

## Article

---

« La machine en mouvement : *A night at the movies* de Robert Coover »

Jean-François Chassay

*Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 45-55.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501120ar>

DOI: 10.7202/501120ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# LA MACHINE EN MOUVEMENT

*A NIGHT AT THE MOVIES*

DE ROBERT COOVER

*Jean-François Chassay*

La vraie vitesse, c'est aborder les obstacles en ayant l'impression de se déplacer dans un film très ralenti.

Alain Prost

Je suis la machine qui vous montre le monde *comme moi seul le vois*.

Dziga Vertov

■ « "Science-fiction" est une marque américaine désignant un produit typique du terroir », écrit Leon Stover dans un livre portant sur le sujet (Stover, 1972, p. 19). Si l'impact de la science-fiction a été aussi important aux États-Unis à travers les « Pulp Magazine » — on doit d'ailleurs le terme générique à Hugo Gernsback qui fonde en avril 1926 *Amazing Stories* —, c'est peut-être parce que les machines ont toujours joué un rôle fondamental dans l'ensemble du corpus américain, plus sans doute que dans toute autre littérature. La science-fiction apparaîtrait en ce sens comme une hyperbolisation (ou une caricature, selon les points de vue) de ce qu'on retrouve tout au long du développement de la litté-

rature, parallèle à celui d'une société dont l'histoire est liée à la prolifération des machines. Que ce soit par exemple à travers le rôle des transports (expansion du train associé à la conquête de l'Ouest, place prépondérante de la voiture qui devient le symbole de la liberté et d'un nouveau romantisme, dont *On the Road* de Jack Kerouac représente l'exemple idoine), des télécommunications (parmi les productions récentes, on peut mentionner notamment l'importance de la télévision dans *Vineland* de Thomas Pynchon ou du téléphone dans *Vox* de Nicholson Baker) ou des « machines à penser » (inutile d'insister sur le rôle des ordinateurs et de la cybernétique dans la littérature américaine depuis une

trentaine d'années), les machines occupent une place centrale dans la littérature américaine, la technologie demeure omniprésente<sup>1</sup>.

Ces machines se voient souvent attribuer bien plus qu'une fonction de « figuration », de justification pour les agissements des personnages. Elles constituent souvent elles-mêmes les principaux personnages de la diégèse romanesque. C'est grâce à elles que les autres peuvent avoir un sens dans le texte. Elles se présentent tout à la fois comme fantôme (d'une société idéale ou cauchemardesque, concentrationnaire), mobile (la société se transforme, se déforme et se réforme autour de la machine), et savoir (elle imprime au monde sa marque en nous obligeant à repenser autrement les contours de notre réalité). Ce n'est pas en raison de la quantité des machines qui occupent le paysage romanesque, mais à cause du radicalisme dans l'exploitation qui en est faite que celles-ci semblent dominer de plus en plus le roman américain. Les traces en sont nombreuses dans l'œuvre de Robert Coover : opposition entre nature et technologie ultramoderne et policière dans « Morris in Chains » puis rôle fondamental de la télévision, tant au plan formel que diégétique, dans « The Babysitter », deux nouvelles tirées de *Pricksongs and Descants* ; « homme-machine » dans *Whatever Happened to Gloomy Gus of the Chicago Bears* ; personnage du pantin ou de l'auto-

mate dans *Pinocchio in Venice*. Rien cependant n'égale, sur ce plan, l'utilisation très originale du cinéma dans *A Night at the Movies*.

Dans un très beau commentaire des *Trois contes* de Gustave Flaubert, Italo Calvino écrivait les lignes qui suivent sur ce qu'il appelait la « visibilité romanesque » :

Il existe une histoire de la « visibilité » romanesque — du roman comme art de faire voir les personnes et les choses — qui coïncide avec certains moments de l'histoire du roman, mais non pas avec tous. De Mme de La Fayette à Benjamin Constant, le roman explore l'âme humaine avec une acuité prodigieuse, mais les pages sont comme des persiennes closes qui ne laissent rien voir. La « visibilité » romanesque débute avec Stendhal et Balzac, et atteint avec Flaubert le rapport parfait entre parole et image (la plus grande économie avec le plus grand rendement). La crise de la « visibilité » romanesque commencera un demi-siècle plus tard, parallèlement à l'avènement du cinéma (1993, p. 106-107).

