

Le réalisme halluciné

ENTRETIEN AVEC JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER



Ci-dessus : *Umberto D.* de Vittorio De Sica (1952). À droite : *Un chien andalou* de Luis Buñuel (1929).

Comment réconcilier le réalisme avec son autre ou son ailleurs : imagination, rêverie, délire, dans les œuvres et dans le discours critique ? Il suffit de quelques fourmis. Au long d'un magnifique ouvrage, (*L'Hallucination artistique*, *L'Arachnéen*) l'historien et critique d'art Jean-François Chevrier parcourt la notion d'hallucination artistique du milieu du 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui, entre littérature et arts visuels. Dans un chapitre sur le cinéma consacré à une lecture inattendue d'André Bazin («pour Bazin, le réalisme cinématographique doit inclure l'hallucination»), Chevrier compose un réseau d'associations qui lie néoréalisme et surréalisme : des fourmis sur un mur, dans *Umberto D.*, sont imaginées par Bazin dans une autre scène, parce que le néoréalisme fait fourmiller les détails «dans le corps du film», permettant un changement de perception, ouvrant sur l'hallucination. L'obsession réaliste des séries de petits faits rejoint alors l'obsession surréaliste des enchaînements de faits sans logique, et les fourmis sur le mur d'*Umberto D.*, celles dans la main du *Chien andalou*.

Les Cahiers avait composé en octobre dernier un ensemble «Onze stations pour une histoire poétique du cinéma français», agité par un désir comparable : lancer un regard rétrospectif qui ne soit ni une contre-histoire ni une histoire des marges, plutôt une ouverture dialectique où réalisme et onirisme, naturalisme et expressionnisme avancent ensemble dans les films, comme les fourmis de Bazin, et rappellent l'étendue des puissances du cinéma. C'est pour poursuivre ce travail que nous avons rencontré Jean-François Chevrier, alors qu'une programmation à la Cinémathèque propose jusqu'au 11 avril quelques prolongements à son livre.

● L'idée de réalisme a produit un «aveuglement», c'est votre expression, dans tous les domaines de la critique et de l'histoire de l'art. Nous voulions vous rencontrer car votre livre ouvre la possibilité d'une parole contre cet aveuglement. La première difficulté avec le réalisme, c'est le «-isme» ; il y a trop de -ismes dans l'histoire de l'art. Mais ledit «réalisme» peut être aussi défini tout simplement par l'exigence d'un rapport au monde. Ensuite, bien sûr, tout reste à faire. Récemment, dans un cours, je parlais de la notion d'économie poétique. C'est une notion historique, d'abord articulée par Mallarmé, et plus près de nous, entre autres, par un artiste merveilleux, Robert Filliou. J'essaie de faire une histoire de l'art moderne qui intègre l'exigence de réalisme et qui, précisément parce qu'il y a cette exigence, ne se réduit pas aux formes conventionnelles, discursives, dogmatiques, qui sont généralement associées à l'idée de réalisme.

«L'hallucination artistique», c'est la pensée visionnaire au temps des sciences positives. Avec ce livre, j'essaie d'expliquer comment, en deux siècles, une pensée visionnaire a pu se perpétuer et produire toutes sortes de formes, d'œuvres, dans l'environnement des sciences positives, qui s'appliquent notamment à l'étude des mécanismes mentaux. Si j'ai passé sept ans de ma vie à retracer cette histoire, c'est bien sûr parce que je pense que cela peut être utile, non seulement pour la connaissance de l'histoire de l'art, mais aussi pour la création contemporaine. Une histoire de l'art écrite dans cette perspective peut aider à mener une expérience artistique aujourd'hui, dans tous les domaines, y compris le cinéma. Je rencontre continuellement des jeunes artistes qui semblent perdus, qui ne savent pas comment se situer. Je me dis que je peux les aider avec mon livre. Pour «permettre», comme disait Fernand Deligny. On ne fait pas de bon art sans



El de Luis Buñuel (1952).

prendre des risques, mais mieux vaut prendre des risques «raisonnés». Mon rôle est peut-être de «permettre» de prendre des risques, en donnant des repères.

● Après un chapitre sur William Blake, vous abordez l'hallucination de manière paradoxale par le réalisme et ce que vous appelez «l'ailleurs du réalisme» chez Flaubert.

