

IL ÉTAIT DEUX FOIS : la fiction et son double

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 13 (2), 2019, p. 16-30

DOI: doi.org/10.18352/relief.1051

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Les romans de Tanguy Viel semblent de prime abord être au service du romanesque pur. Cependant, la narration inclut toujours une dimension réflexive, quoiqu'à des degrés divers. Car les œuvres de Viel s'élaborent à partir d'un substrat culturel complexe, et ce savant mélange d'influences et de variations libres est constamment et revendiqué et interrogé. Nous nous proposons d'étudier dans cette perspective deux œuvres emblématiques de ce dispositif : *Cinéma* et *La Disparition de Jim Sullivan*. Toutes deux se construisent sur le principe du récit dans le récit, engendrant ainsi de multiples effets de spécularité. Notre étude visera à étudier quatre aspects fondamentaux de cet agencement narratif : le dialogue avec l'espace littéraire et artistique, les fonctions revisitées du narrateur, la redéfinition de la mimésis romanesque, et les mécanismes de projection à l'œuvre.

« J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné »
Gustave Flaubert à Louise Colet, 15 août 1946.¹

Les romans de Tanguy Viel s'inscrivent parfaitement dans la tendance post-moderne, amorcée en France au tournant des années quatre-vingt : l'écriture regagne en transitivité, raconter des histoires redevient licite. Toutefois, l'œuvre de l'écrivain, comme celle de nombre de ses contemporains français, ne fait pas simplement table rase des expérimentations du nouveau roman et du parti-pris d'un dialogue constant avec l'espace littéraire tout autant qu'avec le réel. On observe à cette même période le développement de ce que Bruno Blanckeman nomme les « fictions spéculaires » : « le roman s'interroge, en même temps qu'il raconte une histoire, sur les origines de cette histoire, pratique fictionnelle par laquelle l'écrivain signe son appartenance au monde littéraire tout en se tendant vers le monde réel dans lequel il vit » (2008, 451). Et Blanckeman de citer Echenoz, Macé, Gailly, Deville ou encore Toussaint. Les romans de Tanguy Viel relèvent aussi de cette orientation.

À des degrés divers d'un roman à l'autre, la narration inclut chez lui une dimension réflexive : elle porte en elle l'empreinte archéologique de sa genèse et de ses principes poétiques. Car les romans chez cet auteur s'élaborent à partir d'un substrat culturel complexe, d'un savant mélange d'influences et de variations libres d'ailleurs revendiquées et interrogées comme telles. L'intertextualité y est constante, ainsi qu'une de ses formes les plus particulières, la réécriture, occasion pour l'écrivain de réfléchir à son statut d'écrivain. En ce sens, le corpus encore restreint de Tanguy Viel répond assez à ce que Dominique Viart nomme de son côté « fiction critique » (2004, 25-37 ; 2005, 10-11). Rappelons aussi que, dans la mouvance de la métafiction théorisée par William H. Gass, terme qui désigne les fictions attirant volontairement l'attention du lecteur sur leur statut fictionnel, des écrivains comme John Barth, Thomas Pynchon, Don DeLillo ou encore David Foster Wallace montrent à quel point la question de la narrativité et des effets de specularité littéraire occupe aussi les romanciers américains contemporains.

Nous nous proposons d'étudier deux œuvres emblématiques de cette stratégie narrative : *Cinéma* (1999) et *La Disparition de Jim Sullivan* (2013).² La première est le récit fait par un narrateur demeurant anonyme du *Limier* de Mankiewicz ; le second relate la progressive élaboration par un écrivain français d'un roman à l'américaine. L'un et l'autre de ces romans se construisent sur le principe du récit dans le récit, engendrant ainsi de multiples effets de specularité. Dans les deux cas, le récit satellite s'arroge presque toute la place, ne laissant au récit premier qu'une simple fonction de régie, et donc très accessoirement d'évaluation critique. Nous étudierons quatre aspects fondamentaux de cet agencement : le dialogue avec l'espace littéraire et artistique, les fonctions revisitées du narrateur, la redéfinition de la mimésis romanesque, enfin les mécanismes de projection.

1. L'ÉCRITURE COMME DIALOGUE

Reprises

Analysons tout d'abord l'œuvre sous l'angle des théories de l'intertextualité et, plus précisément, de cette forme particulière de palimpseste que constitue la réécriture. L'intertextualité suppose uniquement entre deux textes un rapport de référence, allant de l'allusion à la citation. La réécriture en revanche, selon Georges Molinié,

définit une activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style. (93)

