

Faculté de philosophie, arts et lettres

**La narration audiovisuelle.
Analyse intermédiaire des codes
cinématographiques dans l'œuvre
de Tanguy Viel.**

Auteur : Béatrice Bach
Promoteur : Pierre Piret
Année académique 2019-2020
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation
générale, à finalité approfondie

Remerciements

Je tiens à remercier mon promoteur, M. Pierre Piret, pour ses excellents conseils et ses remarques avisées qui m'ont grandement aidée dans la réalisation de ce mémoire.

Merci aussi à Mme Cassie Bérard et M. Silvano Santini, professeurs à l'Université du Québec à Montréal, qui m'ont donné l'envie de découvrir cet auteur et m'ont énormément appris.

Du fond du cœur, je remercie Caroline Bonmariage pour la justesse de ses commentaires et l'intérêt qu'elle a porté à ce modeste mémoire.

Je remercie tout particulièrement Dorian Pire, pour ses relectures attentives et la sagesse de ses conseils. Merci également à Anna Tavier, pour son amitié et son soutien inconditionnels.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et ma belle-famille pour leur constant soutien et la force de leurs encouragements, et en particulier, merci à Jérôme Denet, sans lequel ce mémoire ne serait pas ce qu'il est.

L'image dans les mots : introduction à un mémoire

intermédial

« Une image vaut bien mille mots », dit l'adage. Et il est vrai que l'efficacité picturale tend à remplacer les longs discours, *a fortiori* dans une société contemporaine où l'envoi électronique d'une image est tout aussi rapide que celui d'un message (preuve en est, s'il en faut, de l'utilisation quotidienne des *emojis* et des *gifs*). Face à cette pertinence des arts picturaux pour représenter le monde, quelle place occupe dès lors la littérature ?

Il est certain que depuis l'avènement du septième art et des avancées techniques qui en font une imitation presque parfaite du réel, cette question de la représentation par l'image exacerbe l'angoisse éprouvée par les auteurs littéraires. Le cinéma les a en effet contraints à se remettre en question. Détrônée, objet de nombreux doutes notamment après la Seconde Guerre mondiale, la littérature doit faire face à une crise existentielle qui interroge ses fondements.

Le regain d'activité (principalement romanesque) qui apparaît dans la littérature du XXI^e siècle constitue-t-il le dernier soubresaut d'un art mourant, ou plutôt une renaissance ? Quiconque lit l'œuvre de Tanguy Viel constate des différences presque imperceptibles, quasi indéfinissables, mais annonciatrices d'un réel changement issu de cette crise existentielle. Élise Deschambre n'hésite pas à parler d'une « forte impression cinématographique »¹ à la lecture de certains auteurs contemporains (Blasband, Echenoz et Viel).

De manière générale, bien plus que se substituer l'une à l'autre, la littérature et le cinéma semblent échanger. Les relations entre ces deux arts sont plus complexes qu'une concurrence entre art ancien et art nouveau. Pour preuve, chacun semble s'inspirer de l'autre : le cinéma reprend les techniques narratives du roman en les adaptant à l'écran, et le roman, lui, parvient à incorporer des tropismes cinématographiques dans ses textes².

¹ DESCHAMBRE, E., *Quand la littérature s'approprie le cinéma : la mise en cinéma du récit chez Jean Echenoz, Philippe Blasband et Tanguy Viel*, Mémoire de Master en langues et littératures françaises et romanes, Université Catholique de Louvain, 2016-2017, p.5.

² DIX, A., JENNER, P., JARVIS, B., « Afterlives and adaptations: the contemporary American novel on film, video and the internet », in *The contemporary American novel in context (Texts and contexts)*, London, Continuum, 2011, p.143.

C'est exactement ce que pratique Tanguy Viel, et c'est d'ailleurs sans ambages qu'il admet l'influence du septième art sur son écriture. Cette affirmation éveille notre curiosité et nous amène à nous interroger sur la manière dont l'auteur français intègre le cinéma à ses récits, ainsi que sur les effets de cette intégration sur l'expérience de lecture de ses romans.

Pour répondre à cette question, nous allons nous concentrer sur quatre œuvres de Viel : *Le Black Note* (son premier roman), *L'absolue perfection du crime*, *Insoupçonnable*, et *La disparition de Jim Sullivan*. Le choix de ces quatre livres particuliers se justifie par leur rappel à l'univers cinématographique : le genre noir pour *L'absolue perfection du crime*, le « genre américain » pour *La disparition de Jim Sullivan*, et le genre policier pour les deux autres. De plus, ils partagent une caractéristique commune, révélée sitôt la première lecture. En effet, l'attention du lecteur est inévitablement portée sur une constatation : chacun des narrateurs de ces ouvrages semble, pour des raisons diverses, être un narrateur discutable. Le fait que ce narrateur constitue l'unique source d'informations concernant l'intrigue pour le lecteur (il s'agit en effet toujours de narrateurs homodiégétiques) signifie que non seulement ces dernières deviennent critiquables, mais aussi que l'aspect cinématographique de l'œuvre, véhiculé par la narration, a sans doute pour origine ces narrateurs problématiques.

Il est dès lors intéressant de se pencher sur l'impact de ces narrateurs faillibles sur l'expérience du lecteur, en tentant de trouver des parallèles entre leur défaut de fiabilité et l'intégration du cinéma dans la narration. L'objectif de ces analyses est de mettre en lumière les différents procédés par lesquels Viel modifie la représentation que le lecteur se fait de l'œuvre, et d'émettre des hypothèses (motivées notamment par diverses entrevues données par Viel) sur les raisons qui poussent cet auteur à adopter cette nouvelle forme d'écriture.

Ainsi, dans le premier chapitre de ce mémoire, nous étudierons la pensée fluctuante du narrateur et considérerons son défaut de fiabilité, notamment via l'analyse très complète de Frank Wagner³. Cette étude consiste en une synthèse de l'état de l'art concernant les narrateurs non fiables, et résume ainsi différentes théories sur le sujet. Grâce aux différents cadres d'analyse qu'il condense, nous pourrions définir ce qu'est un

³ WAGNER, F., « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », in *Arborescences*, n°6, 2016, p.148-175.

narrateur non fiable et vérifierons la pertinence de l'application de ce concept sur les quatre ouvrages étudiés. Nous nous attarderons ensuite à observer les caractéristiques d'un narrateur non fiable, et vérifier leur présence dans notre corpus.

Les deux chapitres suivants de notre mémoire présenteront une étude de l'exploitation des procédés et dispositifs cinématographiques dans les romans étudiés. À cette fin, nous utiliserons les écrits d'Alice Richir, spécialiste dont la thèse fut consacrée à *l'Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*⁴. Associée à plusieurs articles écrits autour de ce sujet la thèse de Richir est un ouvrage important pour notre analyse, puisqu'elle s'intéresse aussi bien à l'étude du narrateur qu'à celle des dispositifs optiques et cinématographiques présents dans l'œuvre des deux romanciers cités.

Le troisième chapitre de ce mémoire analysera plus en profondeur l'usage des codes cinématographiques dans la construction du récit, par le biais d'une autre source importante de ce travail : le mémoire d'Élise Deschambre, consacré à la mise en cinéma du récit chez trois auteurs : Jean Echenoz, Philippe Blasband et Tanguy Viel⁵. En effet, elle s'y consacre à l'étude des procédés audiovisuels utilisés dans trois romans spécifiques (dont *La disparition de Jim Sullivan* de Tanguy Viel).

Notre analyse ayant pour vocation d'orienter notre questionnement vers l'expérience de lecture provoquée par les phénomènes observés, elle s'écartera par conséquent de celles de Richir et de Deschambre. Ainsi, plutôt que de comparer Tanguy Viel à d'autres auteurs contemporains, nous approfondirons davantage l'œuvre personnelle de celui-ci au regard des points mis en évidence dans les ouvrages de ces deux spécialistes, appliqués sur les quatre romans étudiés dans ce corpus.

Après avoir consulté ces sources, ainsi que d'autres ouvrages scientifiques, pouvons-nous affirmer qu'en utilisant les codes cinématographiques, Tanguy Viel permet au lecteur de visualiser le mouvement de la pensée fluctuante du narrateur ? Aussi, guidé par les travaux de Richir et de Deschambre, le premier chapitre de ce mémoire aura pour objectif de confirmer d'abord la présence d'un défaut de fiabilité qui causerait cette pensée fluctuante du narrateur dans les quatre romans étudiés. Les deux chapitres suivants seront consacrés à l'étude de la présence du cinéma, ainsi que de l'effet qu'elle produit sur la narration. Enfin, dans le dernier chapitre, nous synthétiserons les

⁴ RICHIR, A., *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel: diffraction littéraire de l'identité*, Leiden-Boston, Brill/Rodopi, 2019, Faux titre.

⁵ DESCHAMBRE, *Op.cit.*

conséquences de ces manipulations narratives de Viel sur l'expérience de lecture, en essayant d'observer comment l'association du narrateur non fiable et des tropismes cinématographiques bouleverse le lecteur dans sa compréhension de l'œuvre et dans la représentation qu'il s'en fait.

Pour plus de facilité, ce mémoire est accompagné d'une annexe comprenant les quatrièmes de couverture ainsi que des résumés personnels des quatre romans (*Le Black Note*, *L'absolue perfection du crime*, *Insoupçonnable*, et *La disparition de Jim Sullivan*). Nos lecteurs sont invités à les découvrir aussitôt et ainsi, mieux cerner leur contenu.

I. La pensée fluctuante du narrateur

Ce chapitre a pour fonction de présenter la notion de narrateur non fiable telle qu'expliquée par Wagner, pour l'appliquer ensuite aux romans qui sont à l'étude dans ce mémoire. Ceci permettra d'analyser les manquements des narrateurs non fiables et leurs diverses conséquences sur la diégèse.

De nombreux articles et études ont été consacrés aux narrateurs des fictions de Tanguy Viel. Deux chercheuses notamment travaillent sur les particularités des ouvrages de l'auteur français : Alice Richir et Élise Deschambre. La première s'intéresse, dans son livre intitulé *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*⁶, à plusieurs points qui seront repris dans ce travail : l'identification problématique du narrateur, le narrateur homodiégétique et son impact sur l'écriture, et l'importance de l'image dans le récit. Dans son mémoire⁷, la seconde se penche plus particulièrement sur ce qu'elle intitule la mise en cinéma du récit, terme qui sera défini en temps voulu ; elle apporte de plus une approche particulière de la narration en se concentrant sur l'audiovisualité du récit.

En reprenant et recoupant divers éléments de leurs analyses, nous allons donc établir un point théorique sur ce qu'est le narrateur non fiable, puis une analyse de textes pour voir son impact sur la narration, et terminer par des conclusions sur les effets de la théorie sur les textes. Nous nous consacrerons ensuite aux effets sur le lecteur et à l'utilité de l'inclusion des procédés cinématographiques dans la narration.

1. Le narrateur non fiable

De nombreux textes théoriques sont consacrés à la question de la polyphonie du texte littéraire, s'accordant sur le fait que plusieurs voix se font entendre dans le texte : celles des personnages, celle de l'instance narrative, et celle de « l'instance surplombante » comme la désigne Franck Wagner dans un article publié dans la revue *Arborescences*⁸. Cette instance est définie comme l'autorité « en charge notamment de la construction de la figure narrative (le scripteur, l'auteur impliqué, l'auteur abstrait, etc.

⁶ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, *passim*.

⁷ DESCHAMBRE, *Op.cit.*

⁸ WAGNER, F., *Op.cit.*

– selon les diverses terminologies en vigueur) »⁹. Celle qui nous intéresse particulièrement ici est la voix de l'instance narrative.

Un narrateur non fiable est un narrateur auquel le lecteur ne peut faire confiance pour avoir une vision objective de l'intrigue. En effet, ce narrateur peut par exemple dissimuler des informations ou déformer la réalité afin d'influencer le lecteur dans son rapport à l'œuvre, généralement dans l'objectif de manipuler son opinion sur l'histoire. Le caractère non fiable d'un narrateur se repère par les inconsistances de son récit, c'est-à-dire tout ce qui ne fait pas parfaitement sens par rapport à l'intrigue et aux discours des autres personnages. Le docteur Sheppard, narrateur du roman *Le meurtre de Roger Ackroyd* (1926) d'Agatha Christie, est l'exemple le plus connu de ce type de narrateur : rédigeant les circonstances de la mort de son patient, il semble parfaitement innocent aux yeux du lecteur jusqu'à la fin du roman, où le détective Hercule Poirot révèle la culpabilité du docteur. Ce n'est qu'à ce moment que le lecteur se rend compte des manipulations dont il a été victime : sans le regard extérieur du détective, il n'aurait jamais remis en doute l'innocence de Sheppard.

Les narrateurs indignes de confiance ne sont pas spécifiques à l'écriture de Viel, cependant : comme l'observe Frank Wagner, ils se multiplient dans la littérature francophone des XX^e et XXI^e siècles, devenant une caractéristique des littératures moderne et postmoderne. En effet, pour tout auteur qui remet en question la communication littéraire, les implications d'un narrateur non fiable sur la narration et sur la réception de l'œuvre sont intéressantes à étudier, comme nous aurons l'occasion de le vérifier en ce qui concerne les romans de Viel.

Dans ce même article, Frank Wagner tente de définir le narrateur non fiable en présentant différentes théories sur le sujet, que nous développerons tout au long de ce chapitre. Il divise les résultats de ses recherches en deux parties. La première se concentre sur des théories qui lui permettent d'établir une liste de critères pour repérer les narrateurs non fiables. La seconde étoffe la définition de ce défaut de fiabilité, soulignant ainsi la variété – voire la variabilité – de ce type d'instances narratives. Wagner remarque en effet que c'est une instance difficile à catégoriser car elle se décline en de nombreuses facettes : « Booth souligne avec pertinence l'extrême diversité des manifestations textuelles (du mensonge à la méprise, sur fond d'une grande variété de régimes

⁹ WAGNER, *Op. cit.*, p.148.

(« Distance et point de vue » : 106)) du défaut de fiabilité de l'instance narrative, de même que la multiplicité des fonctions et des effets du procédé »¹⁰. Le narrateur non fiable a donc un grand éventail de configurations qui le rendent difficile à classer mais d'autant plus intéressant à travailler.

Wagner envisage ensuite les différentes façons pour le narrateur d'être indigne de confiance. Il remarque par exemple que la non fiabilité du narrateur peut être involontaire (le narrateur interprète mal une situation) ou volontaire (il cherche ainsi à manipuler l'opinion du lecteur, tel le docteur Sheppard), et c'est alors au lecteur de comprendre dans quelle mesure le narrateur l'induit en erreur, à l'aide d'autres indices textuels. Pour reprendre la terminologie de Langevin¹¹, les premiers seraient des narrateurs faillibles qui s'attirent la bienveillance des lecteurs et les seconds des narrateurs manipulateurs avec lesquels les lecteurs ont moins tendance à sympathiser. Nous reviendrons sur cette distinction en traitant de l'effet des narrateurs non fiables sur les lecteurs de Viel.

Comme le précise Wagner, en synthétisant la pensée d'Ansgar Nünning¹², il est cependant tout à fait possible de considérer que le narrateur non fiable n'est pas nécessairement une instance irrécusable et directement présente dans le texte ; ce narrateur peut aussi être considéré comme une stratégie d'interprétation de lecteurs qui, « confrontés à ce qu'ils perçoivent comme autant de contradictions internes insolubles »¹³, cherchent à comprendre le texte. Le narrateur non fiable devient alors un « processus interprétatif du lecteur et/ou du critique ». Il est donc tout à fait envisageable d'estimer que Lise n'ait pas trahi Sam, le narrateur d'*Insoupçonnable*, et que le doute qu'il exprime à ce sujet à la fin du roman n'est qu'une pensée sans fondement qu'il ne tarde d'ailleurs pas à réfuter. Les indices textuels que le lecteur relève pour corroborer la non fiabilité du narrateur susciteraient cependant « une forme de flottement épistémologique »¹⁴, car si cette non fiabilité est une stratégie interprétative du lecteur, l'auteur n'a pas pu laisser d'indices prévoyant cette stratégie à moins de considérer lui-même que l'instance narrative ne peut être fiable.

Ce paradoxe n'est pas résolu par Nünning, ni par Wagner, ce qui fait que dans le cadre de ce mémoire nous allons considérer que l'auteur a prévu la non fiabilité de son

¹⁰ WAGNER, *Op. cit.*, p.152.

¹¹ *Ibid.*, p.164.

¹² *Ibid.*, p.156.

¹³ *Ibid.*, p.157.

¹⁴ *Ibid.*, p.159.

narrateur et que les indices dont nous traiterons sont laissés volontairement par Tanguy Viel pour conduire le lecteur à mener sa propre enquête et à se construire sa propre opinion sur l'intrigue et sa résolution.

2. Le défaut de fiabilité dans les romans de Viel

a. La non fiabilité diégétique

Instinctivement, le lecteur peut déjà craindre un manque de fiabilité du narrateur lorsque ce dernier parle à la première personne. En effet, lorsqu'elle est homodiégétique,

[l]'instance narrative peut être caractérisée par sa subjectivité, par son point de vue limité, et par son ambivalence statutaire – puisqu'elle est également personnage de la fiction. Sur une telle base, on assistera donc sans surprise à la possible multiplication de contradictions : entre ses valeurs et celles des autres personnages, entre l'étendue de son savoir et/ou son interprétation de l'histoire et celles d'autrui, entre son discours et ses propres actes.¹⁵

Le narrateur homodiégétique parle donc en son nom, d'après ses propres pensées et émotions, ce qui influence forcément la narration dans son ensemble : l'omniscience et l'objectivité deviennent impossibles.

Or, tous les narrateurs des romans étudiés ici sont homodiégétiques. Cela permet déjà une première remise en question de la narration chez Viel : à quel point les narrateurs modifient-ils l'histoire ? Quelle est la part de vérité dans ce que le lecteur sait de l'intrigue ? Y a-t-il des éléments que le narrateur dissimule au lecteur ? L'analyse approfondie des romans permet une tentative de réponse à ces questions.

De manière générale, le lecteur comprend vite que les narrateurs de Viel ne sont pas fiables. En ce qui concerne *Insoupçonnable* et *Le Black Note*, par exemple, les narrateurs sont des personnages secondaires de l'intrigue dans le sens où leur degré d'implication dans les crimes commis sont eux-mêmes remis en question au fur et à mesure des romans. En effet, à la fin d'*Insoupçonnable*, Sam s'interroge sur sa place dans le coup monté qu'il pensait avoir conçu avec sa compagne, Lise : celle-ci pourrait l'avoir trahi pour s'assurer une vie meilleure et plus riche. Il ignore donc lui-même la vérité. Quant au *Black Note*, le narrateur se trouve dans une situation différente de celle de Sam :

¹⁵ WAGNER, *Op. cit.*, p.160.

il s'accuse tour à tour d'avoir été l'instigateur et le complice du meurtre, tout en ayant assuré dans les premières pages qu'il était parfaitement innocent. Le lecteur ignore si le narrateur du *Black Note* tente de le manipuler ou ne sait plus lui-même la vérité. Cette remise en question de la place des narrateurs dans leurs propres intrigues permet au lecteur de mettre en doute ce qu'ils racontent de leurs aventures.

Dans *L'absolue perfection du crime*, le narrateur est plus simplement trahi par ses partenaires, ce qui démontre toutefois la même incertitude quant à ce qu'il raconte de son histoire : il n'a pas une position omnisciente par rapport à son propre récit. À la différence des deux narrateurs d'*Insoupçonnable* et du *Black Note*, Pierre ne désire plus être un criminel : alors que les deux premiers semblent vouloir améliorer leur existence par le crime (en devenant riche ou en assassinant Paul), Pierre voudrait quitter sa famille, mais les valeurs de celle-ci finissent par le rattraper quand il sort de prison, puisqu'il décide de se venger. On remarque donc une première variété structurelle qui différencie ces narrateurs : les raisons qui poussent le lecteur à ne pas leur faire confiance sont distinctes, même s'ils restent tous non fiables malgré ces causes divergentes.

L'absence d'attention portée à la différence entre non fiabilité factuelle (déformation des faits narrés) et idéologique (défense de valeurs inusuelles), qu'il [Nünning] propose de suppléer en introduisant un *distinguo* entre *non fiable* (« unreliable ») et *indigne de confiance* (« untrustworthy »).¹⁶

Dans ces trois romans de Viel, la normalité morale est peu – voire pas du tout – présente : tous les narrateurs sont des criminels à différents degrés, et les forces de l'ordre n'ont qu'une présence très secondaire. Le lecteur est donc plongé dans un monde aux valeurs différentes, auxquelles il est censé s'ajuster pour éprouver une empathie envers les narrateurs. *L'absolue perfection du crime* en est un parfait exemple : l'incertitude du lecteur face au récit du personnage de Pierre vient de cet ajustement à une idéologie particulière qui accepte le crime comme une nécessité de l'existence, comme une entreprise héritée d'une figure paternelle déjà criminelle, c'est-à-dire l'oncle. Pierre est donc un narrateur presque fiable aux yeux de la narration, puisqu'il ne déforme pas intentionnellement la vérité, à défaut d'être digne de confiance au niveau de ses valeurs. Il reste cependant un narrateur homodiégétique qui présente les éléments de l'histoire de

¹⁶ WAGNER, *Op. cit.*, p.156.

son propre point de vue, avec son propre compas moral ; c'est là que se situe le cœur de son problème de fiabilité envers le lecteur.

Le narrateur du *Black Note* se situe à l'autre bout du spectre résultant de cette distinction : il ne fait pas partie d'une famille mafieuse, et bien que son addiction à la drogue ne soit pas à proprement parler une valeur « digne de confiance », ce n'est pas ce qui pousse le lecteur à se méfier de lui. La principale raison de cette méfiance est le manque de cohérence et de cohésion de son discours, qui semble suivre une logique similaire à ce qui se produit dans la trilogie romanesque de Beckett : une sorte de libération de la parole, qui conserve ici sa dimension signifiante, mais qui se construit en une succession d'affirmations aussitôt désavouées, sans jamais que la vérité ne soit révélée – ou du moins prouvée, puisque toutes les versions de ces aveux semblent réalistes. La fiabilité que le lecteur aurait pu accorder à ce narrateur est donc complètement annulée.

Sam, le narrateur d'*Insoupçonnable*, est un peu différent : il est indigne de confiance, puisqu'il organise le coup monté avec Lise dans l'objectif d'extorquer de l'argent à Henri, toutefois la question de sa fiabilité n'est pas résolue. En effet, malgré le doute du narrateur et la possibilité tout à fait réaliste que Lise ait trahi Sam, le manque d'indices ne permet pas au lecteur de vérifier si la duperie a bien eu lieu. C'est là qu'intervient la notion d'ironie dramatique, travaillée par Langevin mais aussi par Nünning à partir des travaux de Banfield et de Fludernik. Dans cette optique, les narrateurs sont l'objet d'un coup du sort orchestré par « une instance hiérarchique supérieure, en charge de leur conception, [qui] établi[t] ainsi à leur détriment une relation de connivence avec le lecteur »¹⁷. Ainsi, manipulé à la fois par l'auteur et par sa complice, l'arnaqueur deviendrait l'arnaqué. Nous verrons bientôt les conséquences de cette ironie sur le lecteur.

Le cas de *La disparition de Jim Sullivan* est cependant particulier : l'intrigue de ce roman se développe en deux niveaux narratifs qui se superposent. Le premier, le récit en tant que tel, raconte la vie d'un professeur de littérature de Detroit, Dwayne Koster. Le second est celui du narrateur, qui s'identifie comme étant l'auteur français du roman « américain ». Il commente le récit en expliquant sa genèse, c'est-à-dire les questionnements de l'auteur, ses revirements, les modifications qu'il a apportées et leurs

¹⁷ WAGNER, *Op. cit.*, p.164.

raisons. Le narrateur exécute une sorte de « making-of » du roman, une analyse réflexive de l'auteur sur son propre roman (« C'est la première scène de mon livre, un type arrêté dans une voiture blanche, moteur coupé dans le froid de l'hiver, où se dessinent doucement les attributs de sa vie »¹⁸). Le roman en lui-même est abordé de façon indirecte et commenté par ce narrateur, il y a donc un changement de focalisation qui cause un dédoublement du roman. La première partie est narrée par le narrateur à la première personne, de façon subjective, alors que la seconde est narrée par ce même narrateur (puisqu'il se place en auteur du roman), à la troisième personne, feignant l'objectivité du narrateur externe et omniscient. La question de la fiabilité de cette double instance est donc plus complexe à appréhender, mais selon Wagner :

[P]our y être moins fréquent, le phénomène peut également survenir en relation hétérodiégétique. Par exemple à la faveur d'interventions ou d'intrusions ponctuelles du narrateur, dont la teneur même laisserait le lecteur sceptique – ce qui correspond selon moi à une altération de la pureté typologique, et à un cas de figure intermédiaire.¹⁹

Le narrateur est susceptible de tronquer son propre récit, le lecteur ne peut donc lui faire confiance malgré la présentation claire de ses objectifs en écrivant son histoire : sa présence même dans la narration devient une violation du pacte implicite du narrateur (qui désire écrire un roman « américain » classique) puisqu'elle contrevient aux normes de ce genre romanesque. Le lecteur n'a aucun moyen de vérifier l'exactitude des informations que le narrateur lui donne – est-il vraiment l'auteur du roman ? que cache le narrateur au lecteur ? ment-il en racontant la genèse du roman ? – il n'y a aucune autre instance indépendante de premier niveau (c'est-à-dire le niveau « autobiographique » du narrateur) qui puisse corriger au besoin le récit de cette voix narrative. Le lecteur a donc le choix entre partir du postulat selon lequel le narrateur lui dit toute la vérité et seulement la vérité ou bien remettre en question les informations données par ce dernier, et donc réfléchir plus qu'ailleurs au texte et à son contexte d'écriture, ce qui provoque différents effets sur le lecteur.

Ainsi, la place secondaire de ces narrateurs (principalement homodiégétiques) dans l'intrigue, leurs moralités souvent douteuses, et l'ironie dramatique dont ils peuvent

¹⁸ VIEL, T., *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éd. de Minuit, 2017, Double, p.15.

¹⁹ WAGNER, *Op. cit.*, p.160.