J'étudie l'hallucination comme un «ailleurs du réalisme», mais en quelque sorte à l'intérieur du réalisme, comme une espèce de creusement. Flaubert est considéré comme le maître du réalisme dans les années 1850, puis comme le maître du naturalisme—n'oublions pas que le cinéma est né à une époque marquée par le débat entre naturalisme et symbolisme. Flaubert est l'équivalent de Courbet en peinture—qui lui aussi est loin d'être le réaliste étroit que l'on croit. C'est Flaubert qui invente la notion d'«hallucination artistique». Il en parle dans une lettre à Hippolyte Taine, qui est alors en train de travailler à son grand livre, *De l'intelligence*, et demande à des amis artistes, écrivains, ce qui se passe pour eux quand ils créent. Taine sait que Flaubert a des hallucinations et il lui pose la question : Quel rapport y a-t-il entre votre expérience pathologique et l'imagination littéraire ? Flaubert décrit les deux états. Du côté de l'hallucination pathologique, il y a terreur, effroi, schize douloureuse : j'ai une hallucination mais je continue à voir la réalité actuelle, je suis déchiré. Du côté de l'hallucination artistique, il y a extase, parce que je suis entièrement pris dans ce que je vois, ce que j'imagine. Mon propos est de montrer comment la notion d'hallucination, à partir du moment où elle existait dans le langage psychiatrique, a été reprise par des artistes, des écrivains, revendiquée pour justifier leurs pratiques, leurs visions, le travail de l'imagination.

● Dans le chapitre sur André Bazin, vous faites le même geste que sur Flaubert. C'est une entrée paradoxale par rapport à l'approche ordinaire de Bazin, marquée par un réalisme étroit.

Je suis historien et critique d'art, mais mon modèle pour la pratique de la critique, c'est Bazin. Je considère qu'il a été le plus grand intellectuel de l'art, tous genres confondus, dans l'après-guerre. M'intéressait et m'intéresse toujours son attitude, son sérieux non académique et sa générosité. Je partage pour l'essentiel la position politique qu'il représentait à l'époque. On lui associe effectivement une certaine idée du réalisme cinématographique, fondée sur le fameux texte de 1945, «Ontologie de l'image photographique». Ce texte a été mal lu. Il contient beaucoup d'implicites, le plus énorme étant la citation cachée d'Hippolyte Taine : «*La perception est une hallucination vraie.*» Cette formule renversait la conception de l'hallucination comme perception fautive. Selon Taine, la perception procède du mécanisme qui fait les hallucinations. Quand vous croyez percevoir le monde réel, dit-il, votre rapport au monde passe en vérité par une image mentale. Dans «Ontologie de l'image photographique», Bazin, avec raison, rattache le surréalisme à cette formule. Comme d'habitude, il est très précis : les surréalistes s'étaient effectivement emparés de la citation. Il était très intéressant pour eux de penser que la fantaisie précède la réalité, que le monde de l'imagination, du rêve, de l'hallucination, de l'hypnagogie surtout, c'est-à-dire des perceptions entre veille et sommeil, prévaut sur la perception de la réalité. Le surréalisme, qui est un antiréalisme et surtout un antinaturalisme, rejette le principe que l'art serait imitation de la nature. Breton et Aragon ont lu Taine pendant



William Blake, *Le Cercle des luxurieux* (1824-1827).

leurs études de médecine. Ils ont utilisé sa théorie de façon stratégique, polémique.

● Le surréalisme et le réalisme semblent pourtant se tourner le dos dans la théorie du cinéma d'après-guerre. Mais vous proposez d'entrer dans la question du réalisme par l'intermédiaire du « fait » — ce qui vous permet d'établir un lien avec l'obsession du fait chez les surréalistes.

On s'aperçoit qu'au fond, ce qui intéresse Bazin est de mettre en avant une pensée de l'image photographique qui permette d'intégrer le surréalisme, d'en faire un moment dans une histoire plus large. Évidemment, Bazin, qui a lu Sartre et Merleau-Ponty, sait que la théorie de Taine ne tient pas. Mais c'est un texte qui élabore une ontologie ouverte. À ma connaissance, cette référence à Taine a été jusqu'à présent ignorée. On pense que Bazin voulait tout simplement écarter le surréalisme. En réalité, il avait une ambition plus inclusive. Son texte n'enferme pas le cinéma dans une ontologie étroite. D'ailleurs, avant d'être repris par Bazin en ouverture de *Qu'est-ce que le cinéma ?* en 1958, le texte a paru dans un recueil publié à Lyon juste après la guerre par le critique d'art Gaston Diehl [*Les Problèmes de la peinture*, éditions Confluences, 1945]. Ce livre est important : c'était une tentative de refonder l'art, dans son rapport au public, pour l'après-guerre.