La réécriture se définit donc comme l'imitation d'un type littéraire préalable, type auquel on fait subir des variations (parodie, pastiche, prolongement, ...). tout en s'efforçant de rendre l'imitation perceptible. Elle suppose une pratique consciente, affichée, souvent ludique, de reprise/variation d'un texte. L'inter-textualité suppose la coexistence de deux textes dans le tissu narratif, alors que la réécriture est une dérivation. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), la réécriture suppose un hypotexte de départ et son hypertexte dérivé. Elle est donc en lien étroit avec la littérarité et inscrit avant tout son auteur dans un espace littéraire. Chez Tanguy Viel, cette inscription se proclame et motive la création. Ce parti-pris de la réécriture se retrouve du reste chez d'autres romanciers français de l'extrême contemporain, époque où l'exigence de renouveau perpétuel propre à la modernité tend à refluer : il en va ainsi de Marie Darrieussecq (*Clèves*, 2011), d'Éric Chevillard (*Le Vaillant petit tailleur*, 2003), de Jean Echenoz dans la majeure partie de son œuvre, de Martin Winckler (*Les trois médecins*, 2004).

La poétique de Tanguy Viel est donc indissociable de la fréquentation des œuvres antérieures ; il s'agit essentiellement de créer en revisitant. *Cinéma* repose sur le principe du récit enchâssé : le narrateur restitue la trame d'un film, *Sleuth/Le Limier*, il pratique à cette occasion une forme originale de réécriture intermédiaire qui consiste à restituer des images cinématographiques par les mots. *La Disparition de Jim Sullivan* se construit sur une mise en abyme : un narrateur-écrivain est en train d'écrire un roman imité des Américains et dont le titre est similaire. Il s'agit donc d'une réécriture qui emprunte à plusieurs modèles dont les ressemblances sont soulignées et restituées. Ces deux personnages sont chargés de désigner une certaine relation à l'œuvre tierce : leur parole choisit de prendre appui sur une production antérieure pour advenir.

Lieux communs

Avec *La Disparition de Jim Sullivan*, Tanguy Viel renoue de façon ludique avec le principe d'imitation. Les modèles ne sont plus antiques mais viennent d'outre-Atlantique. Dwayne Koster, le héros du roman dans le roman, n'est pas sans le remarquer : « C'est vrai, disait Dwayne, notre histoire ressemble à

un roman, on dirait du Jim Harrison [...] Ou bien du Richard Ford, songeait-il en regardant un papillon nocturne s'agacer sur le plafonnier. [...] Non, je sais, reprenait-il, c'est du Philip Roth » (63). En plaçant ce commentaire dans la bouche du personnage, Viel adresse un clin d'œil complice au lecteur tout en signant/signalant sa propre démarche. Pour reprendre la terminologie de Genette (1979 ; 1982), il choisit de construire une manière d'architexte de roman américain ou encore il procède à un pastiche de genre, ce qui le rapproche d'auteurs comme Echenoz ou encore Yves Ravey. Dans *Cinéma*, Tanguy Viel se livre, on l'a dit, à l'*ekphrasis* d'un film de Mankiewicz ; d'autres écrivains s'y sont employés par la suite, soulignant à leur tour l'importance du cinéma pour l'écriture contemporaine : citons pour mémoire Alice Ferney (*Paradis conjugal*, 2008), Nathalie Léger (*Supplément à la vie de Barbara Loden*, 2012) ou encore Olivia Rosenthal (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, 2012). Pour cette génération d'auteurs français, les lieux communs et les références communes passent par les mots mais aussi, plus que jamais, par des images partagées et devenues elles aussi un creuset pour l'invention.

Contrairement à Blanchot, dont la lecture a pourtant été pour lui fondamentale, Viel n'éprouve pas le musée comme un lieu où l'on expose des objets momifiés dans leur propre vénération. Il y voit au contraire, et c'est vrai aussi de l'espace littéraire, un socle primordial pour l'imaginaire et la création :

Et, pour le dire un peu naïvement, c'est d'abord que, dans un musée, contrairement à Maurice Blanchot, je me sens bien, je veux dire, plus que bien : je me sens pour ainsi dire « œuvré » et déjà « œuvrant ». Dans un musée, je ne me sens pas étouffé par l'affirmation outrée des tableaux, ni happé par la seule arrogance de l'« art ». Au contraire, dans les courants d'air des halls d'entrée, dans la lumière indirecte des lampes, c'est déjà le chuchotement négatif des œuvres qui me trouble et m'accueille, leur absence à elle-même qui me vaut de leur prêter une amitié supposée réciproque (2013b, 81-82).

Les modèles ne sont donc par pour lui écrasants mais inspirants ; sensible à leur part d'ombre, à leur fragilité intrinsèque, il entretient avec eux des relations fraternelles et de possibles identifications. Si l'on reprend la terminologie élaborée par Harold Bloom dans *The Anxiety of influence* (1973) pour définir la relation d'un auteur à ses modèles, l'on peut dire qu'il est dans l'*askesis*, « abandon à l'héritage imaginatif qu'on peut avoir avec [eux] ». ³ La création se fait ici entretien infini avec la littérature, oscillant entre hommage nostalgique et prise de distance teintée d'humour. Cet attachement viscéral ne peut qu'être mis en parallèle avec le comportement des personnages des deux romans eux-mêmes : l'un éprouve une passion monomaniaque pour *Sleuth*, qu'il considère

comme un ami, l'autre voue une idolâtrie inconsolable à Jim Sullivan, le musicien disparu.

