

Le végétal fait son cinéma dans *Western* de Christine Montalbetti

Sara Bédard-Goulet

Collège des langues et cultures étrangères
Université de Tartu
Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride kolledž
Lossi 3, Tartu 51003, Eesti
Email: sara.bedard.goulet@ut.ee
ORCID iD <http://orcid.org/0000-0002-7966-8569>

Résumé. Cet article examine l'agentivité végétale à l'œuvre dans le roman *Western* (2005) de l'auteure contemporaine française Christine Montalbetti. En s'appuyant sur la performativité cinématographique du roman et sur une approche écocritique matérialiste, il étudie la mobilité des plantes dans ce récit afin d'identifier la manière dont la transmédiatité cinématographique participe à engager le végétal à l'avant-plan. Cette analyse permet de nourrir la caractérisation des dispositifs cinématographiques dans le récit contemporain et de prolonger la réflexion sur l'agentivité nonhumaine et sa présence dans la littérature aujourd'hui.

Mots-clés: Plantes, cinéma, récit contemporain, Christine Montalbetti, western.

Vegetal Cinema in Christine Montalbetti's Novel *Western*

Abstract. This article examines the vegetal agency taking place in the novel *Western* (2005) (*Western: A Novel*, translated by Betsy Wing in 2009) by contemporary French writer Christine Montalbetti. Building on the cinematographic performativity of the novel itself and on a materialist ecocritical approach, it studies the mobility of plants in this narrative to identify how the cinematographic transmediality contributes to engage the vegetal in the foreground. This analysis allows to feed the characterisation of cinematographic devices in the contemporary novel and to prolong the reflection on nonhuman agency and its presence in literature today.

Keywords: Plants, cinema, contemporary narrative, Christine Montalbetti, western.

Augalų kinas Christine'os Montalbetti romane *Western*

Santrauka. Straipsnyje aptariamas augalų agentyvumas šiuolaikinės prancūzų rašytojos Christine Montalbetti romane *Western* (2005). Atsiremiant į kinematografinę romano sąrangą ir pasitelkiant materialiosios ekokritikos priėmimą, analizuojama, kaip augalų judrumas pasakojime koreliuoja su kinematografiniu transmedialumu ir suaktualina augalinių aktantų reikšmę. Romano analizė prisideda tiek prie teorinio samprotavimo apie šiuolaikiniame romane naudojamas kinematografines priemones, tiek prie konceptualios refleksijos apie nežmogiškus aktantus literatūroje.

Reikšminiai žodžiai: augalai, kinas, šiuolaikinis pasakojimas, Christine Montalbetti, vesternas.

Received: 15/06/2022. Accepted: 03/09/2022

Copyright © Sara Bédard-Goulet, 2022. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1. Introduction

Longtemps considérées comme immobiles et suscitant une cécité sélective chez les humains (*plant blindness* (Wandersee & Elizabeth Schussler 2001)), les plantes ont été souvent refoulées au seul décor dans la littérature comme au cinéma, à l'arrière-plan des péripéties d'êtres (humains, animaux) plus animés. Les développements récents des sciences et des humanités ont permis de réviser ces préjugés sur le végétal, une transformation qui se manifeste aussi dans certaines œuvres littéraires contemporaines, par l'intermédiaire de possibilités narratives diverses. Celles-ci offrent aux plantes l'opportunité d'exister comme être à part entière et d'être ainsi "authors of their own life stories" (Mabey 2016, 6).

Cet article s'appuie sur l'hypothèse selon laquelle le médium cinématographique, lorsqu'il est sollicité dans les récits contemporains, serait un moyen de transformer ceux-ci et le regard qu'ils posent sur les plantes. Ces récits nourris de matériau transmédiat sont soutenus par un "métalangage cinématographique" (Jérusalem 1999) qui situe d'emblée les lecteurs dans le champ du cinéma. En effet, l'introduction de "tropismes cinématographiques" (Vermetten 2005) dans ces textes "amènent l'attention du lecteur à se tourner vers l'esthétique filmique" (Vermetten 2005, 494) et propose ainsi un pacte de lecture spécifique. Ce type de narration déploie une "performativité cinématographique" (Santini 2014) qui invite explicitement les lecteurs à adopter une certaine conduite visuelle et implicitement à se projeter et à 'remonter' les images décrites en actualisant la dynamique entre elles selon une logique cinématographique. Cette performativité cinématographique réorganise le rapport aux éléments de la fiction et permettrait, plus spécifiquement vis-à-vis des plantes, de les engager dans une perspective davantage dynamique.