● Ce travail de lecture de Bazin n'a jamais été fait par les historiens du cinéma.

Parce que la notion de réalisme a créé un effet d'aveuglement.

Il faudrait aussi, excusez-moi d'être un peu désobligeant, que les historiens du cinéma connaissent mieux la littérature et l'art. Je milite pour une histoire de l'art inclusive, transversale, qui ne se limite pas aux catégories des beaux-arts. Mais il y a une difficulté. Souvent, quand on ouvre l'histoire de l'art aux sciences humaines, on ne fait que plaquer des concepts. Je me demande si on a beaucoup avancé, par exemple, en substituant la théorie de l'index de Peirce à celle de l'empreinte avancée par Bazin ? Je me réfère à la psychiatrie et à la psychanalyse, mais il faut que ça produise des effets heuristiques, que ça permette de mieux voir les œuvres. Des effets de révélation, d'intensification de la perception et de l'expérience des œuvres. Serge Daney, avec qui j'ai eu des relations amicales, ne s'intéressait pas du tout à l'art. Il avait un autre rapport au monde, il aimait le voyage, le nomadisme. Il a critiqué Bazin, tout en travaillant dans le même esprit que lui et en poursuivant la même pensée inclusive, avec une exigence politique et un souci d'écriture. Ce que nous essayons de faire, avec Elia Pijollet, dans les livres comme dans les expositions, c'est remettre en mouvement l'art moderne. Que cet art soit une chose vivante, actuelle, qui puisse porter les jeunes artistes aujourd'hui, dont ils puissent s'emparer. L'hallucination est un bon outil pour ça. C'est une amplification du regard.

● Il y a un moment très fort où vous montrez que Bazin imagine des fourmis dans l'évier d'*Umberto D.*, fourmis qui sont présentes en fait sur un mur dans une scène précédente. L'hallucination vient alors du montage.

Le montage me passionne. L'un des thèmes qui traversent le livre est le rapport entre hallucination visuelle et hallucination auditive. C'est déjà du cinéma, c'est le premier montage. Il y a le rapport des images entre elles, le montage séquentiel, que l'on retrouve dans la photographie, mais il y a un autre montage qui renvoie à la division des sens. Il ne faut pas oublier l'énoncé de la poétique visionnaire chez Rimbaud : un « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». L'hallucination ne se réduit pas au visuel, elle peut être auditive, tactile, olfactive. En traitant de la perception et de l'inconscient, la phénoménologie (Sartre, Merleau-Ponty) et la psychanalyse lacanienne ont brisé le rapport établi par Taine entre la sensation et l'image mentale. C'était nécessaire. Comme l'a montré Lacan, le délire a une teneur biographique, il interprète, il construit. Il ne peut se réduire ni à des sensations, ni à des représentations mentales. Mais le registre des sensations persiste, en particulier dans l'hallucination.

L'histoire de l'hallucination artistique se déploie dans un environnement marqué par deux choses : une tradition de la pensée visionnaire—c'est pourquoi je commence avec William Blake, qui est le prototype du poète-artiste visionnaire moderne—et la possibilité d'une communication analogique entre les différents registres sensoriels. Dans la pensée du 19^e siècle, cette idée a soutenu la recherche de l'œuvre d'art totale. L'exemple de Rimbaud, avec sa formule de l'hallucination post-romantique, a orienté une grande partie de l'art moderne. Le cinéma fait communiquer les deux principaux registres sensoriels et hallucinatoires : la vue et l'ouïe. Dans la peinture, Munch transpose, de manière très rigoureuse, une expérience d'hallucination auditive dans une organisation de la composition picturale.

● Sur l'exemple des fourmis, vous n'écrivez pas directement : « Bazin hallucine. » Vous restez dans la suggestion. Pourquoi ne pas parler de l'hallucination du critique ?
Vous touchez là à un parti pris d'écriture. C'est mon rapport à la littérature psychanalytique qui est en jeu, je fais en sorte d'utiliser le moins possible le jargon mais de retrouver les mécanismes. J'appelle ça de la « lecture écrite ». J'espère que ma lecture du texte de Bazin est un peu hallucinée ; pour moi, il n'y a pas de contradiction entre hallucination et vérité. Quand je fais des expositions, je dois projeter les œuvres dans l'espace, les imaginer fortement ; l'hallucination est un mode de pensée, une intensification de la pensée en images. Comme tout critique d'art, j'utilise des mots, mais mes objets sont largement visuels, il faut bien que l'écriture s'adapte. L'hallucination est un rapport de l'écriture aux images.



