



HAL
open science

Ivre d'images et saoulé de paroles, la figure du narrateur cinéphile obsessionnel chez Tanguy Viel

Rémi Gonzalez

► **To cite this version:**

Rémi Gonzalez. Ivre d'images et saoulé de paroles, la figure du narrateur cinéphile obsessionnel chez Tanguy Viel. Autour de l'ivresse, PLH, Mar 2014, Toulouse, France. hal-01088625

HAL Id: hal-01088625

<https://hal.science/hal-01088625>

Submitted on 9 Dec 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ivre d'images et saoulé de paroles, la figure du narrateur cinéphile obsessionnel chez Tanguy Viel

1. Introduction.

Tanguy Viel, écrivain français, est né en 1973 à Brest. Il a publié à ce jour six romans aux Editions de Minuit. Son dernier ouvrage, *La Disparition de Jim Sullivan*, est paru en 2013. C'est le deuxième roman de l'auteur, *Cinéma*¹, publié en 1999, qui nous intéresse ici.

Tanguy Viel fait partie des trois écrivains dont les œuvres composent mon corpus de thèse, aux côtés de Jean Echenoz et Christian Gailly. Ma thèse porte sur l'écriture cinématographique dans le roman français contemporain, c'est-à-dire sur l'intermédialité entre cinéma et littérature, et sur la façon dont le cinéma non seulement obsède un certain nombre d'écrivains contemporains, jusqu'à envahir chez eux le champ romanesque, mais dont un certain nombre de données et de procédés techniques propres à l'art cinématographique sont retranscrits, remodelés, dans l'écriture, aboutissant à une forme littéraire plus ou moins hybride née de la symbiose de deux arts.

Mais mon travail de thèse ne sera évoqué que de façon très indirecte puisque je vais tâcher de me focaliser sur les questions de l'ivresse et de la dépendance qui nous occupent ici. Il faut d'ailleurs préciser avant toute chose que le roman *Cinéma* est un cas à part dans mon corpus d'étude puisqu'il fait directement du septième art son sujet, à travers le récit d'un rapport obsessionnel, fusionnel, au cinéma, ou plutôt à un film. Le narrateur de ce roman s'évertue à raconter un long métrage précis dans son intégralité, essayant de rendre compte de sa singularité avec force commentaires, interprétations, jugements critiques, analyses et digressions. Le film en question n'est autre que *Le Limier* (*Sleuth* en anglais), film de 1972, avec Michael Caine et Laurence Olivier dans les rôles principaux, et ultime long métrage du grand cinéaste de l'Âge d'Or hollywoodien Joseph L. Mankiewicz (auteur, notamment dans les années 50, de films très célèbres comme *L'Aventure de Mme Muir*, *Chaînes conjugales*, *Soudain l'été dernier*, *Cléopâtre* ou encore *Eve* et *La Comtesse aux pieds nus*, méta-films faisant eux aussi de l'art et de l'industrie cinématographique leur beau sujet).

2. Contradiction du cinéphile.

Ainsi avons-nous affaire dans *Cinéma* à un narrateur cinéphile dont la cinéphilie se limite à un seul et unique film, qu'il prétend avoir vu et revu des centaines de fois, qu'il connaît par cœur, autour duquel tourne toute son existence (si tant est que sa vie ne dépende pas complètement de lui), et qu'il aimerait parvenir à nous faire *voir* en nous le racontant. Donnons-nous un premier aperçu de l'importance que tient ce film dans la vie du narrateur, et précisons avant toute chose que les Milo et Andrew dont il va être question sont les deux personnages principaux, et quasi-unique, du film :

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, bien sûr, pour Lawrence Olivier et

¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

Michael Caine, les deux acteurs, mais si j'ai de l'estime pour eux, c'est précisément grâce à ce film-ci.²

Le but, avoué à demi-mot, du narrateur est en somme que nous comprenions ce film autant qu'il le comprend lui-même, et qu'il soit aussi évident pour nous que pour lui qu'il s'agit d'un pur et simple chef-d'œuvre. Même s'il nie parfois cette intention, comme quand il dit :

