



N° 6 Cinesthétique

- **Karine Bissonnette**

## Projections intimes : se faire du cinéma

chez Christine Montalbetti et Elise Turcotte

*Se faire du cinéma.* C'est la locution familière qu'a forgée la sagesse dite populaire sous l'effet de l'art cinématographique. Elle s'utilise pour signifier que l'on se crée des chimères, des fantômes, que l'on s'imagine les choses telles que l'on aimerait qu'elles soient. Elle apparaît chargée d'une connotation péjorative, rappelant à chacune de ses manifestations le caractère intrinsèquement illusoire, mis en scène, du cinéma. L'intégration de la locution dans le discours commun met aussi en lumière la présence du cinéma dans la vie; il est loin le temps où la fréquentation des salles obscures et le visionnement de projections animées relevaient de l'exception.

Si les vues de l'esprit peuvent être comparées à un cinéma intime, c'est que le cinéma lui-même est susceptible d'exciter l'imagination, comme le fait la littérature. Certes, certains auteurs n'y croyaient pas, tel Julien Gracq qui doutait que

le souvenir qu'on a d'un film [puisse] – pourra-t-il ? – se mêler naturellement à titre de commentaire, de stimulant (...) à notre « vie intérieure », à nos rêveries (...) sous la forme infiniment souple de l'allusion, de l'extrait<sup>1</sup>.

L'écrivain ne cherchait pas à hiérarchiser le cinéma et la littérature, mais à insister sur l'idée que cette dernière serait plus propre à aiguillonner l'imagination du lecteur. Le

---

<sup>1</sup> J. Gracq, cité par J.-B. Vray, « Patrick Drevet : le cinéma et le "corps du monde" », dans *Littérature et cinéma. Écrire l'image*, sous la direction de J.-B. Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 75.

film n'apparaît pas soluble dans le souvenir ou la rêverie selon Gracq parce qu'il « fixe », c'est-à-dire qu'il n'engendre pas un travail « actif de l'esprit sur le sujet »<sup>2</sup>. D'autres ont au contraire rapproché le média de l'activité visuelle mentale, reconnaissant à cette dernière la capacité que possèdent l'imagination et la mémoire à organiser des séquences narratives d'abord visuelles<sup>3</sup>. Edgar Morin, par exemple, comparait le cinéma et la rêverie. Selon lui, cette dernière possède tout de même un caractère « plus fou et vaporeux »<sup>4</sup>, moins concret que les vingt-quatre images par seconde de la pellicule cinématographique classique. Le terme de « rêverie », employé par Morin et par Gracq, présente un intérêt certain puisqu'il renvoie précisément à l'activité mentale consciente qui cède à des objets subjectifs et affectifs, et à des idées chimériques, sans rapport à la réalité. Le mot signifie peut-être au mieux les fictions intimes que tous se créent, qu'elles soient envisagées dissemblables ou non de cet art de l'image que demeure le cinéma.

Les exemples de rêveries en littérature existent, et il serait injuste de penser qu'ils concordent seulement avec la présence du cinéma dans la vie quotidienne. Le mot est lié aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, qui souhaitait y présenter les « rêveries qui (...) rempliss[aient] » ses promenades, alors qu'il « laiss[ait] [sa] tête entièrement libre »<sup>5</sup>. Bien des narrateurs d'œuvres littéraires, tous courants confondus, présentent des personnages qui s'abandonnent à des pensées vagues, à des rêves éveillés. Ces derniers laissent libre cours à leurs fantasmes et revivent des scènes de leur passé, permettant ainsi au lecteur de connaître des éléments antérieurs ou parallèles au récit. Néanmoins, il nous semble que dans de nombreux romans contemporains, québécois ou français, ces chimères et ces remémorations – ces rêveries — sont entrelacées de cinéma. Le cinéma excite bel et bien l'imagination, même *dans* la littérature.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Au sujet de l'organisation de la mémoire, voir notamment L. Dahan-Gaida, « Présentation », *Mémoire, savoir, innovation*, sous la direction de L. Dahan-Gaida, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes/Centre de recherche sur la littérature et la cognition, « Théorie-Littérature-Épistémologie », 2009, pp. 5-9.

<sup>4</sup> E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique* [1956], Paris, Minuit, « Arguments », 1978, p. 158.

<sup>5</sup> J.-J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, préface de J. Grenier, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2006, p. 44.

En fait, il y a du cinéma *dans* la rêverie et de la rêverie *par* le cinéma dans l'« univers » de personnages d'œuvres contemporaines de fiction. Des références à des films et à l'art cinématographique même sont liées à des fantasmes, et les personnages vont jusqu'à s'aménager une vie de l'esprit imprégnée de ce média. Ils s'imaginent ou revoient des choses – ils se font du cinéma – par une narration qui recourt à ses rouages et à sa technique. Des œuvres jouent du caractère prétendument fixe<sup>6</sup> des images cinématographiques pour façonner ce que nous appellerons le « cinéma intérieur » des personnages, celui qui se donne en représentation et qui se trame dans leur tête.