Inland Empire de David Lynch (2006).

● On pourrait répartir pour le cinéma des régimes d'hallucination, entre l'artiste au travail, les personnages à l'écran, le spectateur, le critique dans son exercice de lecture et de remémoration, etc.

Je suis d'accord pour dire qu'il y a ces différents plans hallucinatoires, et je suis justement le fil d'une interprétation critique d'un texte de Bazin, dans laquelle j'insère ma propre interprétation. Mais je n'ai pas écrit un livre sur l'hallucination au cinéma. J'aurais, dans ce cas, différencié les niveaux et développé les rapports entre cinéma et hypnose, en discutant le livre remarquable de Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*.

Il est aussi question d'hallucination et de cinéma dans les chapitres sur Munch et Artaud. Chez Munch, l'hallucination fonctionne avec la fantasmagorie de la jalousie. Je ne sors pas de Bazin puisque Buñuel est très important dans le répertoire bazinien et que *El* est le film où hallucination—fétichisme compris—et jalousie sont le plus fortement liées. Quant à Artaud, il s'est intéressé au cinéma comme procédé visionnaire. C'était au temps du muet, à l'époque des théories exaltées sur le gros plan. Il attendait beaucoup du film, mais il a été déçu, et il a déplacé ses attentes sur le théâtre, un théâtre hallucinatoire où les éléments de l'action scénique prendraient le dessus sur le langage. Bazin n'a pas ignoré la pensée d'Artaud, je ne vois pas sinon comment il aurait pu parler de « cinéma de la cruauté » ?

● Une notion revient dans votre livre, celle du disparate. Vous l'utilisez à la fin du chapitre sur Bazin à propos du cinéma contemporain : « Le disparate est devenu, en particulier chez David Lynch, une tendance du cinéma hallucinatoire concocté à Hollywood. Mais cela est une autre histoire. »

Le disparate est une notion très forte, qui a une histoire. Elle est marquée par l'œuvre de Goya, qui est avec Blake l'autre grande figure visionnaire de la fin des Lumières. Foucault a lié la notion à l'idée de dispersion. Le disparate et la dispersion sont chez lui deux façons de définir une rupture de la continuité historique. L'idée de la grande histoire, avec un développement continu, fut la passion du 19^e siècle. Goya est un grand peintre d'histoire qui a cassé le schéma de la continuité historique. Or, l'hallucination produit exactement le même effet. Une hallucination n'a généralement pas beaucoup de sens hors du délire, ce que la plupart des psychiatres s'entendent à dire. Mais il faut reconnaître en même temps que le phénomène hallucinatoire présente un caractère intrusif, qu'il agit en rupture de continuité. Cette rupture conditionne le délire. À la fin du chapitre sur Bazin, je fais allusion aux cinéastes qui, à l'intérieur de la machine hollywoodienne, représentent une sorte de tropisme expérimental.



● **Le disparate chez Lynch, ce serait quoi selon vous ?**

Il est partout. Lynch essaie de faire tenir le film à partir de morceaux, qui nous fait passer en deçà du montage, en somme. Il essaie de rendre visible le travail du montage et de suggérer que ce travail, c'est ce qui se passe dans la tête. Il va ainsi au plus près du cinéma expérimental. Il casse le fil narratif et fait jouer le disparate au point que le spectateur se retrouve dans une situation de montage en actes, au présent, qui, par toutes sortes d'artifices, de lumières, de distorsions spatiales, s'apparente à un mécanisme mental. Le spectateur est ainsi placé dans une position hallucinatoire. Je trouve cela intéressant, mais je ne sais pas si j'aime ça. Je ne crois pas [rires]. Surtout si je compare avec le plaisir que j'éprouve à regarder Brakhage, Conner, Mekas ou Warhol...

● **Vous évoquez aussi le cinéma dans le chapitre sur le psychédélisme, avec Bruce Conner et Stan Brakhage. Mais ensuite, si on sort du livre, quelle place donner à l'hallucination dans le cinéma contemporain ?**

Au départ, le livre devait être une exposition où le cinéma expérimental aurait été largement représenté. De tous les cinéastes expérimentaux de l'époque, Bruce Conner est celui qui a l'œuvre plastique la plus importante, quasi inconnue en France. Sigmar Polke s'est aussi beaucoup intéressé au cinéma.

