

Université de Tartu
Institut des langues et des cultures étrangères
Département d'études romanes

Helena Saare
Stratégies narratives et persuasion dans le roman *Cinéma* de Tanguy Viel
Mémoire de licence

Sous la direction de Sara Bédard-Goulet

Tartu 2024

Table des matières

Introduction	3
1. Le personnage du narrateur	6
1.1. Le type du narrateur	6
1.2. Le but du narrateur et le style de la narration	9
1.3. La méthode d'analyse.....	11
2. Les techniques narratives	13
2.1. Analepse	13
2.2. Prolepse	15
2.3. Contradiction	16
2.4. Remarque.....	18
3. L'expérience du narrateur	21
3.1. Interprétation	21
3.2. Expérience	24
3.3. Cinématographie	28
3.4. Personnification.....	30
3.5. Langue	32
4. Pour convaincre les lecteurs	34
4.1. Engagement	34
4.2. Autres	36
4.3. Métalepse.....	39
4.4. Répétition	42
Conclusion	46
Bibliographie.....	48
Résumé.....	50

Introduction

C'est très simple : un homme marié invite l'amant de sa femme pour lui proposer un cambriolage dans son manoir pour qu'ils y gagnent tous les deux, avec l'argent du vol pour l'un, l'argent de l'assurance pour l'autre, ce qui s'avère très vite être un coup monté par l'homme marié, et un bon moyen de se débarrasser de l'amant, mais au fond c'est tellement un coup monté que même la mort de l'amant est fausse. [...] En fait, il fait croire qu'il va le tuer parce que c'est un cambrioleur (tout est pensé dans les moindres détails), et il lui tire une balle à blanc dans le crâne. C'est ici que se termine la première partie, quand on croit que l'amant est mort sur une manipulation splendide du mari. Mais l'amant, donc, n'est pas mort, puisque la cartouche était à blanc, alors, au lieu de revenir en tant qu'amant, il revient déguisé en inspecteur qui va mener une enquête chez le mari à propos de ce meurtre. Faux meurtre, on l'a compris, mais vrais indices qu'a discrètement glissés l'amant avant de devenir inspecteur, jusqu'à réussir à faire croire au mari qu'il est réellement coupable du meurtre de l'amant [...]. Très satisfait de son numéro, l'inspecteur redevient l'amant, et... Mais nous en sommes restés là : inspecteur redevenu amant, mais insatisfait quand même du point de vue de son égalité avec le mari, donc décide de lancer un nouveau défi au mari pour avoir le dernier mot de l'affaire. Dès lors, il fait croire au mari qu'il a tué quelqu'un. Et ce quelqu'un, je ne l'ai pas encore dit, c'est la petite amie du mari, non pas sa femme qui, donc, était l'enjeu du combat jusqu'alors, mais la maîtresse du mari, que l'amant a rencontrée par hasard quand il est venu déposer les indices. [...] Dans le nouveau jeu de Milo, il y a aussi des vrais policiers, car voilà : Milo a [...] tué la petite amie d'Andrew, mais il l'a tuée, comment dire, intelligemment, c'est-à-dire qu'il a laissé dans la maison, le samedi, des indices qui confondent ce même Andrew, c'est-à-dire, de la même manière qu'il en avait laissés concernant son faux meurtre à lui, il en a laissés concernant le vrai meurtre de Téa, suite à quoi il s'est confié à la police qui devrait arriver *in about fifteen minutes*. (102–106)¹

Voilà l'histoire du film *Sleuth*² racontée par le narrateur du roman *Cinéma* de Tanguy Viel (1999). Le film *Sleuth* réalisé par Joseph Léo Mankiewicz en 1972 est le sujet principal de ce roman français publié en 1999. Dans le roman, c'est le narrateur anonyme qui raconte le synopsis du film, donne son avis et ses opinions sur le film et essaye de montrer la grandeur de ce travail cinématographique.

On comprend assez facilement le but du narrateur, qui est de convaincre les lecteurs que le film *Sleuth* est un des plus grands chefs-d'œuvre du monde

¹ Tous les exemples cités sont tirés du roman *Cinéma* de Tanguy Viel.

