



N° 6 Cinesthétique

- Marie-Pascale Huglo

### Entretien avec Christine Montalbetti

#### **Vous considérez-vous comme une cinéphile ?**

Disons que, pendant des années, je suis allée au cinéma quatre à cinq fois par semaine, dans ce qu'on appelait les « petits cinémas de quartier ». Je voyais des films de la Nouvelle Vague, du cinéma italien, de Satyajit Ray, de Kurosawa, d'Ozu, de Kaurismaki, de Kiarostami, de Wenders, de Jarmusch... Je ne me considère pas comme « cinéphile » au sens où, quand on parle de cinéphiles, on entend en général des gens qui sont capables de passer la journée entière dans les « salles obscures » (je n'aime pas regarder plusieurs films à la suite, même si cela a pu m'arriver : je préfère laisser sédimenter le film que je viens de voir, ne pas m'enfoncer aussitôt dans une autre fiction) et surtout qui sont incollables en termes de culture cinématographique : mon rapport au cinéma ne relève pas du savoir (j'oublie, et de plus en plus, les titres des films, la date m'intéresse, mais je ne la mémorise pas, je ne connais pas vraiment d'anecdotes sur les tournages), mais seulement du désir. Si je me sens cinéphile alors, c'est au sens étymologique. J'aime le cinéma, je ressens le besoin de voir des films, un besoin profond.

#### **Que représente le cinéma pour vous ?**

J'ai beaucoup de plaisir à observer la composition des images. Ma relation au cinéma est avant tout esthétique – ce qui est assez normal, je pense. Avant d'être un réservoir d'histoires, ce qu'il est sans doute aussi, le cinéma est d'abord pour moi l'occasion de cette expérience très physique d'être placée devant des images. Et des images en mouvement, qu'on voudrait pouvoir arrêter parfois (les DVD le permettent à présent, mais non pas le visionnage en salle), pour mieux observer un plan, et qui

furent ainsi, emmenées par le mouvement de leur projection, prises dans sa temporalité.

Il y a aussi ces choses bouleversantes que dit André Bazin sur les liens entre le cinéma et les rites funéraires égyptiens, cette idée que les films sont comme des momies d'instant. C'est quelque chose à quoi l'on peut penser aussi parfois, comme spectateur. On regarde ces corps fluides, aujourd'hui disparus, ces spectres somptueux, ces silhouettes émouvantes, qui ne sont plus que des photons filtrés par la pellicule (des pixels, dans leurs versions numérisées), qui s'agitent sur un écran sans y laisser d'empreintes. Le cinéma est un art de fantômes, qui agitent devant nous leurs corps factices et vides, impalpables, insaisissables ; la trace de corps évanouis (et l'écriture aussi, avec de tout autres moyens, est pour moi une réponse fragile à l'affolement devant ce qui fuit, au désir d'en conserver la trace : le roman comme conservatoire d'instant, stratifiés, recomposés dans la fiction).

Il y a quelques soirs, j'ai regardé un film muet, et ce mystère m'est apparu avec une force nouvelle : je pensais à l'étonnement des spectateurs devant les premiers films, au genre de petit miracle troublant que ça a été pour eux, un petit miracle qui ne cesse de se renouveler, même si nous en avons pris l'habitude.

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

Il y a d'abord comme un mouvement de contagion des énergies. Comme si l'énergie qui a présidé à l'élaboration du film était capable de se transmettre. Comme si la beauté du film donnait confusément l'envie de fabriquer à son tour de la beauté. L'émotion esthétique que le cinéma produit en moi me (re)donne l'envie d'écrire. C'est pourquoi aussi j'aime ce rythme qui consiste à voir un film le soir et à m'asseoir à ma table au matin. Ce que j'écris n'a généralement aucun rapport avec le film vu la veille. Mais la force de l'émotion esthétique que j'ai pu ressentir ravive mon désir d'écrire.

Les images cinématographiques en ce sens fonctionnent plutôt pour moi comme des stimuli, que comme des matériaux.

Pourtant, il m'est arrivé, en revoyant des films, de « reconnaître » un décor ou une scène d'un de mes romans – signe que ces images avaient travaillé en moi. Dans *L'Origine de l'homme*, la scène dans laquelle Jacques quitte sa famille, et pour laquelle je suggérais au lecteur d'imaginer un roman russe. On m'a souvent demandé pourquoi un roman russe, et je répondais que c'était sans doute autant une pièce de théâtre russe que je voulais dire, à cause de ces décors de bouleaux qu'on y voit généralement. Puis, quelques années plus tard, j'ai revu *Quelques années de la vie d'Oblomov*, qui était un film qui m'avait beaucoup marquée quand j'avais dix-huit ans. La scène de mon roman y était... De même, il y a quelques semaines, j'ai revu *La Griffes du passé* de Jacques Tourneur et j'y ai « reconnu » la maison de McCain, un personnage de *Plus rien que les vagues et le vent*, roman qui paraît pour cette rentrée littéraire...

