

FAIRE COMME SI : RÉÉCRITURE ET SIMULACRE CHEZ ERIC CHEVILLARD ET TANGUY VIEL

Jean-François DUCLOS
Pacific University, Oregon (USA)

As If: Rewriting and Simulacrum in Eric Chevillard's and Tanguy Viel's Novels.

Tanguy Viel and Eric Chevillard wrote two very different novels that share a common goal: to fully retell existing stories of which neither of them are the author. In *Cinéma*, Viel creates a narrator obsessed by Joseph Mankiewicz's movie *Sleuth*. Instead of being an adaptation of *Sleuth*, *Cinéma* quickly becomes the story of an obsession for *Sleuth*. The attempt by the narrator to describe its plot is constantly balanced by the necessity not to betray its power of surprise. In order to achieve this result, he envisions, as a way of writing, a post-production process that mirrors the simulacrum that is used in the film. In *Le Vaillant petit tailleur*, Chevillard borrows from the genre of the fairy tale and uses its narrative tricks and functions - as described by Russian formalists - to subvert in any possible way the development of the story once told by the Grimm brothers. Although it retains in full the adventures of the folkloric character, Chevillard's *Le Vaillant petit tailleur* becomes the story of an aversion for the tale, and ends up looking like a perfect representative of Chevillard's prose. In both cases, but in two different ways, the transfer of narration goes along with the transfer of authorship, and the admission of the origin of the primary source. The purpose of this article is to analyze their respective strategies.

Keywords : Eric Chevillard ; Tanguy Viel ; Rewriting ; Simulacrum

Mots clés : Eric Chevillard ; Tanguy Viel ; Réécriture ; Simulacre

Introduction

Deux expériences contemporaines de réécriture exposent de manière particulièrement pertinente les enjeux d'une reprise intégrale d'œuvres signées par d'autres : un conte des frères Grimm dans le cas du *Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard et *Sleuth*, film de Joseph Mankiewicz, dans celui de *Cinéma* de Tanguy Viel.

Viel et Chevillard affichent des objectifs diamétralement opposés. Pour le premier, ils consistent – sur le mode de la parodie – à en finir au plus vite avec une histoire présentée comme ridicule. Tout les coups du genre, des plus classiques aux plus tordus, sont bons pour envisager d'en saboter les effets, si bien que le narrateur finit par retarder le déroulement du récit et obtient le meilleur de ce qu'on attend de lui : un anti-conte. Pour le narrateur de Viel, il s'agit au contraire d'afficher la plus grande fidélité possible pour une œuvre cinématographique considérée comme culte. Mais cette fidélité ne peut faire l'économie d'un nouveau montage. Le résultat n'est pas tant l'adaptation d'un film en récit que le récit de cette obsession de dire l'image.

Mais, au-delà de ces différences, les stratégies d'appropriation adoptées par les deux auteurs ont en commun deux aspects. Le premier consiste à ne rien vouloir changer, sinon son nom, à l'hypotexte de référence. La seconde oblige à définir un

simulacre narratif qui donne naissance, en parallèle aux récits de référence, à de nouvelles fictions. Les pages qui suivent tentent de montrer comment s'élaborent de telles stratégies et comment elles se différencient dans leur mode d'élaboration.

1. A refaire, à revoir

Les lecteurs des *Absences du Capitaine Cook*, roman d'Eric Chevillard publié en 2001, étaient prévenus dès le titre : il ne figure dans les pages de ce livre aucune trace du célèbre navigateur anglais. Ceux du Vaillant petit tailleur, sorti en 2003, trouveront en revanche dans son intégralité « la fameuse histoire » (CHEVILLARD, 2003 : 7) qu'ont racontée les frères Grimm, histoire dans laquelle le personnage éponyme, fier d'avoir dans le fond de son atelier d'un coup tué sept mouches, s'en va conquérir le monde comme n'importe quel héros du genre.

Pour être à la hauteur de sa réputation d'écrivain « sarcastique » (2003 : 29), Chevillard fait subir à ce conte les pires outrages. Pour commencer, rien, nous prévient-il, ne le distingue de la médiocrité des autres contes écrits par les frères Grimm. « Parfaitement inepte » (2003 : 7), il est peuplé de « personnages archétypaux » aux réactions « prévisibles » (2003 : 9). L'intrigue est censée se développer mécaniquement suivant un tout petit nombre de formules connues d'avance et identifiées naguère par les formalistes russes. Si les aventures du vaillant tailleur sont reprises ici, c'est comme s'il s'agissait pour le narrateur de se faire violence¹ et que par réaction – une réaction maîtrisée, de nature comique – il revenait au protagoniste principal de la subir. Au vu de l'énorme antipathie doublée d'une souveraine mauvaise foi qui s'abat sur lui dès les premières pages de ce roman, on lui souhaite en effet d'être assez vaillant – et futé – pour échapper aux forces qui l'empêchent de vivre ses aventures selon la tradition. Que vaut-il mieux en effet pour lui : se battre contre un géant – ou deux –, ou faire face à la force satirique de celui qui se charge de relater ses exploits² ?