Souvent, quand je me suis donné la peine d'expliquer les choses à des amis, j'ai essayé d'être le plus clair possible avec la chronologie, non pas du tout pour qu'ils acceptent de trouver ça formidable, je l'ai déjà dit, cela m'est plus qu'égal, au contraire, ils peuvent détester, ça me rassure, mais qu'au moins ils puissent comprendre, saisir les enjeux multiples, même si bien sûr, moi, je ne sépare pas tout ça, le fait entre autres de comprendre pour aimer, mais cela me regarde, c'est ma façon à moi de comprendre, ma façon à moi d'aimer, mais le manque de goût de chacun ne devrait pas empêcher d'avoir du recul, ça ne devrait pas empêcher l'admiration quand les choses décidément sont plus rapides que soi, et plus vives, et plus complètes, et plus intelligentes.³

Le narrateur de *Cinéma* prétend ainsi que c'est une affaire de compréhension, pas de goût, qu'il veut aider les autres à saisir les enjeux du film, pas à l'aimer. Mais plus loin on peut lire :

Moi je trouve ça extraordinaire, tout le monde doit trouver ça extraordinaire, et beau, et grand, tout le monde, n'importe où dans l'univers, c'est irréfutable.⁴

Cette contradiction, c'est celle que connaissent tous les cinéphiles (et peut-être tous les passionnés), guère partageurs bien qu'obsédés par l'idée de convaincre le monde entier qu'ils ont raison. Et si par malheur le cinéophile parvient à persuader son auditoire au sujet d'un film qu'il aime, l'objet de son amour, jusqu'alors exclusif, s'en trouve comme altéré, dénaturé, violé par l'approbation de l'autre. Dès lors, soit le cinéophile décide de ne plus aimer le film (qui, parce qu'il se partage, n'est plus digne de son amour), soit il se rassure comme il peut : il est le seul à aimer le film pour de bonnes raisons, raisons qui échappent au commun des mortels et resteront secrètes. C'est ce qu'avoue le narrateur de *Cinéma* : « au contraire, ils peuvent détester, ça me rassure », posture de celui qui tanguie entre la volonté de préserver une relation unique et privilégiée à l'objet de son culte et le souhait inavouable de ne plus être seul face à ce dernier.

On trouve un écho à la phrase citée plus haut, dans laquelle le narrateur s'étonne que l'on puisse nier la grandeur de son film fétiche, dans un tout petit livre publié par Tanguy Viel en 2010 et intitulé *Hitchcock, par exemple*⁵ (l'écrivain faisant là encore référence à un des grands cinéastes de l'Âge d'Or). Dans cet autre livre sur la cinéphilie, qui tient plus de l'essai que du roman⁶, Viel raconte qu'une revue de cinéma lui a demandé de dresser la liste de ses dix films préférés, et tout le livre met en scène, avec beaucoup d'humour, la torture intellectuelle que représente cet exercice pour son auteur. Il a notamment cette phrase délectable :

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p.75.

⁴ *Ibid.*, p.119.

⁵ Tanguy Viel et Florent Chavouet, *Hitchcock, par exemple*, Paris, Naïve, « Livres d'heures », 2010.

⁶ Encore que son genre reste indécidable, c'est le propre de cette collection.

Il n'y a pas de "pour moi" qui tienne [...] : si je fais une liste de dix films, non seulement il va de soi que ce sont mes dix films préférés mais il va de soi aussi qu'ils doivent être les dix préférés de l'humanité tout entière.⁷

On retrouve bien cette confrontation entre soi et le monde, entre l'individu seul face à l'objet de ses passions et le désir de l'imposer à l'humanité entière, aussi absurde soit cette idée. Les deux livres se répondent donc, et *Hitchcock, par exemple* s'ouvre, comme *Cinéma*, avec l'ekphrasis *in medias res* d'un film non-immédiatement nommé. Voici la première phrase de *Cinéma* :

Une voiture de sport, la voiture rouge de Milo Tindle, qui roule dans l'allée qui mène au château, au manoir qu'on voit de face et qui en impose.⁸

Dans cet incipit, Tanguy Viel décrit le premier plan du *Limier*, tandis que *Hitchcock, par exemple* s'ouvre sur la description de la célèbre séquence de l'attaque de l'avion dans *La Mort aux trousses*. Il y a ainsi dans les deux cas la volonté de nous faire entrer dans le texte par la porte du cinéma, par l'image. L'auteur, si l'on peut dire, nous place face à un film pour nous faire pénétrer dans son livre, ainsi que dans l'esprit préoccupé de narrateurs obsédés et tracassés par leur passion cinéphilique.