Cette « crise » n'est pas terminée et les textes de Robert Coover le démontrent à l'envi. Mais contrairement à ce qui se passait à l'époque de l'avènement du cinéma, l'utilisation de l'image se produit dans un contexte médiatique différent, accéléré, où quatre-vingts pour cent des mots et des images qui circulent dans le monde proviennent des États-Unis (Mattelard, p. 173). Ceci ne peut qu'inspirer un écrivain aussi fortement intéressé par le politique que l'auteur de *The Public Burning*.

Chez Coover, la notion de divertissement est omniprésente : sports, jeux

1 À ce sujet, mentionnons parmi d'autres, pour ceux que la question intéresserait, les livres suivants : David Porush, *The Soft Machine. Cybernetic Fiction*, Londres et New York, Methuen, 1985, 244 p. (la plupart des titres analysés sont américains) ; Lisa M. Steinman, *Made in America. Science, Technology, and American Modernist Poets*, New Haven, Yale University Press, 1987, 219 p. ; Cecelia Tichi, *Shifting Gears. Technology, Literature, Culture in Modernist America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1987, 310 p. On pourra consulter également plusieurs chapitres du livre de Marc Chénétier : *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, 453 p.

divers, vidéo ou cinéma, même la politique, tout s'affirme comme une partie de plaisir. Mais cet aspect ludique, volontiers iconoclaste, n'est pas exempt d'une forte dimension critique. On pourrait dire que l'écrivain met en scène l'aspect aléatoire de la culture américaine en montrant toute sa virtualité. Représenter ce qui a déjà été dans cette culture offre aussi la possibilité de souligner ce qui aurait pu être. Ou encore, interroger les mythes de l'Amérique — et la culture populaire américaine se transforme souvent de mode en mythe —, c'est d'abord interroger ce qui les sous-tend, les fait vivre, ce que l'histoire a décidé d'en conserver. Dans *A Night at the Movies*, ce sont à la fois certains grands classiques du cinéma américain qui sont revus (re lus et largement corrigés), mais aussi les formes de l'*entertainment* hollywoodien qui sont mises en cause.

\*\*\*

Les amateurs de cinéma ont l'habitude de voir des textes adaptés à l'écran. Les ouvrages et articles sur ce sujet ne manquent pas. Rarissimes cependant sont les œuvres littéraires qui font l'inverse. C'est donc à travers un sujet fort original que le lecteur de Coover retrouve ici la manière habituelle de l'écrivain. Après avoir été longtemps considéré comme un art « mineur », le cinéma en est venu à égaler et même à surpasser l'aura de la littérature dans l'esprit des gens. On dit facilement : « ça ferait un bon film », comme s'il s'agissait pour le livre d'une consécration. Coover, lui, dit : ce film ferait une bonne nouvelle, une bonne histoire à écrire.

Il ne s'agit pas cependant, comme on le verra, d'une simple « adaptation » de ce que raconte le film, transformé en mots.

On parle souvent « d'écriture cinématographique » à propos de certains romans contemporains, mais elle se limite souvent à un découpage rappelant le cinéma, décalque sans grand intérêt d'une écriture qu'on ne sait pas interroger, d'autant plus qu'elle ne rend pas nécessairement compte du mouvement propre à l'image filmique. Au contraire, les textes de *A Night at the Movies* sont indissociables d'une réflexion sur l'image et la représentation, sur certains processus mentaux et sur notre rapport au réel.

L'univers délirant de Robert Coover repose souvent sur une étonnante contraction de l'espace-temps. Que ce soit pour amplifier le burlesque ou le tragique, critiquer l'histoire américaine ou pointer du doigt les pouvoirs politiques, Coover travaille toujours à altérer les cadres du réel. Cette métamorphose, ce dérèglement du réel est associé à un dérèglement du langage qui s'emporte et se disloque. Sous ce mode d'écriture particulier, il utilise la culture de masse pour critiquer toute une série de mythes contemporains.