² Le titre original du film est *Sleuth*, la traduction en français est *Le Limier*.

cinématographique. À travers ses nombreux visionnements du film, il en sait beaucoup sur le sujet, il a développé des connaissances profondes sur les personnages et les événements qui ont lieu dans le film. C'est très clair que le narrateur possède une passion intense pour le film et il a pris comme objectif de partager son adoration.

Il est très vite évident que le narrateur est attaché au film, au point où il en est même obsédé – par les événements, les personnages, même le réalisateur lui-même. Il a envie de prouver aux lecteurs que sa fascination est justifiée et pour les convaincre, le personnage du narrateur utilise différentes techniques narratives et stylistiques. Ces techniques ont différentes intentions. Il en utilise certaines pour rendre la narration plus intéressante et captivante, d'autres pour partager sa propre expérience en regardant le film et décrire sa relation avec lui, et d'autres pour développer une relation proche avec les lecteurs, pour augmenter sa fiabilité à leurs yeux.

Le but de ce mémoire est donc d'étudier le roman *Cinéma* de l'auteur français Tanguy Viel et analyser le personnage du narrateur, en mettant l'accent sur sa non-fiabilité, les stratégies différentes utilisées par celui-ci en relation avec les lecteurs et les effets que cela peut créer. Il s'agit d'une analyse de texte, plutôt qu'une comparaison entre le livre et le film. Le mémoire consiste en deux grandes parties, dont la deuxième est divisée en trois chapitres, et propose une classification des techniques narratives et stylistiques utilisées par le personnage du narrateur un peu particulier et inhabituel qu'on rencontre en lisant ce roman.

La première partie de ce mémoire étudie plus profondément le personnage du narrateur. Il s'agit d'un narrateur homodiegétique omniscient non fiable. Le premier chapitre analyse donc le type et la nature du personnage du narrateur. Dans ce chapitre, j'étudie ses objectifs, son style et sa manière d'écrire, ainsi que le monde narratif qu'il élabore. J'y donne aussi une description de la méthode de travail et un aperçu général de la classification des techniques étudiées par la suite.

La deuxième partie du mémoire consiste en trois chapitres et elle examine différentes stratégies narratives utilisées par le narrateur pour atteindre ses buts. Le deuxième chapitre du mémoire étudie les techniques narratives et stylistiques de la narration. Elle se concentre sur les particularités du narratif, la linéarité et la cohérence du récit.

Le troisième chapitre explore plus profondément la relation du personnage du narrateur avec le film. Dans ce chapitre, j'étudie l'expérience du narrateur en regardant le film, ses propres interprétations et ses opinions et avis sur le film. J'évoque aussi la manière qu'il utilise pour parler du film.

Dans le quatrième et dernier chapitre, je me concentre sur la relation du narrateur avec les lecteurs et les différentes stratégies qu'il utilise pour convaincre ceux-ci de partager son opinion sur le film. Cela inclut différentes méthodes ainsi que les façons de créer une certaine émotion ou un sentiment spécifique chez les lecteurs.

On l'aura compris, comme corpus de ce mémoire, j'utilise le roman *Cinéma* écrit par l'écrivain français Tanguy Viel et le film *Sleuth* réalisé par Joseph L. Mankiewicz. Pour la recherche, je m'appuie principalement sur le texte du roman, les extraits et les citations du livre ; le film joue un rôle secondaire et moins important en termes d'analyse et je l'utilise pour faire une comparaison entre le roman et le film et pour donner du contexte à la narration de l'œuvre littéraire.