3. Le spectateur enivré et englouti.

Mais il y a d'autres points communs entre les deux livres, et l'un d'eux va nous amener plus précisément vers le sujet qui nous réunit ici, compris évidemment dans un sens plutôt métaphorique. Encore que... En effet, dans les premières pages de *Hitchcock, par exemple*, tout en déroulant le fil de la scène-phare de *La Mort aux trousses*, le narrateur nous donne de rares indications quant à sa propre situation de spectateur face au film :

Quant à moi, je me souviens que j'en étais déjà à mon troisième verre de whisky quand j'ai distingué dans le fond de l'écran l'avion à peine visible qui barbotait dans le ciel silencieux [...].⁹

Plus loin, quand la séquence se termine, avec la fameuse explosion de l'avion crashé contre un camion-citerne, et la fuite de Cary Grant, sain et sauf, à bord d'un pickup volé, on lit :

Je me souviens que je me suis resservi un petit verre de whisky pour fêter ça, le salut provisoire de Cary Grant qui en vivra d'autres avant la fin du film, des aventures et des saluts improbables, mais dont je savais déjà, moi, en prenant le petit carnet de notes que j'avais sciemment posé sur la tablette à côté de moi, je savais déjà depuis longtemps que dans ce film-là, il tenait le rôle de sa vie. Et pour cause : depuis longtemps aussi j'avais établi pour moi-même que *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock était le meilleur film de tous les temps. Alors sur mon petit carnet de notes maintenant sur mes genoux, le stylo prêt à se poser sur le papier, j'ai écrit sobrement, j'ai écrit avec beaucoup d'assurance dans la main : Numéro 1, *La Mort aux trousses*.¹⁰

⁷ *Ibid.*, p.15-16.

⁸ Tanguy Viel, *Cinéma, op. cit.*, p.9.

⁹ Tanguy Viel et Florent Chavouet, *Hitchcock, par exemple, op. cit.*, p.8.

¹⁰ *Ibid.*, p.12-13.

Le narrateur se présente ainsi immédiatement en spectateur potentiellement ivre, regardant le film seul pour la énième fois et ayant déjà atteint, seulement au mitan de *La Mort aux trousses*, son quatrième verre de whisky. On a là une double évocation d'Hitchcock et de l'alcool qui fait d'une certaine façon de notre narrateur-spectateur un double de Cary Grant dans cette autre scène célèbre de *La Mort aux trousses* où Roger Thornhill (le personnage incarné par la star) est saoulé malgré lui par ses ravisseurs, placé au volant d'un véhicule et lancé à toute vitesse sur des routes sinueuses au bord d'une falaise (sans parler de ces autres scènes hitchcockiennes placées sous le signe de l'ivresse, telle la séquence d'introduction des *Enchaînés*, avec le même Cary Grant et Ingrid Bergman). Cet extrait de *Hitchcock, par exemple* n'est pas sans faire écho, au début de *Cinéma*, à une phrase qui met *Le Limier* en relation avec l'œuvre hitchcockienne :

[Il] lui tend un whisky (Andrew, à Milo), de sorte qu'on se dit que c'est parti comme dans un film d'Hitchcock, quand l'alcool rythme l'intrigue pour mieux piéger les personnages.¹¹

Or, si l'on part du principe, comme Tanguy Viel le suggère – et on y reviendra – que le narrateur du roman *Cinéma* se confond avec le film qu'il décrit, on peut avancer l'hypothèse que l'alcool rythmerait non pas l'intrigue mais la progression même du roman, dont le narrateur cinéophile se laisse prendre au piège. Car la volonté de rendre compte du *Limier* tourne en véritable obsession, et le récit fait peu à peu état d'un rapport de dépendance (où le narrateur manifeste tous les symptômes de l'addiction face à cet objet) jusqu'à ce que l'écriture même retranscrive l'ivresse, mêlant exaltation et confusion.