être victimes sont autant d'indices de leur non fiabilité aux yeux du lecteur. Ce dernier en vient à modifier son mode de lecture, évoluant d'une lecture « passive », durant laquelle il ne remet pas en question les informations qu'il reçoit, à une lecture « décisive »²⁰, qui l'oblige à une interprétation plus personnelle du texte. Cet impact de la narration sur le lecteur passe par l'expression langagière utilisée par le narrateur. En effet, la non fiabilité du narrateur se remarque non seulement au niveau diégétique, par la manipulation des informations ou le manque d'informations du narrateur, mais aussi au niveau du travail accompli par Tanguy Viel sur la dimension du langage.

b. La non fiabilité linguistique

Le langage des romans de Viel est en effet particulier : il se rapproche de la langue orale par de nombreuses marques de disfluence, répétitions et parataxes, au point que A. J. Blatt la compare à la langue de Beckett :

Like the stuttering irrationality of Beckett's Molloy, Viel's narrators are consistently trembling, tripping up, backtracking. Theirs is an epanorthotic way of speaking, an emphatic, consistently self-correcting means of expression that at once signals the narrators' vitality and the fecundity of the text, yet also points to a painful incapacity to say the right thing.²¹

Le langage du narrateur est ainsi problématique, car il est constitué de corrections, de réaffirmations et d'anacoluthes sans fin. Il indique déjà un narrateur incapable d'exprimer ce qu'il pense : « [é]panorthoses, répétitions, asyndètes et parataxes se multiplient pour fragmenter le récit, lui imprimer un mouvement circulaire et lui donner l'apparence de la langue orale »²². Contrairement à ce qui se produit chez Beckett, où la parole du personnage semble démotivée, le narrateur de Viel a clairement une aventure à raconter, une raison qui le pousse à prendre la parole : le problème se situe donc non pas du côté d'une inaction, d'un manque de motivation ou de mots pour s'exprimer, mais du côté de l'expression de ce qui arrive au narrateur. L'enjeu est donc différent : là où Beckett visait à déconstruire les rouages du langage, quitte à l'abroger, Tanguy Viel touche plutôt à une

²⁰ BÉRARD, C., « Lire en mode conflictuel: non-fiabilité et indécidabilité, l'exemple du Black Note de Tanguy Viel », in *Captures*, vol.3, n°2, 2018.

²¹ BLATT, A. J., *Pictures into words: images in contemporary French fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012.

²² RICHIR, A., « À travers le masque : narrateur contraint et mise en récit dans L'Absolue Perfection du crime et Insoupçonnable », in *L'Esprit Créateur: the international quarterly of French and Francophone studies*, vol.54, n°1, 2014, p.54-70.

remise en question du narrateur en tant qu'être unifié et indépendant²³. Cet objectif modifie ainsi le langage de la voix narrative.

A. Hubert relève à ce propos différentes figures de style qui augmentent cet effet de scission de l'identité narrative, dont l'anastrophe, qui consiste en une modification de l'ordre habituel de la phrase et est révélatrice de l'instabilité du narrateur, mais aussi les éléments suivants :

Les sujets sont également postposés ou antéposés ce qui rend l'identité difficile à cerner. De plus, pour le lecteur, cette antéposition apporte une suspension qui retient l'attention et met l'esprit en attente, face à une pensée qui se déroule progressivement, retardant pudiquement le propos principal. L'anacoluthie est également une figure stylistique récurrente dans les trois romans: introduisant une rupture voulue de la construction syntaxique, elle illustre une rupture motivée par l'élan émotionnel du personnage, comme ici, dans la scène d'ouverture de *L'Absolue Perfection du Crime* : « Quand on aurait voulu discuter, on n'aurait pas pu, tellement la musique forte, et mon tremblement intérieur » (APC, page 12). Cette figure, provoquant des ellipses au sein de la phrase renvoie à une tension nerveuse qui fait manger les mots et les oublier tant ils sont difficiles à sortir. Parfois, c'est le contraire et l'engendrement des mots par les mots vient contrebalancer cette pudeur verbale.²⁴

L'expression du narrateur est donc fortement liée à ses émotions, qui entravent ses possibilités. Cela se remarque par exemple dans *Le Black Note*, où le narrateur ne cesse de revenir sur son discours, allongeant ses phrases par des répétitions (« [...] il est mort, il est mort. »)²⁵, des adresses à ses interlocuteurs (« Ne fais pas semblant, Elvin, écoute-moi. »)²⁶, ou des corrections (« Je dis maintenant [...] mais je n'en sais rien. »)²⁷. Cette incapacité langagière est le symptôme d'une problématique plus profonde : celle de l'identité morcelée du narrateur.

²³ RICHIR, « À travers le masque... », p.59.

²⁴ HUBERT, A., *L'écriture de la pudeur dans l'œuvre de Tanguy Viel (Le Black Note, L'absolue perfection du crime, Paris-Brest)*, Mémoire de Master de littérature française, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2013-2014.

²⁵ VIEL, T., *Le Black Note*, Paris, Éd. de Minuit, 1998, p.120.

²⁶ VIEL, *Le Black Note.*, p.78.

²⁷ *Ibid.*, p.114.

Chacun de ces narrateurs est envahi et surplombé par une instance extérieure qui dirige sa vie comme un marionnettiste. Les projets de Lise habitent Sam au point qu'il commet un meurtre pour plaire à sa femme, ce qui montre bien à quel point l'idéal de vie de la jeune femme s'est ancré en lui alors qu'il ne le partageait pas au départ. À l'inverse, le narrateur de *L'absolue perfection du crime* se trouve envahi dès l'incipit par les mots de sa « famille » : « L'incursion de l'autre dans son être se marque dès l'incipit du roman : il ne peut que rester muet et amorphe tandis que les mots de Marin s'insinuent en lui et résonnent dans son silence »²⁸. Il finit par s'en détacher peu à peu au fil du roman, jusqu'à ce que ce rapport de soumission à l'Autre devienne une opposition assumée, marquée à la fin du roman par la victoire de Pierre sur Marin, qu'il laisse pour mort.

Cette « immixtion de l'Autre dans l'intériorité du sujet »²⁹ est aussi un thème fondamental dans *Le Black Note* : le narrateur est complètement inféodé à Paul, même par-delà la mort. Dans ses travaux, Richir met d'ailleurs en rapport le langage hésitant qui caractérise ce roman avec la place que prend l'Autre dans la personnalité du narrateur.

Richir montre d'ailleurs dans ce même article³⁰ que tous les personnages, y compris les narrateurs, sont condamnés à suivre un même archétype : celui de l'intrigue criminelle. L'inféodation du narrateur-auteur de *La disparition de Jim Sullivan* aux contraintes du modèle littéraire américain, qu'il finit par contourner en s'intégrant lui-même dans le roman, trouve ainsi son équivalent dans tous les livres dont il est question ici. Sam, Pierre et le narrateur du *Black Note* se conforment, bon gré mal gré, au modèle de l'intrigue criminelle, sans que leurs sentiments ne le modifient : Pierre aura beau désirer de toutes ses forces quitter sa famille mafieuse, le narrateur du *Black Note* pourra nier son crime jusqu'au bout, ils restent des criminels inféodés à un modèle fictionnel qui leur préexiste et qui leur survivra. En effet, ces personnages ne sont pas les seuls, dans les romans, à être des criminels : Lise et Édouard se complaisent dans la réussite de leur coup, Marin et l'oncle ne renoncent jamais à l'élaboration de nouveaux crimes, Paul hante le narrateur du *Black Note* jusqu'à « prendre possession » de sa voix. Certes, les narrateurs parviennent à extirper l'Autre (Lise, Marin, Paul) de leurs identités et retrouvent une

²⁸ RICHIR, « À travers le masque... », p.63.

²⁹ RICHIR, A., « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Tangence*, n°105, 2014, p.63.

³⁰ RICHIR, « Hétérogénéisation de l'énonciation... », *passim*.

indépendance physique et linguistique, mais ils restent marqués par le modèle que ces Autres représentent, c'est-à-dire celui de l'intrigue criminelle.

Malgré ce modèle contraignant, ces romans sont le récit d'une désaliénation des narrateurs, dans le sens où chaque narrateur commence son histoire envahi par un Autre (qu'il s'agisse de Marin ou de Lise, par exemple), avant de peu à peu s'en détacher, pour finir libéré de cette emprise vampirisante et écrasante. Ce processus de libération par le récit se remarque d'abord par une analyse du langage du narrateur.

Ainsi, le langage oral marqué par le ressassement du narrateur (puisqu'il revient sans cesse à son point de départ pour reformuler sa pensée) dont il est question plus haut est le premier élément qui marque ce processus de désaliénation, car il constitue le premier lieu où le narrateur combat l'influence de l'Autre sur son être, et par conséquent l'origine de sa désaliénation. Au début des ouvrages, les narrateurs sont aliénés à des personnages plus puissants physiquement et plus influents, au point qu'ils s'inscrivent jusque dans leurs pensées. Mais à la fin des ouvrages, les narrateurs ont recouvré leur indépendance de corps et d'esprit, et peuvent s'exprimer sans craindre une intervention de l'Autre dans leur langage.

La confusion entre discours rapporté et narration est un autre indice de la présence de l'Autre dans l'identité du narrateur. En effet, les dialogues ne sont signalés ni par des tirets, ni par des guillemets ; ils se fondent au contraire dans la narration, et « le narrateur finit par intégrer totalement les paroles des autres à son propre discours »³¹. Cette confusion renforce la circularité du langage de la voix narrative car elle suit un schéma régulier :

Le discours semble toujours mimer le même mouvement de pensée : une parole commence dont on pense qu'elle vient du narrateur ; celui-ci le pense aussi. Puis le mouvement même de la phrase vient se terminer dans le discours rapporté, sonnante la fin de toute idée d'une parole originale, personnelle, choisie. Son identité est alors non seulement de plus en plus indéterminée et évidée par les paroles des autres : c'est une pudeur ontologique.³²

³¹ HUBERT, *Op. cit.*, p.20.

³² HUBERT, *Op. cit.*, p.20.

Ainsi, non seulement la voix narrative est parasitée par un Autre, mais cet Autre lui retire toute possibilité d'un discours personnel et assuré. Pierre ne peut répondre que par le silence aux machinations de Marin, Lise fait taire toute crainte de Sam en répétant qu'ils seront « insoupçonnables », le narrateur-auteur de *La disparition de Jim Sullivan* est dépouillé de toute expression originale et personnelle par son inféodation au modèle romanesque américain, et Paul envahit tant le narrateur du *Black Note* qu'il lui prendra même sa voix : « C'est Paul qui parle en moi, le même Paul qui est mort, c'est à cause du poids qu'il occupe dans mon crâne [...]»³³. La parole est donc le lieu d'une opposition constamment en défaveur des narrateurs, un combat contre un Autre tyrannique qui les envahit et les domine.

Le rythme des phrases est ainsi travaillé par une opposition entre silence et parole. Dans *Le Black Note*, le silence de Paul s'oppose à la parole « sauvage » du narrateur, qui cherche à combler le vide accusateur qu'a créé la disparition de Paul dans sa vie. À la manière d'un Molloy, ce narrateur comble un défaut de mots – celui qui entoure le mystère de la mort de Paul – par un monologue continu dans lequel il s'invente des interlocuteurs, eux aussi silencieux, tels Rudolph et Elvin. Ce flux de conscience, qui manque de structure chez Beckett, se concentre ici sur le personnage de Paul et l'histoire du quartette du *Black Note*.

L'enjeu est moins rythmique qu'identitaire dans *L'absolue perfection du crime*, où l'opposition se situe plutôt entre silence et violence. L'incipit et la fin du roman se font écho à ce niveau, où Marin, puis Pierre, font tour à tour régner leur loi par la violence, acceptée en silence par l'autre. *Insoupçonnable* instaure un contraste entre silence et duperie : d'abord, Henri se soumet sans rien dire au bon vouloir de Sam et Lise, puis Sam, impuissant face au chantage d'Édouard, ne peut qu'observer la victoire de ce dernier.

Ce silence des narrateurs face à des personnages dominants est contemporain à l'intrigue, ce qui n'est pas le cas du récit : en effet, les narrateurs racontent leurs histoires a posteriori, quand l'action est terminée ; la description de leurs aventures laisse ainsi place à une réflexion plus profonde sur l'évolution de l'intériorité des personnages. Ce silence leur permet d'éviter que l'Autre ne les interprète et ne les oblige à devenir ce qu'ils ne sont pas ; il devient ainsi une résistance à une altérité castratrice contre laquelle ils ne peuvent gagner.

³³ VIEL, *Le Black Note*, p.101-102.

Ce n'est plus une littérature « orale », marquée par une immédiateté qui ferait avancer l'histoire, mais une littérature « pensée », analytique, où la langue laisse place à la pensée pour exprimer l'action et les réactions des personnages. Ce « caractère intellectuel du rapport à soi »³⁴ souligne « l'importance du non-dit »³⁵ et l'impossibilité du dialogue, portées à leur comble dans *Le Black Note*. Le narrateur ne peut poser ses propres mots sur ce qu'il vit qu'à partir de la fin de l'histoire. Cette temporalité inversée, « contradictoire et réversible »³⁶, vient selon Laurent Demanze de l'esthétique postmoderne de Tanguy Viel.

Ce langage entravé par la présence de l'Autre, par les émotions contenues des narrateurs, marqué par une oralité et une circularité qui donnent un rythme particulier à ces romans, influence aussi la perception du narrateur. En effet, cette intellectualisation du roman renforcée par la focalisation interne de la voix narrative laisse peu de place à la dimension physique du narrateur. Le corps de ce dernier est quasiment absent des romans, sauf pour signifier le contrôle que le personnage exerce sur son corps pour éviter qu'il ne le trahisse : le corps serait donc le révélateur d'une identité désaliénée qui ne doit pas transparaître, pour que l'Autre ne perçoive pas que son influence sur le narrateur rencontre de la résistance.

Le narrateur semble donc presque désincarné, créant de la sorte un contraste d'autant plus frappant avec les autres protagonistes, classés selon le critère du corps : soit l'Autre possède un corps détérioré ou maladif - tel l'oncle mafieux de Pierre - soit il possède au contraire une forte présence physique, marque tangible de la domination qu'il exerce sur son entourage, tel Marin qui n'hésite pas à user de sa force pour rappeler son contrôle total sur la famille. Cependant ces distinctions ne sont pas mutuellement exclusives : l'état physique de Paul, le meneur du quartette du *Black Note*, se détériore tout au long de l'ouvrage par l'usage de la drogue, mais sa présence physique reste très puissante même après sa mort.

Tu ne sauras jamais ce que c'est que le plus aliénant dans ce monde, avec tout ce qui a pu t'arriver déjà, même le corps plein d'impuretés, même

³⁴ HUBERT, *Op. cit.*, p.11.

³⁵ *Ibid.*, p.11-12.

³⁶ DEMANZE, L., « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », in Maurice Blanchot: Colloque de Genève : « La littérature encore une fois », Genève, Furor, 2017, Publications.

rempli physiquement du sentiment de l'étranger en soi, ce n'est rien, Rudolph, rien rapporté à Paul quand il vit en toi par ses mots.³⁷

L'influence de l'Autre sur le narrateur s'incarne dans le récit par le corps même du protagoniste ou par sa présence physique, ce qui donne une dimension plus théâtrale au personnage. Au contraire, le corps du narrateur semble disparaître, car il est peu mentionné dans le discours : il devient une sorte de présence spectrale, invisible, désincarnée, marquée par la passivité, qui n'a d'autre choix que de se soumettre au corps tangible et puissant d'un Autre qui n'hésite pas à se servir de la force.

En contraste de cette dissolution du corps du narrateur, son langage se renforce, prend une importance différente : « en réalité, la puissance des mots, leur impact sur la psyché, semblent constituer la seule présence physique véritable »³⁸. La seule marque du narrateur est donc une présence intellectuelle, linguistique. Toutefois, comme nous l'avons développé dans ce chapitre, sa langue est envahie par l'altérité, ce qui se remarque principalement par la fusion du discours rapporté avec la narration.

Ce traitement particulier du discours rapporté permet à Viel d'interroger la possibilité pour le sujet d'advenir dans une parole qui s'avère toujours modelée par une multitude d'autres. L'auteur déploie une logique énonciative qui insiste sur l'impossibilité pour le sujet de recourir à une langue qui lui soit véritablement propre, en mettant en scène un narrateur qui ne parvient à se dire qu'au travers des mots de l'Autre. Il souligne de la sorte l'altérité constitutive du discours narratorial et, plus largement, de la condition humaine, dénonçant à la fois son aliénation (le fait qu'il n'appartienne jamais à un locuteur unique) et son altération (son impermanence).³⁹

Face à un Autre qui semble unifié, fort de sa présence physique et de son influence, le narrateur s'efface, devenant le simple témoin de sa propre vie, incapable d'agir pour changer ce qu'il veut – tout comme Sam est incapable de résister aux volontés de Lise puis au chantage d'Édouard, ou comme Pierre, qui ne peut quitter sa vie de criminel malgré son désir d'en finir avec sa famille.

³⁷ VIEL, *Le Black Note*, p.27.

³⁸ HUBERT, *Op. cit.*, p.10.

³⁹ RICHIR, « Hétérogénéisation de l'énonciation... », p.66.

En conséquence de cette omniprésence de l'Autre dans son corps, qui mène à l'effacement de ce dernier, les perceptions sensorielles du narrateur sont modifiées. L'importance diégétique accordée au visuel et au sonore permettra d'observer, dans la deuxième partie de ce mémoire, la façon dont ces perceptions sont entravées et l'effet produit sur le lecteur.

Tous ces éléments constituent le défaut de fiabilité des narrateurs de Tanguy Viel et traduisent une remise en question de l'autorité du narrateur omniscient par l'auteur, d'autant plus marquée que le narrateur révèle au fur et à mesure de la lecture son impuissance à sortir du modèle romanesque qui le contraint, comme le remarque Alice Richir à propos de *La disparition de Jim Sullivan* :

Toutefois, l'omnipotence de ce narrateur est progressivement mise à mal, tandis que se révèle le caractère contraignant du modèle romanesque auquel il entend se conformer.⁴⁰

Le narrateur-auteur de *La disparition de Jim Sullivan* est limité au roman américain, tout comme les trois autres narrateurs aux genres policier et criminel. Les narrateurs de Viel sont soumis tour à tour à leur modèle romanesque, au corps de l'Autre qui les domine, et à l'influence psychique de l'Autre qui se perçoit jusque dans leur propre langage.

Ces narrateurs privés de libre arbitre et de corporalité livrent dans les romans leurs pensées les plus profondes, leurs doutes et leurs perceptions. Mais leur imagination ne peut produire aucun effet sur leur réalité : impuissants, les narrateurs d'*Insoupçonnable* et du *Black Note* ne pourront se défaire du doute d'avoir été joués – doute qui contamine ainsi le lecteur. Le narrateur-auteur de *La disparition de Jim Sullivan* s'enferme en apparence corps et âme dans les chaînes du roman américain, condamné, semble-t-il, à ne jamais sortir de ce carcan romanesque.

Seul Pierre, narrateur de *L'absolue perfection du crime*, semble atteindre l'indépendance par la destruction de l'Autre (personnifié par Marin). Mais même à ce moment où l'individu triomphe, il reste prisonnier de l'éternel archétype : caïd il est, et caïd il restera... La mort de Marin ne peut mener à une libération effective, car Marin n'est que le symbole d'un destin – au sens étymologique de *fatum*, la fatalité – invincible et

⁴⁰ RICHIR, « Hétérogénéisation de l'énonciation... », p.59.

irrévocable. Les narrateurs ne peuvent qu'imaginer leur liberté, sans jamais espérer l'atteindre.

Le style littéraire de Viel – hérité à la fois des tendances modernes et postmodernes, et du septième art – donne à leurs pensées, ce « flux mental sans images »⁴¹ qui est « à la fois une productivité sans fin, mais aussi un désœuvrement qui n'élabore aucune image ni forme »⁴², une réalité nouvelle :

C'est dire que Tanguy Viel trouve dans le musée, et plus encore dans le cinéma, des schèmes et des modèles qui régulent le mouvement même de la pensée : ce sont des bornes et des motifs qui donnent consistance au mouvement informe et fantasmatique de la pensée, à la puissance dérivante de la rêverie imaginaire. Il va paradoxalement chercher hors de la littérature une manière de trouver des formes de condensation et de cristallisation, dans un art qui a contribué à secondariser fortement la littérature : le cinéma.⁴³

La deuxième partie de ce mémoire s'attachera ainsi à observer les motifs et procédés cinématographiques présents dans les romans de Viel et leurs effets d'une part sur le récit et d'autre part sur le lecteur.

En effet, le lecteur de Viel est doublement mobilisé, non seulement par le biais des éléments cinématographiques, mais aussi par celui des éléments narratifs. Les premiers, tels que le vocabulaire ou le procédé du *travelling* (développés ultérieurement), lui permettent une « visualisation mentale du mouvement, celui-ci constituant l'essence même du cinéma »⁴⁴. Les seconds, tels le défaut de fiabilité de ses narrateurs ou encore l'attention portée au langage, l'incitent à s'interroger activement sur le texte et son métatexte.

⁴¹ DEMANZE, *Op. cit.*, p.4.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ DESCHAMBRE, *Op. cit.*, p.76.

3. Quand le lecteur devient détective : les œuvres non fiables et les interprétations multiples

Une œuvre dont le narrateur n'est pas fiable encourage en effet le lecteur à reconstituer les faits :

C'est ce qui, selon Gregory Currie, caractérise les œuvres non fiables, à savoir la propriété qu'elles ont de placer le lecteur au carrefour de plusieurs interprétations. Les œuvres que Currie qualifie de non fiables opéreraient ainsi leur supercherie à partir des présupposés de la lecture (2004: 140-141). Cette supercherie prendrait deux formes (Currie: 140-141). Ou bien l'œuvre — sa partition la plus exposée — convaincrat le lecteur d'une version particulière des événements de la fiction, quand une lecture scrupuleuse de ses mécanismes permettrait d'en arriver à une plus probante version. Ou alors l'œuvre exposerait différentes versions des événements tout en laissant présupposer qu'une version a préséance sur les autres, sans offrir toutefois de résolution péremptoire.⁴⁵

Cette multiplicité d'interprétations correspond à ce que l'on retrouve dans les romans de Viel. Aussi, le narrateur *d'Insoupçonnable* ne peut nous donner que son propre point de vue sur les événements, ce qui fait que le doute qu'il ressent à la fin du livre sur les véritables plans de Lise se transmet au lecteur. Ce dernier, n'ayant accès qu'aux pensées de Sam, ne peut que relire l'ouvrage avec ce doute à l'esprit pour retrouver divers indices de la duplicité de la jeune femme. Ces indices, en apparence peu importants à la première lecture du roman – ce qui fait écho au fait que Sam ne les analyse pas – sont cependant bien présents et révélateurs des machinations de Lise : tout d'abord, insensiblement, elle prend le panama de Sam – ce chapeau qui signera l'échec de leur tentative criminelle.

Ensuite, la phrase fatidique d'Édouard lors de la dernière partie de golf (« Imagine que tu joues pour un million de dollars. »⁴⁶), qui fait écho au « rêve américain » de Lise :

⁴⁵ BÉRARD, « Lire en mode conflictuel... », p.3.

⁴⁶ VIEL, T., *Insoupçonnable*, Paris, Éd. de Minuit, 2015, Double, p.115.

[...] c'est quelque chose, Lise, un million d'euros. Un million de dollars, corrigeait-elle aussi. Et dans sa voix j'entendais l'expression comme en italiques, *un million de dollars*.⁴⁷

L'intrigue du roman, sans qu'il n'y ait de précision de lieu, se déroule dans l'Union européenne puisque toutes les allusions monétaires se traduisent en euros, à l'exception des rêves de grandeur de Lise, qui se passent « aux States »⁴⁸. Qu'Édouard prononce cette phrase en utilisant la monnaie américaine, sans raison apparente, semble prouver qu'il est en collusion avec Lise et que le doute de Sam est vérifié. Enfin, entre ces deux moments – le panama et le million de dollars – Sam reconstruit les faits ayant menés au meurtre d'Henri, en incluant l'influence d'Édouard sur son frère. Cette hypothèse n'est ni infirmée ni vérifiée par la suite, laissant au lecteur la possibilité de créer sa propre version des faits.

Le Black Note correspond au second type de supercherie narrative dont traite Cassie Bérard : le narrateur produit tellement de versions différentes des faits, toutes contradictoires les unes avec les autres, que le lecteur ne peut décider laquelle correspond le mieux à la vérité diégétique. À lui alors, au fil de ses (re)lectures, de choisir l'une de ces versions, d'en créer une nouvelle, ou de rejeter en bloc toute tentative d'explications, renonçant à découvrir ce qui s'est réellement passé.

Relire le texte sous le prisme de ce doute est nécessaire au lecteur pour construire sa propre interprétation, parce qu'il ne peut pas soupçonner l'objet sur lequel porte cette non fiabilité du narrateur au début de la lecture. Pour la prendre en compte, il faut étudier l'ouvrage une deuxième fois. Ainsi, dans *Insoupçonnable* c'est seulement lors de cette seconde lecture que le lecteur perçoit des indices du double jeu (possible) de Lise. Ce n'est pas le cas pour *Le Black Note*, où il est impossible de se décider sur la version des faits qui correspond à la réalité, faute d'indices, et d'une enquête par une instance présente dans la diégèse commentée par le narrateur.

L'absolue perfection du crime et *La disparition de Jim Sullivan* ne rentrent pas dans ces catégories, puisqu'ils ne mettent pas ce doute à l'avant-plan de leurs récits. Bien que leurs narrateurs ne soient pas fiables, comme nous l'avons vu plus haut, il ne s'agit pas d'œuvres non fiables au sens où l'entend Gregory Currie.

⁴⁷ *Ibid.*, p.73.

⁴⁸ *Ibid.*, p.23.

Ces romans ont tous en commun de forcer le lecteur à un processus de lecture plus actif : « le soupçon porté sur l'instance qui médiatise notre accès à la fiction constitue en soi une incitation à la vigilance, et un vecteur de distanciation réflexive »⁴⁹. *Insoupçonnable* et *Le Black Note* poussent le lecteur à se construire sa propre version du récit, alors que *L'absolue perfection du crime*, et plus encore *La disparition de Jim Sullivan*, le font réfléchir sur les données métatextuelles telles que les genres du roman policier et du roman américain. Le lecteur a donc une part plus importante dans l'interprétation du roman :

Vincent Jouve théorise ce type de lecture narrative, dans lequel le lecteur compense l'éclatement ou la polyphonie d'un texte par son travail d'inférence et de réflexion. Ce lecteur, « [a]yant du mal à reconstruire une cohérence du contenu et ne parvenant plus à identifier la voix qui lui parle, [...] en vient à réfléchir sur ce qu'il vit personnellement dans sa relation au texte » (2006: 159)⁵⁰. En l'absence de prise concrète sur la fiction, mis à distance de la voix qui raconte, le lecteur s'engage dans une avenue interprétative lui permettant de négocier avec le récit [...].⁵¹

C'est par cette distanciation causée en partie par la non fiabilité des narrateurs que le lecteur passe d'une réflexion diégétique à une réflexion métaromanesque qui lui permet de remettre en question les genres narratifs, mais aussi de remarquer et de s'interroger sur l'intégration de procédés cinématographiques dans les romans. C'est ce même processus qui sera analysé plus en profondeur dans la troisième partie de ce mémoire.