Deux romans contemporains ont retenu notre attention du fait d'une présence forte et diversifiée d'un cinéma intérieur chez les personnages. *Western*, de Christine Montalbetti<sup>7</sup>, met en scène le cowboy solitaire Stranger, de son vrai nom Christophe Whitefield, tout au long d'une seule et unique journée pendant laquelle il est confronté à son passé. La diégèse du roman sert de prétexte au déploiement d'une écriture qui rappelle les efforts formels du Nouveau Roman et qui s'efforce à se faire cinématographique<sup>8</sup>. *La Maison étrangère*, d'Elise Turcotte<sup>9</sup>, est le récit lyrique du deuil amoureux de la narratrice, Elisabeth. Le contenu et la forme de ces deux romans diffèrent grandement. *Western* peut être considéré comme une réalisation exemplaire de la mise en œuvre d'un genre et de la technique cinématographiques, et de l'« effet-cinéma »<sup>10</sup> dans la littérature contemporaine de langue française, tandis que la

---

<sup>6</sup> L'image donne-t-elle vraiment tout à voir au spectateur, tandis que l'écrit permettrait un travail autre de l'esprit ? Il nous semble que non, du moins si nous prenons en considération les façons qu'ont les œuvres contemporaines étudiées de se servir du cinéma et que nous les jugeons analogues à notre propre expérience. La fixité est d'ailleurs plus souvent associée à la photographie qu'au cinéma. A ce sujet, voir entre autres C. Chik, *L'Image paradoxale. Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Arts du spectacle-Images et sons », 2011.

<sup>7</sup> Chr. Montalbetti, *Western*, Paris, P.O.L., 2005. Dorénavant, les passages tirés de *Western* seront suivis du sigle *W* et du folio entre parenthèses.

<sup>8</sup> Chr. Montalbetti l'affirme sans équivoque : « *Western*, c'est un roman de genre, puisque ça m'amuse à jouer avec les codes du cinéma. », dans « [L'Évaporation de l'oncle : vidéolecture](#) », POL-éditeur.com. (Page consultée le 23 juillet 2014).

<sup>9</sup> E. Turcotte, *La Maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002. Dorénavant, les passages tirés de *La Maison étrangère* seront suivis du sigle *ME* et du folio entre parenthèses.

<sup>10</sup> A. Vermetten définit ainsi l'« effet-cinéma » : « Posons l'hypothèse que certains textes (...) possèdent un tropisme cinématographique. (...) [Le] lecteur doit, pour construire une représentation dotée de signification de certains segments romanesques, activer les compétences qu'il met en œuvre lors du visionnage d'un film [...] ». Le pacte de communication du romancier « implique la reconnaissance de ce tropisme » (A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique : L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry », *Poétique*, n°144, novembre 2005, p. 494).

présence cinématographique se fait plus circonspecte dans *La Maison étrangère*. Cela dit, au-delà de la présence ou de l'absence d'efforts formels pour impliquer le cinéma dans la littérature, les deux œuvres montrent des personnages principaux qui revisitent des moments de leur passé et qui jouent des scènes de leur présent. Stranger et Elisabeth visionnent et projettent des souvenirs sur l'écran de leur conscience, et se créent bien des séquences imaginaires.

La technique comme les références cinématographiques s'inscrivent de façon quasi constante pour soutenir les rêveries des deux personnages. Le cinéma pourrait bien être l'agent d'effets et de moyens qu'emploie la narration contemporaine afin de donner accès aux rêveries de personnages – ou, plus justement, au cinéma qu'ils se font désormais. En ce sens, nous proposons d'observer quatre éléments opérés par ce dispositif, la projection, la distanciation, le visionnement de souvenirs et le cinéma intérieur, dans le but de présenter leurs potentialités narratives et productrices de sens.

### **Projection**

Le cinéma dans la rêverie littéraire se repère de façon explicite lorsque des fantasmes sont révélés, lorsque le personnage attribue à autrui des idées et des affects qu'il rejette plus ou moins consciemment. Nous envisageons la projection selon son sens psychologique; il ne s'agit pas tout à fait d'une projection qui serait synonyme d'une transposition d'images sur l'écran métaphorique d'une conscience, à la manière de celle de Stranger et de « l'écran intérieur de ses pensées » (*W*, 107), que nous verrons éventuellement. Ce sens exprime bien ce qu'Elisabeth s'invente à partir de personnages et de scènes issus de films qu'elle aurait déjà vus. La narratrice de *La Maison étrangère* projette vers des objets extérieurs et cinématographiques des désirs irréalisables ou illégitimes, reprenant ainsi à son compte la connotation péjorative propre au jeu illusoire du septième art et à la locution qui en est dérivée.