4. Fixation, obsession, retour du même.

Pour questionner plus précisément la manière dont le thème de l'ivresse apparaît dans ce roman, il faut noter que le texte est un récit à la 1^{ère} personne, ininterrompu, sans chapitres, sans paragraphes, sans retours à la ligne, écrit dans une langue simple empruntant volontiers, et de plus en plus au fur et à mesure de sa progression, au langage parlé. Cette forme donne au lecteur le sentiment d'écouter la confession d'un malade, à tout le moins le monologue intarissable d'un obsessionnel.

Nous ne sommes pas à proprement parler dans un texte dit d'un souffle, d'une seule phrase, comme le récent *Ce que j'appelle oubli*¹², publié en 2011 par Laurent Mauvignier aux Éditions de Minuit, bref récit d'un fait divers qui nous laisse entendre sans préambule, sans majuscule, comme prise au beau milieu d'une phrase, la voix d'un narrateur s'adressant au frère de la victime. Néanmoins, et comme nous l'avons vu, le roman de Tanguy Viel s'ouvre avec la description des premières images du *Limier* et se constitue d'une longue ekphrasis du film (pratiquement retranscrit dans l'ordre chronologique d'une diffusion en temps réel), truffée de commentaires et de digressions en tout genre¹³ – véritable vertige d'interprétations – sans que le film évoqué soit nommé, et sans citer son auteur (du moins pas avant longtemps). Naît alors l'intuition non seulement que le narrateur se parle à lui-même (partant du principe qu'il sait parfaitement de quoi il parle et n'a donc pas à préciser le titre du film

¹¹ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p.30.

¹² Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

¹³ Tanguy Viel dit à propos de son narrateur : « Il y a cette analogie implicite entre la bobine du film qui se déroule pendant deux heures et le ruban vocal du personnage qui de la même manière, mécaniquement, se déroule ». Cf. Tanguy Viel, « Éléments pour une écriture cinéophile », in Jean-Louis Leutrat (dir.), *Cinéma & littérature, le grand jeu 2*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010, p.266.

évoqué, le nom de son réalisateur, etc.), mais qu'il a peut-être commencé à se parler bien avant notre « arrivée ».

Ou bien recommence-t-il son monologue à intervalles réguliers ? C'est le cas, d'une certaine façon, puisqu'il avoue avoir acheté un cahier (qui nous rappelle au passage celui du narrateur de *Hitchcock*, par exemple, tâchant d'y établir sa liste fatidique des meilleurs films de tous les temps), dans lequel il prend des notes sur le film à chaque nouvelle vision. Le livre que nous lisons apparaît alors lui-même comme une simple étape dans le rapport d'addiction au film que nourrit le narrateur, comme s'il avait rempli plusieurs cahiers consacrés à cette œuvre, et comme si le roman que nous tenons dans les mains était un cahier parmi d'autres, dont il existerait plusieurs versions, soit un épisode plus ou moins semblable aux autres dans la vie de ce narrateur monomane, qui revient systématiquement au film qui l'obsède, tel un alcoolique dépendant qui, inévitablement, recommence à boire et rejoue le parcours connu, balisé, maîtrisé, de son ivresse. Sa grande crainte n'est autre que la rupture de l'éternel recommencement, le manque, le rite brisé, le changement, peut-être la guérison. Cette peur du changement, le narrateur l'avoue quand il dit :

Je regarde dans les journaux seulement par acquis de conscience, dans l'espoir qu'un jour ça arrive, et que je puisse me poser la question pour de vrai, de savoir si oui ou non j'irai le voir au cinéma, mais je ne suis pas du tout sûr que je le ferai, pas sûr du tout, pour toutes ces raisons que je viens de dire, et par rapport bien sûr à mon équilibre, mon mental très fragile. Ce serait sans doute se mettre en grand danger pour l'avenir, si l'effet escompté se réalisait, c'est-à-dire si je n'avais plus le goût à le regarder chez moi. Ce serait certainement une grande dépression qui me fouetterait à ce moment-là, un vide sans fond, [...] Et comment la vie s'accroche à rien, et comment ce n'est pas rien, ce film, ces deux hommes, le contraire de rien, tout, tout pour moi, ce cahier pour continuer, il faut dire, c'est tout pour moi, c'est très important de comprendre ces choses à quoi on s'accroche. Comme s'accroche une main sur la corde de la sonnette, à Sombremanoir.¹⁴