Cette distanciation pourrait causer un détachement du lecteur par rapport aux personnages qui le trompent (volontairement ou pas) : il semble cependant que ce soit le contraire qui se produise. Dans son article, Wagner synthétise la pensée de Wayne C. Booth, professeur de littérature à l'Université de Chicago et critique littéraire. Ce dernier tente une approche « rhétorique » de la question de la non fiabilité du narrateur, en partant du principe que la définition même du narrateur non fiable est qu'il est différent de l'instance de l'auteur (en ce compris l'auteur impliqué, qui serait la forme diégétique

⁴⁹ WAGNER, *Op. cit.*, p.153.

⁵⁰ BÉRARD, « Lire en mode conflictuel... », p.4.

⁵¹ *Ibid.*

de l'auteur réel)⁵². Booth travaillera ensuite sur les conséquences de cette *théorie de l'écart*, comme le formule Wagner, sur les différentes instances de l'œuvre non fiable.

Ainsi, cette théorie de Booth permet d'ouvrir un questionnement important pour la réception des récits non fiables, en mettant en évidence « [l]a possibilité que le lecteur accepte d'être trompé sans pour autant que sa sympathie pour l'instance qui le leurre en pâtisse »⁵³. Au lieu de s'éloigner d'un narrateur qui lui ment ou qui montre sa faillibilité, le lecteur ressent quand même de la sympathie pour lui. Langevin souligne le rôle de la figure de l'auteur dans cette empathie du lecteur pour le narrateur en la travaillant sous l'angle de la notion d'ironie dramatique :

En effet, les narrateurs homodiégétiques que Francis Langevin rassemble sous le patronage de la figure du picaro paraissent tous peu ou prou ironisés ; ce qui implique qu'une instance hiérarchique supérieure, en charge de leur conception, établisse ainsi à leur détriment une relation de connivence avec le lecteur [...] Dès lors, en termes d'effet ou d'impact, peut-on aboutir sensiblement aux mêmes conclusions que Francis Langevin: la faillibilité de nombre de narrateurs-personnages ironisés, loin de leur aliéner les suffrages des lecteurs, est souvent susceptible de générer une relation empathique, à proportion même des insuffisances ainsi obliquement signalées.⁵⁴

Cette notion d'ironie dramatique consiste, pour l'auteur, à faire comprendre au lecteur ce qui échappe au narrateur, lui permettant ainsi d'établir une relation de connivence avec le premier au détriment du second. De cette façon, l'ignorance du narrateur peut provoquer deux réactions chez le lecteur. La première est l'empathie, parce que le lecteur n'a pas non plus compris le piège dans lequel le narrateur tombe avant qu'il ne se referme sur lui ; cet échec du personnage rassure le lecteur sur sa propre incompetence à relier les indices que l'auteur a laissé au fil de son roman. La seconde est une sensation de plaisir, d'accomplissement, que le lecteur ressent quand il a repéré le piège avant le personnage : l'échec du narrateur valorise alors le lecteur en un « contraste potentiellement gratifiant »⁵⁵.

⁵² WAGNER, *Op. cit.*, p.151.

⁵³ *Ibid.*, p.153.

⁵⁴ *Ibid.*, p.164.

⁵⁵ WAGNER, *Op. cit.*, p.168.

Les manipulations volontaires ou non du narrateur provoquent ainsi l'échec d'interprétation du lecteur, ce qui constitue une première exhortation à la relecture. Parmi les romans de Viel étudiés dans ce mémoire, cela concerne surtout *Insoupçonnable* et *Le Black Note*, à nouveau, puisque le défaut de fiabilité du narrateur provient de son faible degré d'implication dans la diégèse et non d'une construction narrative particulière (comme dans *La disparition de Jim Sullivan*) ou uniquement d'une non omniscience du narrateur (comme pour *L'absolue perfection du crime*).

Le lecteur se trouve donc face à une écriture du soupçon, c'est-à-dire une écriture qui joue de ces narrateurs mis en échec pour instiller le doute sur leur fiabilité au lecteur, et ainsi invalider les versions de l'histoire que ces narrateurs lui procurent. Ce type d'écriture permet à l'auteur d'inclure le lecteur dans sa création, l'incitant à profiter pleinement du texte et de ses rouages. « Seraient ainsi confirmées non seulement l'existence mais aussi la possible convergence des fonctions que j'ai précédemment attribuées au procédé du narrateur non fiable et/ou indigne de confiance : séduire et 'éveiller' le lecteur »⁵⁶.

Tous les procédés qui forment le défaut de fiabilité des narrateurs et des œuvres de Viel mettent en lumière les éléments métatextuels des romans et permettent au lecteur de « participer à l'aventure de l'écriture », y compris le langage :

In a discussion of his latest novel, *Paris-Brest*, Viel notes that the particular rhetorical tics that have come to characterize his style are motivated by a drive to portray the narrator in the midst of writing, by the idea "according to which the reader participates in the adventure of writing, that the narrator is no more well informed as far as the plot is concerned" (Quoted in Roy). I would add to this that the often trembling, anadiplotic speech of Viel's narrators both infects and mirrors the reader's own experience, since each text experiments with moments of shifting subjectivities and plays with narrative layers that make reading itself an epanorthotic exercise.⁵⁷

Le narrateur semble commencer son acte d'écriture à la fin du roman, à un moment où il a terminé son aventure et est en train de réfléchir à tout ce qui a conduit à son échec. Cela fait du roman un texte récapitulatif dans lequel le narrateur met en ordre les événements

⁵⁶ *Ibid.*, p.171.

⁵⁷ BLATT, A. J., « Tanguy Viel's Manic Fictions », in *Contemporary French And Francophone Studies* vol.14, n°4, 2010, p.377.

afin de les comprendre. Ce texte est ainsi un révélateur, à la fois pour le lecteur et pour le narrateur, de la faillibilité de ce dernier : le lecteur observe simultanément dans l'intrigue et dans les données du roman (telles le langage), un narrateur qui réalise ses limites.

L'exemple le plus représentatif de ce phénomène est *Insoupçonnable* : le temps de la narration est au passé, le roman est introduit par un flash-back (« et j'ai repensé à comment on en était arrivés là »⁵⁸) et à plusieurs reprises le narrateur utilise la préfiguration - équivalent littéraire du *foreshadowing* cinématographique - pour renforcer le suspense et l'effet dramatique de l'intrigue. Le roman se termine par une suite de parallèles entre le narrateur et la première victime de sa tentative criminelle, Henri ; il se trouve au volant de la voiture du millionnaire décédé, écoutant le disque préféré de ce dernier, assistant impuissant au triomphe d'Édouard. Les derniers mots qui flottent dans les pensées de Sam, « dollar », « nuit », et « sœur », sont les premiers repères, pour le lecteur, des indices prouvant la duplicité de Lise : le million de dollars dont il a déjà été question, les nuits passées à élaborer son plan avec Sam, et le premier manquement à ce plan, c'est-à-dire le fait qu'elle ait présenté Sam comme son frère et non comme un ami, comme c'était pourtant prévu. Ces mots renforcent le doute du narrateur et donnent au lecteur une piste de relecture de l'œuvre qui lui permet de se libérer de la faillibilité du narrateur pour comprendre la réalité diégétique.

Même si son acte d'écriture est lui aussi postérieur à la diégèse, le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* use de différents dispositifs qui sont particuliers à ce roman pour affecter le lecteur. En particulier le double niveau narratif, qui permet au narrateur de commenter le roman qu'il s'approprie et de mettre ainsi en évidence la structure narrative, et qui donne au lecteur l'impression d'une réflexion technique qui le pousse à comparer l'objectif du narrateur (écrire un roman américain) au résultat (le second niveau narratif). En conséquence :

L'attention du lecteur est attirée sur la médiation dont dépend son accès à l'histoire racontée – ainsi dépouillée de son illusoire « évidence ». [...] En soi, le procédé [...] constitue donc, en raison de ses vertus dénudantes, un appel à la vigilance, et une vive incitation à adopter une posture de réception distanciée et critique. Sans doute cette capacité distanciatrice est-elle plus évidemment perceptible dans le cas du narrateur manipulateur

⁵⁸ VIEL, *Insoupçonnable*, p.17.

que dans celui du narrateur faillible, mais elle n'en paraît pas moins inhérente au traitement déceptif de la voix narrative, quelles qu'en soient les modalités.⁵⁹

En effet, cette « capacité distanciatrice » se remarque plus facilement dans *Le Black Note*, où le narrateur dissimule la vérité pour réécrire à chaque itération une version différente du crime, que dans *Insoupçonnable*, où la seconde version de l'histoire ne vient à l'esprit du narrateur qu'à la toute fin du roman. Dans le premier cas, le lecteur prendra presque immédiatement ses distances avec ce narrateur peu fiable, tandis qu'il s'attendra beaucoup moins à ce que le héros du second roman se fasse lui-même manipuler. Dans ce second cas, c'est après la lecture que le lecteur commence à réfléchir sur l'« illusoire évidence » du récit.

Au regard de tous les éléments exposés jusqu'à présent, il s'avère indéniable que le lecteur ne peut octroyer sa confiance au narrateur, et par là même en obtenir une vision claire et objective de l'histoire. Ce qui caractérise en premier lieu la narration de ces quatre romans de Viel est donc le défaut de fiabilité de ses narrateurs, qui est utilisé pour mener le lecteur vers une réflexion métaromanesque. À nouveau, ce n'est pas une nouveauté spécifique à Tanguy Viel :

On peut tout de même convenir que certains écrivains ou groupements d'écrivains ont usé fort consciemment et de propos tout à fait délibéré du procédé du narrateur non fiable et/ou indigne de confiance, en vue d'engager une réflexion en acte sur les conditions d'établissement et les modalités de fonctionnement du pacte romanesque, et d'y associer les lecteurs. Dans le champ littéraire français, en témoignent tout particulièrement les évolutions de la pratique narrative depuis 1950 ; à commencer par le « Nouveau Roman ».⁶⁰

Le Nouveau Roman a beaucoup influencé le style de Tanguy Viel, qui tente de reconstruire un récit sur ce « monde de spectres »⁶¹ que la déconstruction de la littérature par la modernité du XX^e siècle a laissé en héritage aux écrivains contemporains. L'outil de prédilection de Viel pour cette reconstruction est le cinéma.

⁵⁹ WAGNER, *Op. cit.*, p.169.

⁶⁰ WAGNER, *Op. cit.*, p.169.

⁶¹ ALLEMAND, R.-M., « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », in *@nalyse, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol.3, n°3, 2008, p.303.

En effet, l'usage de tropismes cinématographiques est plus particulier à Viel. Il en a parlé dans plusieurs entrevues, dans lesquelles il caractérise ses ouvrages comme une « scénographie de [l'] hésitation »⁶², qui met en scène l'échec littéraire ressenti par le Nouveau Roman. Il a de plus consacré plusieurs de ses ouvrages au cinéma (*Cinéma, Hitchcock par exemple*). L'influence du septième art sur l'écriture de Viel se ressent à tous les niveaux du roman : nous allons tenter d'expliquer d'une part comment elle se manifeste et d'autre part comment elle impacte le lecteur.

⁶² NOWOTNICK, S., BUTZHEINEN, M., « Entretiens avec Tanguy Viel », in *Romanische Studien*, n°2, 2016, p.557.

4. La perception cinématographique du récit dans l'œuvre de Viel

Pour analyser les conséquences de ces narrateurs non fiables dans les quatre romans de Viel étudiés dans ce mémoire, nous avons commencé par définir les caractéristiques d'un tel narrateur, avant de montrer son impact sur le texte lui-même ainsi que sur le lecteur. Tous ces éléments vont permettre d'analyser la place du cinéma dans la narration, et le rapport entre celle-ci et le défaut de fiabilité des narrateurs.

Comme le montre Richir dans sa thèse⁶³, l'influence de la littérature moderne en général et de Beckett en particulier se perçoit dans « l'inconsistance de[s] narrateurs [de Viel] et [l']hétérogénéisation de l'énonciation »⁶⁴. Il renvoie à cet héritage en rendant ses narrateurs fracturés, aliénés, dépossédés de leurs discours et de leurs êtres, continuant à remettre en question la conception mimétique (au sens aristotélicien de *mimésis*) de la littérature. Cependant, « il ne s'agit ni de déconstruire ni de rétablir les conventions mimétiques, mais de jouer avec l'économie mimétique de la représentation pour restaurer la capacité de la fiction à dire quelque chose de l'expérience humaine »⁶⁵. Viel tente ainsi de fonder la fiction sur une nouvelle façon de percevoir la représentation : ce que j'appellerai la perception cinématographique du récit.

L'auteur utilise en effet un « capital d'images disponibles »⁶⁶ provenant à la fois de la littérature et du cinéma pour composer ses romans, afin d'y intégrer la « puissance narrative et notamment mimétique » qui caractérise le septième art, transformant le roman en intégrant à la fois dans son écriture et dans sa diégèse des procédés et références cinématographiques.

Le remède qui permet à Viel de reconstruire un roman sur les ruines laissées par la littérature moderne consiste donc à incorporer une perception cinématographique, construite à la fois par les techniques qui sont propres au cinéma et par les archétypes que l'auteur a installés depuis sa création, à la configuration de ses œuvres.

⁶³ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, *passim*.

⁶⁴ *Ibid.*, p.61.

⁶⁵ *Ibid.*, p.62.

⁶⁶ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

Interrogé sur l'intermédialité dans ses livres, Viel explique :

Je travaille tellement par scènes qu'avant d'avoir le livre j'ai la scène, j'ai les scènes ou j'ai des caprices de scènes : je voudrais qu'il y ait une scène qui se passe sur un terrain de golf, je voudrais qu'il y en ait une qui se passe dans un casino, etc. À partir de là, pour fabriquer cette scène, j'essaie de faire fondre l'imaginaire issu des films et des livres. C'est peut-être pour ça qu'on a le sentiment que je n'invente pas grand-chose. En effet, je n'invente pas, je coupe et je colle intérieurement, je superpose, etc. [...] Pour *L'absolue perfection du crime*, j'ai volontairement visionné des dizaines de films policiers, des films de gangsters principalement parce que je savais que je voulais raconter une histoire de gangsters. [...] *L'absolue perfection du crime* est clairement un roman qui traverse plusieurs écrans et plusieurs mémoires collectives, mais en même temps, justement, c'est un roman où je crois être parvenu à faire fondre les écrans, à les mixer ensemble jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus qu'un, à savoir : l'histoire très simple qui se raconte. C'est, de ce point de vue, le contraire de Jim Sullivan où « l'intermédialité » n'est pas rendue invisible par l'écriture mais au contraire s'exhibe et détruit l'histoire qui se raconte.⁶⁷

Le cinéma est donc un thème récurrent et une inspiration technique dans l'œuvre de Viel : il l'utilise pour représenter les scènes de ses romans, en remodelant ses stéréotypes pour créer une version qui corresponde aux besoins de ses livres, comme pour *L'absolue perfection du crime*. À nouveau, *La disparition de Jim Sullivan* se distingue de ses autres romans, puisque cet ouvrage exhibe les rouages de la narration et du genre du roman américain plutôt que de les dissimuler derrière une histoire certes fondée sur des clichés (traversant « plusieurs mémoires collectives ») mais qui trouve son originalité dans les procédés utilisés durant l'écriture, et non dans leur exposition.

Le septième art intervient aussi ouvertement dans les écrits de Viel, en devenant même le sujet principal. Dans un de ses ouvrages plus autobiographiques, *Hitchcock, par exemple*, Viel tente de composer une liste de ses dix films préférés pour répondre à une

⁶⁷ NOWOTNICK, *Op. cit.*, p.558.

demande d'« une célèbre revue de cinéma »⁶⁸. Ce prétexte donne lieu à un discours plus approfondi sur les grands noms du cinéma et sur le cinéma français, entre autres.

Le roman *Cinéma*, quant à lui, correspond aux divagations d'un narrateur homodiégétique sur un unique film : *Le Limier* de Mankiewicz. Contrairement au précédent ouvrage, ce roman n'a pas pour objectif de discuter du cinéma de manière générale, mais bien de mettre en place un narrateur obsessionnel, aliéné par ce film qu'il analyse dans les moindres détails, ce qui permet à l'auteur de déplacer l'enjeu – au départ cinématographique – vers « la scène balbutiante et obsessionnelle du discours. De sorte qu'à la fin, je crois, c'est plus un livre sur la cinéphilie que sur le cinéma »⁶⁹.

C'est finalement ce qui se produit dans chacun des romans de Viel : le cinéma, ce remède à l'impossibilité de la représentation mimétique, ne prend pas la place de la littérature mais en devient le soutien structurel et parfois thématique favorable à la mise en évidence des spécificités des romans. En apportant à ses œuvres le rythme et le montage d'un film, comme nous allons l'analyser dans la partie suivante, Viel aboutit à une nouvelle esthétique littéraire qui questionne et souligne à la fois les artifices de la pratique narrative.

Le cinéma est donc un thème et une inspiration dans l'œuvre de Viel dont l'impact sur cette dernière n'est pas à négliger. Dès lors, nous allons analyser plus en profondeur sa présence, notamment au niveau formel, dans les romans étudiés dans ce mémoire.

⁶⁸ VIEL, T., *Cinéma ; suivi de Hitchcock, par exemple*, Paris, Éd. de Minuit, 2018, Double, p.132.

⁶⁹ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.302.

II. L'exploitation de procédés et dispositifs cinématographiques

Cette partie du mémoire analysera plus en profondeur les différents usages des codes cinématographiques dans les œuvres de Viel, et mettra particulièrement en évidence les éléments qui renforcent la non fiabilité des narrateurs. Elle aura pour objectif d'étudier comment l'intégration de codes provenant du cinéma et le défaut de fiabilité des narrateurs s'associent pour influencer le lecteur.

1. L'audiovisualité dans les romans de Viel

Afin de démontrer que, dans ces quatre romans, la dimension cinématographique accentue le défaut de fiabilité des narrateurs, commençons par analyser ce que Deschambre nomme l'audio-vision (ou l'audiovisualité) de l'œuvre :

Notons que nous reprenons ici la notion cinématographique d'audio-vision au chercheur spécialisé en musique et en cinéma Michel Chion, désignant à l'origine l'« attitude perceptive spécifique »⁷⁰ aux médias audiovisuels où perceptions auditive et visuelle sont inextricablement liées . Toutefois, dans l'application littéraire que nous en faisons, nous l'envisageons davantage en tant que figuration mentale qu'en tant que véritable perception cinématographique. En effet, nous percevons dans certains récits des trois auteurs [Blasband, Echenoz et Viel] l'invitation implicite à nous représenter visuellement tout autant qu'auditivement les récits, à la manière d'un film ; le lecteur se fait alors mentalement audio-spectateur de la fiction littéraire.⁷¹

L'audiovisualité consiste donc, selon la définition qu'en donne Deschambre, en la représentation mentale de la fiction que le lecteur se construit à l'aide des éléments liés aux sens de la vue et de l'ouïe présents dans le roman. Les conséquences de cette audio-vision sur la réception de l'œuvre par le lecteur seront abordées dans la troisième partie de ce mémoire. Notre analyse va d'abord se concentrer sur l'utilisation particulière des perceptions sensorielles des personnages dans ces romans pour créer l'audiovisualité et souligner la place de la dimension cinématographique dans la pratique narrative de

⁷⁰ CHION, M., *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p.3. , cité dans DESCHAMBRE, *Op.cit.*

⁷¹ DESCHAMBRE, *Op.cit.*

l'auteur. Cette utilisation particulière sera ensuite mise en relation avec la non-fiabilité des narrateurs de Viel, pour montrer comment elle la renforce. Enfin, nous étudierons l'introduction de divers codes cinématographiques dans la construction du récit, pour tirer nos conclusions dans la dernière partie de ce chapitre sur les effets de l'audiovisualité et des tropismes cinématographiques sur la réception de l'œuvre par le lecteur.

L'omniprésence notable des références au son et à l'image dans les romans de Viel n'a rien d'exceptionnel, car la majorité des ouvrages littéraires développent leurs intrigues en s'appuyant sur les sens de la vue et de l'ouïe de leurs personnages. C'est le travail d'écriture particulier de Tanguy Viel qui entraîne des différences, telles l'influence du cinéma dans la construction du roman ou la position spécifique de l'auteur lui-même, qui tendent à distinguer ses romans. Nous allons donc étudier les éléments qui lient le cinéma aux romans de Viel pour ensuite observer leur impact sur la narration et la façon dont ils participent à l'impression cinématographique qui se dégage des livres.

L'analyse des perceptions sensorielles des narrateurs de Viel met en lumière leur omniprésence, mais témoigne surtout de leurs limites. En effet, les compétences perceptives des narrateurs sont présentées de façon problématique, et même restreinte. Élise Deschambre distingue trois types de perceptions incertaines: les perceptions indirectes, qui se déroulent à travers un objet tiers ; les perceptions entravées, qui sont limitées par les émotions des personnages, et les perceptions nulles, qui sont la marque d'une incapacité extrême du narrateur à discerner son environnement. Or, c'est de ces perceptions sensorielles que dépend la figuration mentale du lecteur. Cela marque à nouveau le fait, comme le précise Deschambre, que le narrateur n'est pas fiable.

Nous reviendrons plus avant sur ce point pour examiner l'effet de ces perceptions sensorielles problématiques sur la narration. Nous allons observer ces différents types de perceptions incertaines pour comprendre comment la figuration mentale du lecteur peut être manipulée par ce narrateur non fiable aux perceptions sensorielles défaillantes.

La présence de nombreuses surfaces miroitantes est symptomatique des perceptions indirectes : les vitres et les miroirs sont des éléments dont l'évocation, très régulière dans les romans de Viel, ne manque pas d'importance. Chacun de ces dispositifs optiques sert un objectif précis dans l'intrigue des différents romans, renforçant à la fois le caractère non fiable de la narration et les pensées et sentiments du narrateur.

a. Les miroirs

Dans *Le Black Note*⁷², les miroirs sont la marque d'un dédoublement de l'identité du narrateur :

[...] j'ai dit au reflet dans la glace, à mon reflet j'ai dit : toi tu ne seras jamais Miles Davis, mais moi peut-être je le serai, toi tu ne seras jamais personne, ai-je répété à mon reflet, tu navigueras toute ta vie à mi-route entre toi et moi, mais moi je serai quelqu'un.⁷³

Ce narrateur, que le lecteur soupçonne déjà de non fiabilité, montre ici une défaillance identitaire causée (comme l'explique le narrateur quelques pages plus tôt) par le protagoniste « fantôme », Paul, surnommé John, « comme John Coltrane, parce que Coltrane, c'était notre idole à tous »⁷⁴ :

Mais en tant que trompettiste, me disait John, décidément t'appeler Miles c'est impossible. Ça a toujours duré comme ça, jusqu'à la fin, jusqu'à ce que j'arrive ici : ils n'ont jamais voulu m'appeler Miles comme Miles Davis, ni Thelonious comme Thelonious Monk.⁷⁵

L'obsession de ces quatre hommes d'être à la hauteur du quartette de John Coltrane va jusqu'à redéfinir leurs identités en s'appropriant les noms des musiciens originels : le batteur Christian devient Elvis, le contrebassiste Georges se surnomme Jimmy, et Paul le saxophoniste prend le nom de John Coltrane, « notre idole à tous »⁷⁶, asseyant d'autant plus sa position de meneur du groupe. Le narrateur est le seul à ne pas avoir de surnom, puisqu'il joue de la trompette et non du piano comme le dernier membre du groupe originel. L'épisode du reflet indique donc une tentative d'identification désespérée du narrateur, qui essaye de correspondre aux attentes du reste du quartette, et surtout à celles de Paul : cette volonté d'identification entraîne une forme de dédoublement entre le narrateur, mis à part du groupe par son inadéquation aux prescriptions de Paul, et son reflet, qui représente ce qu'il veut être. Une inversion se produit alors entre ces deux facettes du narrateur, et c'est le reflet qui devient inadapté au groupe tandis que le

⁷² VIEL, *Le Black Note*, passim.

⁷³ *Ibid.*, p.30.

⁷⁴ *Ibid.*, p.22.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

narrateur est complètement accepté par les autres (puisqu'à l'instar des musiciens originaux, il « [est devenu] quelqu'un »⁷⁷).

Les miroirs ne servent pas le même objectif dans *L'absolue perfection du crime*⁷⁸ que dans *Le Black Note*, où ils soulignent la fragmentation identitaire du narrateur. Un objet en particulier revêt une importance capitale dans l'intrigue de *L'absolue perfection du crime*, malgré la discrétion de sa présence : le rétroviseur de la voiture de Marin.

Le rétroviseur, Marin l'avait acheté séparément, parce que ça venait des États-Unis, disait-il, et qu'il était gravé dessus, en anglais, que « les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent », et il disait que ça lui plaisait, cette phrase gravée dans le verre.⁷⁹

Présenté très tôt dans l'ouvrage, puis oublié au profit de l'intrigue, ce petit miroir revient cependant à la fin du livre, quand le narrateur poursuit Marin après être sorti de prison :

Lui, scrutant son rétroviseur intérieur, la phrase gravée dessus depuis quinze ans, que les objets dedans peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent, cette fois ça devait vraiment lui faire du mal. Je lui avais dit, le jour où il avait voulu installer ce rétroviseur, j'avais dit que c'était mauvais, cette chose-là, cette phrase, j'avais dit : il ne faut pas encombrer sa vie avec des signes trop lourds.⁸⁰

Ce rétroviseur sert donc de préfiguration à la fin du récit, procédé que Viel utilise dans nombre de ses romans, comme nous aurons l'occasion de le voir plus avant. Il est possible aussi d'y voir une forme d'identification du narrateur, puisque « les objets dans le miroir » mentionnés par la gravure peuvent être identifiés dans la narration à la fois à la voiture de Pierre (et donc à Pierre lui-même) et à ce qu'elle représente, c'est-à-dire l'inéluctable fin du contrôle que Marin exerçait sur lui. En cela, le rétroviseur devient le symbole d'une chute pressentie par le narrateur et énoncée explicitement à plusieurs reprises dans le récit, celle de la « famille » que forment les personnages de l'histoire, menés par Marin.

Pour corroborer cette hypothèse, il est à noter que l'absence de miroir est remarquée avec soulagement par le narrateur, juste avant le casse du casino : « Tant

⁷⁷ VIEL, *Le Black Note*, p.30.

⁷⁸ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, Paris, Éd. de Minuit, 2009, Double.

⁷⁹ *Ibid.*, p.15.