Par ailleurs, on peut imaginer que certains genres cinématographiques favorisent un regard plus attentif envers le végétal, mieux adapté à son rythme et ses caractéristiques, et valorisant sa relation étroite avec les humains et les autres nonhumains. Le western classique s'appuie sur un mythe de la conquête et de la civilisation d'une *wilderness* (Agacinski 2012) ce qui a pour conséquence de mettre les humains en relation proche avec la nature qu'ils visent à maîtriser. Bien que la présence insistante de paysages dans les westerns ait longtemps été considérée comme secondaire, c'est bien l'environnement qu'ils représentent qui est au cœur du mythe fondateur américain (Carmichael 2006). Le mythe de la conquête se double de celui de la frontière (*the frontier* (Lintvelt & Paré 2001)), progressivement repoussée par les pionniers jusqu'en 1895, date à laquelle le western prend la relève pour narrer cette aventure et les "actes héroïques, violents, décisifs" qui "ont rendu la terre habitable" (Agacinski 2012, 13). Dans ces films, le héros de l'Ouest incarne la frontière : il est considéré remarquable par sa faculté à vivre entre deux mondes, celui d'une nation en devenir et celui d'une altérité irrécyclable, associée tantôt aux autochtones, aux bandits, aux riches propriétaires, etc. Or, cette altérité est avant tout celle de la nature, que le héros connaît généralement bien, parfois grâce à un apprentissage parmi les autochtones, et dont il ne peut complètement s'exclure pour faire partie de la communauté humaine. D'où la fin stéréotypée de ce type de film, l'image

d'un cowboy s'éloignant vers le couchant une fois avoir servi la collectivité, jouant le schéma de l'exil au cœur du genre car "le personnage du western est *toujours déjà* hors de lui-même" (Kausch 2012, 97). Le western, donc, serait à même d'offrir un accès privilégié à la végétation grâce à la place importante qu'occupe la nature dans ce type de film et au rapport étroit qu'entretiennent les personnages avec elle. On peut aussi imaginer que les plans longs et les cadrages en gros plan de certains westerns¹ correspondent mieux à la temporalité et au détail végétal.

Aussi, en prenant *Western* de l'autrice contemporaine française Christine Montalbetti pour objet d'étude, cet article vise à analyser les possibilités offertes par le genre cinématographique du western pour raconter autrement les plantes dans un roman contemporain. Ce roman publié en 2005 chez P.O.L. relate une journée cruciale dans la vie d'un personnage trentenaire, identifié à la toute fin comme Christopher Whitefield. Le récit est divisé en quatre parties : la première décrit la matinée du protagoniste, la deuxième sa visite à deux amis et le repas qu'ils prennent ensemble, la troisième couvre sa sieste de l'après-midi dans sa chambre d'auberge et la quatrième présente le duel incontournable du genre. L'ensemble est grevé de digressions qui ralentissent le rythme du récit et l'enrichissent d'analepses et d'autres interventions de la narratrice ; les diversions jouent un rôle central dans l'économie textuelle des œuvres de Montalbetti (Motte 2007, 201). Il s'agit bien d'une voix narrative féminine, comme dans les autres romans de l'autrice (Motte 2007, 194), qui s'identifie comme Christine Montalbetti elle-même. Cette voix, qu'on peut considérer comme intrusive et engageante (Motte 2007, 190), multiplie les adresses aux lecteurs, les interpelle, participant parfois de la performativité cinématographique du roman. En effet, l'omniprésence de la narratrice attire notamment l'attention sur les images, leur enchaînement, leur défilement, leur fonction, etc. et participe à la reconnaissance d'éléments propre au genre du western. Bien que *Western* ne constitue pas une novellisation à proprement parler, c'est-à-dire un roman qui adapte un film original (Baetens 2008), sa manière de renvoyer constamment à un genre cinématographique "pose [...] la question des rapports entre *lecture* et *relecture*, que l'on sait au cœur de toute machine rhétorique : le pouvoir de conviction s'appuie nécessairement sur un mélange de reconnaissance et de surprise, et la combinaison du texte (inédit) et de l'image (connue) semble aller dans le sens requis par la bonne gestion des effets rhétoriques." (Baetens 2008, 94)

Dans l'exploration de la cinématographie végétale de *Western*, on s'attardera d'abord, dans une approche écocritique, sur l'agentivité spécifique à la flore du roman, qui rend compte d'une performativité posthumaniste permettant de questionner les distinctions matérielles et discursives de la dichotomie nature-culture (Barad 2008, 32). On verra ensuite comment une "mauvaise herbe" comme des chardons agités par le vent troublent l'identité passive et immobile traditionnellement associée au végétal. Puis, on abordera des plantes figurées comme éléments de décoration intérieure, pour montrer comment leur

¹ Pensons surtout aux westerns italiens comme *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966) et *C'era una volta il West* (1968) de Sergio Leone, dont les codes génériques semblent davantage inspirer *Western* que ceux des westerns hollywoodiens classiques. Pour Marie Martin, le roman renverrait directement à *Il était une fois dans l'Ouest* par son récit basé sur un trauma initial présenté en analepse, résolu par un duel final (Martin 2013, 671.)

dispositif de représentation les font basculer à l'avant-plan de la scène. On s'attardera sur la mastication comme mouvement des plantes compagnes des animaux et des humains, en étudiant les embrayeurs cinématographiques de la rêverie dans le récit. On terminera avec les "travellings puissants" du paysage créés par le déplacement d'un train, qui renverse la perspective habituelle d'un végétal immobile observé par un humain en mouvement.