Il ne faut pas s'étonner, dans ce contexte, qu'il se soit senti fasciné par le cinéma. Art qui donne l'illusion du mouvement et le décompose, le cinéma se prête bien à un travail littéraire dédié au temps. Entre un nouveau fantôme de l'opéra (« *The Phantom of the Movie Palace* »), métaphore de l'irréel et de l'impalpable, utilisé dans le premier texte, et la présence lancinante de « *As time goes by* » dans « *You Must Remember This* » d'après *Casablanca* qui clôt le livre, Coover annonce ses couleurs : le temps est l'idée centrale de *Demandez le programme*.

Le cinéma affecte la structure entière du recueil, dont les emprunts dictent l'arran-

gement formel et fournissent le cadre de lecture : le « programme » offre aussi bien de longs que de courts métrages (trente à cinquante pages contre deux à dix), un intermède musical qu'un dessin animé, et propose par ailleurs un entracte et une bande-annonce. *A Night at the Movies* renvoie au cinéma non seulement à cause des sujets abordés, des références intertextuelles, mais plus profondément à cause de la conception de l'image, du mouvement, de la lumière, de la vitesse, de la machine (ou si l'on préfère de la technique) proposée par Coover.

Dans *la Société transparente*, Gianni Vattimo déclare que « la direction que prend la technologie est moins celle de la domination de la nature au moyen de la machine que celle du développement spécifique de l'information et de la construction du monde comme "image" » (1990, p. 28). Cette affirmation implique un certain nombre de choses, dont, d'une part, le large développement — ou l'accélération, si l'on veut être tautologique — de la vitesse : les théories d'Einstein sur la relativité (restreinte puis généralisée) en viennent à abolir le temps (ou du moins provoquent une large transformation, sur le plan cognitif, de la notion d'*intervalle de temps*), puis les progrès de la cybernétique, l'expansion exceptionnelle des machines électroniques bouleversent le sens même de l'information. D'autre part, la création du cinéma, en associant l'image au mouvement, transforme le regard. À ce propos, Paul Virilio écrit :

Avec l'apparition du moteur, un autre soleil s'est levé, changeant radicalement la vue ; son éclairage ne tardera pas à changer la vie grâce au double projecteur à la fois producteur de vitesse et propagateur d'images (cinématiques ou cinéma-

tographiques). Visiblement, tout s'anime, la désintégration de la vue commence, elle précède de peu celle de la matière et des corps [...]. Bien que nous ne puissions pas plus masquer la lumière de la vitesse que cacher le soleil avec la main, la désintégration de la transmission de l'image cinématographique et de la transmission des corps cinématiques sera vite effectuée, au point que bientôt personne ne s'étonnera plus des perturbations de la vitesse provoquées par la rapidité : l'illusion locomotrice sera considérée comme la vérité de la vue, tout comme les illusions d'optique paraîtront celles de la vie (1980, p. 58).

Envahis par l'information de l'image, nous pourrions dire que dans le monde contemporain, littéralement, nous *voyons le temps passer*, un temps qui ne répond plus à celui du rythme de la vie humaine mais plutôt à celui des images auxquelles nos vies sont associées. C'est en ce sens qu'on peut comprendre l'affirmation de Paul Virilio selon laquelle « *devenir un film* semble donc notre destin commun » (1990, p. 50).

On voit bien, dans ce contexte, pourquoi la notion de réalisme peut être sujette à caution. Faire preuve de « réalisme » en littérature — c'est-à-dire tenter de rendre compte de ce que peut signifier le réel, concrètement si l'on veut, pour l'esprit humain à l'ère de la physique quantique et de la surexposition d'images mouvantes qui deviennent pour nous la réalité — ne saurait coïncider avec ce que l'on en pensait au XIX<sup>e</sup> siècle.

De ce point de vue, le travail de Coover est exemplaire à plus d'un titre. Il propose ce qui apparaît comme l'œuvre hybride par excellence. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Mikhaïl Bakhtine parle de l'interaction des genres au sein du roman en distinguant genres « intercalaires » et genres « enchâssant », les seconds formant le cadre générique dans lequel les premiers

se glissent (Bakhtine, p. 122-151). Certes, nous avons affaire ici à un texte littéraire, mais en s'intéressant d'abord au continuum spatio-temporel, Coover questionne davantage ce qui, dans les écritures littéraire et cinématographique, déstabilise notre conception du réel. En proposant un télescopage de deux modes de médiation, Coover forme un véritable ruban de Möebius où il ne s'avère plus vraiment possible de départager la place du littéraire et du cinématographique. Les rituels et les mythes du cinéma sont alors déplacés par l'écriture de fiction en prose.