⁸⁰ *Ibid.*, p.161.

mieux en un sens, me suis-je dit depuis, parce qu'un miroir ce serait pire qu'une balle dans le ventre à ce moment-là »⁸¹. Cette absence est elle aussi mise en lien avec la fin attendue de la « famille » : « J'ai fixé la bouteille longtemps avec cette idée en tête, le revolver couché sur le bois de la table, l'idée qu'on allait dans un mur, mais qu'on y allait quand même »⁸². Le miroir, dans cette situation, aurait mis le narrateur face aux sentiments qu'il cache, mais qu'il ne peut cesser d'éprouver : l'envie d'arrêter les activités criminelles, d'arrêter d'exécuter les ordres de l'oncle et de Marin (« Lassitude, disait-on [...] »⁸³). Dans l'esprit du narrateur, et par extension dans les romans de Viel, le miroir est un objet qui révèle la vérité sur son intériorité, sa psychologie, à la fois aux autres et à lui-même, puisqu'il fait tout pour ignorer ces sentiments. Cette fonction révélatrice sera reprise plus loin dans le récit, lorsque le narrateur quitte la prison et observe son apparence par la vitre du bus qui le ramène en ville. Cette fois, son reflet le renvoie non pas à des sentiments contradictoires, mais au contraire au vieillissement, au temps passé depuis le casse : « [...] je voyais mon visage mal rasé réfléchi par le verre, en surimpression, je voyais l'âge pris par les rues et mes cheveux mal coupés, ma peau fatiguée sans soleil [...] »⁸⁴. Le narrateur est cette fois sûr de lui et n'a qu'une idée en tête, se venger de la trahison de Lucho et Marin.

En plus de servir de préfigurateurs et de révélateurs, les miroirs sont aussi utilisés dans le récit en tant qu'objets de surveillance, notamment dans le casino où la baie vitrée du directeur, qui donne directement sur la salle de jeu, fonctionne comme un miroir sans tain :

Mais de la salle en revanche on ne voyait rien de la pièce tamisée du directeur, parce que la vitre vue d'en bas faisait un miroir géant qui reflétait les coups tordus des tricheurs. Ainsi la glace faisait doublement surveillance : l'œil du directeur d'une part qui vivait ses soirées derrière la vitre, et l'œil des surveillants d'autre part qui passaient la leur, de soirée, à scruter le miroir.⁸⁵

La place de la perception visuelle du narrateur permet dans cet extrait de montrer le double jeu du narrateur, qui oscille entre la place d'observé (quand il joue à la roulette),

⁸¹ VIEL, *L'absolue perfection du crime.*, p.79.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p.24.

⁸⁴ *Ibid.*, p.132.

⁸⁵ *Ibid.*, p.96.

et celle d'observateur (lorsqu'il menace le directeur pour qu'il ouvre le coffre-fort). Ce jeu visuel, et l'inversion de pouvoir qu'il manifeste, est un parallèle possible avec la situation du narrateur par rapport à Marin : ce dernier le tient en son pouvoir durant tout le récit, l'observant sans cesse tout en restant impénétrable, comme le directeur derrière sa baie vitrée ; tandis qu'à la fin du texte, lors du dénouement de l'intrigue et de la course-poursuite entre ces deux personnages, c'est le narrateur qui scrute la foule de l'opéra à la recherche de Marin pour ensuite le prendre en chasse.

b. Les vitres

En lien avec ce jeu visuel, il est à noter que le rapport du narrateur aux vitres est radicalement différent durant les deux premières parties du livre que durant la dernière, qui traite des règlements de compte du narrateur avec Lucho et Marin. En effet, les deux premières parties se caractérisent comme une phase où le narrateur observe, à travers ces surfaces, des images qui le placent face à son absence de choix : l'écran de télévision du bar, au début du texte, lui montre le retour de Marin, figure d'autorité toute-puissante dans sa vie ; les baies vitrées chez ce dernier lui permettent d'observer le casino, le miroir de Marin qui sert à « vérifier [leurs]allures »⁸⁶ juste avant le casse, et même les vitres du fourgon de police, à travers lesquelles il voit « défiler lentement »⁸⁷ l'enseigne du casino ; ce sont autant d'éléments qui mettent le narrateur face à ce qui le limite : son obéissance à Marin.

Ce n'est qu'après l'altercation avec les policiers que ce rapport aux surfaces réfléchissantes change, et que les perceptions du narrateur semblent se désencombrer : il observe toute la ville depuis la fenêtre de sa cellule (« Les barreaux n'y faisaient rien, on voyait loin. »⁸⁸), il se retrouve à fixer la caméra du bar où Marin l'avait rejoint au début du récit. Lorsqu'il poursuit Lucho puis Marin, c'est au tour de ces derniers de se servir des miroirs pour surveiller leurs arrières, en vain : le narrateur les rattrape, et reprend cette posture d'observateur (« Je suis resté là un moment, sans bruit, le contemplant de derrière la porte vitrée [...] »⁸⁹) qu'il conservera jusqu'au bout du récit (« [...] à l'italienne on dit quand du balcon on peut surveiller tout le monde. »⁹⁰).

⁸⁶ VIEL, *L'absolue perfection du crime.*, p.81.

⁸⁷ *Ibid.*, p.124.

⁸⁸ *Ibid.*, p.128.

⁸⁹ VIEL, *L'absolue perfection du crime.*, p.150.

⁹⁰ *Ibid.*, p.155.

Dans *Insoupçonnable*, si la présence des miroirs se fait moins sentir, il est néanmoins une scène très révélatrice qui pose à nouveau la question de l'identification du narrateur : « Et je la regardais faire, maintenant éveillé, croisant par hasard **le visage de moi** dans le seul miroir de la pièce. »⁹¹. Comme le précise Richir :

[...] cette tournure souligne la distance qui sépare le sujet narrateur de l'image qui le représente ou, autrement dit, atteste la non-correspondance entre le « je » et sa représentation. Privé de repères identificatoires, le narrateur n'échappe pas seulement au lecteur qui tenterait d'en saisir une image homogène, il s'avère également incapable d'élaborer une conscience de soi.⁹²

La perception visuelle du narrateur, et en particulier sa perception de lui-même, est donc complètement aliénée. Comme cela a été étudié dans la première partie, cette aliénation est due à un antagoniste dominant l'esprit du narrateur qui influence même son vocabulaire. Le miroir est utilisé pour signifier un autre degré de cette aliénation : elle est principalement psychologique, et le miroir permet de montrer une dissociation physique du narrateur qui ne reconnaît pas la correspondance entre son image et son être. Cette brisure entre ces deux facettes du narrateur provient de l'aliénation du narrateur par l'Autre dominant, et se marque ainsi jusque dans la perception visuelle que le narrateur a de lui-même.

Les surfaces réfléchissantes sont donc utilisées à la fois pour mettre en lumière l'identification problématique du narrateur à lui-même et l'incapacité de comprendre le narrateur que cette identification problématique entraîne pour le lecteur, comme le souligne Richir dans l'extrait précédent.

c. Les surfaces comme écrans

Dans l'œuvre de Viel, les surfaces réfléchissantes ont aussi comme particularité de servir d'écrans sur lesquels se gravent les pensées du narrateur. D'après les analyses de

⁹¹ VIEL, *Insoupçonnable*, p.22. Nous soulignons.

⁹² RICHIR, « Hétérogénéisation de l'énonciation... », p.57.

Richir⁹³, ces images en surimpression œuvrent à l'élaboration de l'imagerie particulière des romans en transformant les vitres en écrans qui renvoient non plus la réalité, mais bien la fiction inventée par le narrateur. Ainsi, c'est en observant à travers la fenêtre le baiser de Lise et Édouard que Sam doute soudain des intentions de celle-ci, pour ensuite ne plus être certain d'avoir été témoin de la trahison de sa complice :

Alors est-ce que j'ai rêvé quand j'ai cru lire sur tes lèvres encore, comme en lettres muettes, le mot « insoupçonnable » ? Mais ce n'est pas possible, Lise, ça n'aurait aucun sens, n'est-ce pas ? J'ai ri tout seul de mes doutes. J'ai ri d'avoir cru que tu lui avais souri. Tu ne lui as pas souri, n'est-ce pas ?⁹⁴

C'est le contraire qui se produit dans le dernier extrait de *L'absolue perfection du crime*. Le narrateur, enfin libéré de l'influence de Marin, ne crée pas une fiction qui se superpose à la réalité diégétique, mais constate au contraire les effets du temps passé à subir les conséquences de la trahison de son ancien ami. La réalité du temps passé se superpose à la réalité d'une ville qui a évolué sans lui, et ce constat ne fait qu'accentuer le désir de vengeance de Pierre.

Loin de s'opposer aux conclusions de Richir, l'analyse de cet extrait les renforce au contraire. Selon la chercheuse, les fictions des narrateurs qui s'inscrivent dans les romans de Viel « s'inspirent de l'imaginaire cinématographique et des techniques utilisées par le septième art pour construire une image par laquelle le narrateur se sente regardé »⁹⁵ par un Autre insoutenable qui l'envahit et l'observe. Dans *Insoupçonnable*, Sam est toujours sous la coupe de Lise quand il commence à douter de ses intentions ; ce n'est pas le cas de Pierre au moment où il sort de prison. Au contraire, il prouve en se vengeant de la trahison de son ancien ami qu'il s'est libéré de l'emprise de Marin, signifiée dans les deux premières parties par les dispositifs réfléchissants.

d. Les surfaces surveillantes et le jeu observé-observateur

Parallèlement, les quatre récits étudiés soulignent une utilisation particulière de ces surfaces réfléchissantes, à savoir leur capacité de surveillance, qui ne manque pas d'intérêt dans la narration. Associés aux miroirs, les écrans assument eux aussi, dès les

⁹³ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, passim.

⁹⁴ VIEL, *Insoupçonnable*, p.138.

⁹⁵ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, p.253.

premières lignes du récit, cette fonction de surveillance : « L'écran de télévision au-dessus du comptoir, relié à une caméra à l'extérieur pour qu'on voie qui entre [...] »⁹⁶. Ces deux surfaces ne sont pas les seuls éléments permettant au narrateur d'observer discrètement son environnement ; comme l'explique Alice Richir :

Retranché derrière les écrans érigés par des dispositifs aux formes très variées – baie vitrée, pare-brise, judas, miroir, rétroviseur, écran de télévision, caméra de surveillance, etc. – d'où il peut voir sans être vu, le narrateur de Viel devient spectateur d'une réalité magnifiée par la présence du dispositif.⁹⁷

La disparition de Jim Sullivan met en évidence le jeu observé-observateur dès le début du récit : Dwayne observe « fixement les fenêtres éclairées d'une maison »⁹⁸ où se trouve son ex-femme Susan et l'amant de cette dernière. Il regarde évoluer leurs deux silhouettes derrière les rideaux fermés de la fenêtre qui sert de cadre au film de la vie de son ex-femme auquel il assiste. De la même façon, à la fin du roman, Dwayne décide d'enterrer dans le jardin de Susan les antiquités volées qu'il devait convoier pour son oncle, ignorant du fait qu'il est observé par son ex-femme, qui épie ses moindres faits et gestes par la fenêtre de sa chambre.

Ces deux scènes sont marquées par leur fort caractère cinématographique : Dwayne est introduit dans le récit par l'équivalent littéraire d'un plan-séquence durant lequel le narrateur externe décrit le décor :

C'est la première scène de mon livre, un type arrêté dans une voiture blanche, moteur coupé dans le froid de l'hiver, où se dessinent doucement les attributs de sa vie : une bouteille de whisky sur le siège passager, des cigarettes en pagaille dans le cendrier plein, différents magazines sur la banquette arrière (une revue de pêche bien sûr, une de base-ball bien sûr), dans le coffre un exemplaire de *Walden* et puis une crosse de hockey.⁹⁹

Cette description des éléments qui se trouvent dans sa voiture peut être apparentée à un plan séquence, un procédé cinématographique durant lequel la caméra se déplace – dans notre cas, latéralement, depuis l'avant du véhicule jusqu'au coffre. C'est ce que Viel appelle

⁹⁶ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.9.

⁹⁷ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, p.54.

⁹⁸ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.16.

⁹⁹ VIEL, *Op.cit.*, p.15-16.

*l'écriture « en crabe »*¹⁰⁰, latérale, des romans américains : il entend par là la description exhaustive d'une scène statique « remplie de détours et de flash-backs »¹⁰¹. Comme nous le verrons, il ne s'agit pas du seul procédé cinématographique adapté à la littérature et utilisé dans ce roman.

La suite de la scène montre au lecteur l'objet de l'attention de Dwayne :

Assis là au volant de sa vieille Dodge, il regarde fixement les fenêtres éclairées d'une maison dont on peut lire sur la boîte aux lettres le nom de Fraser, sans qu'on sache encore que Fraser est le nom de son ex-femme, donc sans qu'on sache ce que ça veut dire pour lui, Dwayne Koster, de stationner là dans le soir tombant, mais avec assez d'indices et de nervosité pour qu'on comprenne qu'il n'y était pas indifférent.¹⁰²

Cet extrait décrit la scène à la manière de ce que Viel présente dans un autre de ses romans, *Cinéma* : le narrateur obsédé par le film *Sleuth* analyse le moindre détail du film en insistant sur l'impact des éléments qu'il met en évidence pour un « on » indéterminé qu'il est possible d'associer au spectateur du film :

[C]'est une voix prêtée par quelqu'un à un détective imaginaire, cela on le sait tout de suite, parce que la voix dit « déclara le détective », alors on sait que le détective n'est pas là, mais que c'est une histoire racontée par quelqu'un.¹⁰³

De la même façon, dans cet extrait de *La disparition de Jim Sullivan*, le narrateur externe qui se présente comme l'auteur des aventures de Dwayne Koster présente l'intrigue de son roman en insistant sur ce qu'un « on » indéterminé ignore. L'identité de l'instance qui se cache derrière ce pronom est plus difficile à déterminer. Il peut s'agir du lecteur, que le narrateur – par prétérition – met au courant directement d'éléments qu'il est censé découvrir plus tard dans l'intrigue. Cependant une autre hypothèse, qui prendrait en compte la dimension cinématographique de l'œuvre, serait que le narrateur présente au lecteur une sorte de scénario complété par des didascalies indiquant ce que le spectateur de ce « film » ne sait pas encore mais doit pouvoir comprendre par l'image (« avec assez

¹⁰⁰ VIEL, T., « Quelques remarques sur la littérature américaine », in *Vacarme*, vol.62, n°1, 2013, p.58.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² VIEL, *Op.cit.*, p.16.

¹⁰³ VIEL, T., *Cinéma suivi de Hitchcock, par exemple*, Paris, Éd. de Minuit, 2018, Double, p.11.

d'indices et de nervosité pour qu'on comprenne qu'il n'y était pas indifférent »¹⁰⁴), plaçant le lecteur dans une position de réalisateur de l'adaptation cinématographique de l'histoire de Dwayne.

Le caractère cinématographique de cette première scène se remarque donc non seulement dans les procédés d'écriture utilisés, mais aussi par la position originale dans laquelle le lecteur se trouve, puisqu'il doit reconstituer visuellement l'histoire de Dwayne Koster grâce aux indices que le narrateur lui laisse.

Le même phénomène se produit dans la seconde scène évoquée plus haut, où Susan observe Dwayne enterrer des caisses en bois dans son jardin. Toutefois, la dimension cinématographique ne provient plus des commentaires, semblables à des didascalies, du narrateur : l'accent est placé sur les jeux de lumière et la succession de différents types de plans qui permettent à l'intrigue de se développer.

Sauf qu'en guise de lune, ce qu'elle a vu cette nuit-là qui défaisait l'obscurité, ce qu'elle a vu ce fut le faisceau d'une lampe de poche qui éclairait le sol et, comme on dit, le balayait, le sol et le pied des arbres, comme des blocs de lumière qui blanchissaient les troncs. La lumière de la lampe, elle était dirigée vers la cabane à outils et elle a vu une main, enfin plutôt un gant qui protégeait une main et qui tournait la poignée de la porte.¹⁰⁵

Le jeu de lumière introduit le lieu de l'action au lecteur ainsi qu'au personnage de Susan, décrivant le mouvement de la lampe pour éclairer chaque élément de la scène sans l'illuminer intégralement. Ce champ de vision limité introduit un gros plan sur la main gantée de Dwayne Koster, en train d'ouvrir la porte de l'abri de jardin de Susan.

L'intrigue se développe donc sur le mode de la métonymie, en mettant en évidence des petits éléments de la scène pour laisser deviner aux deux spectateurs – le lecteur et Susan – l'ensemble de l'action. De cette façon, ces derniers peuvent comprendre ce qui se passe en dehors du faisceau de la lampe :

Ensuite, elle n'a pas eu besoin de voir l'outil éclairé pour comprendre que c'était bien une pelle. Elle a seulement eu à observer la courbure de son dos

¹⁰⁴ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.16.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.130.

pour reconnaître le geste d'un homme qui creuse dans le noir, sa silhouette qui faisait comme des nuances de noir dans le noir [...].¹⁰⁶

La description extrêmement visuelle de la scène et les changements de plans effectués par la focalisation du regard de Susan sur les divers éléments de l'action provoquent l'audiovisualité du lecteur, qui se représente parfaitement la scène. Cela le place à nouveau dans une position de metteur en scène, avec cette fois moins de libertés : dans la première scène d'observation, le narrateur donne une direction générale à la façon dont la scène peut être représentée (« avec assez d'indices et de nervosité pour qu'on comprenne qu'il n'y était pas indifférent »¹⁰⁷) ; dans cette seconde scène, il précise au contraire la disposition de la lumière et le déroulement des événements.

Ces deux scènes sont parallèles à la fois dans leur usage de divers procédés cinématographiques pour renforcer l'audiovisualité du lecteur, mais aussi par le dédoublement du spectateur qu'elles impliquent. Le lecteur n'est pas le seul à observer passivement l'action : il est redoublé dans la diégèse par l'un des personnages, qui regarde la scène à travers une fenêtre.

Dans la première scène, Dwayne observe la maison familiale de Susan à travers son pare-brise, devinant seulement des silhouettes derrière les rideaux tirés des fenêtres, suivant le principe des ombres chinoises. Il est impuissant face au spectacle qui se déroule devant lui, adoptant une position de voyeur qu'il partage avec le lecteur par la focalisation interne du personnage qui succède au plan-séquence initial.

La seconde scène alterne elle aussi focalisation interne et plans cinématographiques incluant Susan pour faire de la fenêtre de la chambre un équivalent de l'écran au cinéma : à son tour dans une position de voyeurisme passif, Susan se retrouve spectatrice d'un film sur lequel elle n'a pas d'impact.

Ce jeu entre observateur et observé est récurrent dans les œuvres de Viel. Ainsi, dans *L'absolue perfection du crime*, ce thème revient plusieurs fois, notamment dans les scènes du casino et de l'opéra, déjà développées plus haut. Le regard a une importance primordiale dans ces scènes, parce qu'il révèle les pensées du narrateur, tout comme les miroirs – ce qui a déjà été illustré dans ce chapitre. Une scène en particulier souligne le

¹⁰⁶ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.131.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.16.

lien entre audiovisibilité, tropismes cinématographiques et narrateur : la descente de police¹⁰⁸.

Cette scène intervient dans la diégèse après que les protagonistes se soient partagé l'argent volé au casino, au moment où ils réalisent qu'ils sont encerclés par les forces de l'ordre. Le travail effectué par Viel sur l'opposition entre visible et invisible est particulièrement évocateur de l'impact de la non-fiabilité narrative sur le lecteur. Ce dernier se trouve aussi surpris que les personnages par la présence des policiers : « On n'avait rien entendu de l'intérieur [...] on n'a pas vu de lumières suspectes »¹⁰⁹ jusqu'au moment où « ils sont sortis du noir »¹¹⁰ :

Là, toutes les lumières et les gyrophares bleus, nous aveuglés par leurs lampes surpuissantes, eux protégés derrière leurs voitures [...] les positions de cow-boys qu'on leur supposait [...] mais on voyait mal à cause du contre-jour.¹¹¹

La vision du lecteur se trouve conditionnée par celle, insuffisante, du narrateur, qui ne recouvre la vue que pour observer ses camarades. La scène n'est pas détaillée, les policiers ne sont pas décrits, le narrateur ne développe pas leur présence, ce qui fait que les forces de l'ordre semblent dotées d'une invisibilité menaçante pour les criminels. Pierre observe au contraire les membres de la « famille », « parce qu'[il] cherchait déjà le coupable dans l'expression de l'autre »¹¹² : la vision double du lecteur et du narrateur se concentre sur ce que Pierre connaît : ses alliés. La concentration des indices visuels du texte met en lumière la révélation de la menace pesant sur le groupe depuis le début du roman : la trahison de l'un de ses membres. Cet élément, depuis longtemps annoncé par l'intrigue, surprend tout de même le lecteur autant que le personnage parce que son origine n'est pas celle qui était attendue : tout au long des deux premières parties du roman, le narrateur se montrait constamment sur le point d'abandonner les activités criminelles, avec Andrei : « S'il y en a un qui devait quitter tout ça, c'était moi. »¹¹³, « Depuis longtemps

¹⁰⁸ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.117-124.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.117.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p.118.

¹¹³ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.18.

déjà, [...] ça nous fatiguait. »¹¹⁴. Mais c'est Lucho, qui n'a jamais été caractérisé par de telles envies dans le texte, qui a fini par trahir le groupe.

Par contraste, l'audition du narrateur est dominée par les policiers qui donnent des ordres aux criminels puis les observent (sans pourtant que le narrateur ne mentionne leurs yeux – cela il le réserve aux personnages principaux) avec un silence « qui dans mon cerveau s'amplifiait, grossissait, durait »¹¹⁵ ; à cela s'oppose le silence des criminels. Pourtant le narrateur est toujours sous l'influence de Marin, parce qu'alors qu'ils s'apprêtaient à obéir aux policiers, Marin lève son arme et Pierre et Andrei l'imitent, déclenchant une fusillade.

Durant celle-ci, l'attention du lecteur est portée sur les jeux d'ombres et de lumière, les criminels tâchant d'échapper au projecteur des policiers en se cachant dans les fourrés. Cela mène à une métaphore qui résume parfaitement l'importance de l'audiovision dans cette scène, en soulignant le caractère négatif d'une part de la lumière, élément traditionnellement positif qui se révèle ici potentiellement mortel, et d'autre part celui du bruit, qui est l'indice métonymique d'un coup de feu : « parce que cette lumière, cette lumière c'était comme la foudre avant le tonnerre, et quand elle est sur toi c'est le coup de feu qui la suit »¹¹⁶.

Le rapport observant-observé est donc constamment en défaveur du narrateur, car il est d'abord dominé par Marin, puis par les policiers. Ce rapport s'inversera dans les dernières scènes du roman, qui reflètent la descente de police par plusieurs éléments que nous étudierons plus loin. La fin de cette scène, qui voit le narrateur arrêté par les forces de l'ordre et emmené en prison, témoigne du commencement de cette inversion du rapport d'observation : l'accent y est mis sur la vision du narrateur (« regardé », « levé les yeux »)¹¹⁷. De cette façon, l'attention du lecteur est attirée d'une part par les chaussures de Pierre et les képis des policiers, qui symbolisent la perte de contrôle du narrateur, et d'autre part par « les six lettres rouges, énormes, du mot casino »¹¹⁸ qu'il observe à travers la vitre du fourgon pénitentiaire qui l'emmène en prison, qui représente la cause

¹¹⁴ *Ibid.*, p.24.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.119.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.121.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.123.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.124.

de cette perte de contrôle (le plan échoué de Marin). Il est à nouveau intéressant de souligner la présence d'une vitre, qui met le narrateur face à ce qui le limite.

2. Les scènes d'observation

Deschambre reprend, dans le cadre de son travail sur Blasband, Echenoz, et Viel, un autre élément qui participe au thème de l'audiovisualité : les filatures exposées dans les romans. Nous allons reprendre cette notion afin d'envisager cette thématique de l'audiovisualité des romans via les sens des personnages sous un nouvel angle, même s'il n'y a de filature au sens propre du terme que dans *La disparition de Jim Sullivan* (notamment lorsqu'un agent du FBI espionne le personnage principal) et dans *Insoupçonnable*, quand le narrateur suit Lise et Édouard en voiture.

Ce sont tout de même des scènes de poursuite similaires se produisant dans les autres romans : dans *Le Black Note*, au moment où le narrateur raconte qu'il a mis le feu à la maison avec Georges, il commence par espionner Paul avant de s'enfuir une fois l'incendie déclaré ; et dans *L'absolue perfection du crime*, quand le narrateur pourchasse Lucho et Marin pour se venger. Le terme « filature » ne correspond donc pas à ces deux romans (puisque ce terme est défini comme l'« action de filer (quelqu'un), de suivre pour surveiller »¹¹⁹), vu qu'aucun de ces narrateurs n'a pour objectif final de surveiller leurs victimes, mais bien de commettre un crime. Ces quatre scènes fonctionnent pourtant de façon similaire, puisqu'elles mettent en exergue le sens de l'observation du narrateur pour introduire le fait qu'il se libère de l'influence de l'Autre dominant. En effet, ces scènes interviennent à la fin des romans, quand le narrateur se rend compte qu'il a été manipulé et qu'il tente de se libérer de l'influence de l'antagoniste.

Dans *Le Black Note*¹²⁰, la scène commence par les aveux du narrateur : il prétend avoir menti et avoir réellement mis le feu à la maison, Paul toujours à l'intérieur. La dimension visuelle de la scène est introduite par Paul : dans l'ordre de la narration, il est le premier à voir Georges et le narrateur, ce qui montre à nouveau que jusque dans la construction du texte il a une prééminence sur les autres personnages (y compris le narrateur). Selon l'ordre chronologique des événements racontés dans cette version des faits, cependant, Paul ne voit Georges et le narrateur qu'après qu'ils aient mis le feu à la

¹¹⁹ « Filature. », in *Le Robert en ligne*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/filature> (article consulté le 15 octobre 2020).

¹²⁰ VIEL, *Le Black Note*, p.111-114.

maison, symbolisant sa perte de contrôle sur eux. Après une description du décor du point de vue du narrateur s'ensuit un jeu de regards entre les deux pyromanes, qui se préparent à incendier le Black Note, et constatent que Paul est toujours à l'intérieur.

Jusqu'au moment où le narrateur lance l'allumette qui déclenche l'incendie, la scène est décrite de façon visuelle, en reprenant des termes associés à la vue (les verbes voir, regarder, scruter, par exemple). Quand Paul se met à bouger, avant de réaliser qu'il est au centre de l'incendie, il se produit un changement : le narrateur ne voit plus la scène, mais l'entend, c'est-à-dire que la description se concentre non plus sur la vision mais sur l'audition (introduite par la répétition des termes « entendre » et « bruits » dans le récit), jusqu'à ce que les pyromanes se soient éloignés du lieu du crime.