2. Agentivité végétale

De manière générale, la flore est très présente dans le roman de Montalbeti et, plutôt que d'y apparaître uniquement comme un décor, elle semble souvent investie d'une agentivité qui porte à "thinking beyond the life-matter binary" (Bennett 2010, 20) et à envisager les plantes comme partie prenante d'une agentivité distributive. Tel qu'on peut s'y attendre dans un récit inspiré du western, le végétal est notamment présenté comme actant d'une "nature sauvage" à laquelle se heurtent les personnages, dont le héros du roman :

L'épisode dans la forêt est celui d'une longue course affolée parmi les branchages contondants qui lacèrent les vêtements du jeune homme et sur sa peau font entailles rouges et brûlantes, tandis que ses pieds se prennent aux mille racines traîtres qui, au lieu de se terrer comme elles le doivent, laissent saillir une circonvolution ligneuse qui n'avait rien à faire dehors, de sorte que, butant sur ces racines adventives, il lui arrive de s'affaler sur le sol bosselé de silex coriaces et jonché de toutes sortes d'éléments hostiles, aiguilles de pin vivaces encore et pénétrantes, par exemple, quand ce n'est pas franchement dans les fougères polypodes communes qui agrémentent volontiers les sous-bois et qui, pour exercer sur lui une vieille peur que l'on peut attribuer peut-être au fait que ces ptéridophytes sont parmi les plus anciennes (elles déployaient déjà leurs frondes découpées et tachetées de spores point trop ragoûtantes aux temps immémoriaux de la préhistoire), peuvent aussi contenir de camouflés serpents dont la morsure n'est jamais souhaitable. (Montalbeti 2005, 149, je souligne)

Cette flore qui semble attaquer le protagoniste n'est toutefois pas en reste puisqu'elle est elle-même aux prises avec des "énergumènes défoliateurs", des "champignons lignicoles", des "lichens épiphytes et autres joyeusetés du monde naturel" (Montalbeti 2005, 150). De sorte que l'agentivité est véritablement "distributed across an ontologically heterogenous field, rather than being a capacity localized in a human body or in a collective produced (only) by human efforts." (Bennett 2010, 23)

La flore de *Western* n'est toutefois pas seulement décrite comme incarnant la *wilderness* de l'Ouest, mais aussi, de manière plus 'apprivoisée', associée à un intérieur douillet. Cette acculturation du végétal ne lui soustrait cependant pas son agentivité, comme on peut le constater avec ce "cruchon, sur lequel était peint en bleu le motif d'une mesure postée sur une collinette contre une haie fruitière." (Montalbeti 2005, 158) Celui-ci reçoit malencontreusement "un éclat de silex qui en explosa les parois de faïence, ruinant [...] le motif de la mesure peinte, émietlée sur la table, tandis que les poiriers nains qui formaient la haie [ont] giclés au sol." (Montalbeti 2005, 159) Par double métonymie, les poiriers nains éclaboussent le sol, empruntant au mouvement de l'eau contenue dans la

cruche, lui-même causé par l'éclat de silex. Le phénomène témoigne de l'entremêlement des entités et de la manière dont leur nature est déterminée différemment en fonction des situations (Barad 2012, 42). Plutôt que de le considérer comme résultat d'une causalité linéaire, il faut plutôt le concevoir comme moment où des relations émergent à travers des relations matérielles spécifiques qui constituent le mouvement continu de différenciation du monde (Barad 2012, 147–149). Cela permet de penser l'identité en termes de phénomène en devenir plutôt que d'entité déterminée individuellement (Barad 2012, 46) et de sortir d'une appréciation des nonhumains comme les plantes en tant qu'entité passive, pour penser leur performativité et, dès lors, leur agentivité.

Comme nombre de romans contemporains, *Western* met en scène des identités incertaines qui questionnent une conception stable de l'identité et suggèrent plutôt que celle-ci consiste en un processus d'individuation (Simondon 2017). Cette instabilité joue aussi en faveur des nonhumains, qui quittent leur position moderne d'objet pour entrer dans le réseau de différenciation et tenir un rôle plus dynamique dans les récits. L'une des stratégies narratives les plus répandues pour révéler l'agentivité des nonhumains et solliciter leur mobilité consiste à utiliser des morphismes comme l'anthropomorphisation. Plutôt que de considérer celle-ci dans un seul mouvement anthropocentrique dans lequel l'humain est le seul à posséder de l'intentionnalité, des ressentis, etc., il faut plutôt y voir, avec Karen Barad, une occasion de questionner "assumptions that prop up the *anthropos* in the first place, including the assumed separation between 'the human' and its others." (Barad 2012, 27)