2. LES FONCTIONS REVISITÉES DU NARRATEUR

Un discoureur

Étudions maintenant sur quel type de « métanarration » se construit la métanarrativité propre à cette œuvre. Nous avons affaire dans les deux romans à une narration à la première personne. Dans les deux cas, le narrateur ne se contente pas de relater ; il intervient, commente, il est davantage discoureur que narrateur. L'acte narratif repose sur une dramaturgie qui le définit comme objet essentiel dans l'économie du récit. C'est mettre en relief l'importance du regard subjectif porté sur les œuvres dépeintes (nous y reviendrons), qui n'existent que d'être aimées et commentées. Dans *Cinéma*, le narrateur-discoureur est un spectateur-commentateur ; dans *La Disparition de Jim Sullivan*, il est un lecteur-auteur qui, rappelant le Édouard des *Faux Monnayeurs*, place l'œuvre sous le sceau de la métatextualité. Ce second narrateur apparaît à bien des égards comme un double fictif de Viel. L'article que celui-ci consacre à ce même roman dans *Vacarme* reprend quasiment point par point toutes les réflexions formulées dans le livre sur le roman américain. C'est indirectement Viel qui dans ces œuvres parle littérature et cinéma, selon des modalités qui lui sont propres. Les oppositions fiction/réalité, les séparations nettes entre auteur, narrateur et personnage, sont battues en brèche par l'usage discret mais récurrent du glissement sous forme de syllepse narrative (voir Lutas) : dans *La Disparition de Jim Sullivan*, le narrateur-écrivain se transmue souvent, par un effet de décrochement, en narrateur du roman dont il décrivait l'élaboration. On observe un va-et-vient régulier des coulisses au roman achevé, comme si *Les Faux-Monnayeurs* avaient intégré dans la trame narrative le *Journal des Faux-Monnayeurs*. Littérature et critique semblent des espaces qu'il ne convient plus de séparer artificiellement. Pour reprendre les termes de Bruno Blanckeman à propos des romans de Jean Echenoz – et on a souvent souligné la proximité entre les deux écrivains –, « le procès romanesque [y] est simultanément procès du romanesque » (2000, 27).

Les deux narrateurs porte-parole servent donc bien d'autres intentions que la simple narration : leurs propos relèvent aussi de la fonction métanarrative et de la fonction évaluative, pour ne citer qu'elles, empêchant que s'exerce toujours la traditionnelle *suspension of disbelief*, au profit d'un recul critique du lecteur. Toutefois, l'alternance entre la narration pure et des passages plus

métafictionnels évite de conférer à l'ensemble une dimension trop analytique et démultiplie les niveaux de lecture. Le plaisir de la fiction n'est jamais altéré, et le lecteur a malgré tout le sentiment d'être immergé dans un espace fictionnel, dans la mesure où le narrateur adopte la posture naïve d'un critique malgré lui, ce qui ménage au texte une permanente légèreté de ton.

Poétique

La création entretient un lien quasi organique avec l'espace littéraire qui lui sert de terreau, elle exhibe sa filiation, sa dette. Hypertexte et métatexte sont ici combinés. C'est donc une véritable poétique que nous livre Tanguy Viel dans ses fictions, par le biais de ses narrateurs. Récit et critique se combinent, cinéma et roman peuvent se croiser, sinon se confondre. *Cinéma* relève en effet du courant de novellisation observé ces dernières décennies et étudié notamment par Jan Baetens. Mais ce roman s'apparente également à l'univers dramatique : la longue restitution d'un seul tenant de l'intrigue du film évoque la tirade théâtrale ; le monologue en forme de ressassement mélancolique et l'usage fréquent de l'épanorthose⁴ font penser aux soliloques de Jean-Luc Lagarce, ou encore à ceux de Beckett, dramaturge et romancier. Peut-être est-ce une façon de suggérer que le texte théâtral, à la frontière du texte et de la mise en scène, facilite la jonction entre écriture et image, dans une poétique de l'écho affectif et de l'hommage aux œuvres jugées marquantes.