Il y a pourtant quelque chose du conteur confirmé dans ce narrateur plus que moderne, comme si en s'appropriant le genre littéraire, il lui revenait de faire un sort à ses contraintes et à ses règles. Dosant ses effets, il cherche à captiver son

¹ « C'est l'occasion de rendre hommage à Jérôme Lindon, puisque l'idée première vient de lui. Un jour, il m'a dit : « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà ». Il n'a rien ajouté, par délicatesse, mais j'ai bien deviné ce qu'il voulait dire : il appréciait sans doute modérément mes digressions, et aurait aimé trouver dans mes livres une trame narrative plus visible, un fil conducteur. Je n'ai d'abord pas trop su quoi faire de ce conseil. Et puis, j'ai eu l'idée d'un conte, un de ces contes surgis de l'imaginaire populaire, qui n'ont pas réellement d'auteur. Contrairement à Perrault ou Andersen, les frères Grimm n'ont jamais prétendu être les auteurs de leurs contes : ils se sont contentés de retranscrire des histoires héritées de la tradition orale. » Roze, non paginé.

² « Le vaillant petit tailleur a vaincu trop de géants pour craindre l'ironie de celui qui raconte aujourd'hui son histoire » (p. 203). A propos d'un texte antérieur, *Le Caoutchouc décidément*, Anne Roche écrit : « La leçon du texte réside toutefois plutôt dans la manière boudeuse, et pour tout dire dans le mauvais gré avec lequel Chevillard sacrifie aux exigences du genre, en les sabotant ». On voit par là qu'un ligne destructrice et rageuse (mais comique et informée) traverse l'ensemble de l'œuvre de Chevillard.

auditoire³. N'hésitant pas à jouer sur les contretemps, les commentaires extra-diégétiques et les questionnements rhétoriques, il intervient en marge du récit⁴ pour mettre ce dernier sous la tension d'un suspens. Mais loin de se prêter à ces subterfuges pour encourager l'auditoire à anticiper – et souhaiter qu'on lui raconte – la suite, c'est, semble-t-il, pour éviter d'avoir à « s'enfiler pour de bon toute l'histoire » (2003 : 29) qu'il déroule ses effets retardateurs et ses digressions capables de s'étendre sur des pages entières.

Ces effets d'esquives et de pauses, d'extensions et d'expansions⁵ qui vont chercher leur matière dans le corpus du genre, ou dans la vie des frères Grimm, ou celle du narrateur, ou tout aussi sûrement dans les prolongements poussés jusqu'au paradoxe du conte lui-même, constituent les moyens de subvertir et de détourner une ligne narrative connue – censément – de tous. Ils forment un ensemble comique dans lequel s'interpénètrent plusieurs univers. Ils sont la véritable matrice du roman⁶. Mais au lieu de s'abstenir de raconter le conte et d'en rester là, Chevillard (ou son narrateur) finit par honorer l'engagement pris envers le lecteur : à la fin, l'histoire est dite dans son entier. Du coup, plutôt que s'il s'était agi d'une simple réécriture, remaniée peut-être, *Le Vaillant petit tailleur* atteint la dimension d'une anthologie, celle d'un anti-genre où « codes, référents et matrices traditionnels sont tous raillés avant d'être tout bonnement rayés du cahier des charges du conteur nouveau » (RABADI : 42).

L'ambiance est toute différente dans *Cinéma*, deuxième roman de Tanguy Viel, publié en 1999. Une admiration sans bornes, exclusive, obsessionnelle et jamais guérie pour *Sleuth* de Joseph Mankiewicz justifie la démarche du narrateur à raconter, « refaire » dirait-on aujourd'hui, en un peu plus de cent-vingt pages, l'intégralité du film de 1972 interprété par Laurence Olivier et Michael Caine. *Cinéma* est par conséquent la tentative, de la part d'un narrateur obnubilé par son sujet, d'élaborer un « art de *Sleuth* » (1999 : 122), art pour lequel, d'après lui, on ne commence à acquérir les premiers outils d'analyse, et une idée un peu plus claire de sa complexité, qu'après avoir visionné le film plusieurs fois. Lui qui l'a vu à des dizaines de reprises,⁷ lorsqu'il trouve le temps de détourner son regard de l'écran pour daigner le poser sur le monde, voit ce monde habité par deux types de gens : ceux qui trouvent *Sleuth* « formidable »⁸ et ceux qui osent dévier ne serait-ce que légèrement d'un tel jugement⁹.

³ « Tel est l'art de la narration, qui ménage les pauses et les diversions pour exciter artificieusement l'intérêt. » (p. 121)

⁴ « Tout en mettant à nu la mécanique du conte afin de proposer d'autres critères de fictionnalité, Chevillard use et abuse de ses topoï, brouillant encore plus la frontière entre la diégèse et la métadiégèse. » RABADI, p. 43.