En ce qui concerne la flore, c'est aussi la zoomorphisation qui est sollicitée pour prêter des qualités comme le mouvement à des plantes considérées immobiles et, dès lors, interroger cette présumée immobilité. Dans *Western*, ce type de zoomorphisme est couplé à une interrogation sur l'identité, faisant ainsi ressortir l'indétermination qui la caractérise à l'époque contemporaine et les multiples manières déconstructives d'être aujourd'hui. Au début du roman, la narratrice fait le point sur ce qui se trouve dans la scène qu'elle décrit, en commençant ainsi : "Au total, question flore, rien de très vivace je le crains, que ces chardons exsangues, vidés de leur chlorophylle, qui tournicotent, asséchés, dans le lit de la rue principale, bondissant là comme lapereaux de garenne étiques et incohérents." (Montalbetti 2005, 21) La comparaison des chardons desséchés à des lapins fait ressortir leur agentivité, en ne faisant pas reposer leur déplacement sur le simple vent, mais sur un mouvement qui leur est propre. En décrivant des lapins 'étiques et incohérents', le zoomorphisme propose à la fois une image animale, mobile, correspondante aux chardons secs portés par le vent sans ordre et questionne l'intentionnalité et la santé supposées des lapins, plus rarement envisagés comme faméliques, par rapport à celle des chardons. Quelques pages plus loin, le protagoniste observe ces mêmes chardons :

son regard redescend vers le sol, par le ruban horizontal de la rue principale, où il démêle, tiens, parmi les chardons séchés qu'un vent à ras de terre fait rouler sur le sol sableux, le corps hétéroclite d'un papier brun, du type de ceux qui servent à emballer les beignets (doughnuts), et qui, vivant (c'est une hypothèse) une sorte de crise d'identité par où, n'ayant pas accès à sa propre image, il se croit un chardon séché comme les autres,

sautille parmi eux, de son mieux. De couleur à peu près identique, de masse pratiquement égale, il se mêle au gros de la végétale troupe et pensant avoir enfin trouvé ses frères bondit joyeusement dans le matin commençant. (Montalbeti 2005, 30)

Les chardons, ‘végétale troupe’ dont l’anthropomorphisme/le zoomorphisme les identifie comme groupe d’individus agissant ensemble, sont ainsi associés à la crise existentielle d’un autre nonhumain, le papier, qui tire son propre sautiller de l’imitation des chardons. C’est donc le mouvement des chardons et l’attraction qu’ils exercent sur le papier qui amènent ce dernier à bondir à leurs côtés, jusqu’à ce que “s’enhardissant, [il fasse] maintenant route seul en de petits bonds écervelés” (Montalbeti 2005, 33). Le papier termine d’ailleurs sa course “piqueté d’épines de chardons sauvages [...], épuisé de sa fugue” (Montalbeti 2005, 36), comme s’il avait véritablement troqué son identité et son apparence pour celle d’un chardon en fuite. On constate ici à quel point la remise en cause d’une identité figée ouvre les possibilités pour le végétal d’être reconsidéré en dehors des poncifs sur sa passivité. Le mouvement même opéré par les chardons qui tournoient sur le sol pointe vers une transformation, comme le suggère Tim Ingold lorsqu’il décrit l’intérêt du verbe « tourbillonner » (*whirl*) dans le contexte écologique : “By ‘revolution’ I mean a turning that is also a turning *into*; revolving as becoming, becoming as revolving.” (Ingold 2017, 423) En outre, le chardon est une espèce propice à ce devenir car certaines variétés sont considérées à certains endroits comme des mauvaises herbes nuisibles², alors qu’il est par ailleurs l’emblème de l’Écosse et de la Lorraine, où il recèle une importance symbolique. En tant que catégorie culturelle, les mauvaises herbes sont par définition marquées par “ambivalence and instability” et à titre de “plant in the wrong place” (Mabey 2012, 5) pour les humains, leur dépréciation varie dans le temps et l’espace. De plus, originaire de l’Eurasie et de l’Europe, la présence du chardon en Amérique témoigne d’une importante mobilité géographique des végétaux.

3. Décor botanique

En plus de l’indétermination des nonhumains, celle des personnages de *Western* est l’occasion de souligner le déplacement de la flore de l’arrière à l’avant-plan du récit. Les dispositifs de représentation (Ortel 2008; Tortajada 2003) employés dans le roman, en impliquant les lecteurs dans le processus imageant du texte, permettent d’activer la performativité visuelle du texte. Cela est particulièrement visible dans une description du personnage principal dans sa chambre d’auberge à Transition City. La narration s’attarde alors longuement sur “cette distorsion entre le caractère disons un peu brut de décoffrage de l’individu en question et le décor vaguement floral de l’entour.” (Montalbeti 2005, 122) La flore, d’abord limitée à ce ‘décor’, consiste en une lampe à l’huile au

ventre en porcelaine, sur le fond blanc duquel myosotis et boutons d’or croisent distinctement leurs tiges. Son allure champêtre et gentille fait écho au motif de la vasque, dont la faïence itou s’agrément de quelque rosae multifoliae dont les pétales fuschia, jaune paille et tango forment taches riantes. (Montalbeti 2005, 123)