Cette scène d'espionnage suivie de l'incendie criminel du Black Note figure donc, à l'aide des perceptions visuelles et sonores du narrateur, la perte de contrôle de Paul au profit des pyromanes. L'hésitation entre ordre chronologique et ordre narratif au début de la scène (« Il ne me lâchera jamais, Paul, il nous a vus [...]»¹²¹) est le signe de ce renversement hiérarchique entre les personnages au moment de l'incendie, mais aussi de l'influence que Paul, même décédé, a toujours sur le narrateur au moment où il raconte le récit : le narrateur ne le voit plus et ne l'entend plus, mais Paul a toujours une emprise sur son être.

En ce qui concerne *L'absolue perfection du crime*¹²², toute la scène où le narrateur poursuit Lucho pour l'assassiner est presque uniquement développée par le sens de la vue, et ponctuellement par celui de l'audition, aux deux moments où le narrateur laisse volontairement sa victime prendre de l'avance, et donc ne peut plus le regarder. Cette insistance sur la dimension visuelle de la scène permet de mettre en évidence l'opposition entre Pierre qui n'a « jamais perdu de vue »¹²³ sa cible, et Lucho qui ne repère pas son poursuivant (« toujours quelque chose me rendait invisible »¹²⁴). Cependant Lucho sait qui le poursuit, car cela a été présagé au début du roman, dès la rencontre entre ces deux personnages :

Ce soir-là de notre rencontre, je lui ai expliqué la technique des boîtes aux lettres. [...] Quand on voulait éliminer quelqu'un, c'était très simple, on

¹²¹ VIEL, *Le Black Note*, p.111.

¹²² VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.144-152.

¹²³ *Ibid.*, p.145.

¹²⁴ *Ibid.*

entraîné dans le hall de son immeuble et on arrachait son nom sur la boîte aux lettres, ensuite on sonnait et on partait.¹²⁵

C'est ce mode opératoire que le narrateur utilise pour prévenir Lucho de ce qui l'attend. Ainsi, Lucho est habité par la présence invisible du narrateur, contrôlé par la peur et la volonté de lui échapper ; le rapport de force entre les deux protagonistes s'inverse, puisqu'avant cette scène, Pierre dépendait de Lucho pour la réussite du casse, et c'est la trahison de Lucho qui a causé l'emprisonnement de narrateur.

La visualisation de la scène par le lecteur est renforcée, comme pour le précédent roman, par les termes en rapport aux sens de la vue et de l'ouïe utilisés très fréquemment dans la narration. L'observation a cependant la préséance sur l'audition, qui n'est utilisée que quand le narrateur ne regarde pas directement sa cible. De même, dans les scènes où le narrateur poursuit Marin, les moments où l'audition prend le pas sur la vision sont ceux où la victime « sort du cadre » de la vision du narrateur. Mais Pierre ne perd jamais la trace de sa cible, ce qui montre à nouveau le renversement des positions de contrôle : Marin, qui jusque-là avait une position dominante sur la ville¹²⁶ et sur ses propres complices, perd l'ascendant. Marin prenait toutes les décisions pour la « famille »¹²⁷, obligeant Pierre à suivre ses ordres sans rien dire. Cette scène montre Pierre reprenant le contrôle de sa vie et décidant à la place de Marin, sans douter de ses actions et de l'issue de la course-poursuite.

La fin d'*Insoupçonnable*¹²⁸ est l'exact opposé de celle du roman précédent : là où Pierre était convaincu de l'issue de ses poursuites, persuadé de prendre l'ascendant sur ses opposants, Sam au contraire commence à douter de l'influence qu'il a eue sur les événements, après avoir perdu tout contrôle de la situation suite au chantage d'Édouard. Pour cette raison, les indices audiovisuels présents dans le texte sont bien moins nombreux, mettant justement en évidence l'incapacité du narrateur à percevoir clairement la scène qu'il observe. Alors qu'il avait jusque-là eu une position d'observateur privilégié, puisque c'est lui qui surveille et contrôle les actes d'Henri jusqu'à la mort de ce dernier, le narrateur perd tous ses repères suite à la prise de pouvoir d'Édouard, ce qui le mènera au doute final. Là où *L'absolue perfection du crime* montre un retour du contrôle

¹²⁵ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.41.

¹²⁶ *Ibid.*, p.26.

¹²⁷ *Ibid.*, p.28.

¹²⁸ VIEL, *Insoupçonnable*, p.131-138.

du narrateur sur sa vie, *Insoupçonnable* symbolise au contraire l'irréversible échec de Sam.

Cette incertitude grandissante concernant le véritable plan de Lise est mise en valeur dans la narration par l'aspect audiovisuel de cette scène¹²⁹ : au début de celle-ci, le narrateur voit clairement ce qui l'entoure dans le rétroviseur de sa voiture ; graduellement, la lumière baisse, les bruits environnants s'assourdisent, jusqu'à ce que Sam ne perçoive plus très bien ce qui l'entoure au point de se corriger (« non, il n'y avait pas de vent en fait »¹³⁰). Même sa perception de la lumière devient indirecte (« Il ne faisait pas nuit complètement, à cause de la lumière naturelle [...] et par l'effet d'un miroir, la lumière, elle remplissait la nuit [...]). De plus le narrateur n'entend pas ce qui l'entoure (« [...] comme j'aurais aimé t'entendre, Lise, à travers les vitres de la voiture, sous les bruits supposés de l'écume sur les pierres [...] »¹³¹), absence sonore qu'il comble en insérant le disque de la valse préférée de Henri, alors qu'il n'appréciait pas cette mélodie ; ce rapprochement entre le dupe de l'histoire et le narrateur peut indiquer au lecteur que Sam rejoint les victimes des machinations de Lise, tandis que cette mise en échec de ses perceptions pousse le narrateur à douter de Lise.

Fataliste, le narrateur compare son existence à un film dont il serait le spectateur impuissant :

J'ai [...] l'impression d'être au cinéma quand l'écran bouge derrière alors qu'en vérité la voiture est immobile, comme si j'avais tourné le volant machinalement dans de faux virages, dans une fausse voiture, dans un faux monde.¹³²

L'apparition dans l'intrigue des dispositifs optiques signifie l'impuissance du narrateur à modifier le cours des événements, qui se déroulent « comme des diapositives sous [s]on crâne et projetées là de force »¹³³. Il ne dispose plus d'aucun choix, se contentant de suivre la fin de l'histoire en tant que simple témoin oculaire : « J'ai pris le revolver. Je ne m'en servirai pas. C'est écrit que je ne m'en servirai pas, mais je l'ai pris »¹³⁴. L'allusion aux ombres chinoises renforce l'impression que le narrateur observe un spectacle sur lequel

¹²⁹ VIEL, *Insoupçonnable*, p.132-138.

¹³⁰ *Ibid.*, p.135.

¹³¹ *Ibid.*, p.137.

¹³² *Ibid.*, p.132-133.

¹³³ *Ibid.*, p.133.

¹³⁴ *Ibid.*, p.133.

il n'a aucun pouvoir. Le narrateur exprime d'ailleurs clairement la suprématie d'Édouard sur lui : « tout semblait orchestré par lui, pour lui, et là-haut, tout là-haut, ressentais-je, les dieux lui avaient obéi »¹³⁵. Tout ce qui l'entoure s'efface, s'effondre, « tout tombait ce jour-là »¹³⁶. De conspirateur et manipulateur, Sam devient, tout comme Henri avant lui, la victime de ses propres actions.

Élise Deschambre compte deux filatures dans *La disparition de Jim Sullivan* : la première est la scène¹³⁷, déjà analysée dans ce chapitre, dans laquelle Dwayne observe la maison de sa femme, planqué dans sa voiture. La seconde¹³⁸ est celle où Dwayne rencontre son oncle Lee en lui demandant de l'aider, et où le point de vue du lecteur se déplace. En effet, jusqu'alors le lecteur suivait les actions de Dwayne, ce qui change dans cette scène : le narrateur-auteur présente au lecteur un personnage secondaire, agent du FBI, à travers lequel le lecteur assiste à la scène. Ce changement de point de vue se produit par le sens de l'observation du narrateur-auteur :

[...] c'était d'autant plus clair que pendant toute la scène [...] on pouvait très bien voir [...] un homme curieusement seul qui s'intéressait manifestement plus à cette rencontre qu'aux antiquités. C'est même par ses yeux à lui qu'on pouvait comprendre au mieux tout le mouvement de l'action [...] ¹³⁹

Non seulement cette dernière phrase invalide la fiabilité de Dwayne, que le lecteur a suivi jusqu'ici, mais la première partie de la citation se déroule aussi de façon extrêmement visuelle et cinématographique, ce qui est corroboré par la suite de la phrase, qui fait allusion à un procédé cinématographique : « C'est même par ses yeux à lui qu'on pouvait comprendre au mieux tout le mouvement de l'action, **un peu comme un travelling qu'on exécuterait** pour suivre Lee [...] »¹⁴⁰.

La relation entre perceptions sensorielles et tropismes cinématographiques est donc sublimée dans ce roman où, plus encore que dans les autres ouvrages étudiés ici, le lecteur devient réalisateur de sa propre version filmique de l'intrigue.

¹³⁵ VIEL, *Insoupçonnable*, p.135.

¹³⁶ *Ibid.*, p.135.

¹³⁷ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.15-16.

¹³⁸ *Ibid.*, p.101-103.

¹³⁹ *Ibid.*, p.101-102.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.102. Nous soulignons.

Mais même si la fiabilité de Dwayne est invalidée *ab initio*, cela ne rend pas les perceptions de l'agent plus assurées :

Alors par précaution ou réflexe, Lee a fermé la porte de son bureau, au point que sa voix pourtant forte, le type seul qui errait dans la boutique n'en percevait plus qu'un bourdonnement continu d'où émergeaient quelques mots [...] jusqu'à ce que soudain on n'entende plus ce qu'il dit [...]¹⁴¹

Dès le moment où le lecteur passe au point de vue de l'agent, les perceptions de ce dernier deviennent morcelées, jusqu'à s'annuler complètement, ce qui handicape le lecteur. Cette dépendance entre personnage et lecteur est d'ailleurs soulignée explicitement par le narrateur-auteur : « [...] et qu'alors l'homme seul ne parvienne plus à percevoir la suite de leur échange, et nous non plus, vu qu'on dépendait de lui pour entendre ce qui se disait »¹⁴².

Par après, le narrateur-auteur reprend le contrôle de la narration, et l'agent du FBI devient un personnage secondaire dans le récit, jusqu'au moment où Dwayne réalise qu'il est suivi alors qu'il récupère des antiquités volées pour son oncle. Cette seconde partie de la filature¹⁴³ – puisqu'il s'agit du même agent du FBI, que Dwayne n'a pas repéré avant – se lit du point de vue de Dwayne : « [...] l'œil tirillé entre son rétroviseur et l'asphalte [...] il n'aimait pas voir les phares réapparaître dans le miroir intérieur à la sortie d'un virage »¹⁴⁴. A nouveau c'est par le sens de la vue que l'action se déroule, et le rapport observé-observateur est toujours en défaveur du narrateur : Dwayne réalise qu'il est dominé par son oncle (qui l'oblige à transporter des marchandises volées) et par l'agent du FBI, qui le suit depuis le début de ses activités criminelles. Par métonymie à nouveau, les phares de la voiture de l'agent deviennent « deux yeux dans la nuit qui le fixaient dans le rectangle glacé de son rétroviseur »¹⁴⁵, symbolisant le regard dominant de l'agent que Dwayne perçoit à travers une surface réfléchissante déjà utilisée dans *L'absolue perfection du crime*, lors de la scène où Pierre poursuit Marin et s'imagine ce que Marin ressent en observant son poursuivant dans le rétroviseur.

¹⁴¹ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.102.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p.123-125.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.124.

¹⁴⁵ *Ibid.*

Le travail de Viel sur les perceptions sensorielles de ses personnages passe donc à la fois par les dispositifs optiques qu'il utilise pour les entraver ou les favoriser, mais aussi par la grande importance accordée aux jeux de lumière. Ces deux appuis sensoriels suggèrent ainsi au lecteur de se représenter la scène mentalement, mais aussi de donner une ambiance globale au roman ; en ce sens, les références au cinéma jouent aussi un rôle : « [c]'est vrai qu'on me dit souvent que mes livres ont l'air d'être en noir et blanc. Je suppose que cela tient à l'imaginaire cinématographique qu'ils font naître chez les lecteurs »¹⁴⁶. Les allusions à la vision des personnages et la construction des romans, fortement influencée par le septième art, mènent le lecteur à convoquer un ensemble d'archétypes qui donnent une ambiance particulière à chaque ouvrage, liée au genre policier et au cinéma d'action.

Dans ces quatre romans, l'omniprésence des perceptions sensorielles, utilisées simultanément avec les tropismes cinématographiques, influence l'audiovisualité du lecteur (c'est-à-dire sa représentation mentale de l'intrigue). Ces mécanismes impliquent le lecteur dans la narration, puisqu'il devient l'équivalent littéraire d'un réalisateur devant visualiser l'action, puis effectuer par son imagination les procédés cinématographiques développés ou suggérés dans les récits. Élise Deschambre intitule ce processus d'animation de l'image décrite par le texte dans l'expérience de lecture la « mise en cinéma du récit ».

¹⁴⁶ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.313.

III. L'usage de codes cinématographiques dans la construction du récit

Ce troisième chapitre vise à développer ce procédé de mise en cinéma du récit pour en déduire les conséquences sur différentes facettes du récit : d'abord, les influences des codes cinématographiques sur le langage du narrateur, puisque c'est par celui-ci que le lecteur expérimente le texte, mais aussi leurs effets sur la construction narrative et sur la diégèse, pour observer leur rôle dans la visualisation de l'intrigue par le lecteur.

Viel n'a pas simplement évoqué les codes cinématographiques dans la diégèse, il les a au contraire intégrés au processus de composition du texte, ce que Deschambre intitule la mise en cinéma du récit :

Nous entendons par mise en cinéma du récit toute construction littéraire visant à calquer délibérément les techniques cinématographiques selon ses propres moyens sémiotiques afin de produire sur le lecteur des effets équivalents à ceux du cinéma.¹⁴⁷

La mise en cinéma du récit a un objectif spécifique concernant la réception de l'œuvre : que la lecture du récit influence le lecteur de la même façon que le visionnage d'une œuvre cinématographique. Le lien entre cinéma et langage est donc tout à fait essentiel, puisque c'est à l'aide de ce dernier que le premier se manifeste ; c'est par la manipulation du langage que le texte se rapprochera des effets du septième art. Analyser la présence des codes cinématographiques dans ces romans devrait permettre de comprendre comment l'auteur manipule la représentation que le lecteur se fait de chaque scène. Nous allons donc d'abord constater les références cinématographiques dans le langage avant d'étudier la présence de mises en cinéma du récit dans la construction et la diégèse des quatre romans de Viel dont nous traitons.

¹⁴⁷ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p. 32.

1. Influences sur le langage

Comme nous venons de le développer dans le chapitre précédent, l'audiovisualité a une grande importance dans l'œuvre de Viel. Elle suggère déjà au lecteur une perception spécifique, liée au cinéma puisqu'elle sollicite les mêmes sens (la vue et l'ouïe). Mais à elle seule, l'audiovisualité des romans ne suffit pas à « mettre le récit en cinéma » : un système complexe de références et de techniques distingue ces ouvrages.

En effet, dans les livres de Viel, l'audiovisualité n'est pas le seul élément qui marque une intégration du cinéma dans le roman : des références explicites au septième art sont très présentes dans les ouvrages de Viel (allant même jusqu'à en devenir le sujet principal, comme dans *Cinéma* ou *Hitchcock, par exemple*), et orientent ainsi l'imagination du lecteur et sa représentation des intrigues de l'auteur français. Nous allons à présent envisager certaines de ces références explicites au genre et aux procédés cinématographiques dans chacun des romans.

Au début du troisième chapitre de la première partie de *L'absolue perfection du crime*, l'un des personnages principaux explique comment utiliser correctement une caméra : cela attire l'attention du lecteur sur deux éléments. Le premier est le décor, c'est-à-dire l'environnement dans lequel les personnages évoluent mais aussi celui de l'endroit où se déroulera le braquage, ce qui rappelle au lecteur l'objectif du groupe. Le second élément est la réalisation en elle-même du film d'Andrei, le cadrage et les mouvements de caméra qu'il mentionne. Le lecteur peut ainsi s'imaginer un plan-séquence de la ville qui se déroulerait par un long travelling.

L'importance de ces deux éléments pour la compréhension de la scène est signalée par le dédoublement de la description de la ville : la première description, qui entame le chapitre, ressemble à un film touristique montrant le port de la ville et le casino en bord de mer, tandis que la seconde montre un peu mieux l'intérêt véritable du réalisateur : « La quatre-voies devant. Le temps des feux. L'entrée principale. Les vigiles en forme de figurines. Les vitres teintées »¹⁴⁸

Ces connaissances leur servent en réalité à espionner le casino que les braqueurs comptent cambrioler afin de mettre au point leur plan : « plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique, disait-on

¹⁴⁸ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.37.

[...] »¹⁴⁹. Viel introduit dans cette scène un commentaire soulignant l'importance de « cette précision visuelle »¹⁵⁰ que n'offre pas une observation sur place, remarquant l'avantage « qu'on éviterait de trop rôder sur les lieux »¹⁵¹. Ce commentaire pourra être mis en relation, dans la partie suivante de ce mémoire, avec la philosophie de Viel concernant les rapports entre cinéma et littérature ; un récit personnel, même très détaillé, amènerait plus d'inconvénients aux braqueurs que l'enregistrement à distance d'un film qui permet notamment des « zooms serrés »¹⁵² sur la scène.

Déjà dans le langage de *L'absolue perfection du crime*, on peut remarquer la place prépondérante du cinéma dans l'intrigue et la position que l'auteur met en évidence dans son récit, c'est-à-dire la supériorité du cinéma sur le discours oral au niveau de la représentation exacte et détaillée du réel.

Dans *La disparition de Jim Sullivan*, la référence explicite la plus marquante illustre la particularité de ce roman par rapport aux autres ouvrages étudiés ici : « [...] un peu comme un **travelling** qu'on exécuterait [...] »¹⁵³. En effet, comme cela a été démontré plus tôt, le double niveau narratif de cet ouvrage et la position de distanciation que le narrateur adopte face au second niveau (celui de son récit) poussent le lecteur à prendre une position de réalisateur devant reconstruire l'histoire de Dwayne Koster au moyen de l'audiovisualité. Le narrateur, en comparant certaines scènes de son récit à des tropismes cinématographiques, suggère au lecteur une manière précise de se représenter l'intrigue : un montage cinématographique.

Dans *Insoupçonnable*, le narrateur fait référence à un procédé de trompe-l'œil utilisé au cinéma : la transparence. Celle-ci consiste à projeter un film à l'arrière-plan d'une scène en studio¹⁵⁴, et est souvent utilisée pour donner l'illusion qu'une voiture roule en faisant défiler le paysage derrière elle : « [...] et l'impression d'être au cinéma quand l'écran bouge derrière alors qu'en vérité la voiture est immobile, comme si j'avais tourné machinalement dans de faux virages, dans une fausse voiture, dans un faux monde. »¹⁵⁵ Dans la diégèse, cette allusion est utilisée pour insister sur un élément que nous

¹⁴⁹ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.38.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.38.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.38-39.

¹⁵² VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.38.

¹⁵³ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.102.

¹⁵⁴ BAPTISTE, M., et al., « CINÉMA (Aspects généraux) – Les techniques du cinéma », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/> (article consulté le 24 septembre 2020).

¹⁵⁵ VIEL, *Insoupçonnable*, p.132-133.

approfondirons plus loin : la confusion entre le réel et la fiction dans les romans. En effet, il est possible de remarquer que les narrateurs de ces quatre romans en général semblent effacer la frontière entre réalité et imaginaire, caractéristique qui est souvent accompagnée de références au cinéma ou au théâtre, comme nous le verrons.

Le même phénomène se manifeste dans *Le Black Note*, où le cinéma prend une place de soutien face à une situation insupportable ; comme le souligne le narrateur, après la disparition de Paul et son retour à son travail de gardien de cinéma, Georges n'a « plus besoin de faire du cinéma dans la vie réelle »¹⁵⁶. Georges est d'ailleurs le personnage le plus lié au cinéma dans ces quatre romans : il est cinéphile, et le septième art devient pour lui un filtre de compréhension du monde (« c'est l'endroit du vide, la mer, c'est le cinéma qui me l'a appris, l'endroit où on va quand on a plus rien à faire ailleurs »¹⁵⁷), voire même une obsession (« il lui manquait une caméra, vois-tu, pour faire des travellings [...] et faire des zooms [...] Même ta chute sur le pont, dans son regard j'ai vu qu'il voulait te filmer, j'ai vu qu'il a regretté comme jamais d'être les mains vides sans caméra. »¹⁵⁸), au point que le narrateur semble observer un certain manque de cinéma dans la vie de Georges comparable à un manque de drogues : « [...] c'est le cinéma qui l'a rendu dingue, non pas le cinéma vraiment mais l'absence après, le manque d'images fortes dans notre tombeau de pierres, sans le cinéma il est devenu dingue »¹⁵⁹.

La vie, surtout dans ses moments les plus dramatiques (telle la mort de Paul), n'est plus qu'un prétexte pour « faire du cinéma » : cet élément se relie à la théâtralisation de la narration par le narrateur, que nous verrons plus avant, et qui consiste en la mise en scène par le narrateur de moments du récit. Dans le cas du *Black Note*, ce phénomène est particulièrement observable, puisque le narrateur donne plusieurs versions du même évènement, toutes plus dramatiques les unes que les autres (allant du simple suicide à l'assassinat prémédité).

Outre la présence de références explicites au cinéma dans les textes, la présence de scènes stéréotypées des genres noirs produit aussi sur le lecteur un effet cinématographique : il se rappellera inconsciemment (ou pas) de scènes similaires dans des films noirs, ce qui influence à nouveau la réception de l'œuvre.

¹⁵⁶ VIEL, *Le Black Note*, p.16.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.65.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.96-97.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.78.

Le livre contenant le plus de clichés est *La disparition de Jim Sullivan*, ce qui est logique au vu des objectifs du narrateur-auteur : ce dernier désire copier les romans américains afin de composer une œuvre internationale, et se base donc sur les plus grands stéréotypes de ces derniers. Par conséquent, l'intrigue elle-même n'a rien de nouveau, mais est constituée d'un amalgame de scènes connues de romans américains ou tirées directement de l'imaginaire lié à l'Amérique : une référence aux Amérindiens et aux paysages sauvages de l'Amérique, des endroits « qu'on ne trouve qu'aux États-Unis »¹⁶⁰ comme un garage ou un riche yacht-club, ou encore des références à l'histoire américaine (notamment la guerre d'Irak ou l'élection de Barack Obama). Ce manque d'originalité apparent est revendiqué dans le roman lui-même : « Et sur la porte semi-vitrée de son bureau, **comme sur celles des commissariats qu'on voit dans les films**, il y avait son nom comme gravé dans du verre, Dr Dwayne Koster. »¹⁶¹, « Pour tout dire, j'ai pensé longtemps que mon livre commencerait là-dessus [...] **à cause de plusieurs romans que j'avais lus qui commençaient comme ça** [...] bien sûr, **j'étais obligé de faire comme un romancier américain** [...] »¹⁶².

Ces références à un univers représentatif stéréotypé permettent au narrateur d'installer rapidement un décor et une ambiance reconnaissables pour le lecteur et d'y placer son intrigue. Comme cela a déjà été dit, ce n'est pas là que réside l'originalité de *La disparition de Jim Sullivan*, mais bien dans le dédoublement de l'instance narrative et la position adoptée par le premier narrateur, en plus de l'objectif particulier que ce dernier se donne.

Cette reprise de clichés associés à un genre littéraire et cinématographique spécifique participe aussi à la construction de *L'absolue perfection du crime*, que Viel associe ouvertement aux films de gangsters : « pour *L'absolue perfection du crime*, j'ai volontairement visionné des dizaines de films policiers, des films de gangsters principalement parce que je savais que je voulais raconter une histoire de gangsters. »¹⁶³. Cela lui a permis de synthétiser les grands principes de ce genre pour les refondre et les remodeler dans son roman. Ainsi, l'intrigue du livre est de nouveau assez typique des films noirs (la bande de braqueurs, planifiant le hold-up d'un grand casino, se fait trahir au dernier moment, et le personnage principal décide de se venger à sa sortie de prison),

¹⁶⁰ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.82.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.19. Nous soulignons.

¹⁶² *Ibid.*, p.42-43. Nous soulignons.

¹⁶³ NOWOTNICK, *Op.cit.*, p.558.

et l'ambiance est très citadine et sombre. Viel modifie tout de même certains clichés : quand Marin, tout juste sorti de prison, entre dans le bar où se trouve le narrateur, « il n'y a pas eu un silence général, ni même une baisse du volume sonore »¹⁶⁴, contrairement à ce qu'on aurait pu remarquer dans un film (ce qui aurait renforcé le côté dramatique de la scène). De cette façon, il se réapproprie ce genre cinématographique et donne plus d'originalité à son ouvrage : par exemple, il introduit dans son texte un horodatage, technique commune des films d'espionnage par exemple, pour souligner l'attente et l'angoisse du narrateur le jour du casse, ce qui augmente le suspense de la scène.

Ceci démontre bien l'influence du cinéma sur les livres de Tanguy Viel, et la réappropriation que celui-ci fait des techniques propres au septième art : alors que l'horodatage dans les films se fait généralement par l'introduction d'un texte en surimpression de l'image (ou, plus anciennement, par l'insertion d'un carton entre deux séquences de film), le procédé est adapté pour les livres en introduisant des *timecodes* suivis d'images simples et efficaces dans le texte. En effet, dans le chapitre¹⁶⁵ où cet horodatage prend place, les phrases sont bien plus courtes que dans les autres parties, et expriment une suite d'actions rapides :

Le jour J. L'après-midi chez moi. Le café toujours chaud. Ma tête dans le miroir. La sieste dans le fauteuil. A 14h00, j'ai allumé la télévision. A 15h00, je me suis rasé. A 16h00, je me suis installé dans le sommeil impossible. La solitude. Chacun pour lui-même répétant pour lui-même la suite logique d'actions, pour lui-même. L'ennui qui précède, le froid sec, le ciel clair dans le bois des fenêtres. A 14h00, j'ai allumé la télévision. A 15h00, je me suis rasé. A 16h00, je me suis installé dans le sommeil impossible. A 17h00, je suis sorti, j'ai fait quelques courses, acheté des oranges, des pommes, du vin rouge. A 18h00, je me suis mis sur mon lit, les mains sous la tête. A 19h00, j'ai pris un médicament pour les nerfs, avec un grand verre d'eau. Ensuite, j'ai failli m'endormir. Mais on avait rendez-vous.¹⁶⁶

Les premières phrases sont averbales, mettant rapidement le décor en place, cependant sans décrire plus avant l'environnement : le lecteur ignore complètement ce que « chez

¹⁶⁴ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.70-71.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.70-71.

moi »¹⁶⁷ représente, ou ce à quoi le narrateur ressemble (« Ma tête dans le miroir »¹⁶⁸). Cela laisse au lecteur la possibilité d'imaginer librement les détails des éléments mentionnés.