⁵ Voir GENETTE, pp. 372-384.

⁶ « Quelques mots relatifs à la digression que je tiens en mon âme et conscience, non comme une pratique désinvolte ou dilatoire [...] mais en l'occurrence comme la seule manière de conduire convenablement ce récit » (pp. 109-111).

⁷ Page 49 : « La vraie raison d'alerter la police [...] c'est celle-là, notée sur mon cahier lors de la quarante-quatrième vision du film... » (1999 : 122).

⁸ « En aucun cas on n'en serait autorisé à dire que *Sleuth* n'est pas formidable, ce mot tout aussi insupportable à l'oreille de n'importe quel spectateur » (1999 : 124).

⁹ Sébastien Rongier insiste à bon droit sur l'absence de jugement esthétique informé de la part du narrateur : « La naïveté du narrateur dans sa relation aux images tranche avec cette piste

Sleuth (*Le Limier* en français) repose sur un dispositif complexe, fait de retournements narratifs sophistiqués, selon une logique qui ne trouve sa résolution qu'au dernier plan¹⁰. La question pour le narrateur n'est pas uniquement de tenter par la parole de briser (ou de poursuivre, tant la monomanie est revendiquée) ce cycle de visions en disant comment *Sleuth* se déroule. Il lui faut aussi montrer en quoi cette histoire, telle qu'elle est dite dans le film, c'est-à-dire mise en scène et interprétée, défie l'imagination et l'intelligence du spectateur, si bien qu'on pourrait voir le film en boucle, il resterait toujours, selon lui, quelque chose qui nous échappe. Conscient de sa position intermédiaire entre gardien du temple et guide de site, le narrateur est soucieux de promouvoir l'objet de son admiration la plus grande (« la puissance de *Sleuth* », 1999 : 110). Pour cela, il se doit de résoudre une question délicate : comment, pour celui qui ne l'a pas vu, raconter ce chef-d'œuvre cinématographique sans le trahir ?

Le narrateur n'a d'autre choix que de procéder à un nouveau montage. Il doit, par exemple, redéfinir les paramètres du récit en renonçant à un agencement purement chronologique (1999 : 68). Il s'autorise aussi, en la justifiant, la répartition subjective des informations les plus pertinentes de l'intrigue (« je n'ai pas voulu compliquer mon explication des points importants dès le début » (1999 : 36)). Les prolepses sont brutales, presque sacrilèges, allant jusqu'à annoncer que Milo, un des deux personnages du film, n'est pas mort alors qu'il vient de s'effondrer sous le coup d'une balle de revolver, anticipant ainsi de vingt minutes le premier coup de tonnerre. Plus loin, le narrateur annonce que le même personnage va réellement mourir alors que nous n'en sommes qu'au milieu du film et que c'est par cet ultime retournement de situation que *Sleuth* se conclut¹¹.

cinéphilique : « voir les images dans le bon ordre » (p. 26), la notion de reconnaissance (p. 84), ou encore la découverte d'un procédé qui souligne l'ellipse, « le très subtil procédé du journal » (p. 64). Cette subtilité est en réalité extrêmement classique ; le narrateur semble plus heureux et orgueilleux de sa découverte que conscient des enjeux cinématographiques.»

¹⁰ Andrew Wyke, auteur à succès, invite l'amant de sa femme, Milo Tindle, à lui rendre visite dans son manoir. Très vite, il le convainc d'accepter de voler des bijoux en simulatant un cambriolage : Andrew pourra collecter l'argent des assurances, et Milo aura les moyens d'entretenir une femme que tous deux s'accordent à trouver dépenaillée. Mais Andrew, au moment où Milo a les bijoux en main, le menace d'une arme : la mise en scène du vol n'était qu'un prétexte à un geste de légitime violence et Andrew peut tirer sur Milo sans risquer la prison. La première partie du film se conclut par le meurtre. Dans la seconde, un policier se présente deux jours plus tard au manoir. Il rassemble rapidement les éléments qui prouvent la culpabilité de Wyke dans la mort de Milo. Wyke se défend en expliquant qu'il s'agissait d'un jeu, et que le pistolet était chargé à blanc. Si Milo s'est effondré, c'est sous le coup de la peur. Mais comment convaincre de la réalité d'une telle version ? C'est au moment où il sent que les chances d'être cru s'évanouissent que le policier retire un à un les éléments de son déguisement, sous lequel apparaît Milo. Ce dernier, humilié auparavant face à l'arme pointée sur lui, tient sa revanche. Mais le jeu ne s'arrête pas là. Milo annonce à Andrew que la veille il a tué sa maîtresse et que cinq preuves de ce crime se trouvent chez l'écrivain. Celui-ci ne dispose que de quelques minutes pour les retrouver et les détruire avant l'arrivée de la police. Andrew les découvre, une à une. Mais, se refusant à laisser partir Milo, il s'empare du pistolet et, comme les balles sont alors réelles, il le tue. La police, prévenue par Milo dès le début, arrive au manoir. Le meurtre est évident. Qui, dès lors, est le vainqueur de ce jeu de simulacre ?