Le premier texte du recueil, un des plus longs et des plus importants, s'intitule « The Phantom of the Movie Palace ». Le fantôme de l'opéra est devenu celui du cinéma. Rôdant dans les coulisses de l'immense salle, il rappelle un film célèbre tout en rendant compte d'une nouvelle hiérarchisation artistique : à l'opéra élitiste succède le cinéma populaire. Ce fantôme se révèle un projectionniste désœuvré, dans une salle déserte, qui repasse sans cesse ses films préférés tout en se remémorant une foule de scènes classiques du corpus cinématographique. Magma opaque, continuum insécable, cette première nouvelle est le « big-bang » qui ouvre la boîte (cinématographique) de Pandore et permet de mettre des films ou des personnages célèbres au service de la narration tout au long du livre. Sur le plan de l'organisation du livre, ce premier texte est donc fondamental.

Il ne faut sans doute pas s'étonner que « The Phantom of the Movie Palace » s'ouvre par une référence à la science-fiction : une voix s'écrie « We are doomed, Professor ! The planet is rushing madly toward Earth and no human power can

stop it ! » (Coover, p. 13). Comme l'a déjà écrit Susan Sontag dans *l'Œuvre parle*, « Les films de science-fiction ne sont pas des films qui se préoccupent de la science. Ce sont des films qui traitent de l'un des plus anciens thèmes artistiques : la perspective des désastres » (p. 229). La narration de ce texte plonge effectivement le lecteur en plein chaos : tout se précipite (au sens où on parle d'un précipité en chimie), dessine un conglomérat de formes associées à des réminiscences, ce qui se passe sur l'écran, dans la salle et dans l'esprit du projectionniste devenant indissociable.

« Her muffled scream blends with the train's shrieking whistle, as sound effects, lighting, motion, acting, and even set decor (...) come together for a moment in one conceptual and aesthetic whole » (Coover, p. 17), peut-on lire alors que le projectionniste s'évertue, de son propre chef, à faire un travail de montage à partir des innombrables bobines en sa possession : « They seem then, no matter how randomly he's thrown the clips together, to be caught up in some terrible enchantment of continuity, as thought meaning itself were pursuing them (and him ! and him !), lunging and snorting at the edge of the frame, fangs bared and dripping gore » (Coover, p. 18). Il n'y a pas de coupure : les films s'entrecroisent, les scènes s'enchaînent, comme si la machine hollywoodienne n'avait filmé qu'un unique et très long métrage mêlant tous les genres. Seul le cinéma assure la continuité de l'ensemble : « He knows there's something corrupt, maybe even dangerous, about this collapsing of boundaries, but it's also liberating, augmenting his film library exponentially » (Coover, p. 23).

Le personnage central de ce récit, le projectionniste, mérite une attention particulière. Certes, ses fonctions métanarratives apparaissent clairement tout au long du livre, mais elles ne seront jamais aussi nombreuses que dans ce premier texte. On apprend que

Sometimes, when one picture does not seem enough, he projects two, three, even several at a time, creating his own split-screen effects, montages, superimpositions. Or he uses multiple projectors to produce a flow of improbable dissolves, startling sequences of abrupt cuts and freeze frames like the stopping of a heart, disturbing juxtapositions of slow and fast speeds, fades in and out like labored breathing (Coover, p. 22).