Elisabeth « [a] vu au cinéma un film dans lequel la reine Elizabeth se pourrait le visage et se revêtait de blanc virginal pour ses noces avec son pays : une scène très

forte [...]»<sup>11</sup> (ME, 49). A la suite de sa rupture amoureuse, elle tente de se réappropriier son corps et sa vie. Ce film, même s'il n'est « qu'un film, bien sûr » devient le moyen de « recréer [ses] propres symboles » (ME, 49-50). Les plans soignés du long-métrage et la série d'actions purificatrices d'une scène particulière, celle de l'habillement en blanc d'Elizabeth avant de devenir reine, trouvent un écho certain chez la narratrice. Ce n'est plus « qu'un film » avec la vedette hollywoodienne « Cate Blanchet [sic] » (ME, 51) après tout : est représenté l'impact d'un récit cinématographique et de la composition de ses scènes sur une existence qui se cherche. Lorsque le film sort en vidéocassette, Elizabeth le « loue » et « repass[e] plusieurs fois la scène » (ME, 49). Elle peut le réécouter à sa guise et penser ensuite à des scènes, alors que sa propre vie et ses souvenirs sont l'objet d'une réappropriation difficile dans un « monde en disparition » (ME, 50). L'usage privé que fait Elizabeth de la vidéocassette témoigne aussi d'un rapport particulier au cinéma : la possibilité de visionner chez soi, en toute intimité, ce que l'on veut d'un film<sup>12</sup>. Le lien avec celui-ci se fait alors plus étroit, plus privé aussi. La spectatrice est désormais libre de voir – de façonner, même – les séquences voulues.

Elizabeth ne se prive pas de ce rapport pour alimenter ses fantasmes, qu'ils soient de pureté ou non. Au long-métrage *Elizabeth : The Virgin Queen* répondent ainsi des « films de second ordre » (ME, 113). La narratrice apprécie les « scènes d'amour au cinéma » (ME, 68), notamment celles des « films pornos qu'[elle] lou[e] parfois au club vidéo de [son] quartier » (ME, 113). Des scènes stéréotypées d'embrassements se poursuivent dans son imagination, et elle se sent « hypnotisée » (ME, 113) par des images de films pornos « à très petits budgets ». La narratrice aime ainsi s'imaginer les difficultés des personnages avant qu'ils ne s'étreignent, et lorsque vient son tour de se déshabiller devant un homme, elle dépasse son malaise en revoyant mentalement quelques scènes érotiques. Elle ferme les yeux pour « voir apparaître un fragment de film. L'homme et la femme sont debout l'un en face de l'autre. Ils se déshabillent [...] » (ME 89). La femme « gémit sans cesse » dans le souvenir du film tandis

---

<sup>11</sup> Il s'agit de Shekhar Kapur, *Elizabeth : The Virgin Queen (Elizabeth)*, Polygram Filmed Entertainment/Working Title Film/Channel Four Film, Royaume-Uni, 1998.

<sup>12</sup> La vidéocassette permet un rapport peut-être plus personnel au film. Comme cela a été rappelé lors de la journée d'étude, il est plus facile de rembobiner une scène avec un magnétoscope qu'avec un lecteur DVD. La pellicule de la vidéocassette apparaît aussi dans toute sa matérialité, au contraire des données informatiques mises en mémoire dans le disque optique numérique

qu'Elisabeth retourne à sa réalité en ouvrant les yeux (*ME*, 90). Lorsque son nouvel amant lui demande de parler de son ancien compagnon, Elisabeth a une « scène dans [sa] tête ne voul[ant] pas en sortir » : elle se « [voit] à quatre pattes sur ce plancher et lui qui [la] pénétr[e] en [la] tenant par les hanches » (*ME*, 113). Elle sait que « [c]e cliché » de position sexuelle fait partie d'« images empruntées » (*ME*, 113) issues de son « voyeurisme léger, inoffensif » (*ME*, 113-114) de films pornos qu'elle projette sur ces propres relations sexuelles. Parmi ces « images empruntées » se trouvent celles d'« Eva B. », sorte d'antagoniste de la reine virginale, dont la scène sadique « repass[e] » à maintes reprises dans la tête d'Elisabeth (*ME*, 114). Les deux figures mises en scène par le cinéma, l'une jouée par une actrice d'Hollywood, l'autre par une actrice du porno, illustrent bien la tension identitaire de la narratrice, qui est à la fois réservée et passionnée. Les images d'Elisabeth et d'Eva B., comme celles issues d'autres films plus ou moins légitimes, sont l'occasion pour Elisabeth de voir chez d'autres ce qu'elle désire, de consentir à des actions impraticables dans sa réalité et de vivre à travers elles des émotions contraintes.

