

# La société Secrète du Spectacle : entretien avec Pacôme Thiellement

*Fondateur à quinze ans à peine de la revue de BD Réciproquement, diffusant par ce biais les travaux de futurs très grands auteurs du médium (comme les fondateurs de l'Association), Pacôme Thiellement est aussi un cinéaste formé à l'école du montage, auteur en collaboration avec Thomas Bertay d'une œuvre exigeante, comprenant les cycles du Dispositif ou Stupor Mundi. Il collabore également à diverses revues comme Rock N'Folk ou Les Cahiers du Cinéma, ainsi qu'à l'émission Mauvais Genres sur France Culture.*

*Il est également essayiste : depuis une quinzaine d'années, il a publié une douzaine d'ouvrages dans lesquels il affine la notion d'exégèse pop : les œuvres pop-culturelles, ou en tout cas une part d'entre elles, peuvent et doivent être étudiées, analysées, reprises comme on le ferait d'un texte sacré. Les récits relevant de ce champ sont les réceptacles/héritiers de traditions et d'écoles de pensée aux longs cours... Plus récemment, Pacôme Thiellement s'est intéressé à la question de la Fin des Temps et aux procédures carnavalesques.*

*Son dernier livre, Cinéma Hermetica, aborde une douzaine de films, de Nosferatu de Murnau à Shining de Kubrick, en passant par Jacques Rivette, John Cassavetes, Dario Argento ou Roman Polanski. Pacôme Thiellement trace par-delà les siècles un grand arc symbolisant la communauté d'esprit entre les spectateurs de cinéma et les antiques peuples nomades de tradition hermétique<sup>1</sup>, sur fond de carnaval...*

*Le titre du présent entretien La Société Secrète du Spectacle est celui de l'un des textes du livre, consacré à Freaks (Tod Browning, 1932), mais il nous a semblé plutôt bien convenir ici.*

**Nous allons consacrer une large part de cet entretien à votre dernier ouvrage, *Cinéma Hermetica*, paru au début du mois de janvier dernier. Mais auparavant, quelques questions sur votre corpus antérieur : votre tout premier livre, *Poppermost – considérations sur la mort de Paul McCartney* (2002), est consacré au mythe de la mort de Paul McCartney, et plus largement aux Beatles. Vous n’êtes pas complètement satisfait vous-même par ce travail, mais pourriez-vous désigner ce qui annonce dans cet ouvrage vos travaux suivants ? Est-ce là, d’emblée, que vous forgez ce concept d’*exégèse pop* qui deviendra votre marque de fabrique ?**

A la fois oui et non. Mais je voudrais dire que je suis le plus mal placé pour parler de mon premier livre, dans le sens où l’on ne peut pas vraiment faire quelque chose et être capable de l’interpréter *a posteriori*. On est toujours meilleur sur les autres que sur soi-même. Si j’ouvre ce premier livre et me balade dedans, je suis absolument effaré par l’usage intempestif que je fais de mots... saugrenus (*rires*). Je trouve qu’il manque terriblement de sobriété. Maintenant, on me dira peut-être : « mais tes derniers livres en manquent aussi, imbécile ! ». Oui, mais ça se voit moins (*rires*).

Beaucoup de choses ont changé depuis *Poppermost*. A cette époque je n’avais pas encore rencontré ce que je pourrais appeler mes « maîtres », même si les termes sont souvent galvaudés ou impropres. En tout cas, j’ai fait l’expérience de lectures qui m’ont appris à organiser mes idées et à les articuler de façon plus cohérente. A l’époque de mes premiers livres, j’étais un peu comme un chien fou, à vouloir me dépatouiller avec la multiplicité d’interprétations possibles d’une œuvre d’art dans le cadre de la culture pop, et surtout le fait qu’elles soient quasiment offertes au spectateur, auditeur ou lecteur, dans une complicité très nette avec l’artiste, en l’occurrence les Beatles dans *Poppermost*. Ils ont laissé ouvert un large pan d’interprétations possibles : je pense toujours avec émotion à cette interview de John Lennon, où son interlocuteur lui dit que les fans ont tendance à voir dans ses chansons des choses qui n’y sont pas, et John Lennon répond : « bien sûr qu’elles y sont ». Elles y sont, elles y sont toutes. Et lui-même admet qu’il n’est pas la personne la mieux placée pour décrire tout ce qu’il y a dans ses chansons : pour lui, lorsque l’on écrit quelque chose, c’est comme si on phosphorait, comme si on voyait quelque chose pousser, comme une plante. De nombreuses choses traversent son esprit au moment où c’est en train de se faire, et lui-même n’a plus le souvenir de toutes les articulations qui amènent les idées au jour.

C’est quelque chose que l’on a déjà chez Rimbaud, et que l’on va retrouver aussi chez David Lynch. C’est en tout cas de cette manière que j’interprète le refus

## La société Secrète du Spectacle

de Lynch d'interpréter lui-même ses films durant ses entretiens. Ajoutons à cela qu'il y a quelque chose d'un peu plus pervers dans le cas de Lynch : l'appel à interprétation de son spectateur est inclus à l'intérieur de ses films. Du coup, cela fait partie de son art poétique que de dire (à l'instar de son personnage Gordon Cole<sup>2</sup> dans *Twin Peaks*) : je ne donne rien à l'extérieur, mais tout est donné à l'intérieur.

**Il est amusant que vous fassiez référence à ce fameux entretien de John Lennon (sur lequel vous revenez aussi dans *Pop Yoga*, en 2013), car lorsque l'on a à faire à quelqu'un comme vous, pris dans un délire interprétatif pour le dire vite, on rencontre toujours des lecteurs qui se disent : « mais comment diable peut-il avoir l'assurance que l'auteur a voulu dire telle ou telle chose ? ». Or, c'est en fait une fausse question ; est-ce que vous pourriez développer ce point ?**

Bien sûr ; vous savez, c'est probablement la critique qui revient le plus souvent. Si bien que par moments je me demande à quel point ce ne serait pas un trait de l'homme moderne, ça : penser qu'à chaque chose n'est attribuée qu'une seule signification. Le fait que ce qui nous apparaît dans la vie soit de nature multiple, et interprétable de plusieurs façons, est peut-être la chose la plus effrayante qui soit. C'est de l'ordre de la réaction viscérale ; on ne veut pas par exemple que notre chat soit non seulement un chat, mais aussi en même temps un guide envoyé par les dieux (*pires*). La question de l'intention de l'auteur n'est pas une bonne question pour moi, et ça relève presque d'un élément théologique, présent dans le champ des monothéismes surtout : c'est le combat pour l'interprétation juste du texte.

**L'orthodoxie, en fin de compte.**

L'orthodoxie, exactement. C'est une histoire de l'orthodoxie. On pourrait dire en fait que cette angoisse de tomber dans l'hérésie ou l'erreur vient presque démontrer le caractère religieux de la culture pop. C'est ça qui est intéressant, curieux et complexe (*pires*).

**En parlant de complexité, je voulais également m'arrêter sur deux livres ultérieurs, qui sont très différents mais abordent des sujets voisins, c'est-à-dire les deux livres que vous avez consacrés à deux immenses séries télévisées, *La main gauche de David Lynch* (consacré à *Twin Peaks*, en 2010) et *Les mêmes yeux que Lost* (consacré à *Lost*<sup>3</sup>, en 2011). On a l'impression, peut-**

**être rétrospectivement à la lumière de *Cinéma Hermetica*, que vous assignez deux fonctions très différentes à la fiction télévisuelle d'une part et à la fiction cinématographique d'autre part. En résumant très grossièrement, vous nous dites que la fiction cinématographique est adéquate pour alerter le spectateur sur ce que vous appelez (à la suite d'un René Guénon) la *contre-initiation*<sup>4</sup>. La fiction télévisuelle quant à elle, de par sa temporalité, ses modalités de diffusion, etc... est plutôt faite pour permettre des récits initiatiques, et les faire devenir de véritables pôles d'*initiation*. Vous faites bien cette différence entre ces deux types de récit ?**

Je ne l'aurais pas formulé de façon aussi claire, probablement parce que j'ai la tête dans le guidon, mais je trouve que cette différenciation est lumineuse, oui. Il y a quelque chose de très juste dans cette synthèse ; je n'aurais pas dit mieux. J'ai écrit quelque chose d'approchant dans le texte sur *Shining* (Stanley Kubrick, 1980) dans *Cinéma Hermetica*. C'était complexe pour moi d'articuler cinéma et série télévisée, surtout que certains films de cinéma tendent vers la dimension initiatique : je pense en particulier aux films de Jacques Rivette. Peut-être que c'est lié à la durée, en effet. Pierre Tevanian l'a dit au sujet de *Céline et Julie vont en bateau* (Jacques Rivette, 1974), et je lui ai emprunté l'idée : ce film est comme le premier épisode d'une série, où Céline et Julie, en bonnes pré-*Buffy The Vampire Slayer*<sup>5</sup>, pourraient aller résoudre des affaires d'envoûtement ou de démonologie, en différents lieux. Il y a presque une même fonction allégorique de la maison du 7bis, rue du Nadir-aux-pommes dans le récit de *Céline et Julie vont en bateau*, et du *big bad* (« grand méchant ») dans une saison de *Buffy contre les Vampires* : ce sont des figures de la domination. Céline et Julie pourraient très bien en rencontrer plusieurs autres. D'une certaine façon, dans *La Bande des Quatre* (Jacques Rivette, 1988), il y a l'idée que ce récit pourrait reprendre, comme dans l'univers de *Star Trek* avec la nouvelle génération (*rires*). On a une nouvelle génération de héros ou d'héroïnes qui arrive et qui reprend le boulot de la précédente. Il y a cette impression-là en tout cas, tout ça est en germes.

Malgré tout, je dois préciser une chose (ce serait à vérifier, j'improvise un peu) : c'est plutôt une initiation de type *chevaleresque* ou *guerrière* qui est rendue possible dans ces films puis certaines séries comme *Buffy*, alors que c'est vraiment dans *Lost* et peut-être *The Leftovers*<sup>6</sup> (il faudra voir comment évolue cette série, encore inachevée) qu'on a à faire à un autre type d'initiation, de type *brahmanique*, qui est beaucoup plus difficile, délicate à mettre en scène, *puisqu'il ne s'agit plus d'agir*.