Confessant un équilibre mental instable, et craignant que le manque devienne insupportable si par malheur on lui retirait son film, si on le privait de sa dose régulière, familière, prise dans certaines conditions bien définies, le narrateur évoque la dépression, le vide sans fond qui, bien souvent, origine ou suit l'addiction. Il s'accroche à son film comme un ivrogne à sa bouteille. Et il saute aux yeux que, systématiquement, tout ce que le narrateur dit de lui-même le ramène au film. Il s'identifie aux deux personnages, et les images du *Limier*, cette main accrochée à une corde, métaphorisent ses propres angoisses, illustrent et cristallisent ses pires cauchemars. La dépendance est absolue et toute sa vie tourne désormais autour du film, qui est finalement personnifié, et dont le titre, au bout d'un certain temps, n'est plus écrit en italiques : il devient un nom propre, une entité, un être vivant, mieux, un Dieu.

5. Dieu et victime, misanthropie et aveu de faiblesse.

De là un nouveau paradoxe, car le narrateur *est* le film, ils se confondent, comme quand il dit : « Mais au fond j'ai pensé : tout ce que vous faites à Sleuth, c'est à moi que vous le faites. »¹⁵ L'identification au film est donc totale, le passionné se projette littéralement en lui, mais *Le Limier* est aussi son dieu, sa « dive bouteille », pour reprendre l'expression rabelaisienne. Maître et sujet, le narrateur se sent bientôt rabaissé par l'œuvre, chose vivante,

¹⁴ Tanguy Viel, *Cinéma*, op. cit., p.62-63.

¹⁵ *Ibid.*, p.117.

indépendante, film-Frankenstein terrifiant, en même temps qu'il s'identifie à l'objet du culte. Le narrateur peut en effet aussi bien comparer le film à « une machine à broyer les acteurs, les spectateurs, une machine qui s'est mise en marche sous action humaine et qui a continué toute seule », que nier sa dimension néfaste. Ainsi, quand ses amis lui exposent que le film est comme « (...) une gangrène qui pousse dans les neurones et qui parasite l'image, qui empêche la vraie concentration parce que l'esprit s'en va loin ailleurs, n'importe où du moment qu'il a démarré de l'intérieur (...) »¹⁶, le narrateur répond avec mépris qu'il n'a pas ce problème, préfère ignorer cette vérité humiliante. Plus tard, pourtant, il finit par la reconnaître, à la manière d'un alcoolique qui nierait sa dépendance tout en étant parfaitement conscient de son état.

Dans les premières pages du livre, la phrase « Et c'est là que ça devient fou »¹⁷ revient à deux reprises, à propos du scénario du *Limier*. Il n'est donc pas impossible que le narrateur, qui s'identifie ouvertement à l'œuvre et se confond avec chacune de ses composantes, craigne à son tour de perdre la raison. D'autant que *Le Limier* est un film entièrement conçu sur deux personnages qui se manipulent l'un l'autre, jouent des rôles, se déguisent, transforment la réalité en spectacle permanent et n'ont de cesse de se tromper, avec la mort pour seule trajectoire possible à ces jeux de dupes et d'humiliation. Les derniers mots du roman de Tanguy Viel sont clairs : « Quand il y a écrit *The End* c'est trop tard, *The End* aussi dans la tête de chacun. »¹⁸ Le narrateur est à ce point lié à l'œuvre que sa propre vie risque à tout instant d'épouser la trajectoire du scénario du film, et sa propre folie, sa propre fragilité mentale, de le conduire aux pires extrémités. Il dit :

[...] des choses aussi importantes que ça, je ne les ai digérées qu'au bout de quinze fois, et certaines autres choses, au bout d'encore plus de fois à regarder le film dans tous les sens, en toutes situations, et le confronter avec mon monde à moi, mon réel à moi qui change tout le temps, pour tester la résistance du film à mon mental.¹⁹