### **Distanciation**

*La Maison étrangère* est le lieu d'un autre emploi du cinéma pour alimenter la rêverie qui se remarque dans d'autres romans de Turcotte. Le cinéma que se fait Elisabeth s'accompagne souvent d'une mise à distance de la réalité. Elle se coupe d'événements qu'elle est en train de vivre afin de se « voir » de l'extérieur, comme si elle passait d'une caméra subjective à une caméra objective. La conscience de la narratrice ne vagabonde pas totalement, mais se distancie, parfois pour imaginer des possibilités bien souvent dramatiques d'un moment anodin. La présence explicite du cinéma en tant que tel se fait plus discrète; ce sont des mots supposant la vue, parfois associés à des termes de séquences filmiques (« voir », « scène », etc., *ME*, 30), qui se révèlent importants.

Lorsque Elisabeth entre dans sa classe, elle se sent « avalée », et « durant cette seconde, la même scène se déroul[e] immanquablement devant [s]es yeux » (*ME*, 30) : elle se voit « debout face à [s]es élèves lorsque, soudain, les livres gliss[ent] de [s]es bras, et lentement, comme une tour qui s'effondre étage par étage, [elle] tomb[e] par terre, évanouie » (*ME*, 30). Lorsque Elisabeth roule en voiture sur un pont, elle

vo[it], dans un mouvement de lucidité étonnant, peut-être le seul de [sa] vie, [sa] voiture franchir le parapet, voler au-dessus de l'eau quelques secondes avant de tomber comme une pierre (...). Toutes les voix attirées par [sa] chute se mettent à parler en même temps (*ME*, 83).

Dans les deux cas, la narratrice prend du recul face à ce qu'elle vit et à son sentiment de dérégulation ou d'« indifférence » (*ME*, 83) tandis que son imagination se fait la caméra objective d'un effondrement esthétisé. L'action fictive est façonnée par un ralenti (une « seconde » lente devant la classe, une chute vers l'eau de « quelques secondes ») qui met en relief des détails issus d'un potentiel d'intensité dramatique tout cinématographique, à l'instar d'un effet qui permet d'organiser le chaos de la vie d'Elisabeth<sup>13</sup>. La distanciation opérée par la narratrice s'illustre également par des références plus explicites. Par exemple, lorsque Elisabeth et son amant écoutent le père de celle-ci, elle trouve que « [leurs] gestes sembl[ent] mécaniques, comme s'[ils] les regard[aient] du fond d'un très vieux cinéma » (*ME*, 166). La médiation du cinéma permet ainsi à la narratrice de devenir la spectatrice de son quotidien et de ses propres scénarios imaginaires, qui annoncent souvent les gestes qu'elle devra accomplir. Elle affronte et s'approprie alors une situation, en la fictionnalisant et en la dramatisant par l'entremise du cinéma et de sa technique.

Bien que *Western* ne procède pas à une mise à distance de la réalité comme dans *La Maison étrangère*, Stranger s'isole éventuellement de ce qu'il est en train de vivre afin d'envisager la suite des événements. Lorsqu'il va au saloon afin de voir Georgina Littlejohn, il traverse l'espace qui le sépare d'elle comme s'il devait lutter contre une masse d'eau, ce qui est assimilé par la narration à un effet de ralenti. Georgina prononce deux mots qui semblent briser la tension lente du moment, car l'agitation du saloon reprend de plus belle. A ce moment précis,

---

<sup>13</sup> Il faut noter que chez Turcotte, les références au cinéma permettent d'organiser et d'esthétiser ce qui échappe aux personnages tandis que les images de la télévision alimentent le chaos de leur vie. Dans *La Maison étrangère*, par exemple, Elisabeth et son amie bibliothécaire sont bouleversées par les « nouvelles visions de l'enfer » (*ME*, 37) de jeunes qui fusillent des élèves dans des écoles. Dans *Le Bruit des choses vivantes*, de nombreuses références aux actualités de la télévision se remarquent : « A la télévision, placée sur le comptoir tout près d'un grand bouquet de fleurs blanches, nous pouvons revoir les images de ce qui s'est passé dernièrement en Allemagne et en Tchécoslovaquie. Une foule se lève et décide de dire non. Calmement. Puis, en Roumanie, moins calmement » (pp. 76-77). Les images télévisuelles marquent la vie de la narratrice, en lui montrant un monde extérieur à la fois près et éloigné, vrai mais étrange, du cours de ses jours

L'esprit de [Stranger] anticipe l'action imminente qu'il s'apprête à accomplir, du moins dans ses premières étapes. Il voit, en trois plans fulgurants, sa sortie illico du saloon, le bond qu'il fera pour enfourcher son cheval et la manière dont au galop il franchira la limite proche de la ville (*W*, 198).