## La société Secrète du Spectacle

**Est-ce qu'à ce stade, après vos trois premiers livres sur la musique, vous diriez que vous aviez fini par trouver votre voie, vos « maîtres » ?**

Absolument. En fait, ça s'est joué à l'époque de *Cabala – Led Zeppelin occulte* (2009), mon livre sur Led Zeppelin, et ce type d'exégèse, que je n'ai pas réussi à renouveler depuis (*rires*), apparaît vraiment avec *La main gauche de David Lynch*. Je pense que ce sont les mêmes techniques qui sont en place depuis ce livre, j'ai la même pratique ou méthodologie sur les livres suivants, même concrètement. Quand je prends un objet cinématographique, je commence toujours par faire une sorte de plan, par chronométrer les séquences, etc... pour essayer de saisir l'architecture du film. J'ai une méthodologie propre, qui n'apparaît pas dans les livres, mais qui constitue ma « cuisine interne » pour pouvoir commencer à m'y mettre. Et en amont de ça, les lectures-clefs ont été faites à peu près à ce moment-là, en effet : René Guénon, Henry Corbin, et tout le fond islam chiite duodécimain qui a été absolument central pour ça ; c'est très clair que sans les lectures de Sohrawardi, d'Ibn Arabi ou les textes des Védas, de la Bhagavad-Gita, mes yeux ne seraient pas les mêmes.

**Est-ce que vous compteriez au nombre de ces « maîtres » le musicien californien Trey Spruance<sup>7</sup>, dont vous évoquez souvent le travail ? C'est quelqu'un qui semble important dans votre parcours...**

Très important ; il m'est même difficile de dire à quel point. Les lectures que j'évoquais, il les a faites bien avant moi, et j'y suis arrivé par des biais consécutifs à l'écoute de sa musique. Je ne dirais pas que j'ai suivi comme une bibliographie les indications qu'il a données, mais on n'en est pas loin. Il y a ce que Spruance a indiqué (et il a indiqué énormément de choses, comme Sohrawardi, les Ishraqiyun, les écrits traditionnels de René Guénon ou Julius Evola, etc...) et ensuite il y a des rencontres, des découvertes entre amis... Tout ça a été central et s'est joué à cette époque, absolument.

**En avançant dans votre bibliographie, on trouve un livre un peu à part, pas tellement d'ailleurs dans ses objectifs par rapport à vos livres précédents ou suivants, mais plutôt par son sujet qui peut sembler particulier. Ce livre s'appelle *Tous les chevaliers sauvages* (2012), et il est consacré à *Hara-Kiri* première version, celui du Professeur Choron et de Cavanna, au début des années 60 ; c'est un livre extraordinaire, notamment parce qu'il aborde la question de l'humour d'une façon extrêmement « sérieuse », si l'on peut dire,**

**dans le sens où vous prenez l'humour comme un objet sérieux. Il y a l'exemple fameux du livre de Bergson sur le rire, mais à part ça on a peu l'habitude de voir l'humour être saisi avec sérieux. Non seulement c'est ce que vous faites, mais vous établissez en plus un parallèle avec la guerre. Pour paraphraser Clausewitz, on pourrait dire que chez vous *le rire est la continuation de la guerre par d'autres moyens...***

*(rires)* Oui, c'est ça, absolument.

**Malgré l'originalité du sujet, vous parvenez quand même à raccrocher les wagons avec vos obsessions habituelles, et notamment la thématique apocalyptique...**

Oui, on peut même dire que c'est le premier livre où la question eschatologique devient centrale. En en parlant avec vous, j'arrive à le voir plus clairement, mais c'est ça : il y a une dimension apocalyptique dans *Tous les chevaliers sauvages* qui va se retrouver dans les livres suivants.

**Venons-en à *Cinéma Hermetica* ; il me semble que c'est un des livres consacrés au cinéma les plus originaux (et, de fait, importants) sortis en France ces 15 ou 20 dernières années ; on ne voit guère que *Le corps du cinéma* de Raymond Bellour pour le concurrencer dans ce domaine. Vous aussi, par d'autres biais, vous avez trouvé une voie/voix unique pour parler de cinéma. Votre livre précédent, *Pop Yoga*, était une anthologie de textes (avec sa cohérence propre, car les textes se répondaient) ; là on n'est pas du tout dans ce cadre : il est bien composé d'une succession de textes qui pourraient être appréhendés indépendamment les uns des autres, mais il y a une narration, un *storytelling* dans ce livre...**

Oui. Absolument.

**J'aurais voulu que l'on commence par le commencement, et que l'on parle de la très belle introduction du livre. Certains lecteurs m'ont dit avoir trouvé cette entame nébuleuse au regard des analyses qui suivent *(rires)*. Elle est pourtant très belle et très originale : vous employez la première personne du pluriel et vous évoquez un mystérieux « nous ». Qui est derrière ce « nous » ? Le spectateur de cinéma, mais peut-être pas tous les spectateurs ?**

## La société Secrète du Spectacle

Le « nous » de *Cinéma Hermetica* est une proposition de lecture ; il implique immédiatement une certaine communauté avec le lecteur, un peu forcée. Grosso modo, soit il a envie d'y aller, soit il n'a pas envie. Après l'introduction, il a compris s'il veut y aller ou pas (*rires*). Il lui faut voir s'il se retrouve dans ce « nous », ou pas .

C'est un « nous » quand même assez précisé, puisqu'il s'agit en fait de tous ceux qui ont fait parler les images. Ceux qui ont vu quelque chose dans les images, les ont fait vivre ou parler, donc un certain type de magicien. A un moment, le spectateur de cinéma est considéré comme un magicien lui-même, parce qu'il arrive à faire parler les images, et qu'il arrive à créer en lui-même le mouvement de ces images fixes qui se succèdent : elles deviennent réelles pour lui, et elles se mettent à lui parler comme les hermétistes faisaient parler les statues ou les images au IV<sup>ème</sup> siècle à Alexandrie. Il y a une sorte de continuité ; c'est donc une proposition de lecture qui serait dans la continuation de la longue histoire errante et nomadique des hermétistes, qui disparaissent lors de la christianisation de l'Égypte. On les retrouve plus tard, lorsque le calife al-Mamûn, islamisant sa région, arrive à Harran dans l'actuelle Turquie, et découvre une société de magiciens, qui ne veulent pas lui dire leur nom. C'est une histoire réelle bien sûr ; je n'invente rien, c'est sourcé... même si les sources sont rares. On les appelle aujourd'hui les pseudo-Sabéens de Harran, et il n'y a guère que trois livres de langue anglaise qui leur ont été consacrés ces 15 ou 20 dernières années. Auparavant, nous en avons des mentions, régulières mais très courtes, dans les ouvrages d'Henry Corbin ou Louis Massignon, et évidemment avant tout dans le fond des historiens arabes du Moyen Age.

**C'est souvent le cas avec les grands vaincus de l'Histoire : ils ne laissent pas de traces...**

Tout à fait. C'est exactement ça : c'est une histoire, mais qui n'appartient pas à l'Histoire officielle. Ces sociétés, qui sont finalement avant tout nomadiques, présentent un parcours qui échappe à la lecture habituelle des historiens. Elles prennent l'Histoire comme en diagonale, ou autrement, et donc elles deviennent pertinentes presque malgré le cours de l'humanité. L'humanité pense qu'elle fait sans elles, mais régulièrement elle se retrouve confrontée à ces sociétés comme à un miroir.

J'ai évidemment parlé à plusieurs reprises des gitans, ou écrit à partir de leurs histoires ; là c'est une autre histoire, mais qui est finalement comparable. C'est l'histoire d'une société nomade, qui a été à plusieurs reprises expulsée, ou

exterminée, dont on a trouvé régulièrement des résurgences, et dont l'une des résurgences est celle qui fait ce livre : ce serait celle des spectateurs de cinéma, qui allaient dans ces temples qu'étaient les premiers cinémas hollywoodiens, et qui là ont réussi à rendre miraculeuses les apparitions qui s'y trouvaient. De films qui pourraient être de simples divertissements, ils ont fait des objets chargés de sens, qui les ont orientés. Ils les ont interrogés, les ont faits parler et ça a donné, mettons, le cinéma de Stanley Kubrick ou celui de David Lynch.

**La mention de ces « magiciens de l'image » constitue là encore un point original, car en général il semble que l'histoire de la magie et de l'ésotérisme soit plutôt liée au langage. On a plutôt tendance à décrire la magie comme la « technologie du langage »...**

Oui, tout à fait.

**Le texte sur Kubrick est à cet égard très intéressant, car comme le savent les spectateurs de ses films (et vous le rappelez vous-même), il exprime généralement une grande défiance vis-à-vis du langage, et une confiance plus grande accordée à l'image. Il me semble qu'il est rare de rattacher comme vous le faites la pratique ésotérique à l'image...**

On retrouverait ça dans les ouvrages de l'historienne Frances Yates ; j'ai trouvé des traces de ça dans la façon dont Yates ou même Eugenio Garin ont approché la question de l'hermétisme en Italie, au XVI<sup>ème</sup> siècle. Ils indiquent que le vecteur choisi par Marsile Ficin pour réveiller la religion hermétique a été la peinture. Il a par exemple une influence considérable sur un peintre comme Botticelli. On retrouve aussi des traces importantes de ça dans le théâtre de Giulio Camilo...

**Justement, Camilo est un peu le point d'arrivée de votre introduction, avant d'en arriver au spectateur de cinéma contemporain, pourrait-on dire. Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce « théâtre de la mémoire » de Giulio Camilo ?**

Encore une fois, voilà quelque chose dont il nous reste très peu de traces, puisque le théâtre lui-même et les éléments qui le constituaient ont été perdus. Giulio Camilo est un architecte/artiste de la Renaissance, mais la Renaissance hermétique, donc un disciple de Marsile Ficin et de Pic de la Mirandole, quasi contemporain de Giordano Bruno. C'est la deuxième vague de l'hermétisme en Italie, à partir du



## La société Secrète du Spectacle

moment où Florence n'a plus pu devenir la base de la reviviscence de la religion égyptienne : le prédicateur dominicain Savonarole en a fait fuir Marsile Ficin, réduit Pic de la Mirandole au silence et fait brûler les toiles de Botticelli. Donc ça se déplace et à un moment, à Venise, on a cet homme, Giulio Camilo, qui décide de construire un théâtre par lequel un spectateur, unique à chaque fois, obtiendrait la connaissance universelle.

Comment le ferait-il ? Il utilise le théâtre en inversant la place du spectateur et celle du théâtre lui-même : il prend les gradins pour mettre des images en mouvement, les fait actionner par un système de poulies et de cordes, pendant que le spectateur unique se place sur la scène. Là, selon des règles qu'il élabore évidemment à travers ses connaissances ésotériques, il veut faire apparaître l'ensemble des images qui synthétiseraient la compréhension totale des lois de l'univers. C'est sur le papier comme on dit... très ambitieux (*rires*). Il trouve malgré tout pendant un bon moment un mécène, en la personne de François I<sup>er</sup>. Mais même le Roi de France ne peut donner que ce qu'il a : au bout de trente ou trente-cinq ans, il ne voit toujours rien venir. Il arrête alors de payer (*rires*).

**D'une certaine manière, pourrait-on dire que l'architecte du « théâtre de la mémoire » Giulio Camilo synthétise, du fait de ses difficultés d'élocution (vous évoquez son bégaiement), cette espèce de lutte entre image et langage ?**

Oui, on peut dire ça, et cette idée-là que vous amenez me fait penser au fait que Giulio Camilo, qui était extrêmement handicapé au niveau de la parole, était malgré tout considéré en son temps comme un véritable magicien, suite à ses longues études et son long travail sur son théâtre.