Mais la proposition serait peut-être plus juste inversée : c'est son mental que le narrateur met à l'épreuve du film, comme un dépendant tâcherait de résister à sa drogue pour mieux y revenir. La peur du changement, et cette volonté de se frotter au film sans cesse au risque de la folie, peuvent évoquer les propos de Gilles Deleuze, que Claire Parnet interrogeait sur son alcoolisme passé dans *L'Abécédaire*²⁰ :

Quand on boit, ce à quoi on veut arriver, c'est au dernier verre (...) En d'autres termes un alcoolique c'est quelqu'un qui ne cesse pas d'arrêter de boire. Il ne cesse pas d'en être au dernier verre. (...) Il est tout entier tendu vers le moment où il arrivera au dernier verre. C'est pas le premier, le second, le troisième qui l'intéressent. C'est rusé un alcoolique. Il évalue, il évalue ce qu'il peut tenir, sans s'écrouler. (...) Il ne peut pas supporter d'en boire plus ce jour-là. C'est le dernier dans son pouvoir qui lui permettra de recommencer le lendemain. Parce que s'il va jusqu'au dernier qui excède son pouvoir, il s'écroule. Il est foutu. Il va à l'hôpital, ou bien il faut qu'il change d'habitude, il faut qu'il change d'agencement. Si bien que quand il dit le dernier verre, c'est pas le dernier c'est l'avant-dernier. Il est à la recherche de l'avant-dernier. Il cherche le verre pénultième. L'ultime le

¹⁶ *Ibid.*, p.104-105.

¹⁷ *Ibid.*, p.38.

¹⁸ *Ibid.*, p.124.

¹⁹ *Ibid.*, p.37.

²⁰ Pierre-André Boutang et Claire Parnet, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Editions Montparnasse, « Regards », 2004.

mettrait hors de son arrangement. Le pénultième c'est le dernier avant le recommencement du lendemain.²¹

Et c'est bien, pour reprendre la phrase de ses amis, « une gangrène qui pousse dans les neurones et qui parasite l'image, qui empêche la vraie concentration parce que l'esprit s'en va loin ailleurs », à laquelle le narrateur se confronte sans cesse.

6. L'écriture de l'ivresse.

Abreuvé d'images et de sons, le narrateur n'est plus dans un état de conscience très clair. Son rapport au film de Joseph L. Mankiewicz se trouble et, partant, son rapport au langage aussi. La transcription du film devient de plus en plus instable, et c'est sur l'écriture même que cette progressive confusion se répercute. D'ailleurs, dès le début du roman, le narrateur doute de sa capacité à se faire entendre, et s'inquiète : « J'espère être assez clair jusqu'ici. »²² Mais très vite il semble avoir déjà atteint un stade avancé d'ivresse, donne l'impression de bégayer, de progresser avec difficulté dans son discours. Cette impression naît notamment par l'usage d'une forme brouillonne de l'épanode, reflétant en fait un esprit de l'escalier, comme dans cet extrait :

[...] parce qu'on ne s'y attend pas du tout. On ne s'y attend pas du tout, au moins la première fois qu'on voit le film. La première fois qu'on voit le film, on se laisse complètement avoir à l'étonnement [...].²³

Outre ces répétitions, qui témoignent autant d'une envie de convaincre que d'une forme d'épuisement de la pensée et de la parole, le narrateur n'a de cesse de digresser, de s'égarer dans son propos, perdant le fil de sa démonstration, ce qui l'oblige régulièrement à se reprendre et à réorienter son discours :

Mais je reviens au film.²⁴

Mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas.²⁵

Mais ne parlons plus de ça, il y a mieux à faire, c'est à cause du fait que ça me perturbe, c'est pour ça que je n'arrive plus à raconter le film, parce que la figure de Milo, ça me perturbe au plus profond, mais j'oublie, et il y a encore à dire.²⁶

En tout état de cause, le désordre crée l'oubli, qui est la hantise de l'obsessionnel en quête de maîtrise absolue du film vénéré, d'où l'achat du précieux cahier, qu'il raconte ainsi :

[...] j'ai acheté un cahier exprès, quatre-vingt-seize pages bientôt pleines, et je consigne tout dans ce cahier, les impressions faites par chaque scène, à chaque vision une page exprès (...) je peux retrouver désormais toutes les idées à propos des images, à propos de l'enchaînement des plans, et les effets secondaires [...].²⁷

²¹ *Ibid.*, nous retranscrivons les paroles de Gilles Deleuze.