Écrire consiste dans ces deux romans à mettre en scène la création d'un autre, à lui redonner vie en l'interprétant, et ce dans toute la polysémie du terme : l'œuvre est déchiffrée, commentée et rejouée selon la manière dont on l'a reçue :

Mais est-ce que ça me ferait dire un instant que c'en est un moins bon film, parce que quelque chose résiste à la compréhension, est-ce que ça me ferait dire que je n'ai pas trouvé ça formidable ? Au contraire, d'autant plus formidable qu'il se permet d'incroyables omissions, et que, franchement, réussir à tenir un spectateur avec une telle absurdité, voilà le tour de force. (C, 39)

L'œuvre est complexe, opaque, appelle commentaire et résiste à l'explicitation. C'est dire l'importance de la réception. Le lecteur est un auteur en puissance, il anime l'œuvre et la redessine selon ses perceptions. Celles-ci sont restituées selon divers registres : *Cinéma* relève de la réécriture sérieuse et fervente, même si l'idolâtrie du narrateur-spectateur est discréditée par ses excès et sa monomanie. *La Disparition de Jim Sullivan* est plus ludique, voire ironique. Car l'univers fictionnel de Tanguy Viel est loin d'être exempt de rivalités, de modèles admirés mais défiés ; et l'on sait les effets de specularité entre la fable et la

narration qui la relate et commente ; il conviendra donc de revenir sur la variabilité de la relation aux icônes.

Postures critiques

La posture du narrateur-spectateur de *Sleuth* est celle de la fascination. Celui-ci refuse toute position surplombante et critique, il exige des autres l'admiration inconditionnelle. Toute critique normative, didactique, ou encore scientifique, est condamnée au profit d'une critique de l'enthousiasme. Il s'agit de parler de ce qu'on aime : le rapport à l'œuvre est empathique, fusionnel. Dans les deux romans, le narrateur commente sur le ton de la candeur et de la ferveur, dans ce qui se veut un retour aux temps de l'innocence critique ; comme si, après la somme de travaux complexes issus de la modernité, s'affirmait *a contrario* le simple plaisir du texte, la fascination instinctive, presque'enfantine, le sentiment que le commentaire n'est jamais qu'un modeste addendum au regard de la création. D'autant que la force de l'œuvre suscite une multiplicité d'interprétations. Ainsi, jour après jour, le narrateur de *Cinéma* consigne-t-il dans un cahier en forme de journal :

[...] les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès, c'est comme ça que maintenant je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela, je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires, tout est écrit jour par jour, les fois où j'ai eu peur, et les fois où j'ai pleuré, la même scène capable un jour de me faire peur et de me faire pleurer le lendemain. (50)

La Disparition de Jim Sullivan peut, dans une semblable optique, faire songer à la fable critique de Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». S'y écrit en France un roman à la façon des Américains, tout comme Ménard récrit *a posteriori* Cervantes. Mais, Borges le soulignait déjà, la perspective et l'œuvre en sont nécessairement modifiées. La répétition n'est jamais une répétition à l'identique, les trois chapitres réécrits mot pour mot par Pierre Ménard offrent un sens différent en raison du nouveau contexte où l'œuvre voit le jour, qui vient modifier radicalement les perspectives de lecture :

Comparer le Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantes est une révélation [...]. Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque. (Borges, 50)

« Après tout, commente de son côté le narrateur de Viel, même si j'ai regardé vers l'Amérique tout le temps de mon travail, je suis quand même resté un écrivain français » (120). Toute variante est une réinterprétation et une recréation. Les grands modèles sont inépuisables et donc des ferments intarissables de création dérivée. Mais parfois aussi l'admiration se teinte d'ironie. L'adulation de Don Quichotte pour ses héros ne va pas sans l'ironie de Cervantes. À trop connaître certaines œuvres, on en perçoit les tics et les procédés. Les clichés du roman américain sont malicieusement et méthodiquement mis en avant : grands espaces, détails de la vie quotidienne, universitaires à la dérive, adultères, inscription dans l'Histoire...

Mais je n'ai jamais douté que c'était comme ça qu'on écrivait un vrai roman américain, surtout si je voulais que ça fasse comme une fresque, ainsi qu'il est souvent écrit sur la quatrième de couverture, souvent il est écrit « véritable fresque qui nous entraîne dans les méandres de l'humanité » et ce genre de phrases tout à fait attrayantes qui expliquent le caractère international du livre (59).⁵

On le sait depuis Proust : l'admiration n'interdit pas le pastiche. Toute relecture fervente, plan par plan ou à la loupe, contient inévitablement sa part de distance critique.