Un exemple que l'on a, c'est un témoignage très troublant de l'un de ses séjours à Paris. Il y venait car en parallèle de son théâtre à Venise, il en construisait un autre pour la cour du roi François I<sup>er</sup>. Lors de l'un de ces voyages, il s'est retrouvé dans un zoo (ou ce qui faisait office de zoo à l'époque), entouré d'un certain nombre de personnes de cette cour, le jour où un lion s'est échappé de sa cage. A ce moment-là, Giulio Camilo est allé se placer à un endroit précis du zoo, assez mystérieusement ; le lion est allé directement sur lui et s'est mis à se comporter vis-à-vis de lui comme un gros chat, à se rouler par terre et se laisser attraper en toute quiétude. Les personnes autour de lui se sont mises à percevoir Camilo non plus comme un architecte fantaisiste mais comme un véritable magicien.

Ce qu'il a dit à ce moment-là, c'est que le comportement du lion n'était pas tant lié à sa personne qu'au lieu qu'il avait décidé d'occuper à l'intérieur de cet espace. A savoir que ses observations (de la position du Soleil, du ciel, etc... ) lui ont

permis de déterminer l'endroit précis où le lion serait le plus paisible. On a à faire là à un véritable magicien, mais un magicien qui n'est pas un sorcier. Toute la Renaissance, s'illustre un grand conflit qui va avoir lieu sur l'interprétation de la magie : comment faut-il comprendre les magiciens, faut-il les appréhender comme des sages, habités par la connaissance et la compréhension des mécanismes de l'univers, ou comme des sorciers, c'est-à-dire des gens qui veulent agir sur le réel, et agir égoïstement... En général, c'est la façon dont on se débarrassait des grands magiciens de la Renaissance, cette critique venant à la fois évidemment du monde chrétien et du monde pré-scientifique ou humaniste, qui apparaît aussi à la Renaissance et qui a gagné contre la Renaissance hermétique. La Renaissance humaniste a gagné.

**Vous disiez également un mot du rôle de Shakespeare dans la réhabilitation de la « magie sans sorcellerie » ...**

Absolument. A son époque, Shakespeare a quelque chose d'extrêmement singulier : dans ses pièces, la magie a droit à ses lettres de noblesse, que ce soit *Le Songe d'une nuit d'été*, ou surtout évidemment *La Tempête*. Le personnage de Prospero a été exilé de son royaume parce qu'il était magicien, et par la magie il réussit pourtant à pacifier les relations entre lui et le reste des personnages échoués sur cette île. Il s'agit en fait pour Shakespeare d'essayer de sensibiliser le public de son époque, fortement échaudé par la magie à la suite de la prise de pouvoir du roi Jacques, qui fut un grand contempteur de la magie et de l'ésotérisme et qui était relayé à ce niveau par les autres dramaturges élisabéthains. Dans les pièces élisabéthaines, à part celles de Shakespeare, la magie c'est toujours la sorcellerie, et c'est toujours la pratique des « méchants ».

Il est intéressant de voir qu'à chaque fois qu'on est face à une œuvre populaire, véritablement populaire, face à ce que je crois être les chefs-d'œuvre de la culture populaire, on se rend compte qu'elles ont une relation à la magie qui est profonde et sincère, et juste. Elles se séparent à la fois de la tentation du pouvoir associée à la magie (puisque le problème de la magie, c'est la tentation du pouvoir, la tentation d'agir, égoïstement, sur le cours des choses) et de la tentation rationaliste.

**Avant même de parler de *Nosferatu*, qui est le premier film au sommaire, un mot sur deux ou trois grands thèmes qui traversent votre essai. Par exemple, et c'est peut-être aussi un élément qui peut surprendre les lecteurs peu habitués à vos écrits, vous évoquez très fréquemment (et vous l'avez fait en début d'entretien aussi) le personnage de *Buffy The Vampire Slayer*, cette**

## La société Secrète du Spectacle

**création télévisuelle de Joss Whedon ; Buffy est présente au moins dans un texte sur deux. Indépendamment des qualités esthétiques ou narratives de la série, que représente Buffy pour vous ? C'est la « guerrière gnostique » que vous évoquez à un moment ?**

Oui. Pour moi, elle a aussi quelque chose d'une *justicière de l'histoire des images*, même si je l'ai pensé a posteriori. Buffy est apparue très spontanément dans mes analyses pour ce livre car il se trouve qu'elle croisait à chaque fois des thèmes que j'abordais. Dans le cas de *Nosferatu*, c'est évident, c'est le vampire comme image de l'opresseur, du dominant. Mais il y a aussi *Suspiria* (Dario Argento, 1977), avec son école de sorcières, les questions liées à l'amour et à la solitude, le parallèle déjà établi avec *Céline et Julie vont en bateau*, Gena Rowlands dans *Opening Night* (John Cassavetes, 1978), *Shining* évidemment...

Très très souvent en fait, les fictions que j'abordais au cinéma, d'une certaine façon *Buffy* les avait aussi passées à son tamis particulier, à son exégèse particulière. Et donc, le regard que pouvait permettre *Buffy* est aussi le regard que pouvait permettre l'après-cinéma sur le cinéma. *Buffy* aurait pour moi le rôle que, mettons, les livres de Deleuze ont eu pour d'autres critiques de cinéma (*rires*). Vous voyez ce que je veux dire ? En général, dans un livre sur le cinéma, il y a toujours un moment où Deleuze intervient (*rires*).

**Il intervient d'ailleurs aussi dans le vôtre, à un moment donné. Il y a une occurrence.**

Bien sûr, absolument (*rires*). Je ne rejette absolument pas cette référence... Comment dire : *Buffy* m'a aidé à réfléchir sur les films, parce que justement ce n'est pas du cinéma. C'est autre chose, la série télévisée. Et comme c'est autre chose, mais que ça utilise un médium qui semble s'y apparenter, en permanence on aurait le miroir de ce qu'est le cinéma dans quelque chose qui ne l'est pas. Tout un tas d'images ou de thèmes ou de formes qui traversent le cinéma fantastique, une fois passés par *Buffy*, ça raconte autre chose. Cette « autre chose » peut aider à continuer l'histoire, ou à poser un regard, à *rafraîchir le regard*. Et *Buffy* aurait ce rôle-là dans le livre, oui...

Très souvent dans mes livres, j'aime bien avoir un compagnon, ou une compagne, pour faire le boulot (*rires*). Un Giles<sup>8</sup> : ce que Giles est à Buffy, Buffy l'est pour moi. Un *watcher*. Quelqu'un vers qui je me tourne pour savoir si je ne suis pas en train de me gourer complètement sur le sens de ce qui est en train d'avoir lieu...

**Votre Virgile, en quelque sorte ?**

Mon Virgile, voilà, exactement ! Quelqu'un qui m'aide à traverser ça. C'est presque un souhait, au fond, quand on commence à écrire : on charge de puissance une source ou une référence. D'une certaine façon, dans le livre sur *Hara-Kiri*, c'est quelque chose que j'ai délégué à *Ghost Dog : la Voie du samouraï* (Jim Jarmusch, 1999), vous voyez ? Ou en tout cas à la figure du samouraï...

**Le film fait référence au *Hagakure*<sup>9</sup>, comme vous le faites dans le livre.**

Exactement. *Ghost Dog* était un peu mon Virgile pour parler d'*Hara-Kiri* ; il faut qu'il y ait quelque chose qui fasse écho (comme la guerre et le rire, ou autres) mais il faut aussi qu'il y ait quelque chose de différencié, de différent. Dans mon essai sur l'auteur de BD Mattt Konture (en 2006), j'avais délégué ça à Tolstoï... Vous voyez, ça n'est pas forcément évident comme rapport (*rires*). A un moment, on se dit : vous allez m'aider... si vous êtes d'accord (*rires*).

**Petit aparté, par curiosité : vous n'êtes pas trop déçu par l'évolution de la carrière de Joss Whedon, après ses créations télévisuelles<sup>10</sup> ?**

Ah si, un peu. J'espère qu'il va se reprendre, il a avalé assez de couleuvres comme ça. C'était annoncé dans *Angel*, durant la dernière saison...

**C'est comme s'il était tombé entre les mains des avocats véreux que combat son héros dans cette saison, c'est ça ?**

Absolument. En fait, Joss Whedon a plus ou moins mis en scène sa propre possibilité d'*enténébrement*, à partir du moment où il va utiliser cette technique, qui ne marche jamais, qui est celle du trotskisme : changer les choses de l'intérieur (*rires*).

**Un autre fil qui traverse ce livre, mais traverse aussi certains de vos ouvrages antérieurs comme on l'a dit tout à l'heure, c'est la question du nomadisme, et la question des gitans. Elle est évoquée à travers *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922), mais c'est un peu à part du corps du texte (vous faites notamment un sort de l'image un peu déplorable des gitans donnée par Bram Stoker dans son roman *Dracula*, où ils sont de vulgaires complices du Mal) ; c'est surtout avec *Freaks*, le film de Tod Browning, que vous rentrez vraiment dans le vif**

## La société Secrète du Spectacle

**du sujet, et que vous faites des *freak shows*<sup>11</sup> à l'américaine (vous datez ça entre 1830 et 1930) les derniers restes d'un nomadisme qui aujourd'hui a été éliminé...**

Ou en tout cas un nomadisme qui n'aurait vraiment plus aucun espace d'expression. L'histoire de l'humanité, c'est presque entièrement : comment est-ce qu'on va empêcher les gens de bouger...

### **La sédentarisation forcée.**

Voilà, c'est ça. Mais je ne l'ai pas inventé : chez Guénon, il y a des pages extraordinaires là-dessus. Et ça me renverse toujours de voir Guénon dénoncé comme un écrivain dit d'extrême-droite ou parfois même récupéré par ce type de courants, alors qu'on a chez lui probablement l'un des hommes les plus engagés envers la cause du nomadisme, presque *par principe*. Alors je ne sais pas ce qui est considéré comme étant un marqueur politique, mais pour moi, ça, ce serait un marqueur, un véritable marqueur : est-ce qu'on considère que les territoires doivent être des chasses gardées, ou est-ce qu'on considère qu'à partir du moment où on met des portes, des frontières et on enclot des espaces, on empêche la connaissance de circuler...

Et là ça me fait immédiatement penser à une autre série, c'est *Millenium*, signée Chris Carter<sup>12</sup>, et interprétée par Lance Henriksen. Un épisode se terminait par une image du personnage principal qui casse la serrure de sa porte, et s'en débarrasse d'un geste violent ; tout l'épisode était allégorique et montrait que plus on fermait les espaces, plus ceux-là étaient possiblement habités par le Mal. C'est un geste qui est dans la continuité de tous ceux de Chris Carter, dont je pense que l'on peut dire qu'il est une figure de l'anarchisme de gauche américain (en tout cas pour moi, c'est clair qu'il œuvre dans cette direction) ; ça se présente sous une forme beaucoup plus spirituelle dans *Millenium*, qui est de voir l'histoire de l'humanité, comme Guénon, comme celle de la sédentarisation forcée des hommes, et surtout de leur éloignement progressif de la connaissance, par leur éloignement des moyens d'accéder à la connaissance, étant donné que l'on considère que cette connaissance-là ne peut circuler qu'à travers les peuples en tribulation.