**En quoi les nombreux renvois aux codes du cinéma (je pense en particulier aux dispositifs techniques de la vision, de la vitesse...) ont-ils un impact sur la constitution de l'histoire dans *Western* ?**

Dans *Western*, il y a d'abord quelque chose comme le sentiment de la lumière, le souvenir de lumières vives et contrastées, la question de la surexposition (étendues sableuses sous soleils vifs) et de l'ombre. Le roman commence à l'aube (on assiste à la lente apparition de la lumière) et s'achève au crépuscule (sur un ciel rougeoyant dont l'aspect sanguinolent fait écho à la scène de *gunfight* qui se déroule).

Et aussi des accessoires ou des éléments de décor qui viennent du cinéma, de la représentation cinématographique de l'Amérique : le *tumbleweed*, l'éolienne, le *General Store*...

Pour ce qui est de la narration elle-même, elle épouse plutôt le rythme (lent, contemplatif, et pourtant innervé par une violence latente qui finit par exploser) d'un film de Sergio Leone. J'ai souvent dit que comme je porte un nom italien, je ne pouvais écrire qu'un western à l'italienne...

**De façon plus précise, quel effet le ralenti a-t-il sur la manière dont vous conduisez l'histoire ?**

Ce qu'il faut dire, c'est que quand j'ai commencé *Western*, je ne me suis pas interrogée d'une manière qui aurait été un peu extérieure sur les procédés de narration du western (et en particulier du western à l'italienne) pour essayer de les transposer, un peu techniquement, dans l'écriture du roman. Il s'est bien plutôt agi de travailler plus avant sur des façons de raconter qui étaient déjà les miennes dans *L'Origine de l'homme*, et dont il se trouve qu'elles sont essentielles dans le cinéma par exemple de Sergio Leone. Ce qu'on peut appeler le gros plan (que j'appelais, au moment de *L'Origine de l'homme*, l'affabulation du détail, comme les histoires qu'on peut se raconter au sujet d'un napperon qui, s'il n'était pas retenu par une lourde statuette, s'envolerait au premier courant d'air, pour aller où, etc.), ce qu'on peut appeler le ralenti (la dilatation de l'histoire, le temps luxueux que le roman s'accorde, le plaisir de muser), étaient déjà présents dans mon écriture. Le contexte du western, et c'est ce qui m'intéressait, leur redonnait un sens, une forme de légitimité, si on veut. L'enjeu devenait double : prolonger ce plaisir d'un récit étiré, qui prend son temps, et en même temps donner au roman la temporalité d'un western à l'italienne. Travailler, au fond, sur les intersections, sur les points de rencontre naturels entre mon écriture et celle du western italien.

**Quelle place, quelle force d'invention accordez-vous aux genres cinématographiques très typés comme le western, à partir du moment où vous les transposez dans un roman ?**

En dehors du plaisir esthétique que je peux éprouver devant de nombreux westerns, ce qui m'intéressait, dans le western, c'était aussi qu'il raconte toujours plus ou moins la même histoire d'un héros solitaire qui a subi un traumatisme.

On a beaucoup insisté sur la dimension ludique de *Western*. Mais c'est aussi, pour moi, un roman de deuil. C'est un roman qui raconte, plutôt qu'une vengeance (la vengeance n'a pas de fin, elle se perpétue), une réparation. C'est bien le sens du *gunfight* final, dans lequel on apprend que notre cow-boy, quand il était enfant, a vu ses parents et sa sœur se faire massacrer par un certain Jack King. Ce que m'apporte le western, c'est qu'il me permet de retravailler la question du deuil dans un contexte de jeu. D'offrir cette possibilité au lecteur, comme je me l'offre à moi-même, que nous revivions dans le roman nos deuils, mais en nous travestissant, en endossant la panoplie du cow-boy. Comme plus récemment dans *L'Évaporation de l'oncle*, en nous souvenant peut-être des films de Kurosawa, et en revêtant un kimono, nous pouvons revivre notre trouble devant la fugue de quelqu'un, ou devant nos propres pulsions de fugue. Un genre aussi typé que le western me permet donc de traiter de choses très mélancoliques en les revivant (et en les faisant revivre) sur ce mode (presque enfantin) du plaisir du déguisement.

Par ailleurs, le cow-boy est une figure de l'errance qui le place dans la lignée d'Ulysse (*L'Odyssée* est pour moi une histoire structurante) ; et il représente aussi, par cette manière dont il lui faut généralement, à la fin de l'histoire, reprendre son cheval, par son incapacité à se fixer quelque part, à former une famille, à bâtir sa maison de colon, une sorte de « complexe du cow-boy » dont nous avons été un certain nombre de ma génération à être affectés (et dont l'un des avatars serait ce que les chansons des années 80 appelaient la « femme libérée » – « être une femme libérée, tu sais, c'est pas si facile... »). C'est la force du western, de nous fournir ainsi une figure récurrente qui est aussi un miroir d'une part de nous-mêmes. Un personnage de fiction très constitué et qui peut servir à nommer certaines de nos pulsions.