Au contraire d'Elisabeth, qui se distancie de ce qu'elle vit pour imaginer des dramatisations parallèles et plus intenses que sa vie, Stranger planifie la sienne. Il s'agit d'une rêverie qui deviendra réalité, mais qui use aussi de termes propres au cinéma. Stranger « voit » ses actions en « trois plans » ou arrêts sur image, qui jouent de vitesse après le ralenti. Leur montage consécutif par le héros suffit à la dramatisation. La narration fait l'économie des détails entourant ces actions; elle travaille ainsi sur le rythme et montre au lecteur la manière dont le héros imagine ses actions, qu'il fera vraiment siennes quelque temps plus tard.

### **Visionnement et cinéma intérieur**

Le cinéma que se fait la narratrice de *La Maison étrangère* ne se limite pas à la projection et à la distanciation. La narratrice entretient ses rêveries en visionnant à nouveau ses propres souvenirs, et en les mettant en scène éventuellement. Un moment vécu, vu et mémorisé antérieurement dans l'histoire est relaté – et « regardé » – après coup dans le récit. Le visionnement se rapproche alors de l'analepse ou du fameux *flash-back* cinématographique et de l'effet connu des rêveries dans la narration, lorsque la chronologie de celle-ci est rompue par une séquence qui revisite le passé d'un personnage. Le visionnement des souvenirs et ses dérivés issus du cinéma intérieur s'écartent donc des souvenirs de films; la rêverie se fait par le cinéma, c'est-à-dire en se basant sur sa technique et ses effets.

De fait, Elisabeth revoit certains de ses souvenirs comme des suites de plans désormais immuables :

J'avais beau me concentrer de toutes mes forces sur une séquence ou l'autre, Jim se penchant pour m'embrasser, Jim laissant tomber sa valise par terre, Jim assis dans la cuisine, pleurant son père, il n'était plus là (*ME*, 156).

Dans ce cas, ce qu'Elisabeth se rappelle ne rompt pas tout à fait la chronologie narrative : la remémoration sert à relater des « séquences », des images d'un temps

autre. Cette suite de plans que forme le souvenir de Jim, à l'instar d'autres de ses « image[s] » réellement vues ou fantasmatiques, est

conservée dans [la] mémoire comme un coffret de famille entouré de mystère : Jim tenant le fusil, et tirant, et les applaudissements jaillissant ensuite, et les bras de sa mère s'ouvrant pour l'accueillir avec fierté » (*ME*, 188).

La mémoire fonde alors autant un cinéma intérieur qu'elle incarne le lieu où vivent les images.

Le visionnement de moments passés se répète à de nombreuses reprises dans *Western*. La narratrice du roman, qui se nomme Christine Montalbetti (*W*, 140), met en scène le passé du héros de cette façon et une séquence, celle de la sieste, en est exemplaire. Stranger est allongé sur son lit dans une chambre<sup>14</sup> d'hôtel, et des souvenirs reviennent peu à peu se jouer sur l'écran de sa conscience. Il se rappelle une séquence déjà narrée dans le récit, le déjeuner dans un ranch. Dans l'espace de la chambre, « flotte l'image fragile du ranch, comme motif peint sur une cellophane » (*W*, 106). Un effet qui se rapproche de la transvisualisation<sup>15</sup> se crée progressivement, comme si la séquence que revoit Stranger dans la chambre s'éclipsait derrière celle du ranch. Le héros reconstitue ses adieux à ses amis au ranch, puis sa pensée va « saupoudr[er] les imaginations (...) de quelques instants particulièrement visuels » (*W*, 107). L'un de ces instants est la « réminiscence de l'arrivée de Mary » (*W*, 107), que Stranger ne se contente pas de revoir. Le héros se livre à une « manipulation » de ce souvenir, qui « consiste dans [la] répétition indéfinie » de celui-ci. Il revisionne « à vitesse variable » le défilement des « photogrammes » de Mary : « ralentis où le satin langoureusement, somptueusement, vient fouetter le coton épais de la robe » ou « accélérés » aux « effets comiques et précipités qui vengent le rêveur de son désir » (*W*, 107-108). Stranger manipule la séquence mémorielle de façon avantageuse. Sous

---

<sup>14</sup> La chambre apparaît comme un espace récurrent où des personnages se font leur cinéma. C'est le lieu des projections intimes de Stranger et d'Elisabeth, et son étymologie (chambre venant du latin *camera*) semble annoncer son rôle métaphorique de salle de cinéma (intérieur). La chambre est l'espace privilégié de l'intimité, notamment sexuelle, qui demeure l'objet de fantasmes de Stranger et d'Elisabeth. C'est également l'espace de l'enfance et des souvenirs, avec lesquels peut se confondre le cinéma, par exemple chez P. Alféri, *Le Cinéma des familles*, Paris, P.O.L., 1999.