Aujourd'hui, on a un exemple patent (arrivé beaucoup trop tard pour que mon livre puisse y faire écho), qui est la question des migrants. Il est très clair que là, de nouveau, ce type de questions se repose. Pas tant pour ce que sont les hommes qui se retrouvent à un moment ou à un autre en tribulation forcée, mais pour ce que produit la confrontation des nomades et des sédentaires. Et ça peut prendre

différentes formes ; on voit bien dans l'histoire des gitans les moments où les peuples sédentaires ont été à l'écoute de ce que les peuples nomades étaient capables de leur apporter de meilleur, et ce qui pouvait naître là en termes de connaissance. Un de ces moments les moins violents, c'était le XIX<sup>ème</sup> siècle : on le voit à la façon dont Victor Hugo lui-même représente les gitans, mais on retrouve les gitans dans presque toute la poésie du XIX<sup>ème</sup> siècle (Nerval, Baudelaire, etc... ). A ce moment-là, la poésie française est connectée, branchée sur un savoir ancestral. Ce sont des questions que j'aborde de façon certainement pas assez rigoureuse par rapport à leur importance, mais qui me semblent revenir de façon fréquente.

Pour les cirques errants, je m'appuie beaucoup sur l'interprétation de la série *Carnivale*<sup>13</sup>, puisque *Carnivale* fait ce travail-là, elle est mon Giles, mon Virgile pour la lecture de ces questions-là...

**D'ailleurs, une large part du texte (toute la dernière partie) que vous consacrez à *Freaks* parle en fait de *Carnivale*.**

Dans cette série, on a le petit cirque errant, le *freak show*, comme couverture pour le gardien ou avatar de la Lumière, ou le gardien de la connaissance non-humaine...

**Et ça se produit d'ailleurs à un moment où les américains sont eux-mêmes jetés de force sur les routes, et deviennent des nomades à l'intérieur de leur propre pays, d'une certaine manière.**

Exactement. Au moment de la Grande Dépression. On a des épisodes de la série qui font référence à des événements historiques qui se passent à ce moment, comme les tempêtes de sable (le *Dust Bowl*). Cette série est construite de façon extrêmement troublante, parce qu'elle commence par passer par des villes qui existent, dont on tire d'ailleurs parti de la dimension symbolique et de ce que leurs noms-mêmes évoquent dans l'histoire biblique ou mythologique, et progressivement elle nous emmène dans des terrains dans lesquels on ne sait plus où on est, on s'y perd même. C'est une Amérique qui est un peu, comme dans les textes persans, comme une île qui est à moitié dans ce monde et à moitié à l'extérieur, comme la montagne qui sépare ce monde du monde imaginal, ou du monde des formes en suspens. Là, on est dans une Amérique qui vit en partie dans l'imaginaire, alors qu'une autre partie a un ancrage historique ; c'est extrêmement troublant.

Ce que ça dit rétrospectivement sur les *freak shows*, c'est que la série y voit (et ça me semble être une proposition visionnaire de la part de Daniel Knauf, le créateur de la série) une continuation de l'histoire de ces peuples en tribulation,

## La société Secrète du Spectacle

porteurs de la connaissance non-humaine. Le film *Freaks* de Tod Browning a cette particularité historique de se dérouler au moment-même où les *freaks* se mettent à disparaître, c'est-à-dire au moment où se met en place une politique *eugéniste* qui ne s'assume pas comme telle, ne se présente pas comme telle, et qui a gagné.

**C'est même le grand moment de l'eugénisme, la fin des années 20 et le début des années 30, non ? On le sait peu, mais Churchill, qui a combattu Hitler, s'était prononcé à ce moment en faveur des pratiques eugénistes...**

Ah oui ? Je ne le savais pas, mais hélas ça ne m'étonne pas (*rires*).

**De toute façon, vous avez un problème avec les « grands hommes » en général, non ? Donc Churchill, forcément...**

(*rires*) Voilà. Quand on me dit d'un grand homme de l'Histoire qu'il y a quelque chose qui ne va pas avec lui, je me dis toujours : oui, j'imagine (*rires*).

**Un troisième grand fil ou thème, moins présent que les deux premiers, serait celui du *new age*. C'est la première fois que je le trouve formulé aussi clairement : pour vous, c'est l'accompagnement spirituel de la grande ère capitaliste que nous sommes en train de traverser. C'est le compagnon spirituel parfait du capitalisme dans le sens où c'est la spiritualité « performative », l'éloge de l'expansion de soi, une sorte de *libéralisme du Moi*, en résumant très mal...**

Non, vous le résumez bien, et comme à chaque fois vous amenez une synthèse que je n'étais pas capable de formuler. C'est vrai que je n'avais pas encore abordé le *new age* précédemment ; les films ou les études ne m'y avaient pas encore amené précisément, même si, en tant que lecteur de Guénon, j'étais un peu prévenu (*rires*).

**Oui, car Guénon annonce en fait le *new age*...**

Exactement, et bien avant : le *new age* est quelque chose qui arrive au début des années 80, si je ne dis pas de bêtises, par le livre *Les Enfants du Verseau* (*The Aquarian Conspiracy*) de Marilyn Ferguson, qui est le manifeste du *new age*. On y retrouve, et ce n'est pas étonnant, toutes les idées des théosophes, très clairement inscrites, et une claire accointance avec un capitalisme qui a assumé jusque dans ses dernières conséquences le fait que tout le monde ne s'en sortirait pas. Tout ça

en manifestant la plus grande bienveillance...

C'est quelque chose de particulièrement répugnant de voir à ce moment-là une caricature de toutes les idées des traditions orientales déformées, renversées en leur contraire. Pour donner un exemple : on y trouvait la question de la métempsycose, qui est déjà en soi une question très délicate, très complexe. De toutes façons, toutes les traditions orientales sont d'accord sur l'idée que l'enjeu, c'est la délivrance des passions, et la délivrance de l'Ego. Le dépassement de l'Ego, le passage du Moi au Soi, et la délivrance des passions.

**Le premier film que vous abordez au sommaire du livre, *Nosferatu* de Murnau, est une œuvre que vous mettez très très haut dans la hiérarchie du cinéma. Le cinéma a déjà 20 ou 25 d'existence derrière lui à ce moment-là, et pourtant vous dites que *Nosferatu*, c'est l'acte de naissance métaphysique du cinéma. Qu'est-ce que vous entendez par là ?**

Ce que j'entends par là, c'est corriger la phrase d'Albin Grau, qui était le directeur artistique du film mais aussi son promoteur et son initiateur (le film s'est fait sur plusieurs volontés conjointes, mais la rencontre entre Grau et Murnau est très importante pour l'existence du film). Albin Grau l'annonçait en fanfare comme étant le premier film véritablement occulte, véritablement occultiste. En vérité, ce qui se joue est très particulier, au niveau de ce que pourrait être la fonction du cinéma (en tout cas, celle qui m'intéresse et que j'explore dans ce livre), à savoir raconter ce qu'est cette époque. Le cinéma recouvre toute la deuxième grande période de la modernité, si on considère la modernité comme ayant deux grands moments successifs : un mouvement de *matérialisation* qui passe par les humanismes, les rationalismes et le matérialisme, et ensuite un mouvement de *pulvérisation* ou de *dissolution* qui passe par les occultismes, le *new age* en faisant partie, et aussi par ces formes invraisemblables apportées par la technologie moderne que sont ces images en mouvement, qui constituent l'entrée véritable dans le monde de l'image. A partir de ce moment-là, le cinéma trouve une fonction, à travers *Nosferatu*, qui est de montrer le négatif de cette période.

***Littéralement le négatif...***

*Littéralement.* C'est le passage du pont dans le film, qui a obsédé tout le monde (enfin, surtout les surréalistes). « Et lorsqu'il eût franchi le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre » ; il y a eu des tas de traductions différentes de ce passage, c'est complexe de débroussailler tout ça. Ce fameux passage du pont, c'est aussi



## La société Secrète du Spectacle

un aller-retour entre le positif et le négatif. L'inversion des deux raconte quelque chose sur l'opération-même dont le cinéma va pouvoir jouer. Il faudrait dire ça comme ça : apparaît quelque chose d'absolument nouveau, que va être la pratique audio-visuelle. Au sein de cette pratique, on va trouver de multiples formes ; son fonctionnement général serait proche de celui de la magie noire, mais ensuite il va y avoir ce que vont réussir à en faire des poètes. Les poètes sont toujours ceux qui prennent un poison, et qui le transforment en remède. Artaud disait que toute la littérature était de la cochonnerie. Et je pourrais dire pareil : tout le cinéma, c'est de la cochonnerie. Sauf ce qu'en font les poètes (*rires*).

**Un point important dans *Nosferatu*, c'est la figure du vampire, même si ce n'est évidemment pas ce film qui l'invente (on peut penser aux films de Louis Feuillade avant ça, et bien sûr à la littérature) ; il marque quand même la naissance d'un nouvel archétype. Vous le dites dans le livre : vous n'avez pas l'air de beaucoup apprécier Voltaire, pas plus que Churchill (*rires*), mais vous précisez qu'il a quand même eu le nez creux en faisant le lien entre les vampires de fiction et les authentiques vampires, ou rapaces, que peuvent être les financiers ou les agioteurs, comme il le dit lui-même. Peut-être que l'invention de Murnau, c'est de montrer le vampire, sous les traits de l'acteur Max Schreck, sous son véritable jour, c'est-à-dire pas du tout séduisant.**

Oui, ce qui est singulier et propre à la figure du vampire, c'est que c'est un oppresseur dont on veut toujours être aimé. C'est ça, l'histoire du vampire. On a vu à travers toutes les figures de vampires des figures de dominants, d'opresseurs, ou de pervers narcissiques, un terme que les magazines féminins aiment bien utiliser aujourd'hui (*rires*). Tout ça, ce sont des figures qui ont toutes des traits comparables à ceux du vampire, mais le rapport au vampire, et pour ça il faudrait interroger les gens qui ont créé des figures de vampire (pourquoi les ont-ils créées si séduisantes ?), c'est d'être présenté sous le jour suivant : on préfère encore mourir avec lui que de vivre sans.

Murnau ne fait pas ça : il le montre vraiment comme un non-né, comme un avorton, un embryon, ou comme un être vieilli trop vite... On peut le voir de tas de façons différentes, le personnage de Max Schreck, mais en tout cas on ne peut pas dire : il est sexy (*rires*).