1. Le personnage du narrateur

1.1. Le type du narrateur

Gérard Genette, dans son ouvrage *Figures III* (1972 : 302), développe son idée de statut du narrateur et donc les termes qui permettent de le définir, c'est-à-dire *hétérodiégétique*, *homodiégétique* et *autodiégétique*. Il fait la distinction entre un texte écrit à la première personne et un texte écrit à la troisième personne. Le terme *hétérodiégétique* est utilisé lorsqu'un texte est écrit à la troisième personne, le narrateur ne fait donc pas partie des personnages de l'histoire, il est comme une entité individuelle qui sait tout ou qu'une partie des faits sur les personnages, leurs pensées et leurs motivations. Genette utilise le terme *homodiégétique* pour décrire un narrateur-personnage – le narrateur de l'histoire est lui-même un personnage dans le monde narratif et n'a normalement pas d'accès direct aux pensées des autres personnages. Genette évoque aussi le narrateur *autodiégétique* qui est un sous-type du narrateur homodiégétique. Dans le cas d'un narrateur autodiégétique, c'est le narrateur qui est le personnage principal du récit. (Genette 1972 : 302–303)

En outre, Genette distingue deux types de narrateur selon les niveaux narratifs – le narrateur *extradiégétique* et narrateur *inradiégétique*. Cette distinction devient pertinente quand un récit a plusieurs niveaux narratifs, c'est-à-dire que dans la narration principale, dans le récit-cadre, il existe encore une ou plusieurs narrations différentes qui sont souvent racontées par des narrateurs différents du narrateur principal. Le narrateur *inradiégétique* décrit un narrateur qui existe lui-même dans l'histoire racontée en tant que personnage : il fait lui-même partie de la narration et il est à l'intérieur de l'histoire. Le narrateur *extradiégétique* définit un narrateur qui ne fait pas partie du récit, il est extérieur à la narration et n'est lui-même pas un personnage dans l'histoire. Les termes *extradiégétique* et *inradiégétique* sont des catégories de narrateur changeantes par rapport aux narrations qu'on compare. (Genette 1972 : 287)

Dans le roman *Cinéma*, il y a deux niveaux de narration, deux histoires racontées. La première histoire est celle du narrateur, le récit qui raconte l'histoire du narrateur où il est le personnage principal, autour de qui se déroulent les événements et qui partage ses pensées et émotions. C'est le premier niveau narratif et on peut le

nommer *le niveau du narrateur*. Le deuxième niveau de l'histoire est celui du film *Sleuth*, les événements du film, les actions de Milo et d'Andrew, leurs pensées et émotions. C'est le deuxième niveau narratif et on peut le nommer *le niveau du film*.

Si on essaye de classer les narrateurs de ces deux niveaux en termes de narrateur extradiégétique ou intradiégétique, on voit que le narrateur est un narrateur intradiégétique par rapport au niveau du narrateur et un narrateur extradiégétique par rapport au niveau du film.

Le personnage du narrateur joue un rôle un peu différent dans les deux niveaux. Dans le premier niveau, il est narrateur homodiégétique. La narration est écrite à la première personne, il est lui-même un personnage dans son propre récit. Puisque le récit décrit l'expérience de ce même personnage, c'est lui le personnage principal de l'histoire, on peut le classer comme narrateur autodiégétique. Dans le deuxième niveau de la narration, il s'approche plutôt d'un narrateur hétérodiégétique – il raconte une histoire où il n'est pas lui-même un personnage, il est hors du récit. Il est un narrateur qui est en train de regarder le déroulement des événements dans l'histoire.

Un narrateur omniscient est un narrateur qui sait tout sur le récit, il a accès à l'information qui n'est pas accessible aux personnages de l'histoire. Le narrateur omniscient est « capable comme Dieu lui-même de voir au-delà des conduites et de sonder les reins et les cœurs » (Genette : 265). C'est lui qui peut voir à l'intérieur des têtes des personnages, il connaît toutes leurs pensées secrètes, toutes leurs émotions cachées, désirs refoulés, leurs plans maléfiques et toutes les motivations derrière leurs actions.

Généralement, un narrateur omniscient est en même temps un narrateur hétérodiégétique et extradiégétique, donc un narrateur qui raconte son histoire à la troisième personne et qui est lui-même hors du récit. Il n'est pas un personnage dans l'histoire, mais il s'approche plutôt d'une entité extérieure et toute-puissante.

