

Aux années 1990

I.
POSTCINÉMA

LA PREMIÈRE FOIS

« *Point de roman donc ; un film c'était.* »

– Jean Echenoz¹

La première fois qu'on lit *Cinéma* de Tanguy Viel, on ne saisit pas tout de suite à quoi on a vraiment affaire. « *On n'en sait encore rien véritablement.* » La première fois, on ne se doute pas que le roman n'en est pas tout à fait un, et qu'il est « en réalité » la réécriture d'un film. Soit le remake littéraire du *Limier* de Joseph L. Mankiewicz. « *On ne s'y attend pas du tout, au moins la première fois².* » Car dans ces premières pages, le roman ne comporte nulle indication filmique, aucun découpage en plans, aucune allusion aux mouvements de la caméra, ni au jeu des acteurs. La première fois qu'on commence à lire *Cinéma* de Tanguy Viel, on prend le texte pour ce qu'il est : pour un texte et non pour la réécriture d'un film, un « pur texte », un roman déroulant un récit inventé.

D'ailleurs, aucun générique de film n'apparaît au début du roman : le narrateur l'a très consciencieusement évité. Pour rappel, ce n'était pas le cas du plus célèbre des ciné-romans, *L'Année dernière à Marienbad*, qui commençait précisément avec la description du générique du film écrit par Alain Robbe-Grillet et réalisé par Alain Resnais :

« S'ouvrant sur une musique romantique, violente, passionnée comme on en entend à la fin des films [...], le générique est d'abord de type assez classique : des noms en lettres peu ornées, noires sur fond gris, ou blanches sur fond gris [...]. Puis, progressivement, les encadrements se transforment, s'épaississent, s'ornent de fioritures

¹ Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.

² Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, p. 15.

diverses qui finissent par constituer comme des cadres de tableaux [...]. Les deux derniers tableaux-génériques, au lieu de constituer des plans séparés, sont découverts progressivement par le côté, dans un déplacement latéral de la caméra³... »

Rien de tout cela donc au début de *Cinéma* dont le récit escamote le générique et commence avec le premier plan du film. Cette absence est d'autant plus marquante que le générique du *Limier* est hautement singulier : sur fond d'une musique enjouée, comme d'opérette, on voit apparaître à l'écran une suite de maquettes de théâtres, de décors scéniques miniatures, le dernier d'entre eux nous faisant passer directement du théâtre au film, avec la vue élargie sur le château de Sombremanoir où se déroulera toute l'action. Par là, le réalisateur Joseph L. Mankiewicz inscrivait son cinéma dans la filiation directe du théâtre. À double titre : non seulement le scénario du *Limier* est lui-même l'adaptation filmique d'une pièce du dramaturge anglais Anthony Shaffer⁴, mais surtout Mankiewicz n'a jamais caché sa préférence pour le théâtre, art supérieur selon lui : il s'y essaiera lors de sa brève rupture avec le monde Hollywoodien et d'une escale sur la côte Est des États-Unis, dans les théâtres de Broadway où il monta un opéra, *La Bohème* de Puccini⁵. L'expérience fut insatisfaisante mais elle est révélatrice : pestant régulièrement contre le « désert culturel » d'Hollywood, méprisant les films à succès de la MGM, Mankiewicz est au fond un dramaturge contrarié, « un cinéaste en mal de théâtre⁶ ».

3 Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad, ciné-roman*, Paris, Minuit, 1961, p. 23.

4 Anthony Shaffer (1926-2001) est un dramaturge, scénariste et romancier anglais. Il fut également le scénariste du film *Frenzy* d'Hitchcock.

5 Sur Mankiewicz, cf. N. T. Bink, *Mankiewicz*, Paris, Rivages/Cinéma, 1986.

6 Expression de N. T. Bink dans *Mankiewicz*, Paris, Rivages/Cinéma, 1986.

Pour le romancier Tanguy Viel, ou pour son personnage-narrateur, le générique du *Limier* est donc embarrassant⁷ : la référence première au théâtre serait venue compliquer les choses et aurait introduit un jeu d'adaptations – de la scène au film, puis du film au roman... Dans ce trio, le lecteur aurait perdu de vue la confrontation duelle mise en place dès la couverture du livre entre cinéma et roman. D'ailleurs, parmi les nombreuses analyses que le personnage-narrateur consacre au *Limier*, il ne sera jamais fait allusion, dans tout le livre, à la pièce de théâtre d'Anthony Shaffer. Histoire de ne pas minimiser le « génie » supérieur de Mankiewicz, ni l'attraction fatale exercée par son film.