²² Tanguy Viel, *Cinéma, op. cit.*, p.18.

²³ *Ibid.*, p.15.

²⁴ *Ibid.*, p.31.

²⁵ *Ibid.*, p.40.

²⁶ *Ibid.*, p.79.

²⁷ *Ibid.*, p.50.

Mais ce cahier salvateur ne prévient pas le « radotage », si l'on peut dire, qui menace ce narrateur à l'esprit troublé et à la mémoire courte. Il se répète, s'entête et s'agace. Combien de fois lit-on ce type d'expressions : « je persiste à le dire »²⁸, « je ne voudrais pas avoir à revenir là-dessus, ni à me rendre pesant avec une explication aussi claire, ni m'énerver encore sur certains qui n'ont rien vu »²⁹, « je ne veux pas me répéter »³⁰.

Plus grave, il arrive même à notre intarissable narrateur de se lancer dans de longues démonstrations inutiles, laissant divaguer son esprit à des considérations sans poids, absurdes, dont il finit par révéler lui-même la non-pertinence dans un soubresaut de conscience. On note alors la répétition de certains connecteurs, comme « aussi » ou la conjonction « et », voués à déposer les idées les unes à côté des autres au lieu qu'elles découlent des précédentes dans un rapport logique de continuité et de déduction. Sans même parler de l'effet d'insistance engendré, qui témoigne de l'obsession du narrateur pour son sujet comme de sa capacité à développer sans fin sur les moindres détails, cette écriture donne à entendre une pensée peu claire, improvisée, en train de se dévider sous nos yeux au risque de la répétition des formules et des idées, dans un verbiage inconséquent qui s'épuise et se pousse lui-même à la faute. Un exemple assez marquant :

[...] [O]n la voit, la voiture, quand ils vont dans le jardin pour regarder la terre, elle est cachée sous des branches d'arbres. On la voit, nous, spectateurs, mais pas eux, Doppler et Wyke. C'est là en vérité qu'on est censé comprendre que ce n'est pas un vrai inspecteur, du fait qu'il y a la voiture de Milo, et que donc c'est bien ce même Milo qui est revenu. Mais, maintenant que j'y pense aussi, c'est une énormité que je suis en train de dire, un malentendu incroyable : on ne peut absolument pas comprendre que c'est l'inspecteur Milo puisqu'on croit toujours que Milo est mort à ce moment-là du film, donc on croit plutôt que c'est Andrew qui a camouflé la voiture, oui, au fond, ce n'est pas du tout fait pour qu'on comprenne, je dis n'importe quoi, on croit plutôt qu'après le meurtre du vendredi, Andrew a caché la voiture sous des feuillages, comme un effacement supplémentaire des traces, et un brouillage de piste supplémentaire pour nous, je dis n'importe quoi. Cela, je le noterai en énorme dans mon cahier. Et je me dis, si moi-même il y a des choses que je suis en mesure de découvrir seulement aujourd'hui, oui je comprends que ça échappe à beaucoup [...].³¹

À tout esprit confus ses impasses et ses contradictions. Quelques lignes plus loin, ce même narrateur, qui vient d'avouer avoir dit une ineptie, s'en prend à nouveau à ses soi-disant amis dans un modèle de mauvaise foi : « (...) qu'ils fassent attention aussi quand ils parlent, les mots sont importants, les mots sont vraiment importants ».

On finit par toucher à une forme d'épuisement, d'essoufflement, dans le rythme même des phrases, irrégulier et saccadé. Croyant être parvenu au bout de son sacerdoce, le narrateur raconte l'ultime scène du film et fait de la simple lueur d'un gyrophare la métaphore – visuelle évidemment – du terme de son ivresse : l'étourdissement, le malaise, la perte de conscience. Sa tête tourne, ses yeux roulent, c'est le trou noir :

(...) quand on croit se reposer de tant d'efforts, alors une lumière bleue illumine l'écran, elle tourne derrière les fenêtres, dehors, et elle éclaire l'intérieur par flashes. À dire vrai on ne se demande pas longtemps ce qui se passe et on comprend : la police arrive, un

²⁸ *Ibid.*, p.71.