**C'est clair, et d'ailleurs on peut en dire autant de la déclinaison incarnée par Klaus Kinski dans le remake signé Werner Herzog (en 1979), qui reprend la même apparence.**

Absolument, il a repris la même. C'est très intéressant de voir combien cette figure est peu populaire, en fait. Peu populaire, ce n'est pas vrai : on s'en souvient très bien. Mais elle a face à elle un grand nombre de vampires plus mignons les uns que les autres, et qui en fait ressemblent un peu toujours à ces héros de romans d'amour à l'eau de rose qui mettent en scène des patrons. Vous voyez, *Irrésistible Patron*, ce genre de choses (*rires*)... Il y en a tellement, des livres comme ça, et c'est pareil : ça n'est pas suffisant d'avoir une situation qui est insupportable, il faut en plus créer par-dessus ça des fictions qui en font l'éloge, et qui nous enferment dans des relations délétères.

**Du coup, quel est votre rapport à des fictions, comme le *Dracula* de Francis Ford Coppola (1992), qui présentent justement cette figure du vampire un peu séduisant, attractif, pour lequel on mourrait ?**

Je suis beaucoup plus méfiant, évidemment, vous pouvez imaginer (*rires*).

**Il me semblait pourtant que vous ne détestiez pas le film de Coppola...**

Non, je ne le déteste pas, je trouve qu'il y a des choses intéressantes dedans. Je ne déteste pas non plus le *Dracula* de Tod Browning, même si on ne peut pas dire que ce soit son chef-d'oeuvre. Même une fiction qui prend la tangente par rapport à une idée qui me semble juste va quand même m'intéresser, parce qu'elle croisera d'autres questions. Et à un moment ou à un autre, elle les croisera « juste », ou pas « juste », mais en tout cas elle donnera à penser, et pour cela je la reconnais. Maintenant, je ne suis pas un fanatique du *Dracula* de Coppola, mais je ne vais pas me plaindre qu'il existe, ni cacher mon plaisir à le voir.

**Il n'y a qu'un seul cinéaste qui revient à deux reprises au sommaire, c'est Roman Polanski. C'est un cinéaste très important pour vous, même si vous n'êtes pas tendre avec la dernière partie de sa carrière, après les années 70 ; il est d'ailleurs difficile de vous donner tort sur ce point, même s'il y aurait des exceptions à dégager. Vous n'aimez pas *La Neuvième Porte* (1999), par exemple ?**

Pas tellement, non.

## La société Secrète du Spectacle

**Je pensais que ça pouvait vous intéresser, à cause de la nature initiatique, ou contre-initiatique, du récit...**

Oui, ça m'intéresse, mais ça ne veut pas dire que le film soit réussi. Bon, ce n'est pas à moi de dire ce qu'il faut penser du film. Le problème, c'est que je ne suis peut-être pas le bon spectateur pour *La Neuvième Porte* (et c'est moi qui dit ça, avec tous ces éléments ésotériques...). Il n'a pas réussi à me faire trembler. Comme je ne suis pas vraiment critique de cinéma, je ne veux surtout pas être prescripteur ou contre-prescripteur ; quelqu'un d'autre sera peut-être capable de voir ce qu'il y a de génial dans *La Neuvième Porte*. Mais pas moi. Du coup, je ne suis pas tendre parfois avec certains films de Polanski, et je le déplore (*rires*).

**Vous êtes par contre un grand admirateur de ses films antérieurs, et notamment de deux films que vous faites figurer au sommaire de votre ouvrage, à savoir *Chinatown* (1974) dont nous diront un mot tout à l'heure, et d'abord *Le Locataire* (1976). C'est l'un des textes que j'ai préférés. Je trouve notamment que vous arrivez, dans ce texte en particulier, à faire coexister deux tendances de vos écrits : vous abordez des choses qui semblent d'un abord infiniment éloigné du sujet d'origine (ici, vous finissez par révéler que le grand secret du *Locataire* ce sont les origines égyptiennes de Paris, ce qui désarçonne un peu quand on ne connaît pas bien l'histoire de cette ville... ), le tout avec une grande cohérence dans la course du texte, mais dans le même temps, le texte aborde aussi très précisément le « premier degré » du film ; je veux dire par là que *Le Locataire*, c'est avant tout un film sur des problèmes de voisinage et de logement...**

(*rires*) Je vous remercie, c'est tout à fait juste. C'est mon enjeu ; à vrai dire, c'est le premier texte que j'ai écrit pour le livre. Une fois que je l'ai terminé, je suis retourné en arrière et j'ai écrit le texte sur *Nosferatu* et celui sur *Freaks*, car pour moi ça ne pouvait pas vraiment commencer par *Le Locataire*. Il fallait une mise en place, traitant de choses beaucoup plus générales sur le cinéma, et il me semblait que *Nosferatu* pouvait les toucher. Il me fallait aussi des choses plus générales sur la question du nomadisme, et *Freaks* me permettait de les toucher. Mais le texte sur *Le Locataire* m'a ouvert au livre.

Je ne savais pas du tout, quand j'ai commencé à écrire sur *Le Locataire*, ce que j'allais trouver. Vraiment pas du tout. J'ai commencé à revoir le film de Polanski, à relire le roman de Topor (*Le Locataire chimérique*) dont il est l'adaptation, à faire des recherches, et d'un coup, un peu comme le personnage de Trelkovsky,

je me suis rendu compte que mes chiottes avaient des hiéroglyphes (*rires*). C'est vraiment ça : il y avait une pièce que je n'avais pas vraiment vue. Vous imaginez ma surprise en travaillant le sujet... « Paris = ville d'Isis », je n'en savais strictement rien avant d'arriver sur le film. Je me disais : mais pourquoi les hiéroglyphes ? Dans le film, Trelkovsky, voyant toujours ses voisins se poster devant sa fenêtre au niveau des toilettes, ayant l'impression qu'ils sont là comme des images fixes, se rend lui-même aux toilettes, très inquiet. Une fois rendu là, en lieu et place de graffitis, on a toute une fresque hiéroglyphique, gravée à même les chiottes de son étage. Ce thème traverse tout le film, mais par la bande, jamais directement. Ce n'est pas du tout le cas dans le livre de Topor : il n'y a strictement aucune allusion à l'Égypte dans le roman.

**Mais est-ce que la momie incarnée par l'héroïne absente Simone Choule est présente dans le roman, elle ?**

Le personnage est présenté comme une véritable momie, oui, et à mon avis c'est ce détail-là qui a amené le fil égyptologique soit à Gérard Brach, le co-scénariste (plusieurs personnes m'ont dit que ça venait de Brach), soit à Polanski. Mais dans le roman de Topor, Simone Choule travaille sur l'Histoire de France. Elle est historienne, spécialiste de l'Histoire de France. En fait, le roman de Topor explore complètement la dimension politique, à savoir l'obsession de l'assimilation. C'est un roman sur l'assimilation...

**Et le zèle des nouveaux venus, en quelque sorte.**

Voilà, exactement. C'est le roman que visiblement n'ont jamais lu tous les néo-conservateurs à la française, que n'ont pas lu Finkielkraut, Zemmour, etc... (*rires*). On leur recommande vraiment très sincèrement ; quand ils font l'éloge de l'assimilation et critiquent une sorte de laxisme sur la question des identités qui viendrait du modèle anglo-saxon, il faut qu'ils lisent *Le Locataire chimérique*, qui en explore bien avant leurs tristes palabres les conséquences pratiques. C'est un roman qui est rempli de personnages dont pas un n'a de nom qui ait une sonorité française ; ce sont tous très clairement des étrangers *francisés*, qui reprochent aux nouveaux venus de ne pas être assez français. Le logeur s'appelle Zy, l'ancienne locataire s'appelait Simone Choule, on a des noms qui sonnent espagnols, d'autres polonais, italiens, anglais... Je ne sais même pas si Topor le fait volontairement ; c'est peut-être un gag. C'est drôle, tous ces noms à consonance étrangère alors que ce sont tous des bons français. Je ne sais pas s'il y avait une intention derrière

## La société Secrète du Spectacle

ça, peut-être qu'il n'y en avait aucune. En tout cas, les faits sont là : la seule particularité de Trelkovsky, c'est que son nom n'a pas été francisé à l'écrit ; il est « infrancisable », alors que « Choule » est un nom francisé, que normalement ce nom s'écrit « Schuhl », comme Jean-Jacques Schuhl.

Tout ça est passionnant, et c'est déjà chez Topor. Topor, pour jouer avec ça ou peut-être intuitivement, y a rajouté l'idée que Simone Choule est obsédée par l'Histoire de France. Du coup, on trouve chez elle de nombreux éléments en rapport avec l'histoire des rois de France, etc... Il y a la fantasmagorie finale, le moment carnaval-grotesque terrible avec une tête qui tombe, où on l'habille comme un Harlequin ou un Guignol : tout ça est rempli d'images de l'Histoire de France. Le film déplace tout et installe des images liées à l'Égypte, probablement à partir de l'histoire de la momie. C'est déroulé très discrètement, mais c'est déroulé, c'est-à-dire qu'ici on a une petite statuette égyptienne, là un roman de Théophile Gautier...

**C'est presque subliminal.**

Très. Mais il y a ce grand moment des hiéroglyphes dans les chiottes, et ça crée une terreur viscérale. Qu'est-ce que c'est que cet élément, qui vient à un moment nous raconter autre chose ?

**Il y a autre chose qui fait peur dans votre texte, c'est sa chute, avec un autre oiseau de mauvais augure : c'est la présence des membres de la troupe du *Splendid* dans le film (*rires*). C'est très étonnant quand on ne le sait pas et qu'on voit le film pour la première fois : dans les seconds rôles, on retrouve toute la troupe du *Splendid*, Gérard Jugnot, Josiane Balasko, Michel Blanc, etc... Et ils sont là comme une espèce de sinistre prémonition qui plane sur le cinéma français, en gros.**

Sur le cinéma français ET la politique française, parce que ça aussi, c'est le *Splendid*. Hollande a fait ses études avec Jugnot, Clavier et Lhermitte, dans les mêmes écoles, lorsqu'ils étaient jeunes. C'est leur condisciple. Donc, entre l'amitié de Clavier et de Sarkozy, celle de Jugnot avec Hollande, dans tout ça moi je vois un fil conducteur (*rires*).