Dans le cas de *Cinéma*, il s'agit d'un narrateur un peu particulier. Comme le récit est raconté à la première personne, le personnage du narrateur est un narrateur autodiégétique, un sous-type du narrateur homodiégétique. En même temps, il est aussi un narrateur omniscient dans les deux niveaux narratifs. Au niveau du narrateur, il est le seul personnage présent dans la narration et il exprime

principalement ses propres pensées, idées et interprétations du film. Il fait référence à d'autres personnages, ses amis ou d'autres personnes qu'il connaît, mais toujours d'une manière anonyme et plutôt vague. Il cite les personnages, mais ne leur donne jamais la parole, il raconte les visionnements du film avec ses amis, mais semble mieux connaître leurs pensées et sentiments qu'eux-mêmes. Au deuxième niveau, le niveau du film, c'est le personnage du narrateur du premier niveau qui raconte l'histoire du *Sleuth* – il raconte les événements du film et devient un narrateur hétérodiégétique de l'histoire d'Andrew et de Milo. Dans ce niveau, il est aussi un narrateur omniscient, il sait tout sur les personnages, leurs pensées, leurs motifs, tout sur les événements, il tire ses propres conclusions et interprétations. Il le dit même dans le texte : « je connais tout à propos de Sleuth » (117).

Du point de vue de la narratologie, on peut décrire un troisième côté du narrateur, concernant sa fiabilité. Normalement, en lisant un texte et en suivant la narration, on a envie de faire confiance au narrateur et croire qu'il raconte les événements d'une manière fiable. Cependant, il existe des narrateurs qui ne sont pas fiables, c'est-à-dire des narrateurs *non fiables*. Un narrateur non fiable est un narrateur à qui on ne peut pas faire confiance, mais cela peut s'exprimer de manières différentes. Parfois, il ne raconte pas tous les événements importants de l'histoire ou il omet des détails importants, il ne raconte pas l'histoire objectivement ou essaie de manipuler l'opinion des lecteurs. (Booth 1983 : 158–159)

Dans le cas de *Cinéma*, il s'agit aussi d'un narrateur non fiable. Premièrement, on ne sait presque rien de son identité, « le narrateur n'a pas de nom, pas de visage, pas de famille, pas de métier, et il n'est pas non plus géolocalisable » (Colard 2015 : 15). Tout ce qu'on peut conclure, c'est qu'il s'agit d'un homme, ce qui est indiqué par l'utilisation des formes masculines des adjectifs qu'il utilise pour se décrire, comme dans les exemples suivants : « mais je ne suis pas du tout sûr que je le ferai, pas sûr du tout » (62), « je suis très content et je reprends » (67). On sait aussi qu'il est francophone et qu'il écrit pour les lecteurs francophones, parce qu'il évoque plusieurs fois la question de langue concernant les différentes versions du film en français et en anglais. En lisant le texte, on comprend vite que même si les faits racontés sont vrais et qu'il ne change pas les événements qui se déroulent dans le film, il n'est pas un narrateur neutre. Il est évident que le narrateur est obsédé par le film jusqu'à un point maladif, il est qualifié par les critiques de « filmophage

monomaniacque » (Rongier 2015 : 176) et de « cinéphile malade » (Colard 2015 : 73). Il a une forte opinion sur le film et il essaye de convaincre les lecteurs que ses avis, opinions sur le film et ses interprétations de celui-ci sont correctes.

1.2. Le but du narrateur et le style de la narration

Le but principal du personnage du narrateur est de convaincre les lecteurs d'être du même avis que lui. Le narrateur est convaincu que le film *Sleuth* du réalisateur Joseph L. Mankiewicz est un des plus grands films du monde cinématographique. Il pense que le film est formidable, qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre. Par exemple il dit : « Moi je trouve ça extraordinaire, tout le monde doit trouver ça extraordinaire, et beau, et grand, tout le monde, tout le monde, n'importe où dans l'univers, c'est irréfutable » (120). Il a beaucoup de respect pour plusieurs aspects du film : le réalisateur, les acteurs, les personnages, les événements, les techniques cinématographiques utilisées, l'histoire du film et comment elle est présentée aux spectateurs. L'objectif principal de son récit est de gagner la confiance des lecteurs pour leur faire partager son estime pour le film, même s'il assure plusieurs fois qu'il ne cherche à convaincre personne.

