



N° 6 Cinesthétique

- Marie-Pascale Huglo

Entretien avec Patrick Chatelier

Vous considérez-vous comme un cinéphile ?

Non. Je suis un enfant de la télévision, formé par les images et, en même temps, très méfiant par rapport à elles. Je m'ennuie souvent au cinéma, et l'ennui y est beaucoup moins agréable qu'au théâtre par exemple, moins « habité ». Les scénarios qui reprennent la structure des romans du XIXe siècle ne me touchent pas, en général. J'ai été fasciné par le cinéma de Murnau, par celui de Tarkovski. Dernièrement est ressortie en France la trilogie Bill Douglas, dont le regard sur l'enfance et la mémoire me paraît très familier.

Que représente le cinéma pour vous ? Considérez-vous les images cinématographiques comme un matériau ? Comment le cinéma travaille-t-il votre écriture ?

La genèse d'une écriture, dans ses éléments les plus importants, demeure souvent inconsciente pour l'auteur, et c'est certainement une bonne chose. Pourtant, en y réfléchissant au fil des années, passant ainsi d'une fiction de soi à une autre, il m'est apparu que le cinéma avait été un déclencheur. Non pas d'abord les œuvres elles-mêmes, mais le processus de réception.

J'ai longtemps cru, après avoir baigné pendant mon enfance dans une forme de religiosité naïve, après avoir ensuite été fasciné par des textes mystiques, ou par le chamanisme, que cette capacité de vision, d'élévation du point de vue, de sensibilité extrême pour accéder à une réalité autre (dans une lecture qui reste pour moi poétique, et matérialiste), avait été un moteur de création. Dans *Anthropologie*

structurale, Lévi-Strauss présente un extrait d'une épopée médicale où le chaman, lors d'un accouchement difficile, se place sous la femme (elle ne le voit pas), sans jamais la toucher, et raconte à voix haute (sans s'adresser à elle, qui cependant entend) le voyage à l'intérieur de son ventre pour délivrer l'enfant à naître. Ce texte représentait à mes yeux ce que serait avant tout la littérature : la construction par le langage d'images mentales susceptibles, à partir du plus prosaïque concret, d'agir sur ce concret, de manière subtile mais suffisante pour que sa nature soit modifiée.

Le cinéma est l'héritier de ce monde visionnaire. Il a démocratisé l'accès à l'extase. Et, bien sûr, la relative maîtrise du chaman ou du mystique a disparu, le contexte de leurs pratiques aussi, permettant une hypnose collective qui sera relayée ensuite par la télévision sous une autre forme. Il fait partie des techniques de manipulation de masse et, en même temps, il garde ouverte la possibilité d'un ailleurs, d'un espace collectif de potentialités, de liberté toujours à inventer.

Ce serait alors la consommation d'images qui aurait conditionné en partie mon rapport à l'écriture : au niveau du rythme, de la question du temps présente dans certaines œuvres cinématographiques et pour moi primordiale dans un roman, avec le désir d'aller au-delà des images, de rendre manifestes leurs virtualités par une immersion dans le monde des sensations

Votre roman *Pas le bon pas le truand* part d'une séquence de cinéma très connue tirée d'un film de genre particulièrement typé. Considérez-vous cette séquence comme un cadre ou comme une « contrainte », avec tout ce que le cadre ou la contrainte peuvent avoir de libérateur ?