² Notamment en Australie : <https://weeds.org.au/>

La pièce est aussi équipée d'un paravent aux panneaux tendus de toile de Jouy au motif pastoral incluant un lierre rampant, un platane, un tronc d'arbre abattu et un fond de bosquets (Montalbetti 2005, 124). La narration explore l'effet provoqué par la vue "de notre trentenaire de profil contre ce fond d'un bucolique si soigné", qui ressemblerait à celui causé par un collage, comme s'il "avait été découpé de cette première image où il apparaissait dans son milieu naturel pour être placé contre ce fond sans rapport avec lui" (Montalbetti 2005, 124).

Du fond, la flore se déplace toutefois vers la forme lorsque la narratrice décrit l'"image originelle, celle d'où provenait ce visage, une image perdue [...], dans laquelle les deux lames croisées des ciseaux supposés n'ont dû laisser en son lieu et place, qu'un trou, avec son petit grau qui, depuis le bord de la photographie, y conduit, comme à un lac"³ (Montalbetti 2005, 125). La présence de ce trou qui attire le regard fait d'emblée ressortir le reste de l'image qui, si l'on suit la métaphore suggérée par le grau, serait elle-même une île entourée par la mer, sur laquelle elle ressortirait d'autant plus. L'effet s'explique par l'illusion cognitive suscitée par les images ambiguës qui font alterner différentes perceptions⁴, en renversant parfois le fond et la forme. Dans le contexte de la photographie et du cinéma, l'image évidée rappelle la technique de l'incrustation, qui permet d'intégrer deux ou plusieurs éléments dans une même image en utilisant des masques (ou caches) qui découpent ces éléments sur le fond et vice versa (Cotta Vaz & Barron 2002). L'incrustation est aussi fortement rappelée par la description des contours du personnage dans la pièce, qui "paraissent ménager, entre son corps et l'espace de cette chambre, comme une gangue un peu floue et qui l'en sépare, comme une *coque* brumeuse, une *bogue*, oui, comme une bogue d'air flou, qui suit sa morphologie des pieds à la tête et l'empêche d'entrer en contact direct avec les choses" (Montalbetti 2005, 126) et qui font écho aux traits entourant parfois les éléments incrustés (*matte lines*). En faisant allusion à cette technique, le récit attribue une autonomie au fond qui en devient le principe organisateur à la place de la forme (Bonamy 2013). Il permet de "percevoir les fonds comme des milieux partagés qui nous enveloppent et nous traversent, selon une texture continue et plurielle" (Citton & Rasmi 2020, 123).

L'image sur laquelle se découpe la silhouette du personnage bascule donc au premier plan lorsque la narration incite à imaginer

cet habitant accoutumé au grand air posant devant les champs bordés par les formes massives des chênes, devant les vergers, entretenant alors avec cette végétation solide une sorte d'évidence, une continuité idéale, par laquelle cette nature environnante, modifiée par lui geste après geste et selon les méthodes parentales de taille, de semis et autres, paraîtrait l'avoir transformé en retour, étant devenu, de paysage matériel et quotidien, paysage intérieur, aussi bien. (Montalbetti 2005, 125)

Dans cette image, les plantes et le personnage s'affectent ainsi mutuellement par leur contact prolongé en créant un habitat partagé. Les études sur le western ont d'ailleurs insisté sur le lien étroit entre humains et nature et le potentiel transformateur de cette proximité :

³ On pourrait s'attarder aux implications psychanalytiques du trou dans l'image, autour duquel s'élabore l'habiter (Bédard-Goulet & Vinot 2017), ici en cohabitation avec la flore.

⁴ Les exemples les plus connus sont les images du canard-lapin et de la femme vieille-jeune.

le défrichage du paysage hostile correspond point par point à l'apprentissage par lequel le personnage s'approprié une nouvelle identité. Mais le lien fonctionne aussi dans l'autre sens, puisque la nature physique prolonge, reflète et multiplie la disposition et l'action des personnages. Il ne s'agit pas là de symbolisation mais d'un véritable lien d'identité : une identité médiante, selon un mode itératif et temporel, comme si l'homme, en le parcourant, devenait le paysage, intégrant chaque parcelle de son relief. (Kausch 2012, 101)

Aussi, même lorsqu'il s'agit de maîtriser une nature destinée, selon le dogme chrétien (White 1996) et colonial qui anime la conquête de l'Ouest, à être exploitée par l'humain, celui-ci ne sort pas indemne de cette rencontre. Cette transformation vaut aussi pour le décor champêtre de la chambre auquel le personnage semble d'abord étranger, recouvert d'"une gaine, fait de la circulation fort agitée de particules d'indécision devant cette incompatibilité même" (Montalbeti 2005, 126), et qui lui devient néanmoins familier, même si c'est de manière discontinue, allant jusqu'à s'imaginer dans le motif pastoral du paravent (Montalbeti 2005, 131). Le protagoniste négocie donc une indétermination qu'il partage avec l'environnement et sa végétation, comme le 'décor *vaguement* floral' de sa chambre.