¹¹ L'identité de celui qui se fait passer pour l'Inspecteur Doppler est également révélée par un effet d'anticipation : « Milo Tindle est déguisé en inspecteur Fopler. Exactement. L'inspecteur Doppler, en fait, c'est Milo Tindle [...] Et si nous, spectateurs (et Andrew aussi), on ne l'apprend normalement que vingt minutes après, c'est parce que Milo est incroyablement maquillé » (p. 69).

La tension est constante entre ce que les images montrent, ce que le scénariste garde sous silence et ce que lui, le narrateur de *Cinéma*, souhaite démontrer. Si bien que lorsque ce dernier ronge son frein, il se voit moralement contraint de se justifier : « Je ne peux pas en dire plus » (1999 : 26), « mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas » (1999 : 40) ; « 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 » (1999 : 43) ; « je ne respecte pas la grandeur des choses quand elles viennent à l'écran » (1999 : 26).

A cette première tension entre le montage du film et celui de son récit, s'ajoute une autre, fruit de la constante comparaison entre la première vision (« la première fois que j'ai vu le film » 1999 : 18, 33, 49), sa découverte naïve en quelque sorte, qui tient en haleine et au cours de laquelle tout est possible, et sa vision informée, minutieuse, encyclopédique où « tout est anecdote, et justement rien n'est anecdote, et tout participe, tout participe à l'enjeu » (1999 : 25). Revoir le film pour la première fois : à cet objectif illogique¹², il répond donc par le désir de le raconter comme pour la première fois. Le lecteur, souvent, se retrouve donc dans la position de substitution, par laquelle l'auteur tente de revivre un peu de ses impressions initiales. Mais un tel dispositif se révèle vite délicat, et pour finir, tout à fait impossible. Le lecteur de *Cinéma* ne peut faire autrement que de revenir à la subjectivité du narrateur pris entre deux visions de *Sleuth*. L'objectif est alors redéfini. On peut vendre la mèche et annoncer la mort de Milo à mi-chemin du livre (et du film) ; on peut procéder aux remaniements nécessaires dans l'agencement des scènes et des idées, si c'est pour permettre au spectateur/lecteur de mieux voir ce qui se trame derrière les masques, et de vivre l'intrigue au moins sur les deux niveaux : celui de la découverte, garantie par l'ignorance de la suite, et celui de la énième vision, qui sait tout des scènes ultérieures et en particulier de la dernière¹³.

Paradoxalement, le narrateur s'en trouve libéré, puisque autorisé à appréhender *Sleuth* non pas dans l'instant fictif de sa découverte, mais dans les interstices réels, et autrement plus parlants de sa complexité rhétorique, cérébrale et libidinale : « J'ai déjà pris le film à sa juste valeur, mais j'essaye tout, et toutes les perspectives, et toutes les hypothèses, tout essayer avant d'être sûr, avant de garantir que oui, personne ne peut résister à ce film » (1999 : 51).

Cinéma veut établir une version réécrite de *Sleuth* tout en admettant qu'une telle tentative est vouée à l'échec. Reste alors à définir et à faire vivre la principale vertu du film, sa structure diabolique. Si le narrateur de ce roman, en se lançant dans une telle aventure, possède une attitude réflexive « qui a déjà une fonction critique qui se veut connaissance du phénomène » cinématographique (DOMINO, 1987 : paragraphe 34), la nécessité d'y revenir est inépuisable.

¹² Est-ce alors pour cela qu'il insiste sur les premières fois : celle où il a vu le film en version française (p. 28), ou dans une salle de cinéma ? Par substitution temporaire, il trouve dans le regard des amis qu'il invite à voir le film pour la première fois une partie de ce qu'il cherche : « ma chance de retrouver l'esprit de ma première vision » (p. 78).

¹³ Les mots *The End* font alors partie intégrante du film : « c'est écrit au milieu de l'écran, en énorme, savoir qu'à partir de là il n'y a déjà plus rien à faire pour personne, pour les meilleurs comme pour les pires, plus rien à espérer, déjà le jugement clos et la faute sans retour, quand il y a écrit *The End* c'est trop tard, *The End* aussi dans la tête de chacun. » (p. 124).