Les phrases suivantes commencent par une indication horaire, avant de décrire des actions qui n'ont rien d'une préparation minutieuse à un braquage, mais sont au contraire des actions quotidiennes et ordinaires : regarder la télévision, se raser, tenter de dormir. Le seul indice d'une angoisse du narrateur est l'impossibilité du sommeil, qui est d'ailleurs suivie par une digression sur la solitude, qui renforce cette anxiété sous-jacente dans le texte confirmée par la dernière phrase avec une indication horaire, concernant la prise d'un médicament pour les nerfs. Ce programme défini heure par heure est répété une seconde fois, ce qui pourrait montrer que le narrateur se raccroche à l'énonciation de ses activités pour ne pas sombrer dans l'angoisse ; mais cette récapitulation peut aussi être considérée comme une préfiguration de la reconstitution judiciaire qui survient un chapitre plus loin, par exemple.

On remarque à nouveau une subversion du cliché de l'horodatage : alors que ce procédé est souvent utilisé pour augmenter le suspense en indiquant par exemple un compte à rebours, ou en indiquant l'arrivée prochaine d'une échéance dramatique pour laquelle le héros se prépare (bien que ce ne soient pas toutes ses possibles applications), l'horodatage montre ici non pas une frénésie préparatoire mais l'ennui qui précède le braquage, que le redoublement de l'horaire souligne d'autant plus.

Ces deux ouvrages présentent donc des aspects intéressants pour notre étude : outre les perceptions sensorielles manipulées pour accroître l'audiovisualité du lecteur, ils utilisent aussi des références explicites au cinéma pour influencer la représentation du lecteur, à la fois en mentionnant des techniques de montage (la transparence, le travelling, ...) mais aussi en utilisant le film dans la diégèse. Enfin, l'introduction de scènes stéréotypées dans ces ouvrages rappelle au lecteur un univers cinématographique et littéraire précis, ce qui influencera la réception de l'œuvre.

Les références explicites ne sont pas le seul indicateur de la présence du cinéma dans le texte : celle-ci se remarque jusque dans l'aspect rythmique du récit. Comme cela a été expliqué dans la première partie de ce mémoire, les romans de Viel sont marqués par

¹⁶⁷ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.70.

¹⁶⁸ *Ibid.*

un langage proche de la langue orale qui se constitue de retours en arrière, de reformulations et d'hésitations incessants, ce qui rend le récit morcelé et circulaire. La construction même des romans est influencée par un rythme emprunté au cinéma, comme nous le verrons plus loin.

Par exemple, dans *La disparition de Jim Sullivan*, le narrateur a plusieurs objectifs : mettre en place le décor du roman et expliciter le contexte au moyen de descriptions, qui permettent d'ajouter des éléments extérieurs à l'histoire de Dwayne. Cela provoque dans la narration une alternance entre les passages du narrateur, caractérisés par des phrases complexes qui traitent souvent d'hypothèses de travail et de descriptions, et les passages de l'histoire de Dwayne, généralement constitués par des phrases plus courtes qui décrivent des actions concrètes du personnage. Le rythme du langage alterne donc entre des ralentissements et des accélérations. Cela se sent surtout vers la fin de l'ouvrage, où les passages de Dwayne prennent de plus en plus le pas sur ceux du narrateur, jusqu'à pratiquement effacer ce dernier. C'est dans ces pages que se produit le dénouement de l'histoire de Dwayne Koster. Ces changements de rythme sont calqués, selon Viel lui-même, « sur un rythme de narration cinématographique »¹⁶⁹. La rythmicité des enchaînements des différentes séquences de ses récits est donc empruntée au septième art, qui marque en profondeur la composition de ses romans.

Le septième art influence jusqu'aux thèmes traités dans les œuvres de Viel. On remarque en effet un rapport particulier au langage dans son œuvre : les narrateurs de ses romans se questionnent sur le discours, et entament une réflexion sur les liens entre parole et vérité. Cela se produit notamment dans *Le Black Note* : nous savons à présent que le langage peut être aliéné, ce dont les personnages se rendent bien compte (« il parle à ma place déjà »¹⁷⁰). La parole peut aussi être empêchée, physiquement et mentalement (« Mais un jour je raconterai tout, tu ne seras pas là pour mettre ta main sur ma bouche et m'empêcher de parler. »¹⁷¹, « C'est bien que Paul ne soit pas là, parce qu'on peut se développer en paroles »¹⁷²). Ce narrateur expose donc les manquements du langage par rapport à la vérité : alors que le premier peut être manipulé jusqu'au mensonge, la seconde « sue par les pores de mes joues quand je parle », entrant en contradiction avec la langue, ce qui crée la confusion des idées du narrateur et la multiplicité des versions du

¹⁶⁹ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

¹⁷⁰ VIEL, *Le Black Note*, p.70.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.89-90.

¹⁷² VIEL, *Le Black Note*, p.105.

crime qu'il veut avouer. Le langage n'est donc ni suffisant ni adéquat pour révéler la vérité. Au contraire, le cinéma devient une façon de mieux comprendre la réalité (« c'est le cinéma qui me l'a appris »¹⁷³), à la fois plus efficace et plus complète. Mais comme nous le verrons, le cinéma n'est pas à l'abri de certaines dérives.

Ces réflexions du narrateur mettent face à face le verbe et le cinéma : les romans de Viel, et en particulier *Le Black Note*, soulignent l'échec du verbe pour exprimer tout le réel, opposé au succès du cinéma, qui devient le modèle de la représentation mimétique. Viel met en scène un lien explicite entre le langage et le cinéma, qui est le remplacement de l'un par l'autre suite à l'incapacité du langage à tout dire.

Ceci fait écho aux réflexions du Nouveau Roman et de Beckett, qui avaient conclu que la littérature n'était plus suffisante pour parler du réel : une nouvelle méthode de représentation mimétique se devait d'être trouvée. Cela les avait menés à une déconstruction de la langue et à une remise en question de la littérature. Viel, quelques décennies plus tard, tente de reconstruire cette littérature : il y intègre le cinéma pour la renouveler, lui donner une plus-value. Comme l'explique Richir :

La tentation de transposer dans l'écriture l'absolue transparence de l'image cinématographique explique la dimension visuelle extrêmement marquée de ses romans, dont rend notamment compte la diversité des procédés d'écriture convoqués dans le but de reproduire les effets de figuration propres à l'image cinématographique.¹⁷⁴

Ce constat d'échec littéraire et la volonté de reconstruire une littérature influencent l'aspect cinématographique de son œuvre : l'utilisation d'un langage cinématographique correspond à une volonté de (mieux) se faire comprendre, à une tentative de communication.

Outre l'emploi d'un vocabulaire spécifique au septième art, notamment les références à des procédés de montage comme le travelling (*La disparition de Jim Sullivan*, *Le Black Note*), voire même à l'utilisation de caméras dans le récit (*L'absolue perfection du crime*), la place du cinéma se manifeste jusque dans la construction narrative du texte.

2. Influences sur la construction narrative

¹⁷³ *Ibid.*, p.65.

¹⁷⁴ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, p.225.

Viel ne cache pas qu'il s'inspire du cinéma pour écrire, et notamment pour créer les ambiances de ses ouvrages, comme nous l'avons évoqué précédemment. Il se sert aussi des grands motifs du cinéma et de la littérature pour composer ses intrigues, utilisant notamment « des *topoi* du polar, revus et corrigés, détournés pour devenir "légende" »¹⁷⁵, qui lui permettent de faire référence à un univers déjà construit afin de donner un cadre connu des lecteurs à ses romans. Par conséquent, toute la construction narrative de ses romans est influencée par le septième art.

L'impact du cinéma sur le rythme déjà particulier de ses livres se marque déjà dans la construction de ses phrases (comme étudié plus haut), mais aussi dans le travail d'écriture de Tanguy Viel :

Je travaille tellement par scènes qu'avant d'avoir le livre j'ai la scène, j'ai les scènes ou j'ai des caprices de scènes [...]. À partir de là, pour fabriquer cette scène, j'essaie de faire fondre l'imaginaire issu des films et des livres. C'est peut-être pour ça qu'on a le sentiment que je n'invente pas grand-chose. En effet, je n'invente pas, je coupe et je colle intérieurement, je superpose, etc.¹⁷⁶

En utilisant ces éléments « préfabriqués », existant déjà dans un arsenal bibliographique ou cinématographique, Viel permet à son lecteur de se retrouver plus facilement dans le type de récit qu'il est en train de lire, ce qui a pour conséquence non seulement d'accélérer le rythme de lecture de sorte que la fiction se consomme plus rapidement, mais aussi de libérer l'esprit du lecteur en utilisant des ressorts connus de son public pour orienter sa réflexion sur un autre niveau de l'ouvrage, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de ce mémoire.

On observe donc une efficacité filmique de l'œuvre : le lecteur est subjugué par le texte et se laisse emporter par un rythme provenant du septième art. Interrogé sur ce que le cinéma a apporté à son écriture, Viel répond :

En premier lieu, je crois, un capital d'images disponibles : le cinéma a formalisé des archétypes (...) C'est donc une mémoire et donc un matériau pour moi, au même titre que l'enfance ou la réalité perçue. Mais bien sûr le

¹⁷⁵ MARCANDIER, C., « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », in *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n°10, 2015, p.118.

¹⁷⁶ NOWOTNICK, *Op.cit.*, p.558.

cinéma est aussi une forme, et en tant que telle, elle « préfigure » ou « configure » notre cerveau. De ce point de vue, je crois que l'apport le plus important sur mon propre travail est celui du rythme, c'est-à-dire de l'enchaînement des durées.¹⁷⁷

Cette efficacité héritée du cinéma se remarque aussi dans les procédés utilisés par Viel pour préfigurer la fin de ses récits. En effet, ce que le cinéma a baptisé *foreshadowing* (c'est-à-dire la préfiguration d'éléments chronologiquement postérieurs au moment du discours) a plusieurs fonctions dans ces romans : ajouter une tension dramatique (par exemple, dans *L'absolue perfection du crime*, les scènes de la technique des boîtes aux lettres et du rétroviseur sont respectivement annonciatrices des poursuites de Lucho et de Marin), ou au contraire l'annuler : dans *La disparition de Jim Sullivan*, les différentes incises et formulations assertives (les répétitions de l'expression « bien sûr », par exemple) insistent sur l'évidence de ce qui va se produire, révélant en avance les éléments de l'intrigue. Cette désamorçage du suspense et de l'attente est une conséquence directe de la construction double de ce roman, où le premier narrateur prend la place de l'auteur du second récit qui en dévoile les rouages.

L'auteur utilise de plus des effets de montage, tirés à la fois du cinéma et de la littérature, pour modifier le rythme de son récit. Par exemple, les ellipses narratives permettent de passer d'une scène à l'autre sans raconter les événements qui se déroulent entre les deux, et sont un procédé littéraire courant qui peut s'apparenter au processus de montage cinématographique. En effet, le montage d'un film permet au réalisateur de couper certaines scènes, ou d'en juxtaposer d'autres qui n'ont pas été tournées l'une à la suite de l'autre ; de manière générale le montage sert à modifier l'ordre chronologique de tournage pour le transformer en une succession de plans et de séquences choisis qui s'articulent les uns aux autres grâce à des transitions spécifiquement sélectionnées pour produire certains effets sur le spectateur. Ces deux procédés ont donc le même effet sur le texte : une accélération brusque du rythme du récit, due à un « saut temporel » dans la chronologie des événements. Un exemple d'ellipse dans *L'absolue perfection du crime* se produit aux pages 86 et 87 : la première scène est le récapitulatif du plan d'action du braquage par le narrateur, dans les minutes qui précèdent le début du casse. La seconde scène entame le chapitre suivant, mais se déroule chronologiquement bien après le

¹⁷⁷ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

braquage, après la trahison de Lucho et l'emprisonnement de Pierre, puisqu'il s'agit de la reconstitution des faits durant le procès de Pierre. Cette ellipse confronte directement le lecteur au résultat final du casse, sans lui avoir montré ce qui le cause. C'est la reconstitution qui permettra au lecteur de comprendre comment le braquage a échoué. L'effet de ce montage particulier est donc identique à celui produit par la préfiguration dans *La disparition de Jim Sullivan* : la désamorçage du suspense et de l'attente du lecteur, qui découvre la fin de l'intrigue principale du roman (le braquage du casino) avant d'en découvrir les détails.

Le rythme du récit subit certes des accélérations, comme celles provoquées par les préfigurations et les ellipses, mais il y a aussi des ralentissements, voire des arrêts complets dans le déroulement de l'intrigue, généralement à des fins d'analyse et de description. Ces interruptions sont de différents types, comparables aux arrêts sur images, zooms, gros plans, et autres subterfuges utilisés au cinéma.

Dans *Insoupçonnable*, un gros plan¹⁷⁸ opère la transition entre la visite de Sam chez les Delamare et leur partie de golf. Ce gros plan décortique le mouvement d'un golfeur en train de frapper la balle, décrivant d'abord les détails (la position et le mouvement du corps) avant de laisser place à un plan plus large (la trajectoire de la balle sur le terrain). Cette description très complète opère la transition pour le changement de décor tout en ralentissant le rythme du récit.

C'est aussi la fonction de l'écriture « en crabe » dans *La disparition de Jim Sullivan*, dont il a déjà été question plus haut : Viel la définissait comme la description exhaustive d'une scène statique « remplie de détours et de flash-backs »¹⁷⁹, ce qui est comparable à un arrêt sur image ; mais le plan séquence cinématographique peut aussi s'y apparenter, même si par définition il n'a rien de statique. Le principe reste cependant le même : décrire la scène en laissant le temps au spectateur (et dans notre cas, au lecteur) d'absorber tous les détails de l'image afin de pouvoir en faire une analyse complète.

C'est ainsi que le personnage de Dwayne Koster est introduit par le narrateur du livre : la caméra fictive qu'utilise le narrateur pour représenter l'image avance lentement de l'avant vers l'arrière du véhicule de Dwayne en mettant en évidence « les attributs de sa vie »¹⁸⁰ : la bouteille de whisky et les cigarettes représentent son problème d'addiction,

¹⁷⁸ VIEL, *Insoupçonnable*, p.41.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.15-16.

les magazines et le livre évoquent ses centres d'intérêt (en lien avec les clichés américains qu'imite le narrateur), et la crosse de hockey, symbolisant elle aussi son amour pour ce sport, est de plus mise en évidence à la fin de la phrase pour marquer son importance dans le récit. Plus encore que le ralentissement du récit, l'objectif de ce plan séquence est de mettre en place le décor et de caractériser rapidement un personnage stéréotypé de roman américain.

Ces mises en cinéma du récit telles que les comprend Deschambre ne sont pas constituées de références explicites ni de ces scènes stéréotypées qui les encadrent dans le récit : elles sont présentes dans la façon dont les descriptions sont développées. Il s'agit donc bien d'une incorporation des procédés cinématographiques dans l'œuvre grâce à des moyens propres à la littérature.

En utilisant ces mises en cinéma du récit, l'auteur a pour objectif avoué de provoquer ou modifier la représentation mentale du lecteur pour la rapprocher d'un travail cinématographique de montage, constitué de modifications de l'ordre chronologique de l'intrigue, de variations du rythme du récit, et de changements d'angle de prises de vue (zooms, travellings), qui causent une subversion de la structure narrative traditionnelle. La référence explicite à ces éléments dans les textes « attire l'attention du lecteur sur la possibilité d'autres constructions similaires »¹⁸¹, ce qui met en évidence la technique narrative particulière de Viel dans l'esprit du lecteur.

Car là se tient la fascination de l'auteur de *Cinéma* pour l'art cinématographique : ce ne sont pas tant les scènes que *l'intervalle* qui lie les scènes, l'art de les monter, de les réunir pour faire front. C'est ce qu'affirme sans ambages le narrateur du *Black Note* : « Tout le travail laissé en plan avec Paul, et les histoires cassées net en leur centre, mais les fragments, moi je n'en sais rien. Georges, il aurait su faire le montage, à cause de son expérience du cinéma, tirer dans les couches pour les superposer sans rupture, mais plus maintenant, depuis l'incendie. »¹⁸² Le montage est la voie vers l'œuvre, au-delà de toute anthologie : il en est le fil directeur, ce moment où il peut enfin exister, c'est-à-dire *entre* les grandes phrases des frères noirs qui, elles, sont autant de trouées, de vides absolus qui déchirent

¹⁸¹ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.47.

¹⁸² VIEL, *Le Black Note*, cité dans FAERBER, J., « Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.92.

les narrateurs, qui agissent sur lui comme on « fait un trou dans le langage »^{183, 184}

L'originalité de l'œuvre de Viel ne provient pas de ses thèmes ni de ses intrigues, qu'il admet volontiers tirer des clichés des genres fictionnels qu'il utilise, mais bien de la manière d'assembler ces scènes stéréotypées entre elles, par un art de la transition tiré du cinéma.

La disparition de Jim Sullivan illustre clairement cette originalité. L'intervention métadiégétique directe du narrateur empiète sur le récit, et sert non seulement à donner un effet de réel, mais crée aussi une réflexion technique du narrateur sur le roman. Si bien qu'au lieu d'avoir un produit fini entre les mains, le lecteur a l'impression d'assister à la création d'un roman. Ces commentaires ont un double effet cinématographique : le premier est un effet de montage « en cours » auquel le lecteur assiste, et le second consiste en des ruptures du quatrième mur.

Dans l'extrait qui suit, le narrateur-auteur explique le choix du lieu de l'intrigue de son roman :

Par exemple, à Detroit, **d'après ce que j'ai lu sur Internet**, un habitant peut percevoir dans son champ visuel jusqu'à 3200 vitres en même temps, mais, **me suis-je dit, si j'écris une chose comme ça dans mon roman**, alors on pourra comprendre que mes personnages habitent une grande ville complexe et internationale, une ville pleine de promesses et de surfaces vitrées.¹⁸⁵

Les commentaires inscrivent le narrateur fictif dans la réalité du lecteur (comme s'il avait vraiment recherché des informations sur Internet) parce qu'ils sont réalistes et vérifiables, ce qui les rend vraisemblables. Cette impression de réalisme oriente donc l'attention du lecteur sur le processus de création du roman, comparable à la construction d'un film.

De plus, ces commentaires sont un exemple des constantes ruptures du quatrième mur que présente l'ouvrage. Le narrateur ne s'adresse pas directement au lecteur, mais s'oriente plutôt vers le récit, comme s'il écrivait un journal de bord :

¹⁸³ VIEL, *Le Black Note*, cité dans FAERBER, *Op.cit.*, p.92.

¹⁸⁴ FAERBER, *Op.cit.*, p.92.

¹⁸⁵ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.11. Nous soulignons.

Je n'ai pas trop insisté là-dessus dans mon roman, parce que je ne voulais pas faire un thriller politique avec des histoires compliquées qui mêlent des personnes existantes et des personnages de fiction, comme font souvent, c'est vrai, les écrivains américains.¹⁸⁶

Au lieu d'entamer un monologue adressé au lecteur, le « je » de Viel le fait rentrer dans les coulisses de l'écriture en lui dévoilant les rouages du roman américain contemporain. Le narrateur endosse le rôle d'un réalisateur dirigeant le tournage d'un film, indiquant par écrit ses consignes qui prennent la forme des mises en cinéma du récit présentes dans *La disparition de Jim Sullivan*. En effet, la structure formelle du texte peut être comparée à celle des *making-of* cinématographiques, où le spectateur assiste à la création de l'œuvre au travers du prisme du réalisateur.

Dans son mémoire, Deschambre s'intéresse à la confusion entre le réel et la fiction que ces procédés cinématographiques et les perceptions incertaines du narrateur procurent à la fois au personnage principal, mais aussi au lecteur. Un passage en particulier est mis en exergue : « Jim Sullivan qui **avait l'air** d'apparaître comme en **surimpression** sur son pare-brise, lui disant de ne pas s'énerver »¹⁸⁷. Comme l'explique Deschambre :

Dans sa thèse, Richir reconnaît l'origine cinématographique du procédé de surimpression employé dans *La disparition de Jim Sullivan* : est d'après elle appliquée «une technique du montage cinématographique pour donner à voir une image qui condense deux niveaux de réalité différents»^{188, 189}

Ce passage est emblématique de l'écriture particulière de Viel : l'association des perceptions sensorielles incertaines du narrateur non fiable et des mises en cinéma du récit dans ce roman provoque chez le lecteur un doute constant sur la réalité des événements exposés, puisqu'il se retrouve confronté à de multiples niveaux de réalité (le sien tout d'abord, puis celui du narrateur-auteur, et celui de Dwayne qui semble parfois imaginer des éléments). Ce dernier niveau, celui des fictions inventées par le personnage, illustre la présence du cinéma dans la diégèse.

¹⁸⁶ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.109.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.96-97. Nous soulignons.

¹⁸⁸ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, p.325, citée dans DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.45.

¹⁸⁹ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.45.

3. Influences sur la diégèse

En effet, le cinéma influence aussi les personnages : tout comme Dwayne qui s'imagine les vies de son ex-femme et de sa maîtresse, les autres narrateurs des romans étudiés ici fantasment leurs existences. Cette place du cinéma dans l'intrigue crée un second niveau fictionnel, particulièrement mis en évidence dans *La disparition de Jim Sullivan*, mais existant aussi dans les trois autres romans.

Ce fantasme du narrateur est bien présent dans *La disparition de Jim Sullivan*, lorsque le chanteur apparaît au personnage principal par exemple, mais aussi quand il évoque avec nostalgie ses années de mariage : « toutes ces choses qu'il revoyait comme en rêve à travers le pare-brise de sa Dodge »¹⁹⁰. Le même procédé de surimpression cinématographique est utilisé pour ces deux exemples.

Dans *Insoupçonnable*, le fantasme du narrateur prend la forme non pas d'un désir profond de ce dernier, mais d'hypothèses angoissées sur les causes du ratage de son plan :

[...] parce que soudain j'ai pensé qu'il avait tout vu, Édouard : dans l'ombre des arbres il avait regardé les faux billets voler dans l'air, il avait regardé son frère mourir et soudain j'ai pensé que c'était lui qui avait rempli la valise.¹⁹¹

Le narrateur se repasse ici une scène de son existence en y introduisant un élément nouveau : la présence d'Édouard, à la fois sur place et dans le déroulement des événements. Ce retour en arrière (comparable au *flash-back* cinématographique) se place parallèlement aux événements racontés plus tôt par le narrateur, complétant le point de vue limité et subjectif de ce dernier par un autre point de vue fictif mais vraisemblable.

Dans *L'absolue perfection du crime*, ce fantasme se manifeste comme une reconstitution volontaire des faits, dans le cadre du procès du narrateur, introduite explicitement en référence au cinéma : « Faites comme vous avez fait au jour des faits, a dit le juge. La scène devait commencer dehors [...] »¹⁹². Il ne s'agit pas cependant d'un fantasme propre au narrateur, mais d'une illusion péremptoire à laquelle il doit se plier, tel un acteur répétant une scène : « J'ai essayé de retrouver le visage que j'avais ce soir-

¹⁹⁰ VIEL, *La disparition de Jim Sullivan*, p.17.

¹⁹¹ VIEL, *Insoupçonnable*, p.112.

¹⁹² VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.87.

là »¹⁹³. Le narrateur se laisse cependant envahir « par la même excitation, la même ivresse mélangée en montant les marches, comme si on allait refaire toute l'arnaque »¹⁹⁴, signe que cette illusion le domine peu à peu, remplaçant presque la réalité : « j'ai essayé d'y aller doucement [...] mais quand il a marmonné son "va te faire foutre" à lui, je jure, le coup est parti presque aussi fort »¹⁹⁵.

Le récit de cette reconstitution est cependant truffé d'éléments qui distancient le narrateur de ses souvenirs et qui apparentent la scène à un tournage de film, notamment le jeu des « acteurs » de la reconstitution, qui n'est jamais fidèle aux évènements du véritable braquage.

Le *Black Note* est, des quatre romans analysés ici, celui qui contient le plus de fictions intradiégétiques : non seulement chaque version du crime est un leurre qui égare le lecteur et empêche la reconstitution des faits, mais l'association même des quatre personnages, qui cherchent à imiter parfaitement le quartette de Coltrane, est un fantasme. Il est intéressant de remarquer que, tout au long du roman, le narrateur oscille entre les véritables prénoms de ses compagnons et leurs identités empruntées : Christian est principalement appelé Elvin, car le narrateur s'avoue « incapable de l'appeler Christian »¹⁹⁶, tandis que les surnoms de Georges et de Paul ne sont employés qu'au début du roman. C'est Paul qui a décidé d'utiliser ces surnoms, et qui a choisi ceux de ses amis : son influence sur l'identité du narrateur et de ses compagnons est déjà présente. Un seul musicien parvient à choisir son surnom : « Pour Georges, on avait hésité longtemps avec Charlie, comme Charlie Mingus. Mais pour finir on avait choisi Jimmy, car pour finir on avait respecté son choix personnel, et il avait de l'admiration pour Jimmy plus que pour Charlie »¹⁹⁷. Georges est aussi le seul personnage survivant qui échappe à l'internement, et celui qui semble avoir le plus résisté à l'influence de Paul, grâce au cinéma : « Georges, avec le cinéma, lui il avait une vraie autonomie »¹⁹⁸. Pour cette raison, le narrateur lui laisse sa véritable identité au lieu de l'appeler par son surnom.

Au contraire, Elvin est celui qui s'est le plus laissé influencer par Paul : « mais pour Elvin, c'est pire, il était plus fragile, tu comprends, et plus jeune aussi »¹⁹⁹ ; par conséquent,

¹⁹³ VIEL, *L'absolue perfection du crime*, p.88.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.88-89.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.100-p.101.

¹⁹⁶ VIEL, *Le Black Note*, p.17.

¹⁹⁷ VIEL, *Le Black Note*, p.22.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.42.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.68.

puisqu'il n'est pas encore libre de l'influence de Paul, le narrateur continue de l'identifier à son surnom. Paul, quant à lui, ne se confond jamais avec John Coltrane : le narrateur lui reconnaît une place particulière que le musicien n'a pas, une influence sur leurs existences qui vient de Paul lui-même et pas de son fantasme. Le narrateur n'a pas de surnom, ce qui pourrait laisser entendre qu'il n'a pas été influencé par Paul : au contraire, ce refus d'identification de la part de ce dernier, le refus de laisser entrer le narrateur dans le fantasme qu'ils partagent tous, démontre l'important impact de Paul sur l'identité même du narrateur, qui n'est ainsi jamais nommé.