En faisant allusion à l'incrustation, le récit attribue également une mobilité à la gaine qui entoure le personnage. Ce trait est décrit significativement comme 'coque' et 'bogue' à la première occurrence, renvoyant au registre végétal et rappelant, en ce qui concerne la technique, le cache mobile (*travelling matte*), qui permet d'incruster un objet en mouvement dans une scène (Cotta Vaz & Barron 2002). Aussi, la 'bogue d'air flou' 'agitée de particules d'indécision' bouge-t-elle elle-même dans l'environnement, en contribuant à la mobilité des plantes dans le récit.

4. Contrechamp

Un autre mouvement subtil de la flore dans *Western*, imprimé à celle-ci par l'action d'humains et d'animaux qu'elle accompagne et qui la mobilise, est celui de la mastication. Dans la seconde partie du roman, lorsque le protagoniste rend visite à ses amis vachers, les lecteurs sont confrontés à l'importance du végétal dans l'établissement des larges troupeaux qui caractérisent l'Ouest. L'un des deux vachers "porte dans ses yeux le souvenir récent du contrechamp des estives où mâchonnent les troupeaux qui s'adonnent sans plus de restriction à leurs pulsions herbivores, crouitch crouitch, tandis que les reliefs montagneux festonnent impeccablement les arrière-plans des paysages" (Montalbeti 2005, 41). Le passage sollicite avec ingéniosité le lexique cinématographique avec le 'contrechamp' qui fait face au personnage et désigne en réalité le champ où il se trouvait précédemment. Il fait aussi appel aux effets sonores attribués au cinéma (crouitch crouitch), en marquant l'écart avec ceux-ci à travers leur transcription, pour soutenir les pulsions herbivores du bétail. En effet, "l'entretien infini de l'écriture et du film valorise [...] intermittences et intervalles, défilement et écart" (Martin 2019, 121). L'ensemble encourage à visualiser une possible interprétation filmique consistant en un montage champ contrechamp qui fait alterner le visage du vacher et le champ qui lui fait face, en s'approchant ensuite

suffisamment du bétail pour entendre les bruits de mastication. L'épisode concernant la transhumance du troupeau n'est toutefois évoqué, pour l'instant, que comme souvenir.

Un autre épisode, faisant écho à celui-ci par sa manière d'aborder la mastication du végétal par des humains cette fois-ci, repose aussi sur une forme de rêverie. Lorsque, un peu plus tard, les mêmes personnages mangent leur repas du midi dans la courette où ils sont assis, leur panier de provision fait l'objet d'une invitation à la remémoration : "présence ovoïde du panier d'osier [...] qui vous rappelle d'anciens et familiaux pique-niques enfouis dans votre préhistoire [...] et rien n'exclut que vous reconvoquiez, par association de fonctions, la glacière en plastique que vos ascendants peut-être avaient élue." (Montalbetti 2005, 86) La narratrice évoque ensuite divers souvenirs de pique-niques possibles, pour se concentrer sur les siens, de repas qui avaient lieu dans l'herbe,

au milieu des formicidés, de graminées sèches dont on peut toujours arracher un brin pour le porter à sa bouche et songer, voilà geste à quoi enfant je m'adonnais volontiers, ayant par ailleurs propension à mâchonner également et en cachette des pétales de rose [...], de même que les capucines du jardin, rares et fripées, plantées au pied de quelques pommiers. (Montalbetti 2005, 87)

La flore est ainsi agitée et consommée de manière semblable par les animaux et les humains dont elle est compagne (Lieutaghi 1998). Ce mouvement renvoie dans les deux cas à une forme de rêverie analeptique, dont le lien avec le cinéma dans les récits contemporains a été étudié pour décrire la forme de "cinéma intérieur" que peuvent susciter ces récits (Bissonnette 2014)⁵. Cette forme de projection a pour effet ici d'éclipser la scène en cours – la description du personnage qui pense à son troupeau dans le premier cas et celle du repas dans la courette dans le second – et de structurer le déroulement des rêveries. Celles-ci naissent de l'interpellation des lecteurs, "pierre angulaire d'un processus projectif qui va du texte vers le lecteur et inversement" (Martin 2019, 123), qui peuvent investir activement le texte et en prolonger les explorations végétales depuis leurs propres expériences.