La première lecture des aventures du vaillant petit tailleur ne joue, dans le cas du roman de Chevillard, aucun rôle ou presque, et se place aux antipodes de l'expérience vécue par le narrateur de *Cinéma*. C'est au contraire pour en finir avec les trop nombreuses occasions où l'histoire a été contée, et ses trop nombreuses adaptations, qu'il se décide à les narrer une bonne fois pour toutes, pensant, d'un geste parodique, mimer l'héroïsme de son personnage en écrasant à l'aide de son manuscrit (celui qui est censé contenir le texte de son *Vaillant petit tailleur*) sept mouches d'un coup. Le dépassant même, car si le roman de Chevillard possède sept chapitres, ce sont bien huit mouches qui s'écrasent sur la dernière page (2003 : 266). *Le Vaillant petit tailleur* existe pour que plus personne ne s'avise de répéter un mot de cette histoire « cousue de fils blancs » (2003 : 7). Alors que le narrateur de *Cinéma* se trouve paralysé par le trop grand nombre d'interprétations qui s'offre à lui, comme si *Sleuth*, telle une œuvre ouverte, pouvait les contenir toutes et bien d'autres encore, et que le récit filmique avait atteint un horizon indépassable, Chevillard s'amuse à saturer le conte de ce que le formalisme et la psychanalyse ont pu déjà dire à son propos. Ainsi, il s'agit moins de raconter l'histoire que de solliciter le commentaire pour, à des fins comiques, dénigrer le récit à chaque tournant et lui retirer toute valeur narrative, morale ou psychologique.

2. Le référencement problématique

Pour reprendre l'analyse de Gérard Genette sur la littérature au second degré, la dérivation d'une source textuelle (l'hypotexte) vers l'hypertexte est dans les deux cas « à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (1982 : 19). Appliqué à Viel et à Chevillard, le premier point n'est pas contestable. Le second, en revanche est plus problématique.

Chevillard confirme le rapport de son livre avec le conte de Grimm par un « oui » sans équivoque qui fait figure d'incipit : « Oui », « c'est bien la fameuse histoire » (2003 : 7) ; oui, continue le narrateur, « je me dévoue à ce travail » de restitution (2003 : 11). Le titre du livre semble donc être le signe paratextuel le plus évident pour marquer cette coïncidence voulue par le projet de réécriture. Cependant, sitôt celui-ci confirmé, le narrateur s'en va donner le résumé d'un autre conte des mêmes frères Grimm, *Hans-mon-Hérisson*. D'abord pour signifier qu'il aurait pu choisir n'importe lequel dans ce corpus que l'analyse formaliste résume à un « jeu restreint des combinaisons et des échanges possibles dans cette colle épaisse, agglutinante » (2003 : 9) ; ensuite, pour retarder le moment de se mettre à raconter l'histoire annoncée comme détestable du petit tailleur¹⁴ ; enfin, sans doute, pour adresser un clin d'œil au lecteur, *Du Hérisson* étant le titre d'un roman précédent de Chevillard. Ainsi, l'évidence du titre et l'intention d'une réécriture intégrale se trouvent établies dès la première page du livre et minées dès la seconde. Au-delà du préambule, l'ensemble du premier chapitre est également révélateur. Il forme un ensemble où le rire, omniprésent mais terrible, à la manière

¹⁴ Il évitera, de la même manière, d'en raconter la fin.

d'un Maldoror, contredit par antithèse la simplicité des sentiments qui animent le personnage principal du conte des frères Grimm.

Le cas est diamétralement opposé dans *Cinéma*. Certes, la référence à l'œuvre-source ne fait pas de doute, et le narrateur n'insistera jamais assez sur sa très grande fidélité au film. Mais, curieusement, il faut tout de même attendre le dernier quart du livre, soit la page quatre-vingt-quinze, pour y découvrir le titre, le nom de Mankiewicz et celui de ses acteurs. Jusque-là, *Sleuth* n'est mentionné que comme étant « le film ». Une telle absence ne peut être fortuite. Elle établit, tant qu'elle dure, c'est-à-dire pendant les trois quarts du livre, entre le narrateur et l'objet de sa compulsion, une distance qui est pour le premier un moyen de dominer son sujet. Il lui permet de garder pour lui ce qui pourtant devrait être une évidence pour le lecteur – la clé essentielle permettant une reconnaissance entre le récit et son modèle. Sans connaître cet ancrage référentiel de *Cinéma*, le lecteur aura pu penser que l'œuvre cinématographique dont il est question à chaque ligne du texte est le fruit de l'imagination du romancier Tanguy Viel, et que sa part de domination du sujet, tout autant que celle du narrateur, est entière. Le fait que le film existe vraiment peut être ressenti, une fois l'information révélée, comme la conclusion d'une ruse.