Au moment de l'énonciation, le narrateur est donc toujours à moitié pris dans la fiction qu'ils ont créée à quatre, et son comportement se modifie en fonction de la version du crime qu'il présente (se plaçant tour à tour en innocent, instigateur du crime ou simple témoin). Cette instabilité se compare aux différents rôles d'un même acteur qui s'adapterait aux modifications d'un scénario, ce que semble faire le narrateur.

Comme le remarque Richir, ces illusions ont un objectif métadiégétique précis :

Les fictions intradiégétiques mises en scène dans *L'Absolue Perfection* du crime et *Insoupçonnable* soulignent cet assujettissement du narrateur au rôle qui lui est imposé. Les deux romans ont effectivement en commun de creuser un scénario fictionnel au sein de l'univers romanesque de référence [...] Cette fiction dans la fiction permet à Viel de thématiser le dispositif d'« immersion fictionnelle »²⁰⁰ dans lequel est constamment pris le narrateur et de mettre de la sorte en évidence l'efficacité du masque sur la détermination de son être.²⁰¹

Ainsi, ces fictions mettent en évidence le fait que les narrateurs sont enfermés dans des scénarios qu'ils ne contrôlent pas, condamnés à suivre un même archétype, comme nous l'avons développé dans le premier chapitre.

Ces fictions trouvent leur origine dans l'esprit torturé des narrateurs, de sorte que Deschambre affirme que « [...] les personnages accordent un aspect fictionnel à leur vécu intime, et font déborder cette fictionnalisation dans leur environnement réel. »²⁰². De cette fictionnalisation proviennent aussi la mise en scène du réel et la théâtralisation

²⁰⁰ SCHAEFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction?*, Paris, 1999, Seuil, p.180, cité dans RICHIR, « À travers le masque... », p.54-70.

²⁰¹ RICHIR, « À travers le masque... », p.65.

²⁰² DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.43.

constante des narrateurs, particulièrement observable dans *Le Black Note*. Le personnage principal de ce roman semble chercher la meilleure façon de raconter le décès de Paul, n'hésitant ni à faire monter le suspense en instillant le doute sur tous les éléments de l'intrigue, ni à reconstruire les événements qui ont mené au drame à chaque nouvelle version. Pour ce faire, il utilise un procédé équivalant au montage cinématographique afin de mettre en lumière ce qu'il veut montrer et de passer sous silence ce qui ne correspond pas à sa vision de l'histoire.

Particulièrement présente dans *Le Black Note*, mais aussi dans les autres romans, cette théâtralisation du réel calquée sur une compréhension cinématographique du monde pousse les narrateurs à confondre réel et fictif. Dans *Le Black Note*, le cinéma prend une place de professeur (« c'est le cinéma qui me l'a appris »²⁰³) qui apprend la vie, le fictif envahit le réel jusqu'à l'inversion de leurs rapports : ce n'est plus le réel qui nourrit le fictif, mais bien l'inverse. Cela entraîne dans ce roman des modifications du langage et une réflexion sur la langue, le mensonge, et le silence. De la même manière, la vengeance de Pierre dans *L'absolue perfection du crime* a une dimension théâtrale non négligeable : tel un chat jouant avec une souris, Pierre n'hésite pas à faire croire à Lucho qu'il l'a perdu de vue avant de le tuer.

L'intégralité de *La disparition de Jim Sullivan* peut être comprise comme une mise en scène : le narrateur-auteur n'est pas l'auteur véritable, et il présente l'intrigue en dévoilant les rouages qui mettent en évidence la construction du récit. L'inverse se produit dans *Insoupçonnable*, où l'intrigue au départ simple (jusqu'à l'échange d'argent pour qu'Henri retrouve Lise) se complexifie jusqu'à mener à l'interrogation finale : Lise a-t-elle doublé Sam en faisant équipe avec Édouard ? La mise en scène est-elle au niveau du récit de Sam, quand il joue le rôle du frère de Lise, ou au niveau de Lise elle-même, qui se serait servie de lui ? Cette mise en scène n'est pas la seule théâtralisation présente dans l'ouvrage : deux scènes en particulier ne servent qu'à augmenter la tension dramatique. La première est la vente aux enchères du panama de Sam, durant laquelle Sam doit racheter, en même temps que son chapeau, le silence d'Édouard qui a découvert sa culpabilité dans le meurtre d'Henri. La seconde est la scène finale du livre, où Sam suit Édouard et Lise en voiture pour les observer de loin.

²⁰³ VIEL, *Le Black Note*, p.65.

Cette confusion entre le réel et le fictif trouve donc sa source dans la double technique étudiée ici, c'est-à-dire l'association du défaut de fiabilité du narrateur et des procédés cinématographiques de l'œuvre. Elle participe à l'élaboration d'une esthétique littéraire de l'illusion chez Viel, esthétique particulière que nous travaillerons dans le chapitre suivant, mais qui se base sur des effets tirés des arts de l'image (photographie, cinéma) pour appliquer à son œuvre un soupçon persistant.

Ainsi l'indubitable dimension cinématographique de ces romans se caractérise d'une part par les perceptions incertaines des narrateurs non fiables qui provoquent l'audiovisualité du lecteur, et d'autre part par l'utilisation de procédés cinématographiques tels les jeux de lumière et l'apparition dans l'intrigue de dispositifs optiques qui encadrent la mise en cinéma du récit, mais aussi par les références explicites au septième art et à ses subterfuges. Bien que présents dans chacun des ouvrages étudiés ici, ces éléments n'ont pas les mêmes effets selon les ouvrages puisqu'ils s'adaptent au genre sujet de la subversion travaillée par chaque roman de Viel.

Notre analyse nous permet donc de constater que la mise en cinéma du récit théorisée par Deschambre notamment au sujet de *La disparition de Jim Sullivan* de Viel (puisque son mémoire étudiait aussi deux autres auteurs, Blasband et Echenoz) est valable pour les trois romans qui constituent le reste de notre corpus de travail. A la fin de son mémoire, Deschambre souligne :

Au terme de cette étude, nous rejoignons plus globalement l'avis de Clerc qui avance que l'appropriation littéraire des techniques cinématographiques « a contribué à introduire dans le roman toute une rhétorique complexe, imbriquant effets optiques et fabrication de l'illusion référentielle, qui aboutit à faire peser un soupçon constant sur celle d'illusion même ». ²⁰⁴

Ce soupçon ressenti par le lecteur provient donc d'origines nouvelles, différentes de ce que la littérature pouvait faire ressentir auparavant. La suite de notre travail garde ainsi sa pertinence, puisqu'il va s'agir de définir comment ces narrateurs perturbés et cette dimension cinématographique étudiés dans les premiers chapitres de ce mémoire

²⁰⁴ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.74.

influent sur le lecteur, mais aussi de conclure ce que ça implique concernant l'esthétique de Tanguy Viel.

IV. Les effets sur le lecteur

1. La réception de l'œuvre

Tout au long de ce mémoire, nous avons pu constater que le lecteur est influencé par différents éléments qui modifient sa représentation de l'œuvre mais aussi son expérience de lecture. Ces éléments peuvent avoir deux origines : la première est le défaut de fiabilité du narrateur, dont les particularités ont été étudiées dans le premier chapitre ; et la seconde est l'introduction, à différents niveaux de la narration, de codes cinématographiques (qui a été étudiée ici dans les deuxième et troisième chapitres).

L'objectif de ces analyses était d'observer le fonctionnement de l'instance narrative et des tropismes cinématographiques afin d'en évaluer l'impact sur l'expérience de lecture. Notre hypothèse était que l'utilisation des codes cinématographiques permettait à l'auteur de faire visualiser au lecteur le mouvement de la pensée fluctuante du narrateur, c'est-à-dire de pousser le lecteur à une meilleure compréhension du narrateur et de l'œuvre.

Durant ces analyses, nous avons observé que le défaut de fiabilité du narrateur oblige le lecteur à remettre en question tout ce qu'il lui a appris sur l'intrigue : le lecteur ne peut plus faire confiance au narrateur pour obtenir des informations objectives. Plusieurs éléments participent de ce manque de fiabilité, notamment le fait que le narrateur soit homodiégétique : cela enferme le lecteur dans le point de vue unique du narrateur, puisque c'est le seul qui soit disponible, ainsi le lecteur, privé du point de vue d'un autre personnage, ne peut comparer de façon critique des informations qui proviendraient de sources différentes.

De plus, le lecteur remarque rapidement que le narrateur a une place secondaire dans l'intrigue : il est aliéné à un Autre plus puissant qui le domine, ce qui le prive non seulement de la possibilité de faire ses propres choix, mais l'empêche aussi d'obtenir les informations que l'Autre ne lui procure pas (c'est ainsi que le narrateur d'*Insoupçonnable* craint d'avoir été dupé, sans pouvoir confirmer ou infirmer ce doute).

Cet Autre empêche aussi le narrateur de s'identifier par lui-même, l'obligeant à adopter une identité qui ne lui convient pas, ce qui condamne le lecteur à l'impossibilité d'identifier clairement le narrateur. Ce dernier étant la voie par laquelle le lecteur observe

l'intrigue, il n'a pas la possibilité de prendre de la distance par rapport à cet Autre étouffant pour en apprendre plus sur le narrateur.

Plus encore, le point de vue du narrateur est limité par ses perceptions sensorielles problématiques qui diminuent l'audiovisualité du lecteur. Puisque le lecteur dépend du narrateur pour savoir ce qui se passe, et que ce narrateur est très souvent restreint dans ses perceptions, le lecteur subit lui aussi ces handicaps.

Pour toutes ces raisons, le narrateur développe un discours désorganisé et hésitant, marqué par de nombreuses marques de disfluence et constitué d'interminables corrections, réaffirmations et répétitions. En effet, l'expression du narrateur est à la fois entravée par l'Autre qui le domine, et fortement liée à ses sentiments, ce qui signifie que son langage est envahi par les paroles de l'Autre et bloqué par ses propres émotions, qu'il doit garder secrètes. Dans un de ses articles, Blatt constate :

[...] the often trembling, anadiploitic speech of Viel's narrators both **infects and mirrors the reader's own experience**, since each text experiments with moments of shifting subjectivities and plays with narrative layers that make reading itself an epanorthotic exercise.²⁰⁵

Le mouvement de son discours – et donc de sa pensée, puisqu'il est homodiégétique – « contamine et reflète l'expérience du lecteur » par sa circularité, et participe à renforcer la remise en question du narrateur par le lecteur.

D'autant plus que le narrateur ne parvient plus à distinguer la différence entre le réel et le fictif, ce qui fait que son récit est sujet à l'interprétation. Le lecteur réalise que le langage du narrateur ne correspond jamais à la réalité entière, puisque le narrateur n'est pas omniscient, mais même dans la subjectivité du narrateur le lecteur perçoit cette incapacité qui l'empêche de se représenter parfaitement la scène « comme au cinéma ».

Ces différentes incapacités du narrateur provoquent un « effet de brouillage des valeurs actanciennes traditionnelles »²⁰⁶ qui désoriente le lecteur. Ce dernier échoue à identifier le narrateur et à interpréter son discours, ce qui entraîne la même confusion entre réel et fictif : « dès lors, on ne sait plus quelles sont les intentions des

²⁰⁵ BLATT, « Tanguy Viel's Manic Fictions », p.377.

²⁰⁶ RICHIR, « Hétérogénéisation de l'énonciation... », p.56.

narrateurs : le brouillage entre réalité et fiction, notamment par le biais de l'installation d'une fiction dans la fiction, fonctionne comme un voile pudique »²⁰⁷.

Tous ces éléments justifient une remise en question des données du narrateur par le lecteur. En effet, le lecteur commence à douter de la fiabilité du narrateur et tente de se procurer les réponses qu'il cherche : pour comprendre ce qui cause ce soupçon et combler les vides que la narration non fiable provoque, le lecteur doit s'aider des indices textuels et entamer une réflexion interprétative. A. Nünning considère à ce propos que le narrateur non fiable n'est pas une construction volontaire de l'auteur mais bien une stratégie d'interprétation du lecteur face à un texte qu'il considère contradictoire. Comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre, la présence d'indices textuels tend à réfuter cette théorie : en effet, si le lecteur trouve dans le texte des éléments démontrant ce défaut de fiabilité du narrateur, il est plus probable de considérer que l'auteur les a prévus plutôt que de penser qu'ils sont là par hasard. Ainsi, nous avons ici pris le parti de considérer que l'auteur a volontairement retiré sa crédibilité au narrateur et que les indices textuels trouvés par le lecteur sont intentionnels.

Il serait possible d'imaginer qu'un tel défaut du narrateur pousse le lecteur à s'en éloigner, mais il semble au contraire que le lecteur sympathise avec le narrateur :

La faillibilité de nombre de narrateurs-personnages ironisés, loin de leur aliéner les suffrages des lecteurs, est souvent susceptible de générer une relation empathique, à proportion même des insuffisances ainsi obliquement signalées.²⁰⁸

L'origine de cette sympathie viendrait, selon Wagner, de la valorisation que cette déficience signifie pour le lecteur : soit il a compris avant le narrateur ce qui allait se produire, ce qui le met en valeur, soit il est rassuré par le fait que le narrateur n'avait pas vu venir l'évènement non plus.

Cet effet de sympathie est renforcé par la narration homodiégétique, procédé littéraire qui met l'accent sur un personnage pour le définir comme le personnage principal de l'intrigue, en le plaçant comme narrateur de l'histoire. Être dans la tête d'un personnage, connaître ses pensées intimes et ses émotions secrètes, aide à ressentir de l'empathie pour lui, même s'il est coupable d'un crime grave, et le lecteur trouve dans le

²⁰⁷ HUBERT, *Op.cit.*, p.22.

²⁰⁸ WAGNER, *Op.cit.*, p.164.

texte une sorte de justification qui n'excuse pas ce qui s'est passé, mais qui l'explique. Ainsi, le personnage de Pierre dans *L'absolue perfection du crime*, bien qu'aussi coupable du braquage du casino que ses complices, est le réceptacle de la sympathie du lecteur car ce dernier comprend à quel point Pierre est emprisonné dans sa vie de mafieux par Marin. La même chose se produit pour le narrateur du *Black Note*, qui semble avoir été conduit à la folie (ou au moins à un grave dérèglement psychique) à cause de l'aliénation provoquée par Paul. Même Sam, qui ne cache pas sa participation à l'élaboration du plan, finit par être sympathique au lecteur qui ressent de la pitié pour lui parce qu'il a été manipulé par Lise.

Puisque le lecteur reçoit les informations via le filtre hésitant du narrateur-personnage, il ne peut que comprendre sa façon de penser, contrairement à un roman policier classique comme ceux d'Agatha Christie par exemple, où en général (nous avons déjà parlé du cas du Dr Sheppard) le criminel n'est pas le narrateur, le lecteur a une place de détective au même titre qu'Hercule Poirot, et peut retrouver après une seconde lecture tous les éléments textuels qui mènent à l'identification d'un criminel et la résolution de l'enquête. Le lecteur ici est obligé de prendre parti, en opposition aux romans de Christie qui lui permettent généralement de rester neutre ; il n'a pas tous les éléments pour juger objectivement les faits, il est donc restreint à juger de la validité du comportement du coupable, le narrateur. Il n'a plus qu'à suivre le cours des pensées de ce dernier (auquel, contrairement à ce qui se passe dans les romans classiques, il a accès) ; ce n'est plus tant la réalité ni la vérité qui sont importantes, mais l'interprétation que le narrateur en fait.

Le défaut de fiabilité du narrateur a cependant pour conséquence d'obliger le lecteur à adopter un nouveau mode de lecture, ce que Bérard appelle la lecture « décidée »²⁰⁹ : ce type de lecture est caractérisé par un travail de réflexion de la part du lecteur, qui a pour objectif de combler les vides de la narration et ainsi de compenser la faillibilité du narrateur. Suite à l'échec interprétatif que ce dernier implique, le lecteur doit relire l'ouvrage afin de comprendre les tenants et aboutissants de l'intrigue.

Ainsi, le lecteur prend une place de voyeur, animé par le désir d'en savoir plus, ce qui se justifie par ces perceptions obstruées et ces manquements dans la narration. Il devient le détective d'une enquête qui n'a pas lieu dans la narration, éclipsée par le *je* du narrateur (on remarque d'ailleurs la présence généralement très secondaire, voire même

²⁰⁹ BÉRARD, « Lire en mode conflictuel... », p.4.

anecdotique, des forces de l'ordre dans les romans étudiés). Ce dernier lui laisse cependant la liberté d'imaginer les détails, qu'il ne lui procure pas toujours.

De là, on peut induire l'importance du regard dans ces ouvrages, dimension que nous avons peu abordée dans ce mémoire mais dont l'étude pourrait mener à des conclusions intéressantes. En effet, les rapports entre narrateur et personnages, mais aussi entre narrateur et codes cinématographiques, peuvent être compris par l'étude de son regard. Les romans de Viel présentent une grande virtuosité dans l'expression du sens de la vue - comme nous avons pu le remarquer en étudiant les perceptions sensorielles du narrateur notamment - mais cette habileté permet aussi à l'auteur une grande précision dans la description des mouvements du regard. Il s'agit d'un autre angle d'analyse pour aborder les rapports du narrateur à l'Autre, mais aussi pour mieux comprendre la réflexion de ce narrateur au sujet du secret, de la vérité, et de la parole. Houppermans a mis en évidence ce rapport dans son article *Tanguy Viel : de la parole à l'image*²¹⁰ qui compare *Insoupçonnable* à une fresque biblique.

La relecture causée par ce désir de comprendre l'intrigue permet au lecteur de prendre une distanciation réflexive, et de s'interroger ainsi sur deux éléments : d'une part « la médiation dont dépend son accès à l'histoire racontée, ainsi dépouillée de son illusoire évidence »²¹¹, ce qui mène à une interrogation sur les genres narratifs de manière générale, et d'autre part l'importance des tropismes cinématographiques dans l'œuvre. Le lecteur entame ainsi une réflexion métaromanesque qui porte sur les genres littéraires et cinématographiques et les rapports qu'ils entretiennent. C'est ainsi que le lecteur de *La disparition de Jim Sullivan* est mené à remarquer les limites des romans américains et français, que celui du *Black Note* ou d'*Insoupçonnable* peut réfléchir sur la position du narrateur ou sur les romans policiers, et que la lecture de *L'absolue perfection du crime* conduit à une réflexion sur le genre noir, au cinéma comme dans les romans.

Le défaut de fiabilité du narrateur n'est pas le seul objet de la manipulation de la visualisation du lecteur : les codes cinématographiques, étudiés dans les deuxième et troisième chapitres de ce mémoire, ont aussi leur impact sur l'expérience de lecture. En effet, l'audiovisualité, c'est-à-dire la représentation mentale que le lecteur se construit de la fiction, est provoquée d'une part par l'insistance sur les perceptions visuelles et

²¹⁰ HOUPPERMANS, S., « Tanguy Viel : de la parole à l'image », in *Relief : Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.96-109.

²¹¹ WAGNER, *Op.cit.*, p.169.

auditives du narrateur et, d'autre part, par l'intégration de dispositifs optiques et de tropismes cinématographiques dans le texte. En effet, les jeux de lumière développés dans la narration impactent la vision des personnages (comme Susan lorsqu'elle observe Dwayne enterrer les antiquités dans son jardin), tout comme la présence de surfaces réfléchissantes par exemple.

Ces tropismes sont augmentés par les références explicites au cinéma et par le recyclage d'archétypes cinématographiques et littéraires qui rappellent au lecteur un univers filmique précis (par exemple, les films de gangsters dont Viel s'est inspiré pour écrire *L'absolue perfection du crime*). L'audiovisualité se trouve donc altérée par les limitations causées par le narrateur non fiable, mais aussi par les modifications que suggèrent les codes du cinéma.

Cela place le lecteur dans une position de réalisateur qui doit imaginer le résultat audiovisuel final de ce que le narrateur tente de représenter. Il visualise donc l'intrigue à l'aide du procédé cinématographique du montage mis en place par le narrateur : ce montage permet au narrateur de réorganiser les scènes à sa guise, et de modifier le rythme de son récit. Le texte peut subir des accélérations (en utilisant par exemple une ellipse narrative) ou des ralentissements (que cause notamment l'écriture « en crabe » dans *La disparition de Jim Sullivan*). Nous avons vu l'impact que cette mise en cinéma du récit a sur le texte, mais elle provoque aussi différentes conséquences sur l'expérience de lecture.

En premier lieu, le lecteur est inclus dans la création de l'œuvre, puisqu'il assiste à sa composition (le récit du narrateur étant postérieur aux événements) et qu'il prend la place du réalisateur devant reconstituer les faits sous la forme suggérée par la narration, c'est-à-dire le film. De plus, les narrateurs peuvent faire référence à un spectateur imaginaire (sous forme de « on » indéterminé), des personnages peuvent « doubler » le lecteur dans l'œuvre, ce qui aide celui-ci à se sentir pleinement inclus et renforce l'empathie ressentie pour le narrateur. De ce fait, il profite pleinement de l'intrigue tout en ayant conscience des rouages de la fiction, que la narration expose.

Ensuite, l'association entre la reconnaissance de ces rouages et l'utilisation d'archétypes littéraires et cinématographiques provoque chez le lecteur une désamorce du suspense et de l'attente, c'est-à-dire que le lecteur n'aura plus de sensation de surprise suite à un événement censé être inattendu. En effet, les connaissances

cinématographiques et romanesques du lecteur l'aident à reconnaître les stéréotypes et à comprendre la direction prise par le roman avant d'en être informé. Les allusions et commentaires insistant sur l'évidence de la situation que formule le narrateur annulent d'autant plus le suspense et l'attente du lecteur (principalement dans *La disparition de Jim Sullivan*). Cela permet de rassurer le lecteur et de lui donner un cadre de références, qui l'aide à se détacher de l'intrigue prévisible (puisqu'archétypale) et de se concentrer sur la réflexion métaromanesque qu'il entreprend déjà grâce au narrateur.

Ces analyses confirment donc notre hypothèse : grâce aux modifications apportées à l'audiovisualité du lecteur par tropismes cinématographiques intégrés dans la narration, le lecteur visualise mieux l'intrigue et comprend mieux le discours hésitant du narrateur non fiable – discours similaire, comme nous l'avions formulé, à une « pensée fluctuante » de par sa circularité. Mais ces analyses témoignent aussi du fait que l'association de ces deux particularités fait réfléchir le lecteur sur le fonctionnement du roman, ainsi que sur différents sujets, notamment le rapport entre littérature et cinéma.

Le lecteur se retrouve ainsi face à une écriture du soupçon qui le pousse à s'investir dans le texte de deux façons : la première est une réflexion intradiégétique, c'est-à-dire que le lecteur cherche à résoudre toutes les incohérences de l'intrigue. Le manque d'indices et l'invitation (par les codes du cinéma) à une « postproduction » du texte le poussent à créer une version personnelle basée sur ses connaissances et ses hypothèses, c'est-à-dire que là où le narrateur fait défaut, le lecteur est obligé de compenser en reconstituant sa propre interprétation des pistes laissées par le narrateur. De la même façon, pour restituer l'image qui accompagne les mots (et donc créer le « film » de l'histoire), le lecteur est en partie dirigé par les indications du narrateur, mais doit inventer le reste. Marcandier résume ainsi ce phénomène : « plus généralement, face aux œuvres de Tanguy Viel [...], chaque lecteur, en fonction de sa propre anthologie culturelle, invente un texte »²¹².

Mais le lecteur s'investit aussi de façon métadiégétique, c'est-à-dire en réfléchissant à ce qui constitue le roman. C'est, selon Bérard, ce qui caractérise les œuvres non fiables : « [elles] ont en commun d'encourager le lecteur à statuer sur les événements de la fiction, favorisant leur fermeture, quand en fait le texte travaille leur ouverture »²¹³.

²¹² MARCANDIER, *Op.cit.*, p.123.

²¹³ BÉRARD, « Lire en mode conflictuel... », p.3.

De façon paradoxale, en tentant de trouver une solution finale à l'intrigue, le lecteur s'informe sur les ressorts de la narration à laquelle il a affaire, ce qui lui permet une réflexion plus critique sur le roman qu'il lit mais aussi sur ce dont ce roman traite, de manière plus générale. Cette réflexion, tout comme l'interprétation de l'intrigue, est personnelle à chaque lecteur, car elle dépend de sa propre perception de l'œuvre, de sa compréhension des divers éléments qui la composent, et de ses connaissances préalables.

En définitive, en composant des œuvres non fiables, l'auteur entretient le soupçon éprouvé par le lecteur et motive ainsi ce dernier à considérer les changements littéraires provoqués par l'avènement du cinéma et par la remise en cause des données actanciennes qui a suivi la Seconde Guerre mondiale. Pour cette raison, la deuxième partie de ce chapitre aura pour objectif de poser des hypothèses concernant l'intention de l'auteur au sujet de ces romans en particulier, mais aussi son projet d'écriture général.

2. La conception de l'œuvre

À partir de sources (et notamment d'entretiens) qui n'analysent pas les romans mais traitent du travail d'écriture de Tanguy Viel, nous allons tenter d'inférer le raisonnement et les motivations de l'auteur qui se manifestent par les éléments soulignés dans ce mémoire. Cela nous permettra de comprendre comment il conçoit les rapports de ses livres, mais aussi de la littérature contemporaine de manière générale, avec le cinéma.

L'auteur est l'« instance surplombante »²¹⁴ qui construit la figure du narrateur, il contrôle donc les effets de ce dernier sur le lecteur. Selon Booth, cette instance « s'identifie à l'ensemble des choix de composition et d'écriture, et peut donc être déduite de la forme globale du texte »²¹⁵. Après nos analyses, qui ont mis en évidence les spécificités des romans de Viel, nous allons donc pouvoir reconstituer une vision générale du projet d'écriture de l'auteur français.

Selon Lintvelt, « l'auteur abstrait [c'est-à-dire l'instance surplombante] ne peut pas intervenir de façon directe et explicite dans son œuvre comme sujet énonciateur »²¹⁶, ce qui le place dans une position de réalisateur dont les choix constituent l'œuvre mais dont la voix est muette, pour reprendre la métaphore de Wagner. L'auteur ne peut donc pas exprimer ni justifier dans son roman les choix narratifs qu'il a faits. Cela l'oppose au narrateur, qui constitue généralement l'unique énonciateur du roman. Il est intéressant de constater que Viel a contourné cette distinction fondamentale entre narrateur et auteur abstrait en faisant du narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* l'auteur présumé de l'histoire de Dwayne Koster, ce qui lui a permis de dévoiler les rouages de la fiction dans la narration même.

Puisque cet auteur-réalisateur dirige les narrateurs de ses romans, le défaut de fiabilité de ces derniers est par conséquent de sa responsabilité : ainsi, l'auteur remet volontairement en question leur omniscience. La mise en place d'une telle faillibilité provoque le doute du lecteur, qui cependant ne se détache pas émotionnellement du personnage : au contraire, l'auteur joue un rôle important dans la construction et le maintien de l'empathie que le lecteur ressent pour le narrateur.