<sup>15</sup> « Disparition graduelle d'un personnage-conteur visible à l'écran, cela au profit de la mise en scène du récit qu'il narrait au départ ». Définition forgée à partir de M. Chion, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « Cinéma Essais », 1984, p. 137.

l'égide de la narratrice, il peaufine des scènes d'un cinéma intérieur aux dialogues et à la photographie soignés :

Par exemple, il s'essaye à quelques dialogues parfaitement fictifs entre Mary et lui, de part et d'autre de la table sise dans la courette, ou, mieux, imagine d'autres sorties encore que la véritable, je suppose en raccompagnant Mary jusqu'à la teinturerie plutôt que de la laisser repartir seulette, créant ainsi une bulle de temps commun, la perspective en est douce. Ils marchent côte à côte, indéfiniment, dans la rue principale, grimpant sous les auvents, longeant les façades en frôlant les murs quand il n'y a pas de terrasse couverte et qu'à peine dix centimètres de toit dépassant du plan vertical font courir un liseré plus sombre au sol, se cognent parfois l'un à l'autre dans leur précipitation à plonger dans les flaques d'ombre chaque fois qu'ils en aperçoivent. Ils s'efforcent tant qu'ils peuvent de faire tenir entiers, laissant parfois déborder une épaule, un bras, qui prend une grande élaboussure de lumière (*W*, 108-109).

L'extrait montre bien le travail narratif particulier de Christine Montalbetti, qui précise d'une manière gaie – et non exempte de malice – les façons et les effets cinématographiques utilisés par *Stranger* plutôt que la chose elle-même qu'il se crée. C'est ainsi que le lecteur sait que le héros cisèle ses dialogues plutôt que le contenu de ces derniers. La narratrice le dirige<sup>16</sup> vers certaines images; le reste devra se « voir » dans l'imagination du lecteur, selon les compétences et les souvenirs de films qu'il sera en mesure d'activer.

Ces souvenirs revisionnés glissent vers la réalisation fictive du désir de *Stranger* tandis qu'il les met en scène « dix fois, cent fois » (*W*, 109) et à l'instar des « deux trois versions plus folichonnes » (*W*, 134) de séquences de son passé, déjà relatées ou non dans le récit. Il lui arrive également d'en revisionner quelques-unes, mais sans les maquiller. Par exemple, la rêverie dans la chambre de *Stranger* est interrompue par l'arrivée d'une diligence, que le héros s'empresse d'observer d'une fenêtre. Il reconnaît l'une des passagères, Georgina. La vision de cette dernière active la mémoire – et le cinéma intérieur – du héros. Une scène surgit comme par effet de montage par correspondance : la Georgina sortant de la diligence fait place à la Georgina déboutonnant la chemise du héros dans une grange (*W*, 178-181). Des « lambeaux visuels » se « m[euvent] sur l'écran intérieur [des] pensées » de *Stranger* et des « photogrammes » apparaissent sur les « bons supports » de projection que sont

---

<sup>16</sup> Par ailleurs, rappelons les références explicites au cinéma western dans le roman, que le titre annonce. La narratrice met en scène et souligne le jeu qu'elle réalise avec son imaginaire du film western, un imaginaire qui a nourri le projet du roman même.

les paupières (*W*, 175). La narratrice offre alors au lecteur un montage qui alterne entre une digression (portant sur les *Mémoires d'une goutte d'eau*, d'un certain Samuel Frère) et la remémoration d'une séquence intime entre Georgina et Stranger. Ce dernier s'y fait dépucler, mais des détails sont gardés sous silence par la narratrice. L'ellipse faussement pudique de l'acte de dépuclage se fait par l'invitation de la narratrice au lecteur à « projeter (...) les propres souvenirs de [son] dépuclage » (*W*, 181). Cela rappelle d'autres adresses de ce type au lecteur. C'est ainsi que la « visite » au General Store éclairé par la « lumière naturelle (*available light*, en version originale) filtrée par les carreaux sales » (*W*, 110) que se remémore le héros comporte quelques propositions à broder à partir de lieux communs de scènes dramatiques, du duel western aux adieux maritimes :

Ou bien est-ce plutôt cette marine qu'il se propose de lui offrir et votre imagination vous peint-elle de nouveau le départ terrible et vous dites-vous que c'était sans doute l'animation régnant sur le port qui, tandis que mouillaient frégates, flûtes, allèges et j'en passe, avait dû leur donner confiance au moment de l'embarquement ? (*W*, 135).

Dans les séquences du dépuclage et de la visite se remarque l'utilisation d'un vocabulaire lié au cinéma à la fois technique et métaphorique. Il annonce au lecteur le *flash-back* ou les images du passé, et il en structure le déroulement en sollicitant de façon explicite des effets de montages et de découpage de plans. Cela pousse le lecteur à appréhender le déroulement des rêveries tel un film; la rêverie se fait par le film. Cela se retrouve aussi quoique différemment, chez la narratrice de *La Maison étrangère*. En ce sens, les interpellations au lecteur de *Western* rappellent le cinéma, mais lui montrent également les rouages de ce qu'il s'imagine, bien souvent dirigés par une narratrice-réalisatrice. L'imagination du lecteur est empreinte de cinéma, et ce dernier n'est pas toujours le réalisateur effectif de ses pensées.