**Je ne pouvais pas aujourd'hui, alors que Jacques Rivette vient de nous quitter, ne pas aborder la question de son film *Céline et Julie vont en bateau*. Pour être franc, en discutant de votre livre et de son sommaire, on m'a dit que cette liste de films choisis par vous constituait une sorte de liste parfaite de films**

**à emporter sur une île déserte. Il est vrai que tous les films que vous avez choisis peuvent se voir et se revoir à l'infini, on a là potentiellement un corpus à l'intérêt illimité, avec simplement ces douze films. Mais certains ajoutent : que vient faire un film de Rivette comme *Céline et Julie vont en bateau* là-dedans ? Personnellement je suis un incondicional du film de Rivette, et je sais que vous l'avez vu des dizaines de fois. Pourriez-vous expliquer à ces spectateurs inattentifs en quoi ce film est l'un des plus grands des années 70, voire un des meilleurs jamais réalisés ?**

Je ne sais pas comment il faudrait que je m'y prenne, parce que j'ai le même problème que vous ; c'est un souci partagé. Mes amis se divisent en deux catégories, vraiment : ceux qui aiment Rivette et ceux qui ne l'aiment pas (*pires*). Je connais très peu de gens qui n'aiment pas Lynch, très peu de gens qui n'aiment pas Kubrick, ou Murnau ; d'autres n'ont pas vu tous les films de Tod Browning, mais ils en connaissent un ou deux et ils le respectent. Mais il y a une vraie division sur Rivette. Il incarne pour bon nombre de gens de ma génération (et pour les suivantes à mon avis c'est pareil) et est perçu comme une statue du Commandeur de la Nouvelle Vague, c'est-à-dire comme l'un des responsables de l'empêchement d'un véritable cinéma populaire qui aurait pu continuer en France.

Or, à mon avis, c'est très mal connaître son cinéma, qui certes ne ressemble pas du tout au cinéma de Kubrick... quoique, lorsque l'on regarde les films de Rivette et ceux de Lynch, on trouve bien plus de ressemblances entre eux que l'on n'aurait pu l'imaginer. Simplement, il y a l'idée de la Nouvelle Vague. Au sein de la Nouvelle Vague, il y a déjà tellement de courants auxquels il pourrait s'apparenter. Mais le cinéma de Rivette est peut-être déjà un des seuls où la question du fantastique est posée dans sa pleine puissance, très tôt, et va perdurer même dans les films les plus réalistes de Rivette. C'est quelque chose que dit Pascal Bonitzer : il y a toujours un élément surnaturel dans les films de Rivette ; parfois il est discret, mais il faut toujours le chercher. Aucun de ses films n'est possible sans une intervention, à un moment ou à un autre, de la magie. Même dans un film comme *Va savoir* (2001), qui a l'air complètement réaliste, il y a une scène qu'il est impossible d'expliquer autrement.

**Il y aussi la thématique de la conspiration : il y a toujours des conspirations à travers lesquelles on ne voit jamais vraiment très clair dans ses films...**

Absolument. C'est un cinéma qui est magique, paranoïaque ou *conspirationnel*, étrange, très proche de Thomas Pynchon à ce niveau-là. C'est un cinéma qui

## La société Secrète du Spectacle

tient énormément à des récits où des pans entiers nous manquent pour pouvoir les comprendre pleinement, comme chez Henry James, où des choses nous sont cachées, d'autres données, on croit qu'on a vu quelque chose que l'on n'a pas vu... En fait, on trouve dans son cinéma les formes les plus raffinées de narration, derrière une apparence incroyable de simplicité, et presque de pauvreté. Les films de Rivette ont l'air, et du reste sont, en grande partie constitués au jour le jour de scènes semi-improvisées, écrites sur un coin de table, etc... Mais derrière, une étrange volonté les mène, qui au spectateur attentif montrera toujours un film derrière le film. Il nous apprend aussi à ce moment-là à vraiment voir ; les films de Rivette gagnent énormément à être revus. Plus on les revoit, plus ils nous obsèdent, parce que l'on devient attentif aux moindres détails qui sur le moment ne semblaient pas vraiment importants, mais vont l'être de plus en plus. Ils touchent à quelque chose que je ne vois nulle part ailleurs.

*Céline et Julie vont en bateau*, parce que je sens bien qu'il faut donner des éléments qui donnent envie aux gens (*rires*), c'est l'histoire de deux magiciennes. C'est l'histoire de leur rencontre, et ces deux filles vont progressivement démanteler un ensorcellement, elles vont réussir à désensorceler une situation. Et ça se joue sur plusieurs niveaux de réalité différents à la fois, mais ça reste un film où l'on a l'impression de suivre plusieurs moments de la vie de tous les jours, à Paris dans les années 70. Il est presque documentaire dans la façon dont les personnages se comportent, vivent et agissent, mais derrière on a un autre récit, qui vient raconter comme aucun autre ne parvient à le synthétiser tout ce que produit un système d'oppression. Un système d'oppression au sein de la plus petite cellule familiale : la maison de la rue du Nadir-aux-pommes, c'est la totalité des modalités d'oppression auxquelles peut faire face un individu des années 70, synthétisées en une espèce de petite pièce de théâtre sordide, qui se répète à l'infini.

**Par exemple, il y a la relation du patron à ses domestiques, la relation des femmes à l'homme de la maison, etc... Toutes les formes d'oppression sont évoquées, comme vous le dites.**

C'est ça. On a un homme qui domine deux femmes, et la façon dont ces deux femmes se font la guerre pour plaire à cet homme, le patron qui domine son domestique, la façon dont va être impliquée une forme d'esclavage sexuel ou de prostitution dans cette domestication, la domination des enfants par les parents, et la façon dont la culture classique domine la culture populaire...

**Je voulais justement évoquer ce dernier point, parce que vous le développez et c'est très important : c'est un film qui peut être considéré comme exigeant, mais qui précisément joue la carte de la culture populaire contre la culture académique. C'est flagrant à la vision du film.**

C'est flagrant, c'est absolument flagrant.

**Je voulais rapprocher ce texte sur le film de Rivette d'un autre texte que l'on trouve un peu plus loin, celui sur *Opening Night* de John Cassavetes. Il me semble que l'héroïne d'*Opening Night* interprétée par Gena Rowlands et les deux héroïnes de *Céline et Julie vont en bateau* partagent des points communs, notamment leur volonté, pour le dire en des termes méta-textuels, de *faire dérailler la fiction dont elles sont prisonnières*.**

Absolument. C'est absolument ça : il y a un cousinage incroyable, au point que Pierre Tevanian m'avait soufflé que Gena Rowlands était la lointaine cousine d'Amérique avec une piscine en forme de cœur de Céline et Julie (cette figure est évoquée dans les multiples déraillements dialogués de Juliet Berto, dans le film de Rivette). Le personnage de Gena Rowlands dans *Opening Night* est une allégorie de ce que le cinéma de Cassavetes essaie de rendre possible, à savoir de sortir d'un récit destructeur et d'arriver à le transformer, à le faire respirer.

Cette pièce assez pourrie qui lui est donnée à jouer, qu'on n'arrivera d'ailleurs jamais vraiment à connaître (comme dans *Céline et Julie vont en bateau*, on ne saura jamais qui a tué l'enfant, jusqu'au moment où l'on se rend compte qu'il est inutile de le savoir...), on n'en connaîtra jamais vraiment la fin, et on acceptera de ne jamais vraiment le savoir : la fin qui avait été choisie par l'auteur de la pièce a été jugée par notre héroïne comme impropre, injuste. Donc, ce qu'on verra, c'est comment elle réussit à ce que la vie reprenne le dessus...

**Ces personnages de fiction qui sont là pour se libérer des fictions dans lesquelles ils sont enchâssés, qui luttent contre les stéréotypes dont on essaie de les accabler, est-ce qu'ils correspondent pour vous à toute la thématique gnostique, à tout le gnosticisme sur lequel vous vous êtes appuyé dans ce livre et surtout dans les précédents ? Faites-vous un lien entre ces héroïnes et les « guerriers gnostiques » dont vous parlez par ailleurs ?**

Vous ne pourriez pas dire mieux. Encore une fois, vous faites le lien et vous avez raison de le faire. Il est évident que ça parle de la même chose, parce que



## La société Secrète du Spectacle

la dramaturge ou le metteur en scène d'*Opening Night*, ce sont les démiurges, et le personnage, c'est l'homme gnostique par rapport au démiurge. Il sait que la divinité, la véritable divinité, est plus faible que lui. C'est ça qui est important, en fait : *renverser notre perspective hiérarchique*. Ce que les gnostiques nous apprennent, c'est qu'à chaque fois que nous voyons une hiérarchie métaphysique posée, il faut la renverser pour comprendre exactement ce dont il est question. Si jamais le dieu qui dirigeait ce monde était juste, on le saurait. Sérieusement, depuis le temps, on le saurait (*rires*).

**Je voulais en venir au texte consacré à un autre film qui me tient beaucoup à cœur, c'est celui sur *Mr. Arkadin* d'Orson Welles (1955). Ce texte aussi est à rapprocher d'un autre plus loin dans le livre, celui sur *Chinatown* de Roman Polanski...**

Absolument, les deux textes sont cousins.

**Ils sont d'ailleurs voisins dans le livre. Dans les deux cas, on nous présente des figures (Gregory Arkadin dans le film de Welles, et Noah Cross dans celui de Polanski) qui sont des *agents de la contre-initiation*, comme vous le dites en reprenant les termes de René Guénon. Est-ce que vous voyez ces agents, qui sont des suppôts du Mal absolu, des personnages parmi les plus détestables possibles, comme le pendant négatif de ce que vous appelez avec Guénon *le Roi caché du Monde* (comme le personnage de Jacob dans *Lost*, exemplairement) ?**

Oui, sauf que, comment dire... *Lost*, c'est le pari d'essayer de nous montrer ce que pourrait être un Roi du Monde. C'est une figure, je crois, qui n'a pas d'équivalent dans le monde du cinéma. Je n'en vois pas ; je peux me tromper, mais je ne vois pas de figuration du Roi du Monde dans le cinéma. Dans cette série, soudain, on essaie d'imaginer ce que ça pourrait être.

Plus exactement, si je dois être un peu pinailleur, ces agents de la contre-initiation sont plutôt présentés comme un *Khezr* inversé, comme un *Khezr du Mal*. Le *Khezr*, c'est le représentant du Roi du Monde dans le monde manifesté. C'est une figure qui apparaît surtout, comme son nom l'indique, dans le monde arabe, mais qui a en fait des équivalents ailleurs. Sa première apparition est dans le Coran, comme si le Coran nous racontait une « scène à laquelle on aurait échappé » dans l'Ancien Testament. C'est une aventure de Moïse que l'on ne connaissait pas. Moïse s'est perdu dans le désert, et a perdu le poisson qu'il avait prévu de manger.

Il retourne en arrière pour récupérer ce poisson. Apparaît soudain un homme, et le Coran nous dit juste qu'il s'agit « d'un des hommes que nous nous étions choisis » (c'est Dieu qui parle). Il a une antériorité par rapport à la révélation mosaïque, lui est au courant du fonctionnement du Monde. Le Roi du Monde, c'est le gardien des règles, et le *Khezr*, c'est une sorte de représentant. C'est quelqu'un que les hommes sont censés rencontrer au moins une fois ; au moins une fois dans nos vies, il y a quelqu'un qui est supposé nous indiquer une direction, ou nous montrer qu'une direction est possible.