Or, pour fonctionner, toute ruse doit maintenir une tension, développer une intelligence des faits, qui rende l'ensemble vraisemblable. *Sleuth* est le fruit de cette tension, parfois intenable, où deux hommes se défient sur le terrain psychologique : « tout est fait pour le vraisemblable, voilà, et toujours sur la limite quand on ne va plus y croire mais qu'on y croit encore. Ça, il faut dire, c'est très fort » (1999 : 40). De la même manière que pour ne pas perdre complètement la mise face aux circonstances qui font de lui un assassin potentiel, Andrew Wytle avoue être l'auteur d'un jeu cruel, voire sadique, plutôt que d'un meurtre, le narrateur se voit dans l'obligation narrative de lâcher le titre du film, et le nom de son réalisateur, afin de restituer l'autorité de l'auteur qui ne figurait alors qu'entre les lignes et de la manière la plus ambiguë qui fût. « L'on voit bien que l'identification que fait le lecteur glisse du film au narrateur puisque nommer le film, son titre, c'est avouer sa perte, à la fois la perte de soi mais aussi la perte de soi dans la domination de l'autre » (RONGIER : non paginé). Le narrateur se trouve dès lors dans l'obligation réelle de se monter le plus fidèle possible à l'œuvre. Il n'est que l'auteur sincère mais fragile de sa réécriture, avec pour toute arme – ce qui n'est pas négligeable – sa connaissance intime de l'œuvre, vue et revue de multiples fois.

Ainsi les textes de Viel et de Chevillard en viennent in fine à mettre au cœur de leurs récits respectifs la notion d'auteur – c'est-à-dire celle de l'autorité face au texte existant – et à s'interroger sur son rôle dans le processus de réécriture. L'ambition de Chevillard elle aussi est affichée d'emblée.¹⁵ Puisque ce conte est le fruit d'enfancements multiples « par des générations de beaux parleurs » (2003 : 7) ; que les frères Grimm lui assignent au moins trois sources contemporaines ; qu'à être deux à en signer la transcription (déjà une réécriture)

¹⁵ Elle l'est souvent chez lui, comme lorsqu'il annonce en préambule de *Démolir Nisard* son violent désir d'en finir avec le critique nommé dans le titre, et dont personne jusque là ne connaissait l'existence, d'où le paradoxe.

on voit doubler encore l'incertitude concernant son origine ; qu'à se partager le même nom de famille l'affaire se complique encore davantage, il ne reste à Chevillard qu'une solution : devenir de plein droit l'auteur du *Vaillant petit tailleur*. D'où le titre. Éliminer de sa couverture le nom des Grimm pour le remplacer par le sien, c'est l'objectif comique mais principal du projet. « Je n'invente rien cette fois », explique-t-il, comme pour se justifier de sa présence dans cette aventure qui, à première vue, lui ressemble si peu. « J'hérite d'un vieux songe. J'en suis encombré. C'est à moi qu'incombe la responsabilité de revendiquer l'œuvre collective et de la signer. L'heure est venue de congédier mes collaborateurs de l'ombre. » (2003 : 8) De fait, l'épilogue venu, le narrateur peut affirmer avoir accompli son travail. C'est moins le dédain qu'une certaine forme de reconnaissance et de respect pour les frères Grimm qui semble alors l'habiter : leur expulsion du projet sert finalement ses intérêts¹⁶. « Je suis l'auteur du *Vaillant petit tailleur* », s'exclame-t-il (2003 : 265). Il a vaincu – ou fait semblant de vaincre, par imitation.

Cette contamination n'a pas l'ambition de renverser la table. Du reste, elle ne peut fonctionner que si l'hypotexte continue d'être la version de référence pour le lecteur de Chevillard. Ainsi en s'inventant auteur du conte, il se donne les moyens de commenter sa propre œuvre, car personne ne pourra confondre l'auteur des Editions de Minuit avec les frères Grimm. Mais, et c'est sans doute de là que Chevillard tire une partie de son originalité : il prononce à l'encontre des frères Grimm des marques de respect, et le petit bonhomme ridicule que constitue le tailleur finit par dépasser en stature celui de l'auteur. C'est au tour de l'atelier de l'écrivain d'être envahi par les mouches. L'imitation se veut alors hommage.

L'ambition du narrateur de *Cinéma*, qui est tout aussi paradoxale, mais de manière bien différente de celle de Chevillard, veut qu'à servir le mieux possible le génie du réalisateur, il faudrait que lui, l'intercesseur de l'œuvre, disparaisse du récit. Mais au lieu que sa présence ne devienne imperceptible, qu'au profit du récit du film l'auteur s'éclipse totalement, l'œuvre cinématographique finit de se lier complètement et de manière définitive au destin de son singulier spectateur.