3. MIMESIS

Les mots et les choses

Comment définir le type de relation au réel qu'entretient une telle œuvre ? Quelle part lui est donc accordée, sachant que les romans se construisent pour l'essentiel sur un dialogue intertextuel et intermédial ? Selon Tanguy Viel, les écrivains américains croient toujours à la possibilité de représenter le réel.⁶ Par opposition, le retour au récit chez beaucoup d'écrivains français n'implique pas un tel parti pris. Les États-Unis que Viel décrit dans *La Disparition de Jim Sullivan* ne sont qu'une construction dérivée des films et des romans d'outre-Atlantique⁷, dont l'attrait est accentué par l'influence dominante du continent nord-américain sur l'Europe, qui n'est plus à démontrer. La réception des œuvres en est en effet tributaire : seul un roman américain peut, tout à fait arbitrairement, accéder au statut de « roman international » (10), ainsi que l'écrivain-narrateur le souligne ironiquement. Il s'agit manifestement, en écrivant un roman se situant aux USA, de sacrifier pour une part à un effet de mode, au tenace rêve américain. Dans son roman, Viel souligne que ce rêve s'alimente pour l'essentiel à un vocabulaire qui connote l'Amérique.⁸ L'écrivain-narrateur

s’amuse à en saturer le récit. Son attitude relève de ce que Proust nomme l’Âge des noms, et que Genette qualifie de « tête-à-tête fascinant de l’imagination avec les formes verbales prises comme des objets poétiques » (1969, 249).

L’Amérique est avant tout un lieu de langage, un espace littéraire, entre mythe et stéréotype.⁹ Le visage de celle-ci, pour Dwayne Koster comme pour celui qui lui donne vie, est façonné par les écrivains :

L’Amérique, la vraie, l’Amérique qu’il avait rêvée toutes ces années dans tant de livres lus, l’Amérique empoussiérée sur les étagères de son bureau d’Ann Arbor, c’était tout le contraire de l’argent, tout le contraire d’une valise pleine dans son coffre, mais la possibilité de vivre avec rien d’autre que la fortune constituée par la vie elle-même, disait Thoreau, disait Whitman, disait Emerson, pensait Dwayne. (121)

Comme Roland Barthes l’a bien montré dans « Proust et les Noms », l’auteur d’*À la Recherche du temps perdu* cristallise sur certains noms tout un réseau connotatif qui leur confère un prestige particulier et favorise le fantasme. La francité des noms proustiens se voit ici remplacée par l’américanité du lexique fait de lieux, de marques, de patronymes anglo-saxons, dont l’accumulation semble hésiter entre attraction et dérision. Sur un mode plus nettement ironique, Viel souligne le pouvoir accrocheur des américanimes : alors que Dwayne, en colère, jure seul dans sa voiture, à coup de « fils de pute » ou de « trou du cul », le narrateur précise que celui-ci use en fait de « mots qui sonnent mieux en américain comme “asshole” ou “mother fucker” (DJS, 34). Il se garde bien de dire en anglais, car c’est bien une ambiance outre-Atlantique qui surgit dans l’imaginaire du lecteur, celle par exemple de certains films de genre, où le monde américain s’offre dans sa version la plus brute. Le discoureur de *La Disparition de Jim Sullivan* prétend se documenter, manifester un intérêt pointilleux pour la réalité des choses.¹⁰ Mais cette réalité est forgée par les mots, et l’histoire contée, faite d’adultère, de jalousie, d’errance et de dépression, n’a rien de typiquement états-unien. Seule la manière de la dire et les termes employés font naître une forme de rêve stéréotypé, satisfait à un horizon d’attente formaté, que le narrateur pointe du doigt. L’Amérique a remplacé l’Antique, elle exporte désormais son style à l’international.

Mais Tanguy Viel, s’il semble céder à l’appel des sirènes du lac Michigan, fait du rêve américain le ferment de ses propres représentations. Plus le roman avance, plus les États-Unis se déréalisent et relèvent du non-lieu, de la chimère. Les dernières lignes de *La Disparition de Jim Sullivan*, retraçant le progressif effacement du personnage, qui s’enfonce dans le désert, loin de tout repère, le décrivent qui « marche dans le désert craquelé, et puis voilà, c’est l’Amérique. Dwayne disparaît, disparaît dans le lointain » (153). Et puis voilà,

c'est l'Amérique, dans le lointain... L'Amérique est définitivement passée de l'autre côté du miroir, ou de l'écran. « [...] mythique est le mot qui convient dans la nature américaine » (79). Mythique est en effet le mot qui convient pour définir le regard de l'Europe sur cette autre scène dont les abîmes nous séparent. L'écriture de Viel explore ce territoire fantasmatique tout comme elle goûte aux trompe-l'œil cinématographiques.

Représentations

L'influence du septième art n'a fait depuis que croître ces dernières décennies, et les générations récentes ont grandi dans un bain médiatique permanent, un flux d'images qui a nourri leur écriture. Christina Horvath évoque « l'émergence d'une génération d'auteurs pour qui le cinéma et, dans un sens plus large, la culture populaire sert de référence au même titre que la littérature » ; ce qui l'amène à affirmer l'existence d'une « mémoire filmique et télévisuelle dans le roman contemporain. » (249). Si *Cinéma* affirme sans conteste l'influence fondamentale du septième art, *La Disparition de Jim Sullivan* en témoigne également : référence est faite dès les premières pages au cinéma finlandais (16), puis aux « commissariats qu'on voit dans les films » (20), à Sigourney Weaver (32), etc. La nuit dans laquelle Dwayne, gagné peu à peu par la mélancolie, évolue, est qualifiée vers la fin du roman de « nuit américaine » (145), formulation qui ménage une ambiguïté entre lieu objectif et illusion cinématographique. Dans les deux romans, les deux discoureurs demeurant anonymes, la narration évoque du reste la voix off, ce qui n'est sans doute pas fortuit. Le lien intrinsèque entre cinéma et roman paraît s'établir tout naturellement par cette voix hors champ.