5. Travelling végétal

La mobilité des plantes liée à la présence du cinéma dans un récit est avantageusement soulignée par un exemple qui met en scène les techniques propres à l'image cinématographique et les caractéristiques de la perception visuelle en mouvement, sollicitée par le déplacement d'un train. Dans l'une des analepses décrivant l'itinéraire du héros de *Western* jusqu'à Transition City se trouve un moment où "déboulant à pied sur un col depuis lequel s'étendait vision grandiose et toute stratifiée de plans végétaux successifs, il aperçut en contrebas [...] [the] iron horse, as they call it, j'ai nommé la locomotive." (Montalbetti 2005, 159) Ce passage se situe d'emblée dans le champ du cinéma avec une 'vision grandiose' du paysage propre aux westerns et un feuilletage en 'plans végétaux successifs' qui inscrit la flore dans un découpage visuel de l'espace selon les distances focales de caméra. Le personnage descend dans la vallée et monte à bord d'un wagon de

⁵ L'article de Karine Bissonnette se limite aux rêveries des personnages et n'aborde pas celles des narrateurs.

marchandise sans difficulté, d'où "à peine avait-il tourné son regard vers le dehors que ses cônes et bâtonnets rétinien en avaient pris plein la vue, peinant à saisir les *formes abstraites et fluides des éléments paysagers qui fuyaient* dans son champ." (Montalbetti 2005, 160, je souligne) Le déplacement du train et l'appareil perceptif du personnage créent des images d'abord floues du paysage et de ses végétaux, qui

devinrent progressivement l'image d'une nature qui, une fois que l'on avait réussi à accommoder, puis à déchiffrer, à identifier ces blocs obscurs, ces taches, ces zones indécises, paraissait se mouvoir seule puisque le corps, merci pour lui, n'accomplissait aucune activité musculaire. (Montalbetti 2005, 160)

Grâce au train et à l'effet d'optique qu'il produit, c'est la nature et les plantes qui semblent douées de mouvement alors que le personnage, lui, ne bouge pas. Celui-ci fait "l'apprentissage brutal de la *relativité* du mouvement, qui s'exprimait pleinement dans ces *travellings* puissants qu'autorisait le train" (Montalbetti 2005, 160, je souligne). La narration fait cette fois-ci appel au type de déplacement de la caméra lors de la prise de vue cinématographique (*travelling*), lorsque celle-ci est installée sur un chariot monté sur des rails pour suivre un sujet en mouvement (*dolly shot* (Briselance & Morin 2010)), exactement comme un train. Le point de vue du personnage mime alors celui d'une caméra et incarne bien la relativité du mouvement, celle du phénomène physique à proprement parler, mais aussi celle qui correspond à la perspective d'un paysage classique et d'une nature immobile, tandis que celle-ci défile sous ses yeux. En faisant appel au cinéma, le récit décale le regard posé sur une nature qui ne serait que fond passif à traverser, comme pour les végétaux que le protagoniste observe depuis le train et qu'il distingue 'de mieux en mieux' :

Bientôt aux peupliers, aux pins, aux pommiers sauvages qui lui étaient apparus de mieux en mieux et sans qu'il éprouve désormais de gêne visuelle à leur endroit, avaient succédé les silhouettes fantasques des cactus qui inscrivait leurs sigles souvent rabougris contre le sol clair, les uns plutôt pilastres, avec de farouches embranchements, les autres rondouillards et juxtaposant les disques de leurs raquettes en divers assemblages. (Montalbetti 2005, 161)

Bien que les plantes restent une forme d'altérité, le personnage apprend à poser un autre regard sur celles-ci et "s'initi[e] à leur alphabet bizarre" (Montalbetti 2005, 161), soulignant le sens élaboré par la matière végétale elle-même (Iovino & Oppermann 2014), jusqu'à l'endroit où il descend du train. La présence des dispositifs cinématographiques dans le roman met ainsi en mouvement la flore elle-même, ainsi que des rapports inédits à celle-ci.

6. Conclusion

Cet article a tenté de rendre compte de la fécondité des tropismes cinématographiques dans le roman contemporain pour transformer la conception du végétal comme décor passif. En analysant certains dispositifs narratifs et des espèces végétales sauvages ou cultivées dans *Western*, on a voulu décrire comment celles-ci étaient transformées par ceux-là, jusqu'à présenter une agentivité et une mobilité propre. On a pu démontrer que certains

codes génériques du western y étaient sollicités et déconstruits en misant sur l'indétermination identitaire pour mettre en scène le tourbillonnement d'une troupe de chardons et le basculement d'espèces cultivées à l'avant-plan. La projection cinématographique a participé à montrer des plantes compagnes des humains et de leurs animaux domestiques, qu'elles mobilisent et par lesquels elles sont mobilisées en retour, notamment par leur consommation. Finalement, les mouvements de caméra transposés dans le roman, couplés au mouvement mécanique semblable d'un train⁶, ont créé un défilement du paysage et présenté des végétaux mobiles. Aussi, *Western* ne montre-t-il pas uniquement un renversement ontologique qui place les plantes dans une agentivité distributive susceptible de reconnaître leur mobilité singulière, mais il présente des exemples concrets de mouvement végétal, encouragés par les dispositifs cinématographiques à l'œuvre dans le roman.