²⁹ *Ibid.*, p.72.

³⁰ *Ibid.*, p.77.

³¹ *Ibid.*, p.81.

gyrophare bleu en arrière-plan pour seul signe fait à nous, grands spectateurs comblés, qui tourne à l'image de nos têtes, à l'image des yeux d'Andrew, perdus, tournants eux aussi en tous sens, alors quoi ? Alors quoi, moi-même ça m'échappe, la police ce qu'elle vient faire là avec dix minutes de retard, et pourquoi Milo aurait-il réellement alerté la police si réellement il n'y a pas de meurtre, si réellement Téa n'est pas morte, d'où le pire de tout, l'obligation, la pire de toutes pour le spectateur comme moi, de revenir en arrière avec sa mémoire, parce que cette fois sur l'écran c'est vraiment écrit que c'est fini, *The End*, mais pour soi pas du tout, il faut ramer à contre-courant pour tout comprendre.³² (p. 120)

Quand sera venu pour notre narrateur le temps de la « gueule de bois », il lui faudra faire marcher sa mémoire pour comprendre non seulement le film mais ce qui lui est arrivé, dans l'éternel recommencement cher au buveur.

7. Conclusion.

Ce ne sont là qu'une partie des symptômes visibles, dans l'écriture même, de ce qui, en vérité, pour le narrateur, était un échec annoncé. Au fond, le narrateur cinéphile de ce roman pose l'une des grandes questions de l'écriture cinématographique sous toutes ses formes, qui pourrait se formuler ainsi : « comment donner à voir une image ? », et souffre de son échec cruel dans cette mission, que Tanguy Viel se donne, et qu'il se fait fort de remplir dans d'autres romans :

Mais je m'emporte, et je ne laisse pas les choses venir d'elles-mêmes, toutes ces choses si visibles, je dois les laisser parler à ma place, non pas à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire. Tout ce que je dis là, dans le film c'est épuré, et puis c'est monté, ça vient toujours à propos, il y a tous les rushes qu'on ne voit pas parce que ce serait trop bavard. Moi-même, si j'étais raisonnable, je ferais une version épurée, je ferais des coupes dans le discours si j'étais raisonnable, j'arrêteraï de gaspiller, comment dire, de la pellicule vocale, mais ce n'est pas mon film, alors c'est délicat d'épurer encore, je préfère tout expliquer. (...) Non, tout ça, c'est vanité de faire parler les images (...)³³

Terrible aveu d'impuissance, qui revient à nouveau plus loin dans le roman :

(...) ce n'est pas de mon ressort de faire vivre une scène pareille, question d'intégrité, et de ne pas se fourvoyer dans la parole pour mal dire cela, j'avoue, ça fait partie de mes lacunes à moi, qu'on m'en excuse.³⁴

Au bout du compte, le narrateur de *Cinéma* n'est ni plus ni moins qu'un consommateur excessif de ces images et de ces sons qu'il convoite, adore, tente de re-modéliser à travers un autre langage (celui des mots, dits ou écrits), et qui altèrent son rapport au réel. Dépendant d'une entité audiovisuelle dans laquelle il noie sa solitude, incapable de distinguer le réel de la fiction, il voit trouble et se perd dans un entrelacs d'images indémêlables qui suscitent un flot de mots incontinent. Le cinéma, alors qu'il en est supposément un des vecteurs les plus développés, devient le motif même du brouillage de la communication. Dans un style hybride, entre envolées lyriques et retombées logiques, entre bouffées d'enthousiasme et confusion généralisée, le narrateur cinéphile, ivre d'images, se saoule de paroles, les unes se confondant

³² *Ibid.*, p.120.

³³ *Ibid.*, p.43.

³⁴ *Ibid.*, p.111.

avec les autres, et à force d'explications et de précisions, de digressions et de contradictions, nous empêche de voir, tandis que la compréhension générale, inévitablement, s'égare. C'est un vertige immense qui s'empare du narrateur, dépourvu de référents stables, être solitaire qui doute lui-même de ses attaches au réel et n'a finalement qu'un film, sa bouteille et sa bouée, auquel se raccrocher.

Rémi Gonzalez