Le lien au septième art chez Viel est essentiellement affectif, à l'inverse de ce qui se passe chez Robbe-Grillet, plus motivé par des questions de technique et de méthode. *Sleuth* est comme un ami¹¹, et comme une école de la vie. Le narrateur confesse : « La plupart des choses que je sais, je les ai apprises dans le film, je les ai notées grâce au film, et pas grâce à d'autres films, pas grâce au cinéma, non, uniquement grâce à Milo et Andrew, à l'estime que j'ai pour eux, à l'estime que j'ai pour Laurence Olivier et Michael Caine, les deux acteurs, mais si j'ai de l'estime pour eux, c'est précisément grâce à ce film » (C, 95). On songe là encore à Proust, et à la façon dont son œuvre est emblématique de l'observation et de la fascination pour certains modèles, fascination qui tient aussi lieu d'apprentissage et de construction progressive de sa propre identité créatrice. Comme le dit Michel Schneider, « Chaque auteur est en dette, non du passé de la littérature, mais de la mémoire qu'il en a » (320).

4. PROJECTIONS

Fictions intimes

Notre dernier angle d'analyse vise à souligner que la métanarrativité peut être un biais que l'auteur emprunte pour figurer dans son œuvre et s'y révéler indirectement. La figure auctoriale prend en effet ici la forme d'une figure de la complicité, l'écrivain n'est plus un maître à penser, un docte, mais un double, à hauteur de lecteur pour ainsi dire. Les relectures, comme les réécritures, supposent et réclament la singularité d'une vision, a fortiori à une époque qui cultive l'écriture de soi sous des formes complexes voire cryptées. La rencontre avec l'autre est aussi chez Tanguy Viel recherche de soi-même. Michel Schneider souligne du reste longuement combien l'emprunt relève de la quête d'identité. Si le tête-à-tête obsédant avec certaines œuvres peut être ici perçu comme un solipsisme mélancolique, il doit aussi être vu comme heuristique. « Chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même », rappelle Proust dans *Le Temps retrouvé* (489).

Laurent Demanze, dans un bel article qui évoque *Cinéma* et *La Disparition de Jim Sullivan*, rappelle que pour Blanchot l'écriture est vécue comme un « drame mental » (267); cette affirmation de l'inévitable combat contre soi dans l'acte créateur, qui relève du « travail du négatif » (268), devient selon lui pour Viel « non pas une intimidation, mais comme une légitimation qui requalifie presque heureusement l'affrontement mental à l'écriture » (268). Viel note en effet :

Il est souvent dit de Blanchot qu'il est l'homme qui empêche d'écrire [...]. Pourtant, il me semble plutôt qu'il est celui qui autorise chacun à écrire, en en faisant d'avance une pratique sans qualités, mais la seule négociation du langage avec les puissances mentales, une affaire intérieure, une psychomachie – la description d'un combat dont l'intégrité est ce fait même, en deçà de toute séduction (2014, 280).

Ce combat intérieur est sans doute aussi celui que suscite l'emprise des modèles. Les deux romans ont du reste pour thème premier la rivalité, thème que décline très régulièrement l'œuvre de l'auteur : Milo Tindolini, devenu Tindle, cherche une revanche à l'humiliation d'être un misérable parvenu face à Wyke, l'aristocrate. Dwayne Koster fuit la honte d'avoir été supplanté, par le même double plus brillant, et chez lui et à l'université. Quant à la voix hors champ, elle a le ton de l'exil nostalgique : exil hors d'un film dont on n'est que le spectateur, exil hors d'un continent auquel on n'appartiendra jamais, exil peut-être hors d'un espace littéraire fantasmé, si rempli déjà d'icônes indépassables.