Sur le cinéma d'aujourd'hui, deux remarques. La première, c'est qu'au fond, dans ces vingt dernières années, le cinéma qui m'a le plus intéressé est documentaire. Brakhage disait que ses films documentaient sa perception. Je suis d'accord. Je vois dans le cinéma expérimental quelque chose de proche du documentaire. En 2001, j'ai codirigé un numéro de la revue *Communications* qui accompagnait une exposition ; il était intitulé : « Le parti pris du document ». Il y était beaucoup question de faits documentaires ; j'interroge aujourd'hui les faits hallucinatoires. Les deux registres communiquent. J'ai beaucoup regardé le cinéma direct, Wiseman, Leacock, Rouch. Et puis Gitai, Rithy Panh, Comolli. Ce cinéma m'a passionné dans les années 1990.

J'essaie de poursuivre les indications de Bazin sur la dédramatisation à propos de *Paisà*. Mais je n'ai jamais pensé, comme Bazin d'ailleurs, que la « dédramatisation » réduise la teneur dramatique. C'est un processus formel qui, à l'inverse de l'opinion qu'on s'en fait, peut intensifier le pathos dramatique. Le documentaire est une forme de dédramatisation, puisqu'il n'y a pas ou peu de scénario, mais qui peut accentuer une teneur dramatique, un pathos politique. C'est ce qui me plaît chez Wiseman, la présence des situations politiques au plus près des sensations. Il enregistre le son pendant que quelqu'un le suit en faisant les images : la prise de vues suit l'enregistrement des situations de parole. Le mouvement du film est donné par cette exploration des interactions verbales, l'image se définit selon l'écoute. *Site 2* de Rithy Panh m'a bouleversé. Une femme, dans un camp de réfugiés, raconte sa vie. Elle a une extraordinaire présence expressive. Le film montre simplement sa situation, telle qu'elle se raconte et dans l'environnement du camp. Dans sa manière de placer l'histoire au plus près des sensations, dans un environnement sensoriel, le documentaire rejoint le cinéma expérimental.

● **On en revient au « fait », qui sert à articuler réalisme et surréalisme via le fait hallucinatoire. Où pourrait être l'hallucination dans le documentaire ?**

Je ne pose pas cette question dans le livre. Mais je dirais que si on veut penser l'hallucination au cinéma, il faut aller dans le sens de la dédramatisation, chercher une jonction documentaire-expérimental. Le psychédélisme est un moment clé pour cela. Un film psychédélique raconte une expérience. Bruce Conner ne filmait ni ne dessinait jamais sous l'effet de la drogue, c'est un point très important. Il cherchait dans son art à créer des équivalents de l'expérience des psychotropes. Un film peut être le documentaire d'une expérience psychédélique, mais cela suppose de ne pas enfermer l'expérience dans une armature narrative préconçue. Cela suppose un travail de dédramatisation.

En outre, il serait intéressant de considérer le cinéma récent en fonction de la simple idée qu'un personnage est « situé ». Dans un paysage, dans un territoire, autant que dans une durée et dans l'histoire. Le film est une sorte de coupe dans le temps qui met l'accent sur une situation spatiale, qui peut être une situation de parole, comme dans *Fortini/Cani* de Straub et Huillet. Quelqu'un parle, au présent, quelque part. Franco Fortini, sur sa terrasse, lit son livre. Formidable sentiment de l'espace : ce n'est pas pour rien que Straub est un passionné de Cézanne. J'ai bien conscience de projeter ainsi mon intérêt pour les arts plastiques, mais pourquoi pas, si ça produit des effets ? J'ai retrouvé jusqu'à un certain point, chez Hou Hsiao-hsien, ce sentiment de l'espace et du territoire sensoriel lié à la mémoire — comme chez Proust. S'il y a hallucination — je ne parle pas de celle du spectateur, mais au sens d'un travail dans le film —, il faut qu'il y ait de l'espace. Pour une raison évidente : l'hallucination, c'est la transformation de l'actualité spatiale. Pour qu'il y ait hallucination, il faut que l'actualité du champ perceptif soit radicalement altérée, transformée.

● **Il y a pour vous une dimension hallucinatoire dans *Fortini/Cani* ?**

Oui. Straub et Huillet sont les cinéastes de l'hallucination provoquée par une exigence de réalisme. *Fortini/Cani* est l'un des films que j'ai le plus vus. L'espace se déploie à partir du corps et intègre l'histoire par la mémoire. Pour qu'il y ait hallucination, il faut que l'histoire sorte de ses rails.