Le cadre ou la contrainte, pour *Pas le bon pas le truand*, se résumait en premier lieu à utiliser les traces mémorielles que je gardais de ce film, qui m'avait marqué adolescent pour plusieurs raisons dont la principale était que j'avais peu accès au cinéma : c'est l'un des premiers films que j'ai vus en salle. Passer ainsi de la télévision au grand écran me semble avoir la force et une nature proche d'une anamnèse, et j'ai dû me retrouver à l'époque non loin de la condition des premiers spectateurs de l'histoire du cinéma : devant un objet à ce point impressionnant qu'il déborde le présent de la réception, soit vers le futur dont il pourrait être l'augure, soit vers le passé en se cristallisant aussitôt dans la mémoire. Dix ans plus tard, j'ai revu ce film et me suis dit qu'il y avait dans cette scène d'exposition – la « Brute », interprétée par Lee Van Cleef, arrive chez des paysans, partage le repas du père de famille avant de l'assassiner – les éléments d'une œuvre entière. De nouveau, dix ans plus tard, quand j'ai commencé ce livre, j'ai décidé de travailler seulement avec mes souvenirs du film, dans un premier temps. Les détails de la scène inaugurale ne sont donc pas respectés : par exemple, tous les membres de la famille, le père, la mère, le fils (il y a d'ailleurs deux fils dans le film), partagent leur dernier repas avec le tueur, résultat de ma mémoire approximative mais qui m'a permis de développer les points de vue de tous les protagonistes. C'est dans le jeu entre cette double contrainte, souvenirs et scène unique, que j'ai trouvé ma liberté.

Dans le même roman, vous faites des allusions à l'histoire du cinéma et à son dispositif (la cabane à image, la maison des Butler dans laquelle l'idiot s'introduit pour assister au « spectacle »). Pourrait-on aller jusqu'à considérer votre récit comme une allégorie du cinéma ?

D'emblée, il m'a semblé nécessaire d'introduire dans le récit un nouveau personnage qui représenterait l'adolescent que j'avais été, le spectateur aspiré par les images, à la fois visionnaire et témoin incapable d'intervenir dans l'action : celui-ci est devenu l'idiot du village, celui qui voit des choses qui n'existent pas pour les autres, notamment le danger à venir (puisqu'il connaît le film) et l'histoire du cinéma encore à naître (puisqu'il semble réellement vivre à l'époque du western). Il rejoue ce qui n'a pas encore été joué.

Mais en aucun cas je ne parlerais d'allégorie, quelle qu'elle soit. De la même façon qu'on ne peut parler d'allégorie chez Kafka, par exemple, dont j'aimerais pouvoir revendiquer la filiation sur ce point. L'idiot marque une perpétuelle ambivalence, des allers-retours plus ou moins sensibles pour le lecteur entre sa situation de spectateur et d'acteur, entre les siècles, entre ce qu'il imagine et ce qu'il voit (quand il ne voit pas ce qui précisément est imaginé) : il est celui qui traverse les frontières, et même la frontière de l'écran pour participer au duel final contre la Brute. Celle-ci suit une ligne parallèle en étant présentée (je garde le féminin pour renforcer cette idée) comme une entité quasi abstraite, mythique, à cheval sur les temps et les grands récits, avant de mourir plusieurs fois comme un Terminator. Autant d'ambivalences, de bascules qui ne peuvent, je l'espère, figer l'interprétation.

Quelle importance accordez-vous au ralenti dans *Pas le bon pas le truand* ?

J'utilise la lenteur, non le ralenti. Il me semble d'ailleurs que Leone, contrairement à ses films postérieurs (je pense à *Il était une fois dans l'Ouest*, ou à *Il était une fois la révolution*), n'utilise pas la technique assez artificielle du ralenti dans *Le Bon, la brute et le truand*. Le ralenti est une suspension de l'action ; la lenteur, un prolongement de la perception, une immersion dans les sentiments, un début de pensée. Les personnages de western agissent très peu, surtout ils perçoivent, dit Deleuze. Et l'élément principal du western, c'est le paysage, qui impose son rythme.

J'ai cherché à fabriquer des transpositions littéraires de cette lenteur cinématographique, notamment par une exploration sensorielle des détails du décor, par les flux de conscience des personnages, ou bien par les discours sur la nature de la violence qui s'abat sur les hommes et son retour inéluctable.

L'utilisation de la lenteur dans mon écriture a sans doute le cinéma comme origine, mais elle est présente dans tous mes livres. Dans *Maternelles*, le geste de grimper au sommet d'un rocher se déploie sur une vingtaine de pages. Mon travail porte sur la métonymie, c'est-à-dire sur la magie. Le moindre geste quotidien est une épopée ; il suffirait, s'il était reproduit dans son entièreté, à décrire l'ensemble du monde.

Qu'est-ce qu'un « western sensoriel » ?