Identité projective

Le terme de projection convient à plus d'un titre à la démarche de Tanguy Viel. Tout d'abord parce que les deux romans évoqués semblent à bien des égards une longue projection. Le premier narre un film dont les images, connues de plus d'un lecteur, reparaissent au fil de la relation de l'intrigue. L'autre roman semble au fil des pages tout aussi inspiré du cinéma, auquel il est maintes fois fait référence, que du roman américain. Mais il convient aussi de parler de projection au sens d'identité projective. Les films évoqués, les images archétypales restituées, servent peut-être surtout à suggérer indirectement la personnalité d'un narrateur bavard mais pourtant discret sur lui-même. Dans *Cinéma*, ceux qui n'aiment pas le film ne sont-ils pas accusés de « projeter leur médiocrité sur l'écran » (93) ? Qu'y projette-t-il de son côté sinon une part de lui-même, en Milo surtout dont le sentiment d'indignité et l'esprit de revanche le touchent ? L'intertextualité et l'intermédialité suivent des voies qui avoisinent le travail du rêve ou de l'association libre, ce qui a conduit la psychanalyse à l'intégrer dans son système d'interprétation. Ici, deux lignes de fiction parallèles sont conjointement déroulées, celle qui sert d'inspiration et celle qui lui répond en la commentant, tout en délivrant une vérité sur le sujet-lecteur devenu créateur. Créer pour Viel, c'est parvenir à soi grâce au miroir que l'autre nous tend – *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ce titre du très beau livre de Georges Didi-Huberman est à cet égard programmatique. Le narrateur regarde et se laisse ainsi apercevoir. « Il n'est de rapport à soi que réfléchi, c'est une vérité que la psychanalyse a tardivement redécouverte avec le transfert de Freud, l'identification de Klein et le stade miroir de Lacan », rappelle Michel Schneider (84).

Les deux romans se construisent donc sur des effets de superposition, car un lecteur attentif reconnaît la singularité de l'univers de Tanguy Viel sous les surfaces les plus diverses. On songe à la collection « l'un et l'autre », créée chez Gallimard par J. B. Pontalis, qui réunit des œuvres littéraires dont le principe est de demander à un écrivain de rêver la vie d'un de ses grands prédécesseurs, façon de ménager un dialogue artistique et affectif entre un auteur et son modèle. De même, Viel parle sans doute d'un créateur tiers pour mieux parler de lui. Entre lui et cet autre vient s'intercaler une tierce personne, ce narrateur frère qui tient lieu de commentateur, d'analyste fervent ou distancié, et de double littéraire. Dans *La Disparition de Jim Sullivan*, la description de Baltimore amène au constat que « tous les ports se ressemblent. Les mêmes bateaux qui s'affaissent sous le poids des conteneurs. Le même lichen qui s'accroche aux gros anneaux d'oxyde » (131). Considération qui rappelle les omniprésents paysages brestois dans le reste de l'œuvre, Brest auquel les nombreux

passages situés à proximité d'un lac américain ou de l'océan font systématiquement songer. Tout est affaire de transposition. Alors qu'il sillonne les routes des États-Unis, la perception de Dwayne Koster se limite à « une représentation abstraite, picturale, de l'Amérique, des ciels et des plaines, si seulement l'Amérique c'est autre chose que ça, des ciels, des plaines et des routes qui les traversent » (69). Le paysage, dépouillé des mots qui le désignent comme américain, en vient à se confondre avec tous les autres paysages. Ces lieux finissent par gagner une forme d'universalité, par se teinter de la même mélancolie monotone que ceux, européens, de maints autres romans. L'altérité cède à la similarité des impressions et des sentiments. Et Tanguy Viel se lit et se relit dans ces impressions et ces parcours : admiration teintée de rivalité pour certaines figures, nostalgie mélancolique, pièges qui se referment, pesanteur du quotidien et rêve d'un nouveau monde. Ces deux romans, quoique paraissant si peu emprunter à un imaginaire personnel, entretiennent des ressemblances fortes avec le reste de l'œuvre.

Conclusion

La dimension métaréflexive des romans de Tanguy Viel prend appui sur la réécriture, possibilité d'un dialogue constant avec la littérature et l'art mais aussi d'une prise de distance et d'une réinvention des codes. Les choix narratifs permettent ce permanent va-et-vient entre fiction et commentaire métatextuel. L'écrivain revendique ainsi une plus grande proximité avec l'espace littéraire qu'avec toute forme de quête du réel. Le monde est pour lui une vaste bibliothèque peuplée de modèles avec lesquels il entretient un lien tant affectif qu'intellectuel.

Par son titre, *La Disparition de Jim Sullivan* fait songer à *La Disparition* de Georges Perec. Les deux romans ont affaire, par-delà le travail de la langue, aux voix chères qui se sont tues. Écrire, c'est peut-être converser avec des fantômes (voir Fortin & Vray). Jim Sullivan n'a toujours été qu'un songe spectral, tandis que Milo et Andrew se perdent dans les simulacres. Ceux-ci vouent leur inlassable spectateur à l'immobilité, celui-là entraîne à sa suite Dwayne Koster dans ses solitudes. Pourquoi traquer des ombres fugitives ? Dans l'espoir, peut-être, qu'elles se retourneront et révéleront leur poursuivant à lui-même d'un regard.