### **Potentialités narratives du dispositif et production de sens**

Dans *La Maison étrangère* comme dans *Western*, se trouvent des rêveries élaborées par la mémoire et par l'imagination des personnages, rêveries qui, appuyées sur des références au cinéma, se font projection, distanciation, visionnement de souvenirs et cinéma intérieur. La narration des deux romans emploie le cinéma selon

ces quatre éléments, disposant ainsi d'effets et de moyens donnant accès au cinéma que se font Elisabeth et Stranger. Mais le cinéma, tel l'agent d'un dispositif permettant l'expression des rêveries dans la fiction contemporaine, suppose une production de sens particulière. Il nous apparaît que les rêveries constituent la part de rêve conscient dans l'univers des personnages et qu'elles se construisent en lien avec celui-ci. En ce sens, elles ont à voir avec le rapport entre la réalité et la fiction.

Les broderies que se permet Stranger à partir de l'arrivée de Mary, à l'instar de l'influence des films historiques et pornographiques dans l'existence d'Elisabeth, renvoient ultimement à des esthétiques filmiques<sup>17</sup>. Ces dernières « privilégient une conception du film comme reconstruction stylisée du réel » plutôt que miroir de celui-ci<sup>18</sup>. Dans les deux œuvres étudiées, les renvois aux films soutiennent bel et bien un nouveau montage, une nouvelle réalisation – imaginaire – du réel. Les rêveries des personnages ne sont pas qu'une copie de leur réalité quelque peu enjolivée par des initiatives qu'ils n'oseraient pas véritablement entreprendre. Elles mettent en avant le cinéma comme moyen encadrant et caractérisant. Si le cinéma double leur réalité, c'est parce qu'il la duplique puis la rehausse, et non pas parce qu'il la reproduit à l'identique. Il semble alors que les rêveries littéraires dont le cinéma est l'agent usent de références et de la technique cinématographiques pour se développer et pour préciser tel ou tel effet d'abord visuel que s' imagine un personnage. Si ces rêveries sont entretenues par le lecteur, c'est que ce dernier possède idéalement certaines compétences nécessaires à leur reconnaissance et à leur compréhension. Les esthétiques filmiques que travaillent les narrations complexifient assurément le rapport que le lecteur entretient face aux œuvres.

Bien que les rêveries participent aux « reconstruction[s] stylisée[s] du réel »<sup>19</sup>, elles demeurent du fantasme pour Stranger et pour Elisabeth. Ils se font du cinéma; la distinction entre la réalité et la fiction demeure. Si le cinéma donne les bases à leurs fictions, il est aussi l'expression et le produit de leur réalité insatisfaisante. Cela se remarque davantage chez Elise Turcotte, car la narratrice exprime explicitement ce

---

<sup>17</sup> Il faut noter qu'il serait tout autant possible de prendre en considération l'esthétique filmique du western, voire l'esthétique du cinématographique, dans l'œuvre de Christine Montalbetti.

<sup>18</sup> A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcolm Lowry », art. cit., p. 497.

<sup>19</sup> *Ibid.*

qu'elle recherche dans certains longs-métrages. Christine Montalbetti fait usage à sa façon de ce que le cinéma suppose par rapport à la réalité. Dans ses *Nouvelles sur le sentiment amoureux*, l'un des personnages le décrit ainsi : il « compar[e] intuitivement les deux images, celle, séduisante, animée, qui bougeait en le film qui se projetait et celle, passive, presque ennuyée, qui s'imprimait sur sa rétine [...] »<sup>20</sup>. Face aux scènes romantiques ou sexuelles que s' imagine ou que revoit Elisabeth, il y a son deuil amoureux; face au corps d'une actrice porno « précise et dure comme la perte de foi » (ME, 114), il y a son corps avec ses « seins qui tomb[ent] comme deux animaux égarés » (ME, 90). Stranger tente aussi de soulager son passé douloureux par son cinéma intérieur lorsqu'il maquille les séquences au ranch ou au General Store. A un moment, Elisabeth pense : « J'étais toujours en robe de nuit et je me faisais l'effet d'un personnage de film un peu paumé. Je boitais dans mes pantoufles trop grandes et délavées » (ME, 140). C'est « comme au cinéma » pour ainsi dire; la référence au cinéma permet l'établissement d'un parallèle entre un imaginaire cinématographique, qui a le potentiel d'interpeller le lecteur, et la réalité des personnages. Cette dernière et son ironie s'en trouvent esthétisées; cela n'élimine pas complètement le pathétique de leur réalité, mais le met à distance.