Ce terme n'est pas le mien, mais celui de l'éditeur pour présenter l'ouvrage. Je trouve que c'est une belle invention par son caractère énigmatique. Pour moi, il exprime une idée majeure : mettre sur le même plan, en dialogue, des choses ou des catégories qui ne sont pas du même mode, ici le genre western avec tous les codes, les clichés qui y sont rattachés, et le corps avec ses perceptions les plus élémentaires. Si le lien entre ces choses ne nous apparaît pas, c'est que nous n'en avons pas encore la clé.

Votre reprise du genre du western est-elle une tentative d'explorer les possibilités d'invention du second degré ? Comment vous situez-vous par rapport à l'idée d'une reprise parodique et ludique ?

Les westerns italiens sont déjà des parodies ludiques du western à la John Wayne. J'ai repris ce geste artistique, impur, parasite et malicieux, geste mineur qui correspond à mes préoccupations esthétiques. Ma parodie de parodie s'éloigne encore davantage du modèle initial, en prenant le risque de traverser tous les stéréotypes du genre (Une amusante critique de presse, lors de la publication, reprochait au roman sa distance avec le western « authentique » de Leone, oubliant qu'on adressait dans les années 60 le même reproche à celui-ci et ses confrères italiens par rapport aux films américains, d'où le terme péjoratif de « western spaghetti »...).

Mais le second degré est, sans doute pour notre malheur, notre première condition d'existence dans le monde occidental d'aujourd'hui. Nous sommes de moins en moins naïfs, et pourtant impuissants. Nous saisissons tout, pour mieux tomber dans de nouveaux aveuglements. L'omniprésence des images y est certainement pour quelque chose. C'est cette part de condition humaine que j'essaie d'explorer dans l'écriture.

Le roman western que vous proposez avec *Pas le bon pas le truand* présente des échos bibliques et tragiques, comme si votre approche romanesque du cinéma renouait avec une mémoire très ancienne, archaïque, dont le western garderait la force et la violence. Pour le dire autrement, la mémoire impliquée dans votre roman déborde et la séquence du film de Sergio Leone et le cinéma lui-même. Quelle importance accordez-vous aux multiples résonances mémorielles que votre roman convoque ? Y a-t-il un lien entre cette longue mémoire et la question de la filiation qui court dans le roman ?

Je pense avoir déjà répondu en partie en racontant l'écriture du roman. Pour moi, c'est un même mouvement : convoquer une mémoire personnelle ou une mémoire collective, fabriquer des lignes temporelles où des éléments hétérogènes peuvent coexister.

La question de l'origine m'importe peu, celle de la genèse m'est essentielle. L'origine se révèle toujours décevante, contrairement au chemin pour tenter d'y accéder, même si celui-ci est erroné. L'origine se résume au mythe, à la propagande, comme le western constitue une origine mythique de l'Américain ou l'Occidental moyen, être solitaire devant le bien et le mal, chef de famille protégeant ses possessions. Le western italien avec son ironie déconstruit ces clichés en les refaçonant. J'ai essayé

de suivre cette voie pour la radicaliser un peu plus, et la faire vibrer à la fois vers l'ancestral et le contemporain.

Et, oui, le thème de la filiation en est un prolongement.

Les voix précèdent les images dans *Pas le bon pas le truand* et elles restent très présentes. Un « chœur » se fait entendre, à la lecture. Pourquoi cette primauté des voix sur les images ?

D'une part, la meilleure façon de transcrire ce monde de la vision est, pour moi, de composer effectivement un ensemble de voix, un chœur. Je ne peux envisager frontalement les images ; mon roman ne serait pas adaptable au cinéma, je pense – je l'espère. D'autre part, ce qui me touche le plus dans le cinéma, c'est le son, d'autant plus important qu'il reste pour le spectateur beaucoup moins sensible que les images ; les films muets, c'est leur paradoxe et leur grande force, exigent du public qu'il fabrique lui-même de manière inconsciente le son accompagnant les images, non pas dans le sens matériel du bruit d'une locomotive qui approche, par exemple, mais dans une sorte d'équivalence produite par le cerveau qui ferait que l'on perçoit un son sans l'entendre. D'où le gouffre radical entre le muet et le parlant.