Contrairement à la majorité des autres romans de Tanguy Viel, *Cinéma* n'emprunte pas au langage cinématographique une construction, des effets, des manières de voir et de transcrire la réalité. *Cinéma* n'est pas un roman écrit avec une caméra, même s'il faut au narrateur une quinzaine de pages pour émerger d'une position fantomatique et pour que soit confirmé le fait que le récit est celui d'un film. D'où l'ambiguïté du titre, qui annonce un genre artistique, sans aller au-delà de son exemple (aux yeux du narrateur) le plus parfait, celui qui anéantit tous les autres. *Cinéma* n'est pas non plus un roman cinéphilique, comme l'a justement souligné Sébastien Rongier : « On croit que c'est depuis le cinéma qu'il parle – le titre du roman entraînant dans cette piste hasardeuse. Or c'est depuis le film qu'il parle, ou plus exactement c'est depuis un film qu'il parle, et se répète. Ce narrateur n'est pas un cinéphile. Car il est fixé sur un film unique. *Cinéma* est le récit de cette dévoration » (non paginé). *Cinéma* fonctionne comme le résultat d'une

¹⁶ « Jamais vous n'avez prétendu être les auteurs de vos contes. Dès l'origine, vous avez anéanti ce vaniteux personnage, l'auteur [...] Je devais dévaluer votre œuvre généreuse pour justifier la mienne, ma laborieuse tentative d'appropriation » (p. 216).

tentative de restitution habitée par la nécessité de ne pas trahir. Cette posture morale est sa seule signature, mais c'est celle qui lui permettra de se définir comme un gardien du temple, un prêtre qui n'a pas besoin d'interpréter pour être entendu.

Il convient pourtant de signaler que le film de Mankiewicz est avant tout une adaptation de la pièce de théâtre d'Anthony Shaffer. Il en coûterait au narrateur de *Cinéma* de l'admettre – et de fait, il ne l'admet nulle part. Sur le mode de l'omission, il ressort du récit de *Cinéma* une constatation : l'histoire de *Sleuth* est saturée par la présence de l'interprétation multiple. Mankiewicz, présenté comme génie à l'œuvre indépassable, peut, sous cet angle, être considéré comme simple adaptateur. L'admiration pour *Sleuth* (le film) occulte complètement celle que le narrateur pourrait (ou devrait) porter à l'auteur de la pièce de théâtre, qui par ailleurs est considéré comme un des plus grands succès commerciaux d'après guerre. Si Chevillard n'a cessé de remplacer le nom de Grimm par le sien sur la couverture du livre qui porte le titre de *Vaillant petit tailleur*, le narrateur de Viel, sous l'effet d'une contrainte inexpliquée, non seulement retarde le moment d'agréer la présence de l'œuvre source, mais encore de reconnaître que celle-ci est déjà le résultat d'un travail de seconde main. L'ironie veut que le cycle de la réécriture n'en reste pas là, puisqu'en 2007, *Sleuth* a fait l'objet d'un remake dont le scénario est signé Harold Pinter. Par un jeu de substitution qui semble sortir droit du film lui-même, Michael Caine prene le rôle tenu par Laurence Oliver, alors que Jude Law prend sa place dans le rôle (double) de Milo Tindle.

3. La double négation

Le caractère spéculaire des intrigues consiste, en ce qui concerne *Cinéma*, à déterminer qui des deux personnages a le dessus sur l'autre pour s'assurer une domination psychologique. Le narrateur résume la situation ainsi : « on a passé toute la première partie à se faire avoir comme Milo, et [...] on va passer toute la deuxième à se faire avoir comme Andrew, et en réalité, nous, spectateurs, on se fait avoir tout le temps » (1999 : 88-89). Les réflexions du narrateur de *Cinéma* tournent sans cesse autour de cette question du simulacre. Le jeu qui s'élabore entre les deux personnages, en même temps que s'en élaborent les règles, a besoin de deux intelligences égales. L'humiliation vécue par l'un a transformé son désir de conquête par un désir de destruction. Ce jeu se retourne bientôt et dès lors c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, qui prend le dessus. Jeu d'hommes, donc, d'adultes, qui sert, pour un personnage, à asseoir une sexualité guettée par le déclin, et pour l'autre à affirmer sa position sociale ascendante mais fragile. Tout est une question de façade dans cette prétention à être soi aux yeux de l'autre. Mais le subterfuge ne peut avoir lieu sans la participation active – et inconsciente – de l'autre.

Le narrateur de *Cinéma* évoque à ce sujet l'idée d'une « double négation » à l'œuvre à tout moment. On prétend que quelque chose doit avoir lieu ; on agit pour donner l'impression qu'il en est ainsi ; et du coup, c'est bien ce qui arrive. Le dispositif fictionnel mis en place par le personnage se révèle producteur de réalité. Il la retourne sans cesse. Ainsi, lorsque pour mettre en scène le cambriolage de la propriété d'Andrew, Milo doit mettre à sac les pièces visitées, c'est Andrew qui

provoque la plupart des dégâts en lui montrant comment s'y prendre (1999 : 45). Plus tard, au retour de Milo sous les traits du policier, « il fait comme s'il enquêtait, et il fait comme s'il était mort, et du coup, il est mort pour de vrai. Non pas pour de vrai complètement, mais c'est une image, c'est l'image d'un homme qui a joué sa mort sans le savoir et qui maintenant joue avec, comme s'il avait su qu'il était mort » (1999 : 77). Et, « effectivement, il finira mort ». A vouloir réécrire de telles situations, on se laisse prendre, par mimétisme sans doute, au piège même du récit, si bien que le narrateur applique ce principe à sa propre situation : « je fais comme si je n'avais pas vu ce film, puis je fais comme si quelqu'un me le racontait, et du coup je le raconte pour de vrai ».