### **Considérez-vous que votre rapport au cinéma est d'ordre parodique ?**

C'est plutôt un rapport de complicité, et d'admiration ; mais le geste de la parodie en soi me paraît un geste important, parce qu'il introduit de l'humour. Il y a d'ailleurs souvent de l'admiration dans la parodie (il n'y a pas que des parodies grinçantes, et celles-là en général sont mauvaises, méchantes et étriquées, elles passent à côté de ce qu'elles croient parodier). La parodie admirative, la parodie heureuse, cette parodie-là, je la défends. Elle est joyeuse, salutaire, et bonne joueuse avec la mélancolie, qui est son partenaire. Cette tension-là entre l'humour et la mélancolie est au cœur de mes romans.

### **En ce qui concerne l'histoire, diriez-vous que votre entreprise romanesque vise à ruiner la vraisemblance de la représentation narrative ? S'agit-il, réciproquement, de démultiplier la puissance de la fiction (dans la mesure où la fiction de *Western* est issue de fictions préalables et ne cache pas ses artifices) ?**

Oh, non, surtout pas de ruiner la vraisemblance de la représentation, qui est la condition de l'identification pour le lecteur. Même si je parle d'un cow-boy, ce sont de nos expériences communes que je veux parler, et il est pour moi essentiel que le lecteur s'identifie au personnage, qui par ailleurs est assez peu défini, et évolue plutôt

comme un foyer de sensations – ce qui facilite l'identification. Mais c'est sans doute un amour de la fiction, oui.

**On a comparé votre entreprise à celle du Nouveau Roman. Qu'en pensez-vous ?**

Je comprends qu'on ait pu le faire, au sens où les textes du Nouveau Roman ont beaucoup compté pour moi, et où j'ai sans doute hérité de leur goût pour la description, de ce plaisir de la « pulsion scopique ». Mais j'ai vraiment le sentiment de venir après le Nouveau Roman. Après la grande destruction joyeuse des codes à laquelle ces auteurs se sont attelés. Après cette installation du « soupçon », dont parle Sarraute. Mon travail consiste plutôt à ré-enchanter. C'est-à-dire à la fois à tenir compte de toute la nouveauté que les nouveaux romanciers ont introduite (eux qui sont plutôt pour moi, en termes de générations, des grands-parents) et en même temps à reconstruire un peu de croyance, une adhésion aux mondes de fiction que j'élabore.

**Dans *Western* toujours, la réception à la fois ludique et réflexive à laquelle le lecteur est invité à travers les adresses que lui lance le narrateur et la conscience qu'il a des codes cinématographiques est-elle un moyen, pour vous, de relancer la tradition du roman distancié et ludique (Denis Diderot, Laurence Sterne) ?**

Au contraire, c'est le moyen pour moi d'essayer de créer cette adhésion dont je parlais à l'instant. J'utilise les mêmes procédés que Sterne ou que Diderot, mais avec la fonction inverse. Chez eux, il s'agissait, en s'adressant constamment au lecteur, de dénoncer les fictions classiques, de développer une critique du romanesque. Dans mes romans, les adresses au lecteur visent au contraire à chercher une proximité, à les inviter à rechercher en eux-mêmes des expériences qui ressemblent à celle du personnage, des sentiments qu'ils ont pu éprouver et qui sont proches des siens. Je dis souvent que je comprends le roman comme une sorte de petite communauté utopique où le lecteur et moi nous penchons sur le personnage, et faisons ainsi circuler nos expériences. Les adresses au lecteur sont donc très sincères, et très sérieuses (même s'il peut y entrer de l'humour). A partir du moment où l'on a publié un premier texte, on sait que ce qu'on est en train d'écrire, pour peu qu'on parvienne à le terminer, a de grandes chances d'être publié, et donc lu. Ce savoir m'accompagne pendant l'écriture d'un roman. J'écris pour le lecteur, je m'adresse naturellement à lui, puisque tout cela lui est destiné. Il ne peut y avoir de littérature qu'adressée.

**La façon dont votre œuvre romanesque implique le cinéma est-elle pour vous une manière de prendre à contre-courant l'idée répandue que le cinéma empiète sur l'invention romanesque et amoindrit les moyens de la littérature ?**

Sans doute. Je n'ai jamais compris ce type d'opposition. Il y a de la place pour tous les arts. Et les relations des arts entre eux ne sont pas des relations de compétition, mais des relations d'enrichissement réciproque.