● **La narration de l'hallucination ne vous intéresserait pas ?**

Si, elle m'intéresse, quand il y a du disparate, de l'interruption. Je ne récuse pas du tout la dimension narrative, et elle est représentée très largement dans la programmation de la Cinémathèque française, Jean-François Rauger ayant estimé qu'il fallait faire apparaître fortement le registre du cinéma commercial. Il y a toutefois des films cultes que je déteste, *Shining*, par exemple.

● **Vous citez Kubrick, mais 2001 pourrait intéresser votre chapitre sur le psychédélisme.**

2001, oui, ce n'est pas irregardable. Mais je ne suis pas un fan de Kubrick. Même *The Killing* ne m'a jamais vraiment convaincu. C'est un film noir, et les films noirs jouent parfois merveilleusement sur les poncifs de l'hallucination. Je préfère, de loin, le prototype du genre, *Le Faucon maltais*. Le ballet des personnages autour de l'objet en fuite, la citation finale de Shakespeare, participent d'une extraordinaire stylisation.

● **Comment situez-vous la question de l'onirisme par rapport à celle de l'hallucination ?**

L'hallucination est proche de ce qu'on appelle le «rêve éveillé». Dans la littérature, vous trouverez souvent cette expression. C'est le rêve à tout moment. L'hallucination n'est pas une expérience du sommeil. Les surréalistes eux-mêmes s'intéressaient surtout à l'hypnagogie. En revanche, le rêve peut s'épancher dans la vie; c'est toute l'expérience de Nerval. Peut-être que les films qui m'ont toujours plu sont proches de ces états.

● **Vous voulez dire: ceux qui vous mettent dans cet état?**

On ne va pas au cinéma pour se «mettre» dans un état. Le mot «mettre» me chiffonne. Le film n'est pas une drogue. Quand on prend un psychotrope, on le fait pour se *mettre* dans un état. On ne va pas au cinéma pour ça. En même temps, cela peut se produire, et l'hallucination rejoint alors l'hypnose. *La Cicatrice intérieure* de Philippe Garrel est un des premiers films que j'ai vus dans un état second. C'était une rupture de mes habitudes. J'ai découvert le film comme les toiles d'Ad Reinhardt, à la même époque. Un état second, c'est moins une manière de fuir la réalité qu'une expérience inédite.

● **Votre rapport au cinéma se place immédiatement au niveau des affects.**

J'espère contribuer un peu à une réflexion sur la construction des affects au cinéma, comme le fait Raymond Bellour en parlant de l'hypnose. Il fut un temps où j'étais très agacé par les amateurs de cinéma qui invoquaient constamment l'émotion, de manière floue et psychologisante. C'était agaçant, car il n'y a pas d'art sans émotion, mais le risque est de l'enfermer dans

un registre étroit d'intimité. L'émotion joue aussi dans l'espace politique. On peut et on doit parler de politique au niveau des affects. J'adhère à l'idée de «sensation politique» avancée par mon ami poète Claude Mouchard, même si elle est difficile à théoriser. Comme vous le voyez, aujourd'hui, il y a tout un art politique, un cinéma aussi, qui jouent soit sur un plan de distanciation pseudo-critique, soit sur une hyperaffectivité, et ça ne me convient pas, ni d'un côté, ni de l'autre. J'espère que mon livre va dans une autre direction. Blake le visionnaire, par exemple, est un auteur politique. J'aimerais qu'on puisse imaginer ainsi des formes artistiques à la fois intempestives et réglées.

● **Quel film de fiction a été le plus important dans votre itinéraire?**

Le film qui m'a le plus marqué, qui a défini ma vie intellectuelle, c'est *Andrei Roublev*. Il y a eu avant et après *Roublev*, ça a été aussi décisif que la lecture de Proust ou d'Artaud. L'idée que l'art est une activité spirituelle vient de ce film. L'atmosphère intellectuelle de l'époque interdisait ce qualificatif. Le «spirituel» était banni, considéré comme fumeux. Toute spiritualité était suspecte de spiritualisme. Ce soupçon persiste mais il est fondé sur une grande confusion. Le sujet de *Roublev*, c'est l'art, en tant qu'expérience spirituelle, répondant à la violence. Après l'avoir vu, je savais que ma vie serait de travailler pour défendre cette dimension spirituelle de l'art contre la violence sociale, politique. C'est un film qui a déterminé une position.

Entretien réalisé par Cyril Béghin et Stéphane Delorme à Paris, le 13 février.



Andrei Roublev d'Andrei Tarkovski (1966).