Littérature

- Agacinski, Daniel. 2012. Politique du western: ce que le cinéma fait au mythe. *Philosophie du western*. Astrid de Munter, Natacha Pfeiffer & Laurent Van Eynde, dir. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 9–37.
- Baetens, Jan. 2008. *La Novellisation. Du film au roman*. Bruxelles: Les impressions nouvelles.
- Barad, Karen. 2012. Nature's Queer Performativity. *Women, Gender & Research* 1(2), 121–158.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Bédard-Goulet, Sara & Frédéric Vinot. 2017. "Avec l'espace, il y a le trou. Il y eut le trou". Deuil et habiter dans *L'Occupation des sols* de Jean Echenoz. *Sens public*. Accessible à: <https://id.erudit.org/iderudit/1048839ar>. Consulté le : 15 juin 2022.
- Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press.
- Bissonnette, Karine. 2014. Projections intimes: se faire du cinéma chez Christine Montalbetti et Elise Turcotte. *Textimage* 6. Accessible à: https://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/bissonnette.pdf. Consulté le: 15 juin 2022.
- Bonamy, Robert. 2013. *Le Fond cinématographique*. Paris: L'Harmattan.
- Briselance, Marie-France & Jean-Claude Morin. 2010. *Grammaire du cinéma*. Paris: Nouveau Monde.
- Carmichael, Deborah A., dir. 2006. *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Citton, Yves & Jacopo Rasmi. 2020. *Génération collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrement*. Paris: Seuil.
- Cotta Vaz, Mark & Craig Barron. 2002. *The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*. San Francisco: Chronicle Books.
- Ingold, Tim. 2017. Whirl. *Veer Ecology. A Companion for Environmental Thinking*. Jeffrey Jerome Cohen & Lowell Duckert, dir. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Iovino, Serenella & Serpil Oppermann, dir. 2014. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jérusalem, Christine. 1999. Jean Echenoz de Gloire à Victoire, du technicolor au noir et blanc, des *Grandes blondes* à *Un an*. *Littérature et cinéma : écrire l'image*. Jean-Bernard Vray, dir. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 25–33.
- Kausch, Franck. 2012. Deviens qui tu es. Espace de la Frontière et aporie identitaire de l'homme westernien. À partir de Ford, Mann, Wellman et King. *Philosophie du western*. Astrid de Munter, Natacha Pfeiffer & Laurent Van Eynde, dir. Bruxelles: Presses de l'Université Saint-Louis, 95–118.
- Lieutaghi, Pierre. 1998. *La Plante compagne. Pratique et imaginaire de la flore sauvage en Europe occidentale*. Arles: Actes Sud.

⁶ "La mécanique et le principe de rotation vont de pair avec le terme de 'cinématique', c'est-à-dire la science du mouvement." (Tortajada 2005, 6)

- Lintvelt, Laap & François Paré. 2001. *Frontières flottantes / Shifting Boundaries: Lieu et espace dans les cultures francophones du Canada. Place and Space in the Francophone Cultures of Canada*. Leiden: Brill.
- Mabey, Richard. 2016. *The Cabaret of Plants. Botany and Imagination*. London: Profile books.
- Mabey, Richard. 2012. *Weeds. The Story of Outlaw Plants*. London: Profile books.
- Martin, Marie. 2019. L'écriture et la projection: un nouveau genre dans la littérature française contemporaine? *Études françaises* 55(2), 115–133.
- Martin, Marie. 2013. L'écriture et la projection. Pierre Alferi, Christine Montalbeti. *Critique* 8–9(795–796), 665–673.
- Montalbeti, Christine. 2005. *Western*. Paris: P.O.L.
- Motte, Warren. 2007. Christine Montalbeti's Engaging Narrations. *French Forum* 32(1/2), 189–213.
- Ortel, Philippe. 2008. Vers une poétique des dispositifs. *Discours, image, dispositifs. Penser la représentation II*. Philippe Ortel, dir. Paris: L'Harmattan, 33–58.
- Santini, Sylvano. 2014. Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative. *Textimage* 6. Disponible à: https://www.revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini.pdf. Consulté le 15 juin 2022.
- Simondon, Gilbert. 2017. *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Millon.
- Tortajada, Maria. 2003. Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry. *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 40, 5–23.
- Vermetten, Audrey. 2005. Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry. *Poétique* 144, 491–508.
- Wandersee, James H. & Elizabeth Schussler. 2001. Toward a Theory of Plant Blindness. *Plant Science Bulletin* 47(1), 2–8.
- White, Lynn Jr. 1996. The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, dir. Athens: University of Georgia Press, 3–14.