Il en est de même pour le petit tailleur qui, quoique aveuglé par son premier exploit, fait comme s'il méritait qu'on le prenne pour vaillant ; il fait comme si les circonstances lui permettaient de le prouver ; et, du coup, il le prouve par des exploits réels, fruits d'une intelligence servie par le hasard. Chevillard avance également sur ce terrain du simulacre en faisant comme s'il y avait de la place pour qu'un auteur de plus raconte les aventures du petit tailleur ; il fait comme s'il pouvait le devenir ; et du coup, la couverture de son livre le prouve, il le devient.

La réécriture procède ainsi : elle assied par ruse sa propre version des choses face à une version antérieure. Mais ce simulacre est ce qui permet d'aller au-delà des apparences. En prétendant raconter un film, on le raconte en effet, mais pour dire autre chose, qui concerne par exemple le statut du récit dans le roman contemporain, ou la possibilité pour le cinéma de n'être pas uniquement, dans le contexte d'un transfert des genres, le support second de la narration littéraire ; ou comme le suggère Sébastien Rongier, la réévaluation des genre et des cadres dans le contexte contemporain de l'art¹⁷. Le simulacre mis en place par Chevillard pour maintenir son projet de réécriture relève davantage de l'exploit stylistique, lui qui, face au lecteur, feint de vouloir s'imposer à la place d'auteurs morts depuis longtemps. Il transpose, transfère, le tout de manière ludique, un conte en un joyeux roman d'avant-garde. La réécriture, dans les deux cas, est affaire de contrat avec le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRE Marie Odile (2008), *Filiation insolite : un vaillant petit Chevillard*, in : MURA-BRUNEL Aline (éd.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam et New York, Rodopi.
- BAETENS Jean (2008), *La novellisation : du film au roman*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles.

¹⁷ L'enjeu de l'effrangement est dans cette réévaluation moderne. En refusant les formes conformistes de la tradition, il retourne le concept d'art et engage la nécessité de penser autrement l'art puisque de toute façon l'art moderne et plus encore contemporain ne peut être envisagé du point de vue de la tradition. L'acte de penser ne s'auto-référentialise ni ne se réifie dans cette reproductibilité mais s'engage dans ses propres espaces d'impensé. Envisageant « [l]e phénomène originaire de l'effrangement de l'art [...] dans le principe du montage », cette notion trouve une résonance évidente chez Bismuth. Elle permet en outre de relire l'œuvre de Tanguy Viel à l'aune des exigences d'une modernité qui ne saurait s'absenter des problématiques contemporaines.

- CHEVILLARD Eric (2001), *Les absences du Capitaine Cook*, Paris, Les Editions de Minuit.
- CHEVILLARD Eric (2002), *Du Hérisson*, Paris, Les Editions de Minuit.
- CHEVILLARD Eric (2003), *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Les Editions de Minuit.
- CHEVILLARD Eric (2006), *Démolir Nisard*, Paris, Les Editions de Minuit.
- DOMINO, Maurice (1987), La réécriture du texte littéraire : Mythe et Réécriture, *Semen*, n° 3, mise en ligne le 12 décembre 2007, consulté le 2 juillet 2010. URL : <<http://semen.revues.org/5383>>.
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, collection Points.
- GIRARD Aline (2004-2005), *Le Vaillant petit tailleur d'Eric Chevillard*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Alain Schaffner, Université Picardie Jules-Verne. URL : <<http://www.eric-chevillard.net/pdf/travaux/alinegirard.pdf>>.
- RABADIE Isabelle (2010), La Réécriture décidément. *Le Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard, *Synergie France*, n° 7, pp. 41-48.
- ROCHE, Anne (décembre 2010), « Rêveur, rageur / The furious dreamer », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/roche_fr.html>
- RONGIER Sébastien (1999), Tanguy Viel : une stratégie de l'effrangement, in : *Cinéma au regard de l'art contemporain (et inversement)*, Remue.net. URL : <http://remue.net/cont/viel_cinema.html>.
- SHAW Aimie (juillet 2011), « Réflexions du lecteur dans l'œuvre d'Éric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 2. URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no2/shaw_fr.html>.
- TOBIASSEN Elin Beate (2009), *La Relation Ecriture-Lecture. Cheminements contemporains. Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- VIEL, Tanguy (1994), *Cinéma*, Paris, Les Editions de Minuit.

Entretiens

Écrire pour contre-attaquer, entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, août-septembre 2001.

Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà, entretien avec Judith ROZE, *Page des libraires*, n° 85, novembre 2003. URL : <http://www.eric-chevillard.net/e_pagedeslibraires.php>.