C'est bien le travail qu'effectue l'auteur lui-même, à sa façon. Pourtant le statut du personnage est singulier. Il ne s'agit ni d'un « amateur » (d'un simple cinéphile), ni d'un professionnel (ni critique de cinéma, ni réalisateur) mais d'un technicien en porte-à-faux en quelque sorte : celui par qui le film est « vu », pas un de ceux par qui le film est « fait ». Il se trouve dans et hors de la production, central dans la mythologie cinématographique sans endosser de rôle vraiment significatif, sans être irremplaçable. Pour pasticher Vertov, ce n'est plus « je suis la machine qui vous montre le monde *comme moi seul le vois* », mais bien « je suis la machine qui vous montre le monde *comme moi seul le projette* », ceci renvoyant également dans ce cas à la projection sur le mode quasi-hallucinatoire d'une succession souvent irrationnelle d'images, fantasme du projectionniste. Cette position en retrait explique sans doute que l'aspect métafictionnel dans le texte soit incertain, interrogatif, ironique et critique, sans jamais tendre à rétablir les ponts manquants :

It's forever blurred, forever enigmatic. There's always this unbridgeable distance between the eye and its object. Even on this big screen.

Well, and if I *were* to bridge it, the projectionnist thinks, what then ? It would probably be about as definitive an experience as hugging a black hole [...] (Coover, p. 19).

Cette posture permet de réfléchir sur le contexte — l'écran, le projecteur, le film —, mais certainement pas d'en sortir. Le sens est jeu et enjeu, une partie qui ressemble à une lutte. Comme l'écrit Marc Chénétier, si « le cinéma se fait support d'une quête d'identité », « caméras et sujets, projecteurs et écrans se substituent [...] à l'enfilade des miroirs personnels » (1990, p. 243). Nous demeurons avec un projectionniste qui fantasme toutes les images d'Hollywood, à la fois dans et hors de l'écran, dans le film et dans l'institution hollywoodienne. Il est, à lui seul, le cinéma. Ce projectionniste correspond tout à fait à la définition que donne Jean-Claude Beaune de l'automate : « L'automate est une machine porteuse du principe interne de son mouvement qui, en conséquence, garde inscrits en ses composants matériels ou ses actions, l'illusion, le rêve ou la feinte de la vie » (1980, p. 7). Homme-machine, projecteur-projectionniste-projection, il est, pour en rester au cinéma, l'arroseur arrosé fasciné par le spectacle mais incapable de s'en extraire.

Le projectionniste incarne par excellence l'être contemporain, celui de l'image. Bombardé d'informations, l'individu aujourd'hui est au courant de tout, mais sans en avoir la connaissance sensible. Même lorsqu'il vit l'événement, celui-ci devient autre chose sur l'écran de son appareil télé. Cela provoque l'étonnante impression d'être à la fois spectateur (je ne suis pas directement touché par ce que

je vois) et acteur (on parle de moi bien que je ne me sente pas concerné, c'est moi qu'on évoque à travers sondages, reportages sociopolitiques, etc.) Pris dans un entre-deux, l'individu contemporain se trouve dans et hors de l'événement, dans et hors de lui-même (dans et hors de la machine), étrange position schizoïde propre au monde médiatisé dans lequel nous vivons.

Qui plus est, le projectionniste-cinéphile est déchiré entre l'évanescence quasi-surréelle des images et le poids très prosaïque des appareils qui permettent de les produire :

Probably he souldn't have turned the Western on its side. A reckless practice at best, for thought these creatures of the light may be free from gravity, his projectors are not : bits and pieces rattle out every time he tries it, and often as not, he ends up with a roomful of unspooled film, looping around his ears like killer ivy (Coover, p. 25).

Pris entre le poids de la technologie et la légèreté de la lumière et du temps, le projectionniste se voit broyé par ses propres machinations. Le cinéma s'empare de la salle et il ne contrôle plus rien. Le tourbillon du spectacle emporte tout sur son passage, les films et les machines se transformant en corps monstrueux : « He can't even get in the door, his way blocked by gleaming thickets of tangled film spooling out at him like some monstrous birth » (Coover, p. 31). Des foules bruyantes (mais qu'on ne voit pas) enserrant peu à peu le projectionniste, hurlant, au nom du divertissement totalitaire : « The public is never wrong ! »... (Coover, p. 35). Mais le spectacle, de plus en plus grinçant, se transforme peu à peu en terreur, ou plutôt en Terreur : c'est le drame spectaculaire par excellence, celui de la Révolution fran-

çaise, qui émerge de ces images et le projectionniste voit sa tête tranchée par la guillotine à la toute fin du texte, disparaissant dans un flot iconique.