Wayne C. Booth dans son œuvre *The Rhetoric of Fiction* (1983 : 149) affirme que tout texte fictionnel est de nature rhétorique, l'auteur ne peut décider s'il utilise des techniques rhétoriques, mais seulement comment. La nature rhétorique du texte implique aussi que tout texte est une tentative de persuader ses lecteurs. Dans l'œuvre de Viel, la persuasion est très visible et placée au centre du roman, ce qui permet de mieux étudier les stratégies et techniques narrative qu'on utilise pour convaincre les lecteurs.

Pour atteindre son but principal de gagner la confiance des lecteurs et les persuader de partager son avis sur le film, le narrateur a besoin d'accomplir trois sous-objectifs. Le premier sous-objectif est de raconter l'histoire d'une manière intéressante. Pour convaincre les lecteurs, il a besoin de captiver leur attention. En racontant son histoire d'une façon captivante, il a plus de chances d'intéresser les lecteurs à son récit et de leur faire apprécier ses opinions et ses interprétations sur les événements du film.

Deuxièmement, le narrateur doit rendre son récit plus personnel pour les lecteurs, partager sa propre expérience en regardant le film et sa relation personnelle avec le film. Cela devrait augmenter sa fiabilité aux yeux des lecteurs. En présentant ses connaissances profondes et ses interprétations fiables sur le film, il prouve sa compétence sur le sujet et rend le récit plus individuel.

Troisièmement, le narrateur a besoin de créer un sens de la communauté chez les lecteurs. En ayant captivé leur attention et en ayant établi un lien personnel et fiable entre eux et lui, il doit convaincre ceux-ci de partager ses propres avis sur le film. Pour cela, il crée une opposition entre lui-même et les autres, et il essaye de persuader les lecteurs de choisir d'être à ses côtés au lieu de s'identifier plutôt aux autres.

Un aspect important de la narration est aussi le style que le narrateur utilise. La narration du récit est assez particulière, le format ressemble à un discours, à une narration orale. Le narrateur utilise un langage familier, la langue courante plutôt que la langue soutenue. Ses phrases sont parfois très longues et contiennent beaucoup d'information, il change de sujet au milieu de la phrase ou évoque des idées qui lui semblent venir dans la tête au moment de narrer.

Et 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. *It's stinkingly criminal*, s'énerve aussitôt Milo, parlant du vol factice des bijoux. Il faut bien comprendre tout de suite l'échange entre eux, il y a trop de malentendus à ce niveau-là, il faut bien comprendre : Milo volant les bijoux valant une fortune, et Andrew empochant l'assurance ; il faut bien comprendre que cela est pur prétexte, ça n'a rien à voir avec la force des anecdotes et des détails, c'est une ficelle, une grosse ficelle qui permet de tout faire tenir ensemble, mais fondamentalement c'est peu, très peu par rapport au film, et du coup, j'y pense maintenant, mais, du coup, c'est le genre de ficelle qui peut empêcher de voir le plus extraordinaire, le plus maîtrisé, ce genre de ficelle qui détruit la pureté de l'intelligence, et c'est vrai : une vulgaire escroquerie, un deal minable, on pourrait croire à une petite production, un petit objet de cinéma médiocre, on pourrait y croire, mais au contraire, dans ce contexte, c'est encore plus malin, plus génial : une ficelle médiocre qui rehausse d'autant la puissance du reste, d'autant la finesse des enjeux, les niveaux mélangés de confrontation, parce que du coup jamais ils ne peuvent se perdre dans l'énormité d'une vulgaire escroquerie à l'assurance, et toujours les petites phrases sont plus payantes que les grands retournements. (30–31)

Dans cet exemple, on voit le style de narration : presque toute la citation est constituée d'une phrase très longue, le personnage du narrateur explique les événements qui se passent dans le film, il cite les personnages, il propose ses propres interprétations et idées, il passe d'une idée à l'autre d'une manière très fluide, il y ajoute des remarques. Cela donne l'impression d'une narration orale, racontée directement aux lecteurs pendant leur lecture. Colard (2015 : 53) argumente même qu'on pourrait considérer la narration du roman comme une voix off, qui est à la fois le récit du film, son doublage et aussi son commentaire.