Dans les premières pages du livre, la première fois qu'on lit *Cinéma* de Tanguy Viel, le roman fait donc illusion : contournant toute référence explicite au cinéma en général et au *Limier* de Mankiewicz en particulier, le lecteur se voit pleinement plongé dans un roman. Sans l'ombre d'un doute. « *Au début c'est ce qu'on croit*⁸ », nous avertit pourtant le narrateur. Cette illusion est confortée par un effet de mise en abyme⁹ : arrivé dans la cour d'un manoir en voiture de sport rouge, un premier personnage nommé Milo Tindle, attiré par la voix d'un second personnage, s'aventure dans le jardin labyrinthique qui jouxte le château. C'est une voix enregistrée, celle de l'écrivain Andrew Wyke qui se trouve occupé à y déclamer « *le dénouement de son dernier roman, Murder by doublefault*¹⁰ » : « *C'est une histoire policière qui se raconte, cela on le comprend très vite, une histoire qui parle d'un meurtre [...] une histoire sordide, une histoire de campagne anglaise*¹¹. »

7 À l'inverse, le générique de fin sera clairement inclus dans le récit textuel : « [...] *fini c'est fini quand c'est écrit au milieu de l'écran, en énorme [...] quand il y a écrit The End, c'est trop tard, The End aussi dans la tête de chacun* » (*Cinéma*, p. 124).

8 *Cinéma*, p. 14.

9 Sur ce sujet, cf. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

10 *Cinéma*, op. cit., p. 14.

11 *Ibidem*, p. 11.



1. Labyrinthe –Le Limier

*Avec ce roman dans le roman, avec ce personnage d'écrivain, on est donc plus que jamais en littérature. On est dans un récit littéraire qui se met lui-même en scène et qui s'amuse avec le roman policier, tout comme l'avait fait Alain Robbe-Grillet dans *Les Gommages*. Plus tard, Andrew Wyke le fera malicieusement remarquer à Milo Tindle venu lui rendre visite à *Sombremanoir* : « Pensez-vous que les romans policiers sont le divertissement de l'élite¹² ? » On reconnaît là le principe de la mise en abyme : « J'aime*

¹² *Ibid.*, p. 124.

assez qu'en une œuvre d'art on retrouve *ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre*¹³ », notait André Gide dans son *Journal*. Roman dans le roman, réflexivité, autoréférentialité, pur jeu métalittéraire : au début, c'est ce qu'on croit.

Il en va alors de même du labyrinthe : hérité du fonds de la mythologie grecque, illustré notamment par le récit antique de Thésée s'aventurant, grâce au fil d'Ariane, dans la cité construite par Dédale, c'est là encore une figure traditionnelle de la mise en abyme, une image de l'œuvre et du plaisir qu'on prend à s'y perdre. Ce motif favorise une lecture métatextuelle du roman. Un personnage s'aventure dans un jardin labyrinthe, guidé par une voix racontant une histoire policière : il n'y a pas d'image plus éloquente pour dire l'expérience du lecteur.

Mais, quelques pages plus loin, ce même lecteur sera bientôt déjoué dans ses habitudes littéraires : rompant l'illusion romanesque, le narrateur nous apprend au détour d'une phrase qu'il ne nous raconte pas une histoire, mais un film. Rupture de ton : le personnage Andrew Wyke abandonne les bienséances mondaines et demande de but en blanc à son invité Milo Tindle : « *Alors comme ça vous voulez épouser ma femme ?* » Rupture d'énonciation : commentant cette question qui « *détonne sérieusement dans la situation, parce qu'on ne s'y attend pas du tout* », le narrateur nous dévoile soudain l'origine cinématographique de ce début de récit : « *On ne s'y attend pas du tout, au moins la première fois qu'on voit le film. La première fois, on se laisse complètement avoir à l'étonnement...* »