Dans *Technique et civilisation*, Lewis Mumford écrivait que

depuis 1750, la machine a été plus qu'un instrument d'adaptation pratique, elle a été un but, un désir. Créée en principe pour prolonger les moyens d'existence, elle devint une fin [...] Dans un monde qui n'était que fluctuations, désordres et adaptations précaires, on s'empara de la machine comme d'une finalité. [...] La machine et l'univers étaient confondus [...] Servir la machine était la principale manifestation de foi et de religion, le mobile principal de l'action humaine et la source de la plupart des biens humains (1950, p. 313).

La foi et la religion se sont transformées en spectacle et la machine cinématographique permet de retourner dans le temps. Apparaissent « creatures of the nights, a collection of the world's most astounding horror, these abominable parvenus of iconic transactions, the shame of a nation, three centuries in the making, brought to you now in the mightiest dramatic spectacle of all the ages ! » (Coover, p. 36). Abrogeant des espaces temporels, « The Phantom of the Movie Palace » associe le cinéma et la Terreur, affirmant le pouvoir de la société du spectacle. Le temps différé du moteur cinématographique évacue les apparences du monde présent. Les mythes du cinéma provoquent l'émotion, mais l'émotion peut aussi être le produit de la manipulation et d'un appel à la pure nostalgie. On assiste à la dissolution du réel à la fois dans l'image et dans le mythe.

Que laisse entendre au fond Coover dans ce premier texte ? Que paradoxalement, dans le monde de « l'image totale » qui est le nôtre, la pellicule filmique,



surtout nimbée du pouvoir hollywoodien, retrouve une aura sacrée, cette aura que Walter Benjamin voyait justement disparaître à l'ère de la reproductibilité technique. On se souviendra que, dans un texte célèbre, Benjamin s'intéresse aux nouvelles conditions de production artistique dans lesquelles évolue la société des médias, lesquels modifient en profondeur l'essence de l'art, lui faisant perdre son aura, sa fonction mythique. La « valeur auratique » se voit remplacée par la « valeur d'exposition ». Pour Benjamin, en tant que forme nouvelle issue de l'art industriel, l'image filmique provoque un choc puisqu'à chaque image projetée s'en substitue une autre, entraînant une insistance sur l'immédiateté et par la même occasion un effet de discontinuité qui transforme la temporalité. Dans une note, Benjamin compare explicitement les prestations perceptives exigées du spectateur d'un film avec l'attention dont doit faire preuve un piéton (Paul Virilio ajouterait certainement « ou un automobiliste ») aux prises avec la circulation d'une grande ville moderne.

Mais plus de cinquante ans après la rédaction de ce texte, l'image cinématographique recèle-t-elle le même « danger » dont parlait Benjamin dans les années trente ? À l'ère de la luminosité électronique, de l'information en images, de la vidéo — qui impose un type de perception qui n'est déjà plus celle du cinéma (Payant, 1987) —, de l'accélération prodigieuse des moyens de locomotion aussi bien que de l'information, le cinéma ne risque-t-il pas de provoquer la nostalgie, le souvenir d'une époque où les foules se pressaient dans des « palais » aujourd'hui décrépits (comme ce premier texte de *A Night at the Movies* en fait foi) pour communier ensemble ?

La mémoire tout au long du livre de Coover travaille justement contre cette tendance à la mythification et à la nostalgie qu'elle se plaît à détruire. Utilisant l'écriture littéraire, Coover repense autrement le mouvement propre à l'image lumineuse, inaugurée sur le plan commercial par le cinématographe. Ce mouvement, sur le plan littéraire, s'apparente davantage à celui du « Jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges. Coover explore les lieux de bifurcation du récit filmique, là où tout aurait pu basculer pour produire autre chose qui s'y trouve virtuellement, dans le produit accessible au cinéophile. Dès lors, les versions de Coover apparaissent « scandaleuses » : ce sont des classiques, des mythes qui sont débauchés, des œuvres d'art qu'on modifie, comme s'il s'agissait, pour reprendre l'exemple par excellence, d'ajouter une moustache à la Mona Lisa. Mais partout les altérations font sens.