La narration du personnage du narrateur s'approche d'une version orale d'une expérience personnelle telle que décrite par William Labov et Joshua Waletzky (Labov ; Waletzky 1967 : 12). Non pas une histoire ou un conte raconté par un narrateur professionnel, mais le récit d'une expérience personnelle partagée par un narrateur peu raffiné. On y trouve aussi plusieurs caractéristiques de la narration orale, comme des répétitions, des retours en arrière, des commentaires.

La narration orale a cependant toujours une dimension dialogique et interactionnelle. Pour Labov (Nonnon 2000 : 27), l'organisation du récit oral est fondamentalement dialogique, le narrateur doit imposer la parole et la garder en régulant l'attention des auditeurs, ce qu'on voit dans la narration de *Cinéma* à travers les nombreuses stratégies narratives. Il existe aussi une sorte de tension entre la narration et les lecteurs du roman face aux questions possibles des lecteurs qui sont anticipées et sont intégrées au récit même si celui-ci s'impose comme monologue. Avec l'engagement des lecteurs dans la narration, la nature interactionnelle du récit est très visible dans le roman.

1.3. La méthode d'analyse

Pour accomplir tous ces objectifs, on trouve dans le texte différentes techniques narratives et stylistiques utilisées par le narrateur. On peut diviser ces techniques en trois, où chaque catégorie de techniques correspond à un sous-objectif du narrateur pour l'aider à atteindre ses buts plus facilement.

En analysant le roman, j'ai cherché les différentes techniques utilisées dans le texte par le narrateur qui montrent sa non-fiabilité et qui l'aident à atteindre ses buts

susmentionnés. Pour chaque extrait identifié dans le roman, j'ai attribué une catégorie décrivant la stratégie narrative employée. J'ai identifié 13 catégories que j'ai encore classées en trois groupes selon leur fonction narrative principale.

Le premier groupe de techniques comprend des moyens pour rendre la narration plus intéressante pour les lecteurs, le narrateur les utilise pour jouer avec la temporalité de la narration, créer des moments de suspense et intriguer les lecteurs pour qu'ils continuent la lecture.

Le deuxième groupe de techniques aide le narrateur à partager sa propre expérience du film. Il décrit ses différents visionnements du film, ses pensées, émotions et interprétations des événements ou des personnages. Il partage aussi sa relation avec le film pour créer un lien personnel et gagner la confiance des lecteurs.

Le troisième groupe de techniques comprend des techniques pour créer un sens de la communauté chez les lecteurs, un sentiment que les lecteurs sont acceptés et approuvés par le narrateur, contrairement aux « autres » qui n'ont pas le bon avis sur le film. Cette catégorie contient aussi des techniques stylistiques pour convaincre les lecteurs.

2. Les techniques narratives

2.1. Analepse

Genette évoque, dans *Figures III* (1972 : 92), les *anachronies*, terme qu'il utilise pour désigner un état de discordance entre l'ordre de l'histoire et celle du récit. Ce terme inclut deux techniques narratives étudiées dans ce mémoire : *la prolepse* et *l'analepse*.

Genette définit l'analepse comme « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (1972 : 95–96). C'est-à-dire que le narrateur fait un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration. Genette fait aussi la distinction entre une analepse *externe* et une analepse *interne*. Pour expliquer ces termes, on doit comprendre la notion de *récit premier*. Le récit premier est le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit. Une analepse externe est une analepse qui fait référence aux événements qui sont à l'extérieur du récit premier, donc qui ont eu lieu avant le début du récit. Une analepse interne fait au contraire référence aux événements qui ont eu lieu à un moment antérieur dans le récit.