Notes

1. Gustave Flaubert, *Correspondance*, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 302.
2. Les romans seront cités ainsi : (C) pour *Cinéma* et (DJS) pour *la Disparition de Jim Sullivan*.
3. Cité et traduit par Tiphaine Samoyault (99).
4. « Figure de pensée qui consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie » (Morier).
5. Ce type de considération abonde. Un autre exemple, pour mémoire : « [...] j'étais obligé de faire comme un romancier américain, décrire vraiment les cocktails dans les verrines et chaque objet dans la cuisine, depuis le Kichenaid que Susan s'était vu offrir à Noël jusqu'à l'abri de jardin que lui, Dwayne, avait construit de ses propres mains [...] » (DJS, 47).
6. « Donc : les Américains pensent encore que le roman est un miroir qu'on promène le long des chemins [...]. L'écriture américaine n'a jamais rompu le pacte du "Il était une fois". Il y a des exceptions à ce régime balzacien. Un autre pan de la littérature américaine fait un tel sort à la langue qu'elle défait le sens commun et réinvente un monde tout de langage et de chair moléculaire. Ce sont même les écrivains les plus amples du dernier demi-siècle : Thomas Pynchon, John Hawkes, William Gass, William Gaddis, plus récemment David Foster Wallace. **Pourtant, même ces romanciers-là, plus intellectuels, plus opaques (plus européens, serait-on tenté de dire), n'ont pas renoncé à la capacité mimétique du langage.** Ils sont à des kilomètres de notre "textualisme", pour cette raison profonde **qu'ils n'ont pas renoncé à construire la fable qui saura en miroir réverbérer le monde.** » (2013a, 52-53). C'est nous qui soulignons.
7. « Si un jour je dois aller en Amérique [...] » (DJS, 102), affirme-t-il, avouant par-là que sa relation à ce continent est purement imaginaire.
8. « Par exemple, j'ai toujours été frappé par l'omniprésence des marques dans le roman américain. On roule en Lexus. On boit une Budweiser. On s'arrête dans un Motor Inn (et encore, ce sont presque là des icônes, il y a bien moins glamour). Et j'ai toujours été frappé par la place "naturelle" que tous ces signes de trivialité, de quotidienneté locale, trouvaient dans la phrase, sans que chute immédiatement le "taux de littérature". » (2013a, 63).
9. Il affirme d'ailleurs : « Peut-être que "l'Amérique" fonctionne comme pur signifiant, que le mot "Amérique" est le contenant magique qui ouvre à la littérature (quelque chose comme chez Proust, Nom de pays : le nom). » (2013a, 57).
10. « d'après ce que j'ai lu », affirme-t-il à plusieurs reprises (DJS, 22 ; 30 ; ...)
11. « [...] pour moi ce n'est plus un nom de film, c'est le nom d'un ami, je dis *Sleuth*, comme je dirais *Andrew*. » (C, 96).

Ouvrages cités

- Jan Baetens, *La Novellisation : du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- Roland Barthes, « Proust et les noms », dans *To Honor Roman Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, 150-158.
- Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Caen, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

- « La littérature française au début du XXIème siècle : tendances en cours », dans Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XXème siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 429-491.
- Harold Bloom, *The Anxiety of influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1997 [1973].
- Jorge Luis Borges, « Pierre Ménaud, auteur du Quichotte », dans *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987 [1951], 41-52.
- Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Minuit, 2003.
- Marie Darrieussecq, *Clèves*, Paris, POL, 2011.
- Laurent Demanze, « Écrire après Maurice Blanchot selon Tanguy Viel », dans *Maurice Blanchot, Colloque de Genève*, Genève, Furor, 2017, 217-231.
- Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- Jutta Fortin & Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2013.
- William H. Gass, « Philosophy and the Form of Fiction », dans *Fiction and the figures of life*, New York, Alfred A. Knopf, 1970, 2-13.
- Gérard Genette, « Proust et le langage indirect », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 [1969], 223-294.
- *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Liviu Lutas, « Sur la syllepse narrative. Un concept théorique négligé », *Poétique*, 168, 2011, 445-466.
- Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, 97-109.
- Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1975.
- Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *A la Recherche du temps perdu*, t. VI, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989 [1927].
- Tiphaine Samoyault, *Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Michel Schneider, *Voleur de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *Etudes françaises*, 40:2, 2004, 25-37.
- « Les "fictions critiques" de la littérature », *Spirale*, 201, mars-avril 2005, 10-11.
- Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris Minuit, 1999.
- *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2013.
- « Quelques remarques sur la littérature américaine », *Vacarme*, 62, janvier 2013a, 50-64.
- « Le Musée à venir », dans Stéphane Audeguy et Philippe Forest (dir.), *Un Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 2013, 81-82.
- « Maurice Blanchot, jour et nuit », dans Éric Hoppenot & Dominique Rabaté (dir.), *Blanchot*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2014, 312-318.
- Martin Winckler, *Les trois médecins*, Paris, POL, 2004.