Avec « Charlie in the House of Rue », le lecteur se retrouve dans une maison où les proportions deviennent rapidement inquiétantes, les fondus enchaînés cinématographiques se brouillant avec ceux du langage, alors que l'image, déstabilisée, vient troubler le lecteur qui, *a priori*, croit reconnaître les signes appréhendés d'un film de Chaplin. Le comique verse finalement dans l'horreur. La comédie, ou la tragi-comédie sociale, est peu à peu évacuée au profit du gothique. Thomas Pughe écrit :

Ce qui est ici risible, n'est pas en premier lieu la performance comique représentée mais le mythe ou la légende de l'amusement et du divertissement qui supprime la souffrance du clown à travers le rire. [Le texte] expérimente [...] à l'intérieur de ce qui est officiellement accepté (le mythe de Chaplin) l'inacceptable, et dans l'officiellement

inacceptable (la dégradation humaine) l'accepté (1989, p. 91).

Coover propose une comédie verbale qui montre ce qui se cache inconsciemment sous les surfaces du mythe de Chaplin.

« Top Hat » met en scène un bataillon de danseurs à claquettes où, sous les sourires aseptisés et la comédie légère, se dissimule une véritable machine de guerre : « all social forms are conspiracies in the end, are they not ? » (Coover, p. 149). Le rythme scandé des déplacements masque en réalité un véritable bataillon en action. Lorsque les cannes à pommeau se transforment en mitraillettes, les mouvements des danseurs prennent un autre sens que celui qu'on attribue généralement à Fred Astaire et Ginger Rogers : « The dying men whirl and writhe, blood jetting from their bodies like the release of some inner effervescence » (Coover, p. 154).

Quant à « You Must Remember This », dernier texte du livre, il extirpe des studios une scène censurée de *Casablanca* où les retrouvailles de Rick et de Ilsa donnent droit à des moments torrides, carrément pornographiques, où chacun découvre ce qu'il a toujours imaginé... Quoi de plus normal, au fond, puisque le mouvement de la caméra a révélé un nouvel érotisme. C'est ce qu'affirme non sans acuité un des personnages du roman de Don DeLillo intitulé *Chien galeux* : « le mouvement, la simple capacité de changer de position, constitu[e] une importante qualité érotique. La seule vraie grande différence entre les styles moderne et ancien de l'art érotique, c'est certainement le cinéma. L'image qui bouge » (DeLillo, p. 22).

D'autres textes permettent d'interroger la pertinence d'utiliser un type de récit

clairement associé au cinéma par le biais du texte littéraire. Ainsi, « Shootout at Gentry's Junction », comme son titre le laisse deviner, propose un « western littéraire ». Le texte utilise deux points de vue narratifs — les faits et gestes du shérif Hank Harmon et ceux du bandit Don Pedro —, une narration duelle qui évoque esthétiquement l'idée du duel à venir entre les deux hommes. Cela donne la possibilité de vérifier si ce type de montage, orienté vers la création d'un suspense, peut obtenir des résultats aussi probants dans un texte littéraire que dans un film. Mais là comme ailleurs, l'intérêt du lecteur est détourné par le fait que plusieurs énoncés ont un double statut, à la fois diégétique et métanarratif. On pense entre autres au synopsis type du western en lisant ceci, alors que Hank Harmon s'adresse au curé : « Now wait a minute, Rev'rend. We all know what the story is here. That Mex is cause of this town's trouble. I mean t' get rid of the cause. It's simple as that » (Coover, p. 64). En effet : tous les *Pale Rider* produits par Hollywood reposent grosso modo sur le même principe.

Le texte qui offre les péripéties les plus mouvementées s'intitule ironiquement « Intermission ». Quittant la salle à l'entracte, une jeune fille voit un héros de série B sortir d'une affiche de cinéma pour l'entraîner dans des aventures rocambolesques (et burlesques) où elle est mise à l'épreuve à travers un télescopage de scènes qui rappellent successivement le (mauvais) film noir, le film d'aventure (qui transporte le lecteur d'une tribu de « primitifs » jusque dans un harem), le film de guerre, avant de retourner dans la salle et de devenir, comme les autres spectateurs, une sorte de spectre, un clone, un personnage

sans réalité. Car entre l'écran et le réel, il n'y a plus de distance.