### **Et nous sommes tous concernés...**

Nous sommes tous concernés, absolument. Cette figure-là aurait son pendant (c'est une hypothèse, évidemment) : c'est une idée que développent la littérature et le cinéma fantastiques. Très souvent, on a ces personnes, sortes d'indicateurs d'un terrain dangereux dans lequel on s'aventure, qui seraient des *Khezr du Mal*. Noah Cross dans *Chinatown* est précisément une sorte de *Khezr du Mal*. Il apparaît deux fois, en tant qu'indicateur, sur le territoire de Los Angeles. On ne peut pas s'empêcher quand on revoit le film à plusieurs reprises, et qu'on le nourrit aussi d'autres films que l'on a vus et auxquels on peut l'associer (comme *Mulholland Drive* de David Lynch, en 2001), de le rapprocher de ces figures qui disent, comme le cow-boy dans *Mulholland Drive* : mieux vaut que tu n'ailles pas plus loin (*rires*). On peut retrouver aussi ce type de figures dans *Shining*. Je ne sais pas qui ce serait dans *Shining* : ça pourrait être le barman, ou évidemment l'ancien *caretaker*, qui change de prénom au cours du récit. Ce sont des figures qui ont une antériorité, qui connaissent le territoire et qui nous préviennent : « Faites attention là où vous entrez, ça pourrait aller mal pour vous ».

En même temps, elles représentent aussi, comme vous dites (et c'est là le point commun avec Gregory Arkadin chez Orson Welles), un actif de la contre-initiation. Ce sont des agents qui produisent précisément *les conditions du pire*, et les produisent *en connaissance de cause*.

**Ils présentent aussi le point commun d'avoir des relations incestueuses avec leurs enfants, c'est assez remarquable. Vous faites d'ailleurs le parallèle avec la peinture de Goya, *Saturne dévorant son enfant*, qui est un peu une représentation de ces figures-là...**

**Je suppose que vous avez vu la deuxième saison de la série *True Detective* (je sais que vous aviez beaucoup aimé la première, vous aviez écrit sur le sujet). Vous n'y avez pas vu des points communs avec *Chinatown*, avec ces**

## La société Secrète du Spectacle

**histoires d'eau empoisonnée ? Il y aurait d'autres points communs à trouver en creusant un peu, là aussi peut-être que l'on trouverait des *Khezr du Mal...***

Ah... ! Vous me l'éclairez d'un autre jour.

**Je ne suis pas sûr que cette saison soit vraiment réussie, mais j'y vois des points communs, et je pense que c'est voulu de la part de l'auteur Nic Pizzolatto...**

Vous avez raison, vous avez raison ; il y a certainement quelque chose à chercher de ce côté-là. Cette saison-là a probablement pâti du succès extraordinaire de la première, qui avait suscité un enthousiasme démesuré. Cet enthousiasme excessif (même si la saison était très bonne, évidemment) et l'importance qu'ont pris les acteurs ont fait que la deuxième saison a été dès sa diffusion très critiquée ; c'était vraiment du Pizzolatto-*bashing* (*rires*). De manière toute aussi excessive. Comme dirait Dostoïevski, si le juge était plus juste, le coupable apparaîtrait peut-être innocent. Si le spectateur était moins enthousiaste sur la première saison, la deuxième lui apparaîtrait probablement meilleure...

Il faudrait la ré-interroger, bien sûr. C'est très clair qu'il a voulu traiter de l'histoire maudite de la Californie, et en ce sens-là, il y aurait des points de convergence à faire apparaître avec *Chinatown*, et même avec une lecture « lynchéisée » de *Chinatown*, c'est-à-dire *Chinatown* traversé par les films de Lynch, *Mulholland Drive*, mais aussi déjà *Twin Peaks*. *True Detective* essaierait dans cette deuxième saison d'opérer à son tour une lecture transformatrice de ça. Ce que j'ai trouvé très intéressant dans cette deuxième saison, c'est que pour moi il y avait un conflit interne entre ce qui était de l'ordre du cinéma et ce qui était de l'ordre de la série. C'est vraiment le lieu du débat. Ce qui avait fonctionné dans la première saison (et elle a bien fonctionné sur les gens nostalgiques du cinéma... ), c'était le fait qu'elle avait une logique appartenant pleinement au cinéma. Je m'explique : le récit était entièrement tenu d'un bout à l'autre par un scénariste et un réalisateur uniques. Il y avait aussi l'idée d'un récit bouclé sur lui-même, qu'on pourra revoir à l'infini, mais qui redira la même chose, les personnages comme enfermés dans le récit. Il y aurait aussi une impossibilité presque *artificielle* à se continuer ; il fallait impérativement qu'il soit bouclé sur lui-même.

Dans la deuxième saison, on a deux personnages à nouveau qui appartiennent au genre romanesque/cinématographique (au genre du roman noir, même), avec leurs caractéristiques et leurs destins. Par exemple, le destin du personnage du mafieux qui s'est refait rejoue complètement celui d'Al Pacino dans *Carlito's Way/L'impasse* (Brian De Palma, 1993), à savoir qu'il va tout régler, sauf le petit détail

qui va l'amener à la mort, le petit mec qu'il aura méprisé. Celui qu'il n'attendait pas : la mort viendra de là où il aura été *hiérarchiquement injuste*. L'autre personnage, lui, appartient au genre du flic enténébré et qui va essayer malgré tout, sur une dernière affaire, de se racheter. Ce sont des personnages du roman noir, du film noir. Et soudain, on retrouve en face d'eux un personnage de série télévisée, véritablement : c'est le personnage incarné par Rachel McAdams. Il n'appartient pas aux codes, ou au canon, du roman noir ou du film noir. C'est la petite sœur de *Buffy*, de *Veronica Mars*<sup>14</sup>... C'est la petite guerrière gnostique (*rires*).

**J'aurais encore des questions relatives à deux derniers textes. La première concernerait un texte très fort, qui conclut le livre : c'est le texte sur *Shining* de Stanley Kubrick. Le texte comprend d'ailleurs un épilogue global à tout le livre. Je vais poser très directement la question : est-ce que pour vous *Shining* est le film le plus crucial de l'histoire du cinéma ?**

Pour moi, oui. Pour moi...

**C'est aussi catégorique que ça ? Vous le dites quasiment en ces termes dans le livre ; je voulais connaître votre sentiment là-dessus.**

Ah oui, oui, oui. Il l'est parce que je ne connais pas un spectateur qui n'ait *réussi à y voir la figure de son propre cauchemar*. Quelles que soient les explications que l'on donne à ce phénomène, c'est miraculeux. Le film *Room 237*<sup>15</sup>, sur lequel je reviens, et sur lequel il y aurait beaucoup à dire en bien comme en mal, a au moins cette qualité de montrer la diversité des interprétations extrêmes que l'on peut en faire.

Sans être aussi extrême que les spectateurs exégètes de *Room 237*, il accomplit une des dimensions possibles du cinéma. Je crois que c'est dans ce film-là que quelqu'un raconte l'intérêt que Kubrick a eu pour la publicité, à savoir la façon la plus subliminale possible de suggérer différentes choses. De jouer vraiment avec les porosités dans la conscience du spectateur. On dit : Hitchcock met en scène le spectateur. Kubrick met en scène la zone obscure du spectateur, la chambre 237 qui est en chaque spectateur. Et je trouve ça... Je n'ai pas de mots ; ça dépasse...

**Cela semble assez adéquat finalement que vous disiez ne pas avoir les mots, parce que c'est précisément le sens de ce que dit Kubrick : au bout d'un moment, les mots ne suffisent pas.**

## La société Secrète du Spectacle

Exactement. Il a vraiment su jouer sur quelque chose qui échappe totalement au langage. Et ça c'est quelque chose qui est fou : il a réussi à toucher le point où le spectateur peut faire marcher son cerveau presque *à vide* ; ça marche et les mots ne suffisent jamais. Bien sûr, il y a d'autres films qui réussissent ça, mais je me demande dans quelle mesure ils ne sont pas des dépendances de *Shining*, comme on dit d'un lieu qu'il est la dépendance d'un autre domaine, vous voyez ? Quand Lynch touche ça, il touche au domaine de *Shining*. J'ai vraiment ce sentiment.

**Il est encore sous le parrainage de Kubrick, *Shining* recouvrant les films qui lui doivent beaucoup.**

Exactement, il est disciple. Disciple d'une révélation, qui est celle de *Shining*. De *Twin Peaks* à *INLAND EMPIRE* (2006), on a chez Lynch une continuité autour de la *Red Room*<sup>16</sup>, mais cette *Red Room* elle-même est une sorte de miroir de la chambre 237. On peut dire que c'est un phénomène qui est déjà dans les récits d'horreur, mais ces récits, malgré tout, même chez les plus grands auteurs comme Stephen King, *comprennent leur propre champ de signification* (et le film est vraiment un duel avec King à ce niveau-là). Ce sont des films d'horreur, mais ils ont un domaine dans lequel ils vont réussir à nous faire produire des images. *Shining* n'a plus de domaine. Son domaine est étendu partout. On vient avec sa question, et *Shining* nous donne la forme dans laquelle on doit l'interroger. C'est très singulier ; je ne connais pas d'équivalence, je n'en connais aucune.

**C'est donc un film unique dans l'histoire du cinéma...**

Unique, unique en ce qu'il produit sur le spectateur. On peut aller loin dans l'interprétation que l'on fait de *Suspiria*, de *Chinatown* ou du *Locataire* ; on peut aller très loin mais on ne peut pas venir avec la question des Indiens d'Amérique et se dire : *Le Locataire* va nous répondre. Par contre, on peut venir avec n'importe quelle question pour *Shining*, c'est ça qui est flippant. Et le film va nous répondre.

**Il y a un passage très particulier dans le texte : je vous contacte ici depuis la Soule, et on est en pleine période de carnaval souletin (l'entretien a été réalisé le 02 février). L'un de vos textes, celui consacré à *Mr. Arkadin*, s'appelle d'ailleurs *Démascarade*. Dans la mascarade, l'ours rentre en ligne de compte. Il y meurt et ressuscite, tout comme le personnage de Pitxu. Il y a une scène, même pas, un plan, sur lequel vous vous attardez longuement (l'exercice est d'ailleurs brillant), c'est celui qui évoque le *Teddy Bear*, l'ours**

**en peluche, le nounours un peu monstrueux qui prodigue une fellation à un vieillard. De là, vous partez dans un délire à la Michel Pastoureau (le médiéviste qui a écrit sur l'ours en tant que *roi déchu*) et vous revenez à la question initiale, celle qui traverse tout le livre : c'est la question du carnaval. Je subodore que vous consacrerez probablement un ouvrage à la question dans le futur ; pouvez-vous nous en dire plus ?**

Encore une fois, c'est le film qui m'y a amené. J'étais obsédé par cette image de l'ours, et quelle ne fût pas ma surprise lorsque je suis tombé un jour, grâce à une amie artiste qui s'appelle Clémentine Mélois, sur Claude Gaignebet ; elle pensait que ça allait me parler. Il a écrit sur Rabelais, sur le langage obscène des enfants, et sur le carnaval.