Le travail sur le rapport entre la réalité et la fiction par l'intermédiaire de l'imaginaire et de la technique cinématographiques s'incarne dans les effets et les moyens des éléments que sont la projection, la distanciation, le visionnement de souvenirs et le cinéma intérieur. Si le cinéma peut se considérer comme un agent donnant accès aux rêveries dans la littérature contemporaine, cela nous pousse à prendre à considération certains questionnements liés à la médiation, voire à la remédiation<sup>21</sup>, du septième art et de l'écrit.

Les quatre éléments opérés par le dispositif s'établissent dans les deux récits par une utilisation d'un vocabulaire spécifique au cinéma qui dépasse les verbes plutôt communs « voir » et « imaginer ». Ce sont des termes comme « photogramme », « séquence » et « scène » qui servent au découpage des rêveries, à l'instar d'indications photographiques ou sonores qu'il conviendrait d'analyser en

---

<sup>20</sup> Chr. Montalbetti, *Nouvelles sur le sentiment amoureux*, Paris, P.O.L., 2007, p. 104.

<sup>21</sup> Au sujet de la remédiation, voir notamment O. Rajewsky, « *Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality* », *Intermedialités*, n°6 « Remédier », printemps 2006.

profondeur. En un sens, il y a monstration du travail et des artifices du cinéma que se font les personnages d'une manière qui rappelle ce qu'Elisabeth pense lorsqu'elle fait « apparaître un segment de film » (*ME*, 89) dans sa tête. Tandis qu'elle se déshabille, elle revoit un homme sortir un « membre déjà dur, surtout si le travail été bien fait en coulisse » (*ME*, 90). La narration des rêveries ne relate pas seulement des désirs, des chimères et des souvenirs. Elle met en avant les rouages d'un engrenage tout cinématographique pour les animer. La présence de ces derniers souligne la complexité du rapport à un monde d'images. Si la narration littéraire sollicite des moyens techniques et un imaginaire du cinéma, elle ne peut pas « donner à voir » au lecteur comme le ferait un film. Pourtant, elle conserve la souplesse de présenter et de moduler un certain nombre de scènes, en sachant user, par exemple, de références à la culture populaire, d'effets rythmiques ou de découpages séquentiels. Le film lui-même ne montre pas, ou alors rarement, les techniques déployées pour sa production effective; la rêverie d'un personnage de film est bien souvent identifiée comme telle par le spectateur seulement après, alors que ce dernier assiste à un retour au fil de l'histoire. Le texte, lui, ne saurait procéder ainsi, mais son écriture autorise l'expression de jeux de montage et de production. Certes il ne commande pas les moyens du cinéma, mais il apparaît que son incapacité à « donner à voir » et sa souplesse recourent le caractère mentalement fictif et inaccessible des rêveries, du cinéma intérieur.

Dans les exemples tirés de *La Maison étrangère* et de *Western*, la littérature sollicite le cinéma afin d'enclencher les rêveries. Pourtant, les images issues de celles-ci ne suffisent pas aux personnages. Elles ne les satisfont pas, non pas parce qu'elles apparaissent trop fixes ou trop esthétisées, mais parce qu'elles appartiennent à l'univers du fantasme. De fait, ce qu'autorisent dans la narration et ce que sollicitent chez le lecteur les quatre éléments – projection, distanciation, visionnement et cinéma intérieur – nous semble un dispositif singulier dans la mise en scène des rêveries. Cette présence cinématographique peut être vue comme une façon qu'a la littérature contemporaine de réfléchir aux images filmiques et à l'autre grande manière fort populaire de raconter des histoires. La littérature exhibe le cinéma dans la vie intérieure, dans l'intime des personnages, et rappelle les accessoires de sa présence. L'interpellation du lecteur qu'effectue la narratrice de *Western* est en ce sens

significative. Cette dernière lui demande de projeter ses propres souvenirs plus ou moins cinématographiés sur une rêverie de *Stranger*. Le lecteur ressemble alors au personnage : ils sont tous les deux à la fois réalisateurs et spectateurs d'une fiction dont la narratrice demeure la véritable réalisatrice, le bonimenteur qui aiguillonne leur imagination. En activant ses compétences cinématographiques, le lecteur prend également conscience de l'imprégnation de son univers intime par le cinéma.

La lecture de la présence du cinéma dans une œuvre fictionnelle nous paraît imposer une distance, extrême dans le cas de *Western*, et une reconnaissance réflexive. Le dispositif mis en œuvre dans la narration des rêveries, dont le cinéma incarne l'agent, est celui d'une médiation qui crée ultimement un arrêt littéraire sur image. Cet arrêt réalise aussi un espace d'exploration où peuvent être remises en question les images qui habitent l'imaginaire contemporain et qui prennent place dans le cinéma intime de chacun.