« You Must Remember This », dernier texte du recueil, répond d'une certaine manière au premier. Il s'ouvre sur une allusion transparente au cinéma : « It is dark in Rick's apartment. Black leader dark, heavy and abstract, silent but for a faint hoarse crackle like a voiceless plaint, and brief as sleep » (Coover, p. 156).

Cette pellicule vierge, comme la page blanche, est un appel à la mémoire, à la mémoire du temps qui passe et s'éveille tout au long du texte, à la fois chez le lecteur qui se remémore *Casablanca*, et chez Rick et Ilsa qui se rappellent Paris. Leurs ébats ressemblent à un combat, celui de l'ombre et de la lumière, « drawing a nostalgic murkiness around them like night fog, signaling a fundamental distance between them, and an irresistible attraction » (Coover, p. 164) et d'un « light show » (Coover, p. 171). Ici, les images ne surgissent pas de manière aléatoire comme dans le premier texte, mais se dérobent plutôt au souvenir de Rick à mesure que les intervalles du temps disparaissent dans la lumière de la « machine à images » : « Time itself may be like that, he knows : not a ceaseless flow, but a rapid series of electrical leaps across tiny gaps between discontinuous bits » (Coover, p. 173). Et plus loin : « he is still thinking about time

as a pulsing sequence of film frames, and not so much about the frames, their useless dated content, as the gaps between : infinitesimally small when looked two-dimensionally, yet in their third dimension as deep and mysterious as the cosmos » (Coover, p. 173).

La technologie cinématographique se confond avec l'imaginaire, comme le cinéma se confondait avec le rêve dès la première phrase de « You Must Remember This ». Il ne faut pas s'en étonner. Susan Sontag écrit : « Depuis ses débuts, le cinéma a été utilisé systématiquement d'une façon toute différente de la mise en scène théâtrale, comme un instrument créateur d'*illusion*, au service de l'imaginaire » (Sontag, p. 152).

En définitive, Coover semble aimer le cinéma d'abord par intérêt pour les illusionnistes. Dans certaines de ses premières nouvelles publiées où on retrouve des magiciens (« Magic Poker » ou « The Hat Act » dans *Pricksong and Descant*), jusqu'à *A Night at the Movies*, la fiction est marquée par les créateurs d'illusions, ceux qui nous démontrent que l'idée de réel s'avère toujours moins évidente qu'on ne le croit. Or, de l'utilisation du cinéma à celle de l'ordinateur, la fiction américaine impose de plus en plus la virtualité comme fondement de la conscience contemporaine.

RÉFÉRENCES

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (Tel), 1987.
- BEAUNE, Jean-Claude, *L'Automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion (Sciences humaines), 1980.
- BENJAMIN, Walter, « L'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essays 2*, Paris, Denoël / Gonthier, 1983.
- CALVINO, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Paris, Seuil (Bibliothèque du XX<sup>e</sup> siècle), 1993.
- CHENETIER, Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1991.
- COOVER, Robert, *A Night at the Movies*, New York, Collier Books, 1987.
- DELILLO, Don, *Chien galeux*, Avignon, Actes Sud, 1991.
- MATTELARD, Jean-Claude, *la Communication-monde*, Paris (La découverte), 1991.
- MUMFORD, Lewis, *Technique et civilisation*, Paris, Seuil, 1950.
- PAYANT, René, « La frénésie de l'image » et « La force des formes » dans *Vedute*, Montréal, Trois, 1987.
- PUGHE, Thomas, « The Cackle of Fiction : "Charlie in the House of Rue" and the Question of Comic Form », dans *Delta*, « Robert Coover », (juin 1989).
- SONTAG, Susan, *L'Œuvre parle*, Paris, Seuil (Pierres vives), 1968.
- STOVER, Leon, *la Science-fiction américaine. Essai d'anthropologie culturelle*, Paris, Aubier Montaigne, 1972.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1980.
- — — , *L'Inertie polaire*, Paris, Bourgeois, 1990.
- VATTIMO, Gianni, *la Société transparente*, Paris, Desclée de Brouwer, 1990.