Cette révélation est un coup de théâtre pour le lecteur de roman. Soudain, c'est le statut même du texte qui se modifie : on se croyait pleinement en littérature, dans un jeu métaréflexif, dans un roman autoréférentiel, et voilà que nous nous trouvons face à la réécriture d'un film. Mais quel film ? « *La première fois* » qu'on lit *Cinéma*, on n'en sait encore rien

¹³ André Gide, *Journal*, 1889-1939, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 41.

véritablement, et il faudra attendre la dernière partie du livre pour savoir qu'il s'agit de *Sleuth*, et donc du *Limier* de Joseph L. Mankiewicz.

Risquons pourtant une autre hypothèse de lecture : il se pourrait qu'un lecteur perspicace, alerté par le titre « Cinéma », ait dès le début la puce à l'oreille. Grâce aux noms des deux personnages du récit, Andrew Wyke et Milo Tindle, il aura même reconnu et identifié les protagonistes du *Limier* de Mankiewicz, d'autant que le film a fait l'objet d'un remake par Kenneth Branagh en 2007. Ce lecteur-spectateur reconnaîtra alors le manoir qu'« on voit de face », le labyrinthe, la voiture de sport rouge de Milo Tindle, etc., sans attendre le *coup de théâtre* par lequel le texte se révèle explicitement être la réécriture du film. Mais cet autre scénario de lecture ne fait encore que nous conforter dans notre analyse : car, pour décrypter la véritable nature filmique donné par ce récit, il faut un lecteur cinéphile, un lecteur-spectateur qui a la culture du cinéma – là où un lecteur *littéraire*, baigné de culture *livresque*, tombera dans le piège et l'illusion du roman.

Avec le film, une situation renversante se met donc en place : on croyait la littérature première, on pensait depuis des lustres que c'était elle qui servait de réservoir de récits aux autres arts, elle est ici seconde, empruntant sa trame narrative au cinéma. En voyant le labyrinthe on pensait à Thésée dans la cité du Minotaure, voire au roman *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet, également paru aux éditions de Minuit en 1959 ; mais le cinéma, le grand écran et sa culture cinéphile, se sont interposés entre-temps.

Entre-temps, la littérature est entrée dans sa condition « postcinéma ».

À REBOURS

« Cinéma et lettres, tout bouge »

– Jean Epstein¹⁴

« *Le progrès voudrait qu'on aille du film au livre, du texte à l'image, puis du film au jeu vidéo... Mais le saut du film au roman est une bizarrerie historique, un mouvement rétrograde*¹⁵ » À en croire cette formule malicieuse du théoricien Jan Baetens, *Cinéma* de Tanguy Viel serait donc une bizarrerie historique, voire une œuvre au dynamisme rétrograde en ce qu'il part d'un objet cinématographique pour retourner vers la forme *ancienne* du livre. En s'offrant comme la réécriture d'un film, depuis le premier plan jusqu'au générique de fin, ce roman irait « *à rebours* » du progrès et de l'histoire technique des arts.

Étonnamment, *Cinéma*, paru aux Editions de Minuit en 1999, a d'ailleurs un peu à voir avec le fameux roman *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans : dans ces deux œuvres fin de siècle, mais que séparent cent ans de modernité esthétique, deux personnages s'isolent, s'enferment dans la contemplation névrosée des œuvres d'art. D'un côté, le dandy Jean Floressas des Esseintes se délecte d'une myriade d'objets recueillis, collectés et dénaturés dans sa maison de Fontenay-aux-Roses ; il se complaît dans la vision de tableaux, de dessins, de livres rares, de fleurs artificielles et même d'une tortue à la carapace incrustée de diamants. Chez Viel, le narrateur n'a pas de nom, pas de visage, pas de famille, pas de métier, et il n'est pas non plus géolocalisable : mais c'est que toute sa

¹⁴ Jean Epstein, *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, La Sirène, 1921, p. 173.

¹⁵ Jan Baetens, « La novellisation, un genre contaminé ? », in *Poétique*, n° 138, avril 2004, Paris, Seuil, p. 235-251.