Dans le roman *Cinéma*, on trouve uniquement des analepses internes : le narrateur revient en arrière dans les événements de sa narration et, normalement, il fait référence à quelque chose qu'il a déjà évoqué avant. Il attire alors toujours l'attention des lecteurs.

Par exemple, le personnage du narrateur remarque d'abord qu'Andrew a fait un effort pour que sa maison soit vide, de sorte qu'il a donné congé à tous les domestiques.

le fait qu'Andrew a tout prévu, semble-t-il, et débarrassé la maison de tous les domestiques, qu'il a choisi un week-end précis. (17)

Une dizaine de pages plus tard, il revient sur ce sujet en mettant l'accent sur le fait qu'il a déjà mentionné ce détail.

c'est là qu'Andrew précise que la maison est vide, que les domestiques sont partis pour le week-end (je l'ai déjà dit, moi, au début [...]) (30)

Même si dans la narration du film, il a évoqué ce fait avant qu'il ait eu lieu dans le film et qu'on pourrait donc le classer comme une prolepse, il s'agit quand même d'une analepse, puisque l'anachronie figure dans le texte par rapport au récit premier, c'est-à-dire la narration du personnage du narrateur, et pas par rapport aux événements passés dans le film.

Un autre type d'analepse très fréquente dans le texte est une analepse qui est accompagnée par une omission : le narrateur souligne alors le fait qu'il a omis quelque chose plus tôt dans la narration. Souvent, il le commente, il attire lui-même l'attention sur quelque chose qu'il a volontairement omis et souvent, c'est quelque chose d'assez important.

Par exemple, au début de film, il y a une scène où Milo et Andrew parlent de la sexualité et jouent au billard. C'est une scène importante, puisque la partie de billard est assez particulière – c'est Andrew qui réussit tous les coups et Milo qui reste à côté de lui en tenant la queue de billard dans ses mains. Le narrateur évoque la conversation sur la sexualité sans mentionner la partie de billard et continue la narration en décrivant ses propres interprétations de la situation et en donnant des explications. Et puis, en revenant aux événements du film, il lance comme par hasard : « Donc, sitôt qu'il le peut, il se remet à parler d'argent, en même temps qu'il continue à jouer au billard » (24), puis demande aux lecteurs comme si c'était quelque chose de très évident :

Est-ce que j'ai parlé de cette partie de billard ? Mais c'est très important pour que les choses apparaissent à leur juste mesure, et ce n'est surtout pas le moment que les choses apparaissent comme anecdotiques, y compris la partie de billard. Donc, à partir du moment où Milo a décidé de rester, [...] ils sont passés dans l'arrière-salon où il y a un billard, et Andrew, avec son air de ne pas y toucher, s'est mis à jouer tout en écoutant les remarques lancées par Milo. Milo aussi a pris une queue de billard près de lui, mais, comme Andrew est très fort à ce jeu-là, il réussit tous les coups, et finalement, non seulement Andrew récupère la conversation à son compte en parlant d'argent, mais en plus il joue toute la partie sans que Milo joue un seul coup. D'où le poids du billard sur leur relation et l'assise renforcée d'Andrew. (24–25)

On voit l'utilisation de la même technique dans les exemples suivants :

tout le retard qui se cristallise en trois secondes sur son visage inquiet, parce que je n'ai pas dit : il a enlevé son masque. Il continue pourtant de ressembler à un clown, continue

de marcher en canard derrière Andrew, mais le masque, il l'a laissé sur la pomme de rampe de l'escalier (45–46)

Saint John Lord who ? a-t-il dit quand Andrew a lancé le nom de son détective célèbre. C'est vrai que je n'en ai pas parlé jusqu'alors, de Saint John Lord Merridew, parce que je n'ai pas voulu compliquer mon explication des points importants dès le début, et il se trouve que dès le début, dans le jardin en forme de labyrinthe, quand Andrew prête sa voix à un détective, il s'agit de Saint John Lord Merridew. (36)

Ce genre d'analepses avec des omissions montrent bien la non-fiabilité du narrateur. Sa manière d'évoquer les omissions prouve qu'il est bien conscient des détails qu'il « oublie » de dire. Il fait le choix de ne pas les partager avec les lecteurs au bon moment pour rester la seule personne qui connaît l'histoire entière.