**Il a consacré une émission de radio à la question du carnaval au Pays basque <sup>17</sup>.**

Oui, c'était d'ailleurs surtout un parleur, plus qu'un écrivain. Son livre qui s'appelle *Carnaval*<sup>18</sup> est la reproduction de textes qui sont des improvisations radiophoniques. C'était un folkloriste d'une érudition absolument fabuleuse, extraordinairement libre et drôle aussi, qui a travaillé de façon obsessionnelle sur les contes et les coutumes. *Carnaval*, le premier livre de Gaignebet que j'ai ouvert, s'ouvre justement sur la sortie de l'ours, le début de l'année par carnaval avec cette sortie de l'ours.

**La déshibernation de l'ours.**

Exactement. L'ours à ce moment-là pète, et ce sont les âmes des morts qui sortent. En lisant ça, je me suis dit : peut-être que la réponse à mon obsession pour ce plan de *Shining*, elle est là. Elle est peut-être liée à ça. Il n'était pas du tout évident pour moi d'arriver à reconnecter les choses, surtout que dans le roman originel de Stephen King, il n'y a pas d'ours. Cette scène n'existe pas, c'est un apport de Kubrick, lui-même obsédé par les contes de fées, le folklore et les visions des enfants, et tout ce qui est en rapport avec l'enfance.

Je ne sais pas d'où vient cette image pour Kubrick : il se trouve que dans le roman, il y a une vision par l'enfant (pas par la mère comme dans le film) d'un homme déguisé en petit chien qui erre dans les couloirs de l'hôtel. On sait par les comptes-rendus de l'histoire de l'hôtel que lit à un moment Jack Torrance dans le roman que c'est un acteur de cinéma célèbre, amoureux du directeur de l'hôtel, qui veut passer une nuit avec lui. Le directeur lui dit : j'accepte de passer une nuit avec toi,

## La société Secrète du Spectacle

mais il faudra pour ça que tu viennes déguisé en petit chien. C'est probablement la source de cette image, mais elle ne dit plus la même chose, d'abord parce que le directeur n'apparaît plus dans le film de Kubrick, et que ces deux personnages n'apparaissent qu'une fois dans le livre. La transformation de l'image de chien en image d'ours raconte précisément autre chose. Il y a aussi surtout le fait que la vision ne s'adresse plus à l'enfant dans le film, mais à la mère, qui vole cette image-là ; elle n'était pas supposée la voir. Ils ne se manifestent pas à elle, c'est elle qui les débusquent.

A ce moment-là, ma question, c'était : est-ce que toute la question du domaine du fantastique ne naît pas de la *disparition progressive des procédures carnavalesques* ?

**Voilà, c'est la question un peu secrète du livre, finalement.**

Absolument, puisque le livre se base surtout sur le cinéma fantastique, même s'il y a quelques exceptions. De toutes façons, les films qui ne relèvent pas du fantastique sont traités comme des films fantastiques, que ce soit *Chinatown* ou *Opening Night*. Il y a toujours une dimension fantastique.

**De toutes façons, s'il n'y a pas une dimension directement fantastique dans *Chinatown* par exemple, il y a quand même une dimension *orphique*, comme vous le dites, qui peut être rattachée aux mêmes thématiques...**

Voilà. En sous-texte, la question du livre est celle là : est-ce que le fantastique n'est pas là pour nous expliquer que lorsque l'on cesse de respecter les procédures carnavalesques, elles se retournent contre nous ? Qu'elles reviennent, mais comme des monstres, qui viennent nous hanter ? C'est le fantastique comme expression métaphysique des temps modernes, perçus véritablement comme les temps où disparaissent les procédures carnavalesques.

**Le genre fantastique, c'est la métaphysique de notre temps pour vous ?**

Oui, c'est ça, voilà.

**Vous avez choisi d'écarter un texte initialement prévu pour le livre, celui consacré à 8 ½ de Federico Fellini (1963) ; le texte est d'ailleurs consultable sur votre site. Je trouve que dans ce texte il y a une phrase qui résume à merveille le travail que vous faites depuis dix ans : vous dites à un moment que**

**la pensée doit être une boussole d'orientation et pas un plan de construction pour le futur. Les plans de construction pour le futur, c'est déjà la contre-initiation, c'est ça ?**

Oh. J'avais oublié que j'avais écrit ça, mais je vous dois une fière chandelle de me le rappeler.

**Je trouve que c'est là que vous exprimez le mieux ce que vous entendez en parlant d'orientation, qui est une notion essentielle pour vous comprendre.**

Eh bien oui, c'est en tout cas ce que j'essaye de faire : s'orienter sur ce qui est plutôt que de proposer une sorte de système idéologique...

**Quitte à faire face au chaos, aux aléas, aux drames et aux tragédies.**

Voilà, ne surtout pas empêcher la vie d'apparaître dans tout ce qu'elle peut avoir même de plus dangereux, dans toutes ses dimensions. Simplement, avoir une boussole, c'est avoir quelque chose qui permet de les affronter. C'est mieux résumé par la chanson de Mahalia Jackson qui s'appelle *Lord Don't Move The Mountain* ; cette chanson dit : Dieu, ne déplace pas la montagne, mais donne-moi la force de la traverser, de la parcourir. C'est ça l'idée de la boussole d'orientation : ne pas empêcher la vie d'arriver, même dans ce qu'elle a de pire (parce qu'on ne sait pas, parce que c'est l'inconnu, parce que c'est l'épreuve), mais nous donner la force de l'affronter.

*Ce texte est la retranscription d'un entretien radiophonique accordé par Pacôme Thiellement à Xiberoko Botza, dans le cadre de l'émission Tumatxa!. Merci infiniment à Fabien Guigue et Nadia Ahmane pour avoir rendu l'entretien possible, et à Pacôme Thiellement pour sa disponibilité et sa gentillesse.*



# La société Secrète du Spectacle

## Notes

**1** L'hermétisme est un courant philosophico-religieux antique, inspiré par les écrits du mythique Hermès Trismégiste, nommés les *Hermetica* (dont le fameux *Corpus Hermeticum*). Les alchimistes du Moyen Age se réclamaient aussi de ce courant.

**2** Dans la série télévisée *Twin Peaks* qu'il a créée avec Mark Frost au début des années 90, David Lynch interprète lui-même Gordon Cole, le supérieur dur d'oreille de l'agent du FBI Dale Cooper, héros de la série. La série relate l'enquête de Cooper sur le meurtre de Laura Palmer, angélique reine du lycée de la bourgade fictive de Twin Peaks, près de la frontière canadienne.

**3** La série télévisée *Lost*, créée par J.J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, a connu six saisons entre 2004 et 2010 ; elle raconte le destin d'une communauté de survivants d'un crash d'avion, confrontée à des événements mystérieux sur l'île où ils échouent.

**4** Le concept de contre-initiation a été forgé par René Guénon ; si l'initiation consiste en une trajectoire révélant le savoir ésotérique d'une tradition donnée, la contre-initiation serait une trajectoire similaire mais biaisée, qui servirait les objectifs exactement opposés à ceux de la dite tradition. On peut d'ailleurs qualifier le produit d'une contre-initiation de *contre-tradition*.

**5** *Buffy The Vampire Slayer*, ou *Buffy contre les vampires* en version française, est une série créée par Joss Whedon, qui a connu sept saisons entre 1997 et 2003. Elle met en scène le personnage de Buffy Summers, adolescente héritière d'une lignée d'initiées combattant le Mal sous toutes ses formes. Le ressort de la série est de retourner le cliché de la « demoiselle en détresse », victime habituelle de ce type de récit, et ici héroïne agissante. Whedon a plus tard donné naissance à une série dérivée de celle-ci, *Angel*.

**6** *The Leftovers* est une série de Damon Lindelof et Tom Perrotta, actuellement en cours de diffusion.

**7** Trey Spruance est un guitariste californien féru d'occultisme et de philosophie orientale. Il a joué au sein du groupe Mr. Bungle aux côtés du chanteur Mike Patton, avec lequel il a également enregistré un album de Faith No More, *King For A Day, Fool For A Lifetime*. Il dirige depuis une vingtaine d'années les destinées de son projet le plus personnel, le groupe occulte Secret Chiefs 3, dont le nom-même renvoie à la tradition de l'ésotérisme brahmanique.

**8** Rupert Giles est un personnage de la série *Buffy contre les Vampires*, qui joue pour Buffy Summers le rôle de mentor. Il est son *watcher*, ou observateur en version française.

**9** Le *Hagakure*, également nommé *Le Livre du Samouraï*, expose l'essentiel du *bushido*, le code d'honneur du samouraï (honneur, discipline, loyauté au suzerain, etc...).

**10** Joss Whedon est devenu, pour le compte de Disney, le réalisateur de certains des plus gros succès du cinéma hollywoodien de ces dernières années, comme *Avengers* et *Avengers 2: Age of Ultron*.

**11** *Freaks of nature* pourrait se traduire par « caprices de la nature » ; les *freaks* sont des individus affligés de particularités physiques hors-du-commun, comme le gigantisme, le nanisme, l'absence de membres, une pilosité anormale, etc... Un *freak show* est l'exposition

## revue hau aldizkaria

à but lucratif de ces individus; Phineas Taylor Barnum fut un des éminents promoteurs de ce type de spectacles.

**12** *MilleniuM* est une série créée par Chris Carter, également créateur des fameux *X-Files*, qui a connu trois saisons entre 1996 et 1999. On y suit les enquêtes de Frank Black, un ancien agent du FBI.

**13** *Carnivale* ou *La Caravane de l'étrange* en version française est une série inachevée (faute d'audience) de Daniel Knauf, qui connut deux saisons entre 2003 et 2005.

**14** *Veronica Mars* est une série créée par Rob Thomas, qui met en scène une lycéenne et détective privée en herbe; la série a connu trois saisons entre 2004 et 2007.

**15** *Room 237*, réalisé en 2012 par Rodney Ascher, est un documentaire consacré à *Shining*; il propose différentes interprétations, plus folles les unes que les autres, du véritable sens du film, depuis l'évocation du génocide amérindien jusqu'à celle du « faux » alunissage de 1969 qui aurait été mis en scène par Stanley Kubrick pour le compte de la NASA. Le titre du documentaire évoque la chambre 237 de l'Overlook Hotel, le lieu hanté de l'action de *Shining*.

**16** Dans la série *Twin Peaks*, la *Red Room* est un endroit qui apparaît dans les rêves du héros Dale Cooper, qui y puise des indices pour son enquête. Cet endroit est apparemment suspendu entre plusieurs dimensions; des endroits analogues apparaissent dans les films ultérieurs de David Lynch.

**17** Un lien vers cette émission est disponible depuis la page Wikipédia de Claude Gaignebet.

**18** *Le Carnaval: essais de mythologie populaire*, 1974.