²¹⁴ WAGNER, *Op.cit.*, p.148.

²¹⁵ *Ibid.*, p.153.

²¹⁶ *Ibid.*

La notion d'ironie dramatique, déjà abordée dans le premier chapitre de ce mémoire, « implique qu'une instance hiérarchique supérieure, en charge de [la] conception [des narrateurs], établisse ainsi à leur détriment une relation de connivence avec le lecteur »²¹⁷. Cette ironie implique donc l'existence d'une relation entre l'auteur et le lecteur, et donc une distanciation de ce dernier par rapport à l'immersion intradiégétique que la fiction lui propose. « De la sorte, [l'auteur] rompt le pacte communicationnel supposé par la fiction qui consiste, d'après Jean-Marie Schaeffer, en la mise entre parenthèses intentionnelle de la référentialité »²¹⁸.

Il a déjà été établi que la conséquence directe de la faillibilité du narrateur est la double réflexion du lecteur sur le roman qu'il lit et sur le genre romanesque. Cette distanciation réflexive est donc renforcée par l'ironie dramatique, qui met en évidence la présence de l'auteur derrière ces procédés : tel un marionnettiste, ce dernier manipule la narration afin de proposer au lecteur une « lecture parallèle », qui se révèle être un questionnement critique sur la littérature.

Cette remise en question concerne notamment la place dominante du cinéma dans l'espace de la représentation artistique du réel : sa présence dans la narration de Viel s'explique par le fait que « la puissance narrative et notamment mimétique »²¹⁹ du septième art rendait pour l'auteur français toute tentative de récit caduque. En effet, il se dit influencé par une littérature « plus moderne et moins narrative, plus empêtrée aussi dans ses doutes : je pense ici à Samuel Beckett ou à Marguerite Duras, au Nouveau Roman en général qui est un roman inquiet, qui se construit sur l'échec et la difficulté à raconter une histoire »²²⁰.

Loin d'abandonner cette idée de « raconter une histoire », cependant, il tente, roman après roman, de composer un récit malgré cette base inquiète : « peut-être même que mes livres ne sont que cela, la scénographie de cette hésitation. »²²¹ C'est ainsi que l'auteur français découvre peu à peu une réponse à cette vétusté de la littérature : introduire dans le roman des procédés cinématographiques.

²¹⁷ WAGNER, *Op.cit.*, p.164.

²¹⁸ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.18.

²¹⁹ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

²²⁰ NOWOTNICK, *Op.cit.*, p.556.

²²¹ *Ibid.*

Ce recyclage permet à l'auteur de faire naître dans l'imaginaire de son lecteur une ambiance familière, celle du cinéma, et d'y imprimer ses propres histoires. Ainsi, le roman se construit au moyen des souvenirs cinématographiques simplifiés - voire stéréotypés - du lecteur, développant du même coup un nouveau mode d'appropriation du récit. En effet, non seulement le lecteur, devenu réalisateur, doit constituer sa propre version audiovisuelle de l'intrigue, mais en plus il doit pour ce faire se baser sur son vécu et ses connaissances personnelles, ce qui augmente son sentiment d'implication dans l'histoire.

D'autant plus que le cinéma donne à l'auteur les moyens de figurer le langage circulaire et labyrinthique de ses narrateurs, ce qui permet à ses lecteurs de mieux les comprendre. Demanze le souligne, lui aussi :

C'est dire que Tanguy Viel trouve [...] dans le cinéma des schèmes et des modèles qui régulent le mouvement même de la pensée : ce sont des bornes et des motifs qui donnent consistance au mouvement informe et fantasmatique de la pensée, à la puissance dérivante de la rêverie imaginaire. Il va paradoxalement chercher hors de la littérature une manière de trouver des formes de condensation et de cristallisation, dans un art qui a contribué à secondariser fortement la littérature : le cinéma.²²²

Le cinéma structure donc les pensées du narrateur, mais aussi celles du lecteur, contribuant à former une nouvelle littérature propre au XXI^e siècle. C'est ce phénomène de réinvestissement du romanesque par le cinéma que Fabien Gris étudie dans son article « Genre romanesque et romanesque cinématographique »²²³. Il y constate que la littérature (particulièrement le genre du roman) se redéfinit par l'intégration du cinéma dans ses dispositifs. Ce retour aux valeurs actanciennes reste cependant un retour critique, toujours marqué par les questionnements du Nouveau Roman. Ces derniers ont forcé la littérature à cette redéfinition, ce qui signifie que les valeurs actanciennes continueront d'être interrogées, malgré leur réapparition dans les œuvres du XXI^e siècle.

Les processus de distanciation du lecteur et d'ironisation du narrateur, mis en évidence par nos analyses, prennent ainsi tout leur sens : ils participent à la réflexion sur ce renouvellement de la littérature que visent à provoquer ces romans qui « mettent en

²²² DEMANZE, *Op. cit.*, p.4.

²²³ GRIS, F., « Genre romanesque et romanesque cinématographique », in *Études françaises*, vol.55, n°2, 2019, p.13-27.

scène leurs propres lacunes et illusions »²²⁴. Ainsi, le narrateur-auteur de *La disparition de Jim Sullivan* est là pour mettre en évidence les pièges dans lesquels tombe Dwayne et pour dévoiler au lecteur les rouages du roman ; cela mène ce dernier à une réflexion sur les romans américains et français.

Cependant, Gris insiste sur le fait que cette ironisation ne porte pas sur le romanesque : le but n'est pas d'invalider ce médium, mais bien de le recycler pour que chacun puisse y avoir accès, de le transformer en « un objet collectif, une évidence culturelle »²²⁵ qu'il est possible de réinvestir. La subversion des valeurs actanciennes n'est qu'un instrument de cette réhabilitation du romanesque.

Survient donc une littérature qui se prend elle-même comme objet, mais étudie aussi l'art de la représentation du réel de manière générale. Comme le formule Marcandier : « les romans [...] de Tanguy Viel sont des récits de récits ; le référent n'est plus le réel mais le réel tel qu'il a déjà été représenté, mis en scène et en récit »²²⁶. L'originalité de ses romans ne provient donc jamais de leur contenu premier, c'est-à-dire de ce que le lecteur découvre en commençant le texte. Au contraire, c'est le travail d'écriture de l'auteur qui fournit au discours sa nature inédite et sa dimension métaréflexive :

Parce que pour Viel, écrire, c'est citer. L'écriture ne participe que d'un vaste et permanent effort de citations. En ce sens, l'auteur n'écrit jamais tout à fait : il cite, il rapporte, il réécrit. L'imaginaire de Tanguy Viel est hérité de la modernité elle-même : c'est le sentiment du déjà vu qui domine, du déjà écrit qui taraude comme si tout avait déjà été fait, écrit, filmé et peint. A la manière de Duchamp, Warhol mais aussi de Brian de Palma, tout a déjà été effectué : en ce sens, l'homme qui vient ne peut plus que réécrire comme un Borges hagard.²²⁷

Le travail de Viel dévoile ainsi toute sa subtilité : son désir de composer un roman sur les « ruines » de la littérature se double de la nécessité de redéfinir cet art en prenant en compte les avancées technologiques de la modernité (tel le cinéma) mais sans oublier les

²²⁴ GRIS, *Op.cit.*, p.18.

²²⁵ *Ibid.*, p.19.

²²⁶ MARCANDIER, *Op.cit.*, p.120.

²²⁷ FAERBER, *Op.cit.*, p.82.

causes qui ont poussé le Nouveau Roman et les écrivains modernes à démanteler la littérature qui les précédait : un retour au roman « d'avant » n'est plus possible.

De là la « crise du sujet et de son rapport au monde »²²⁸ observée par Deschambre et représentée dans les romans de Viel par la faillibilité de ses narrateurs. Rappelons que ces derniers qui incarnent généralement une incontournable nécessité actancielle, mais qu'ils furent l'objet de nombreuses remises en question (voire même de désintégrations) pendant le XX^e siècle. La problématisation de l'identification du narrateur à lui-même et son aliénation par un Autre plus puissant font bien référence aux grandes questions de la psychologie d'après-guerre, où le sujet devait se reconstruire par rapport à lui-même (à son passé, à ses actions), mais aussi par rapport à une nation ou à un groupe social phagocytant auquel il désire s'intégrer. Ce sujet subit une crise identitaire puisqu'il ignore comment s'identifier lui-même, et qu'il est écrasé par un Autre qui lui impose une identité déterminée, collective, à laquelle il doit se conformer.

De plus, l'essor des technologies audiovisuelles et des médias au XX^e siècle a provoqué une omniprésence de l'image dans les sociétés moderne et contemporaine. Celle-ci influence la littérature de Viel, qui tente d'incorporer ce nouveau rapport à l'image dans son écriture, notamment par la mise en cinéma du récit. De cette manière, le lecteur se sent plus concerné par l'œuvre, puisqu'elle le mobilise plus qu'avant : non seulement il a une position de réalisateur, mais en plus il peut à nouveau créer des liens entre le récit et son propre vécu, dimension qui s'était un peu perdue avec des narrateurs comme Molloy, par exemple.

Ainsi, à partir des éléments mêmes qui avaient mené à la remise en question de la littérature, Viel tente de la redéfinir en dépassant la crise postmoderne :

La complexité du projet d'écriture [...] de Viel réside dans l'ambivalence de cette double exclusion : il ne s'agit ni de déconstruire ni de rétablir les conventions mimétiques, mais de jouer avec l'économie mimétique de la représentation pour restaurer la capacité de la fiction à dire quelque chose de l'expérience humaine. La mimésis n'est plus un idéal auquel l'œuvre doit souscrire, mais la fiction reste structurante.²²⁹

²²⁸ DESCHAMBRE, *Op.cit.*, p.63.

²²⁹ RICHIR, *Écriture du fantasme...*, p.62.

Cette réactualisation de la littérature dans la société passe ainsi par une refonte de ses formes classiques pour y intégrer le cinéma : « Mais bien sûr, le cinéma est aussi une forme, et en tant que telle, elle « préfigure » ou « configure » notre cerveau »²³⁰. Le septième art devient donc un canevas sur lequel l'auteur peut appliquer ses intrigues. En renouvelant la forme du roman par l'introduction de procédés cinématographiques et d'un narrateur non fiable, Viel rend à la littérature sa dimension signifiante et sa place dans une société contemporaine toujours plus encline à la création et l'utilisation de nouvelles technologies.

²³⁰ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

Conclusion

Notre questionnement initial portait sur l'expérience de lecture que provoquaient les particularités des narrateurs de Viel ainsi que l'utilisation de codes provenant du septième art dans ses romans. Nous avons pour cela étudié d'une part le défaut de fiabilité du narrateur pour en observer l'impact sur la narration, et avons conclu que le soupçon qu'il cause oblige le lecteur à une remise en question de ses connaissances sur l'intrigue et à un mode de lecture plus actif. D'autre part, nous avons analysé la présence de tropismes cinématographiques dans le roman, constatant qu'elle pouvait être de deux sortes. La première est l'exploitation des codes cinématographiques dans la narration, qui provoque l'audiovisualité du lecteur par les perceptions sensorielles limitées des narrateurs et la présence dans l'intrigue de dispositifs optiques et cinématographiques. La seconde est la mise en cinéma du récit, c'est-à-dire l'usage de ces codes dans la construction même du récit.

L'hypothèse que nous avons formulée dans notre introduction était que l'auteur utilisait ces codes du cinéma pour faire visualiser au lecteur ce que nous avons intitulé « la pensée fluctuante » du narrateur, c'est-à-dire cette faillibilité doublée d'une expression langagière circulaire et marquée par une altérité dominante que nous avons développées dans le premier chapitre. A l'issue de ce mémoire, force est de constater que cette hypothèse se vérifie : le défaut de fiabilité du narrateur est mis en valeur par les procédés cinématographiques utilisés dans l'intrigue, ce qui oblige le lecteur à reconstituer par lui-même l'intrigue et sa visualisation. Le lecteur prend ainsi une place de détective, qui doit comprendre le déroulement des événements, mais aussi une place de réalisateur en charge de la représentation de ceux-ci. De cette façon, il prend conscience des subterfuges qui construisent la fiction.

L'écriture de Viel est donc marquée par un soupçon du lecteur concernant l'instance narrative, mais constitue également une écriture du brouillage qui perturbe les valeurs actancielles traditionnelles et la représentation du lecteur. Elle peut aussi être caractérisée comme une écriture de l'illusion ou de la mise en scène, puisqu'elle exprime la fiction (et la réflexion critique qu'elle implique) par des procédés cinématographiques. Nous avons élaboré, dans le dernier chapitre de ce mémoire, des hypothèses concernant le projet d'écriture de Tanguy Viel. Ceci nous avait mené à la conclusion que l'auteur tentait de redéfinir la littérature en y incluant le septième art pour dépasser les profondes

remises en question qu'elle a traversées au XX^e siècle, mais aussi pour qu'elle retrouve sa place dans le monde des arts « mimétiques » (c'est-à-dire qui imitent le réel). Les romans de Viel proposent au lecteur une entrée dans une littérature du XXI^e siècle qui ne dissimule pas ses procédés constitutifs au lecteur et qui n'essaye pas de déconstruire ce qui la constitue – comme l'héritage du Nouveau Roman l'avait fait, laissant « un monde de spectres »²³¹ sur lequel il fallait reconstruire.

En plus de l'inclure dans le roman en le plaçant dans une position de détective et de réalisateur, le travail d'écriture de Viel pousse le lecteur à une réflexion métadiégétique « éclairée », consciente des rouages de la fiction. Ainsi, l'impact principal à nos yeux de la lecture des livres de Viel est de faire réfléchir le lecteur sur ce qui fait de ces romans des œuvres littéraires, de provoquer une réflexion sur le genre romanesque (comme le fait *La disparition de Jim Sullivan*), sur la place du narrateur dans le roman (*Le Black Note*), et sur le narrateur non fiable de manière générale. Mais cette réflexion entraîne bien vite le lecteur vers des questions plus larges : qu'est-ce que la littérature ? que devient-elle à l'heure de l'image instantanée ? et comment le cinéma et la photographie peuvent-ils non pas détruire la littérature en tant qu'art mimétique mais la conduire à s'améliorer, à se tourner vers un autre niveau de représentation ?

Pour le dire autrement : quelle nouvelle réalité de la littérature ? La réponse varie selon le lecteur, et qui doit rester subjective. On pourrait penser cette conclusion comme une réponse facile à cette question, or c'est tout le contraire. La littérature, qui a eu tant de règles, tant de codes, devient soudain au XX^e siècle (mais encore plus au XXI^e siècle) un art « des masses », un art d'une société qui accepte de plus en plus sa propre diversité et rejette les réponses faciles. Chaque lecteur, avec son histoire particulière, ses ressentis personnels, peut ainsi créer sa propre version de ce qu'est la littérature du XXI^e siècle, plutôt que de se laisser dicter la réponse par les professionnels. La beauté de l'œuvre de Viel est qu'elle associe deux formes artistiques qui sont de plus en plus ouvertes au public, et par là laissées à l'interprétation de chacun. La réponse à la question « qu'est devenue la littérature au XXI^e siècle », Viel nous permet de la trouver par nous-mêmes en laissant ses romans ouverts, en ne proposant pas de réponse toute faite. Le lecteur intervient dans l'œuvre au point de la redéfinir (*Insoupçonnable* est-il un roman de l'échec de deux complices, ou le roman d'un double jeu ? *Le Black Note* est-il l'histoire d'un fou ayant

²³¹ ALLEMAND, *Op. cit.*, p.301.

perdu la raison, ou d'un coupable tâchant de dissimuler son crime ?). L'ensemble des processus qu'utilise Viel a pour objectif de laisser une place plus importante au lecteur, et cela se répercute non seulement sur l'ensemble de son œuvre, mais aussi sur l'ensemble de la littérature ; en ce début de XXI^e siècle qui cherche à reconstruire une définition d'un art que le siècle précédent a cherché à déconstruire de façon quasi chirurgicale, c'est à chaque lecteur de créer, avec les morceaux qu'il choisira, un nouveau « monstre de Frankenstein », un patchwork qui représentera sa propre définition de la littérature et qui évoluera au fil de ses lectures.

V. Bibliographie

1. Œuvres littéraires

VIEL, T., *Le Black Note*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

VIEL, T., *L'absolue perfection du crime*, Paris, Éd. de Minuit, 2009, Double.

VIEL, T., *Insoupçonnable*, Paris, Éd. de Minuit, 2015, Double.

VIEL, T., *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éd. de Minuit, 2017, Double.

VIEL, T., *Cinéma suivi de Hitchcock, par exemple*, Paris, Éd. de Minuit, 2018, Double.

2. Ouvrages théoriques

a. Actes de colloque

AMY DE LA BRETÈQUE, F. (dir), *Cinéma et audiovisuel se réfléchissent : réflexivité, migrations, intermédialité : textes issus du VII^e congrès de l'Affeccav, Université Paul-Valéry, Montpellier, 23-25 septembre 2010*, Paris, L'Harmattan, 2012, Champs Visuels.

DEMANZE, L., « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », in *Maurice Blanchot : Colloque de Genève : « La littérature encore une fois »*, Genève, Furor, 2017, Publications.

VIEIRA, C., RIO NOVO, I., (éd.), « Inter média : littérature, cinéma, et intermédialité », in *Colloque international d'études d'intermédialité (1^{er} : 2009 : Porto, Portugal)*, Paris, L'Harmattan, 2011, Logiques sociales.

b. Articles de revue

BAETENS, J., COHEN, N., « Écrire après le cinéma. Que fait le cinéma aux genres littéraires ? », in *Études françaises*, vol.55, n°2, 2019, p.5-12.

BARONI, R., LANGEVIN, F., « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », in *Arborescences*, n°6, 2016, p.1-12.

BÉRARD, C., LAMARCHE, J.-P., « Littérature suspecte : Ambiguïtés, tromperies, détournements », in *Captures*, vol. 3, n°2, 2018. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2018-v3-n2-captures04269/1055822ar/> (article consulté le 5 octobre 2019).

- GRIS, F., « Genre romanesque et romanesque cinématographique », in *Études françaises*, vol.55, n°2, 2019, p.13–27.
- MARTIN, M., « L'écriture et la projection. Un nouveau genre dans la littérature française contemporaine ? », in *Études françaises*, vol.55, n°2, 2019, p.115–133.
- MERCIER, A., KÜHN, M., « Liminaire », in *Tangence*, n°105, 2014, p.5-13.
- MET, P., « The filmic ghost in the literary machine », in *Contemporary French and Francophone Studies*, vol.9, n°3, 2005, p.245–255.
- RABATE, D., « The contemporary individual and the narrative web of a life », in *Studi Francesi* vol.59, n°1, 2015, p.54–62.
- RICHIR, A., « Faire jazzer la voix narrative », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.71–79.
- RICHIR, A., « Le jeu comme métaphore de l'écriture chez Jean-Philippe Toussaint : de la règle au vertige », in *Textyles*, n°42, 2012, p.145–155.
- VERMETTEN, A., « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessus du volcan* de Malcolm Lowry », in *Poétique*, vol.144, n°4, 2005, p.491–508.
- VIEL, T., « Quelques remarques sur la littérature américaine », in *Vacarme*, vol.62, n°1, 2013, p.50–64.
- WAGNER, F., « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », in *Arborescences*, n°6, 2016, p.148–175.

c. Chapitre de monographie

- DIX, A., JENNER, P., JARVIS, B., « Afterlives and adaptations: the contemporary American novel on film, video and the internet », in *The contemporary American novel in context (Texts and contexts)*, London, Continuum, 2011, p.143.

d. Dictionnaires et encyclopédies

- BAPTISTE, M., et al., « CINÉMA (Aspects généraux) - Les techniques du cinéma », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/> (article consulté le 24 septembre 2020).

Dictionnaire de la pensée du cinéma, sous la dir. de A. de Baecque et P. Chevalier, 1^e éd., Paris, PUF, 2012, Quadrige, Dicos poche.

Dictionnaire du cinéma américain, sous la dir. de M. Ciment et J.-L. Passek, Paris, Larousse, 1988, Références Larousse, p.230-231.

Dictionnaire du cinéma, sous la dir. de J.-L. Passek, Paris, Larousse, 2001.

« Filature. », in *Le Robert en ligne*, URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/filature> (article consulté le 15 octobre 2020).

e. Monographies

BARTHES, R., et. al., *Poétique du récit : R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, Points, 78.

BLATT, A. J., *Pictures into words : images in contemporary French fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012.

CARCAUD-MACAIRE, M., CLERC, J.-M., CROS, E., *Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique : propositions méthodologiques*, Montpellier, Éditions du CERS, 1995, Études sociocritiques.

CHASE, R., *Lumières et ténèbres ou Le roman américain*, Paris, Seghers, 1965, Vent d'ouest, 10.

CLÉDER, J., *Entre littérature et cinéma : les affinités électives ; échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012, Cinéma-arts visuels.

CLÉDER, J., WAGNER, F., dir., *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017.

CLERC, J.-M., *Littérature et cinéma*, Paris, Fernand Nathan, 1993, Nathan université.

CLERC, J.-M., CARCAUD-MACAIRE, M., *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, 50 questions.

DELEUZE, G., *Cinéma*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, Critique.

DEMANZE, L., VIART, D., (dir.), *Fins de la littérature*, 2 vols., Paris, Armand Colin, 2012, Recherches.

DIX, A., *The contemporary American novel in context*, London, Continuum, 2011, Texts and contexts.

GILLAIN, N., PIRET, P., dir., *La littérature au prisme de la photographie*, Bruxelles, Le Cri, 2012.

GUELTON, B., *Images et récits : la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2013, Ouverture philosophique, Esthétique.

HÉBERT, L., GUILLEMETTE, L., DESROSIERS, M., *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2009, Vie des signes.

HOUPPERMANS, S., *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2005, Faux titre : études de langue et littérature françaises.

KLEIMAN, N. et al., *Notes pour une histoire générale du cinéma*, Paris, AFRHC, 2014.

LABINE, M., *Le roman américain en question*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2002, En question.

LINTVELT, J., *Essai de typologie narrative : le « point de vue » : théorie et analyse*, 2^e édition, Paris, Librairie Jose Corti, 1989.

f. Mémoire

GRENIER, D., *The great american novel : le grand roman américain et le langage approprié*, Mémoire de Maîtrise en études littéraires (recherche), UQAM, 2009.

3. Ouvrages critiques

a. Articles de revue

- ALLEMAND, R.-M., « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », in *@nalyse, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, vol.3, n°3, 2008, p.303.
- BÉRARD, C., « Lire en mode conflictuel: non-fiabilité et indécidabilité, l'exemple du Black Note de Tanguy Viel », in *Captures*, vol.3, n°2, 2018. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2018-v3-n2-captures04269/1055826ar/> (article consulté le 5 octobre 2019).
- BLATT, A. J., « Tanguy Viel's Manic Fictions », in *Contemporary French And Francophone Studies* vol.14, n°4, 2010, p.373–380.
- BLATT, A. J., « Remake: Appropriating Film in Tanguy Viel's Cinéma », in *Contemporary French and Francophone Studies* vol.9, n°4, 2005, p.379–386.
- CADINOT-ROMERIO, S., « La Disparition de Jim Sullivan ou le désir d'en finir », in *Littérature* vol.179, n°3, 2015, p.84–97.
- DE BARY, C., SENNHAUSER, A., « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine. Les cas de Jean Echenoz, de Patrick Deville et de Tanguy Viel », in *Itinéraires*, n°2013-1, 2013, p.65–79.
- FAERBER, J., « Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.80–95.
- HOUPPERMANS, S., « Tanguy Viel: de la parole à l'image », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.96–109.
- JÉRUSALEM, C., « Un jour dans la vie : préparation du roman chez Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.4–12.
- JÉRUSALEM, C., HOUPPERMANS, S., « Présentation de Tanguy Viel », in *Relief: Revue Électronique de Littérature Française*, vol.6, n°2, 2012, p.69–70.
- MARCANDIER, C., « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », in *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n°10, 2015, p.116-125.

NOWOTNICK, S., BUTZHEINEN, M., « Entretiens avec Tanguy Viel », in *Romanische Studien*, n°2, 2016, p.555-570.

RENARD, P., « Quand le roman actuel fait son cinéma: Pierre Alferi, Paul Auster, Didier Blonde, Tanguy Viel », in *Positif*, n°506, 2003, p.53-56.

RICHIR, A., « À travers le masque : narrateur contraint et mise en récit dans *L'Absolue Perfection du crime* et *Insoupçonnable* », in *L'Esprit Créateur : the international quarterly of French and Francophone studies*, vol.54, n°1, 2014, p.54-70.

RICHIR, A., « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Tangence*, n°105, 2014, p.55-68.

b. Monographie

RICHIR, A., *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : diffraction littéraire de l'identité*, Leiden-Boston, Brill/Rodopi, 2019, Faux titre.

c. Mémoires

DESCHAMBRE, E., *Quand la littérature s'approprie le cinéma : la mise en cinéma du récit chez Jean Echenoz, Philippe Blasband et Tanguy Viel*, Mémoire de Master en langues et littératures françaises et romanes, Université Catholique de Louvain, 2016-2017.

HUBERT, A., *L'écriture de la pudeur dans l'œuvre de Tanguy Viel (Le Black Note, L'absolue perfection du crime, Paris-Brest)*, Mémoire de Master de littérature française, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2013-2014.

Table des matières

<i>L'image dans les mots : introduction à un mémoire intermédial</i>	4
I. La pensée fluctuante du narrateur	8
1. Le narrateur non fiable	8
2. Le défaut de fiabilité dans les romans de Viel	11
a. La non fiabilité diégétique	11
b. La non fiabilité linguistique	15
3. Quand le lecteur devient détective : les œuvres non fiables et les interprétations multiples ..	24
4. La perception cinématographique du récit dans l'œuvre de Viel	32
II. L'exploitation de procédés et dispositifs cinématographiques	35
1. L'audiovisualité dans les romans de Viel	35
a. Les miroirs	37
b. Les vitres	40
c. Les surfaces comme écrans	41
d. Les surfaces surveillantes et le jeu observé-observateur	42
2. Les scènes d'observation	49
III. L'usage de codes cinématographiques dans la construction du récit	56
1. Influences sur le langage	57
2. Influences sur la construction narrative	64
3. Influences sur la diégèse	71
IV. Les effets sur le lecteur	77
1. La réception de l'œuvre	77
2. La conception de l'œuvre	85
Conclusion	91
V. Bibliographie	94
1. Œuvres littéraires	94
2. Ouvrages théoriques	94
a. Actes de colloque	94
b. Articles de revue	94
c. Chapitre de monographie	95
d. Dictionnaires et encyclopédies	95
e. Monographies	96
f. Mémoire	97
3. Ouvrages critiques	98
a. Articles de revue	98
b. Monographie	99
c. Mémoires	99

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial