chef-d'œuvre de quelqu'un qui a réussi à faire ça. Il y a des singularités mais elles sont rares.

Y. M. *Je voulais juste vous faire dire depuis le début qu'il y a au moins un ou deux films, ou trois films que vous considérez comme des œuvres d'art.*

Ph. S. Comme des œuvres qui vont au-delà de l'image, et donc de l'imagerie, et donc des contraintes, et donc du mensonge général.

Y. M. *Vous êtes un des premiers écrivains français à avoir utilisé l'image pour lire vos textes. Paradis, par exemple, beaucoup de gens l'ont découvert par l'image, sous forme de film. C'est comme du cinéma.*

Ph. S. Il y a eu deux prises, je crois que ça fait cinquante minutes... Il y a eu deux prises seulement ; avec une amie qui déroulait le prompteur à la main. Et à chaque fois j'ai perdu - ce qui d'ailleurs m'a fait beaucoup de bien - trois ou quatre kilos.

Y. M. *C'est quand même du cinéma.*

Ph. S. Non, c'est de l'oratorio filmé.

Y. M. *Dès lors que ça pourrait être projeté à la Cinémathèque, par exemple, ou dans une salle de cinéma, on peut considérer quand même que c'est du cinéma.*

Ph. S. Oui, mais ce serait de l'amaque, parce que c'est autre chose. *Paradis*, à mon avis, passe très vite et au bout de pratiquement une heure - je suis à peu près sûr de moi - les gens ont l'impression qu'ils ont vu dix minutes. C'est donc un calcul sur le temps. Vous pouvez mettre ça dans un cycle cinématographique, dans une célébration culturelle, dans un contexte. Ce qui est effrayant avec cette histoire de cinéma, c'est le contexte. Vous me direz que pour la littérature, c'est pareil, puisque vous vous pointez, si vous avez du succès, entre machin et machine dans la marchandise. Malgré tout, la vraie littérature n'est pas de la marchandise. Elle peut le devenir, mais c'est un malentendu.

La Règle du jeu, n° 42.