2.2. Prolepse

L'anticipation, ou prolepse temporelle, est aussi une technique narrative qu'on utilise pour manipuler la temporalité du récit. Genette (1972 : 95) définit la prolepse comme « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur ». Cela veut dire que, dans son récit, le narrateur raconte d'avance un événement qui va avoir lieu plus tard dans la narration. Les prolepses sont aussi divisées en prolepses internes et externes de la même manière que les analepses. Dans *Cinéma*, on rencontre aussi uniquement des prolepses internes – l'événement évoqué par la prolepse aura lieu plus tard dans la narration mais quand même dans le cadre du récit premier.

Dans *Cinéma*, le narrateur utilise les prolepses de deux manières différentes. Premièrement, il utilise la prolepse pour citer les propos des personnages. Il évoque des phrases dites par les personnages dans certaines scènes, mais il les évoque bien avant de vraiment raconter ces scènes. On peut illustrer ce type de prolepse par les exemples suivants :

Il le sort parce qu'il veut tuer Milo. *Because... I'm... gonna... kill... you ! [...]* Mais pas tout de suite, il ne lui dit pas ça tout de suite quand il sort le revolver. D'abord il lui fait croire, à Milo, que c'est le cambrioleur qui doit être armé (54)

là il a eu comme une syncope, comme le bruit de sa propre mort dans l'oreille (il le dit lui-même après, plus tard dans l'action, c'est très beau quand il dit, entendre le bruit de sa mort) (68)

Mais n'en parlons plus. Il faut voir d'abord comme les rôles se sont inversés, comme il a été bon, Milo, au jeu de l'inspecteur Doppler, comme il a réussi à ébranler Andrew, parce qu'il est venu pour se venger, *simple revenge paying back in kind*, *venu rendre la monnaie de sa pièce*, dira-t-il plus tard. (71)

Deuxièmement, le narrateur utilise la prolepse plus généralement pour décrire certains événements du film avant qu'ils aient lieu, selon le rappel chronologique du film, comme dans ces exemples-ci :

Et je reprends, mettons que je n'aie rien dit, je suis très content et je reprends, après qu'Andrew a pris cet air piteux devant l'inspecteur, après que j'ai insisté sur l'importance de ce mépris, je reprends au moment le plus épique, car voilà : Milo Tindle n'est pas mort. Non, Milo Tindle n'est pas mort en vrai, et cela on le sait, ou plutôt non, à ce moment du film on n'en sait rien, on croit effectivement qu'il est mort pour de vrai, mais il n'est pas mort, et je m'explique rapidement. (67)

C'est en cela que ça devient terrible, dans cette façon de ne pas être soi-même, ce qui n'est pas du tout dans la nature de Milo, il est en train de faire ce qu'il déteste le plus au monde, cette façon de ne pas être soi-même, et venir enquêter pour de faux sur sa propre mort. [...] Et effectivement il finira mort. Milo Tindle finira mort, étalé de son long sur le sol, et pour lui ce n'est rien, parce qu'il est déjà mort dans sa tête, et pour lui ce n'est rien. (77)

Ce type de prolepse montre aux lecteurs que le narrateur connaît bien l'histoire et cela crée aussi le sentiment qu'il est un peu impatient de raconter la suite. D'une certaine manière, l'utilisation des prolepses par le narrateur est stratégique, cela crée du suspense en évoquant des événements à venir sans le contexte. Comme ça, les lecteurs auraient envie de continuer à lire pour donner un sens aux événements mentionnés.

2.3. Contradiction

Un aspect important à noter dans le récit du narrateur est la contradiction. Par contradiction, j'entends une situation où le narrateur contredit un fait ou une idée qu'il a évoqué avant dans l'histoire. Dans le récit étudié, il y a deux contradictions

importantes. La première concerne la chronologie du récit, le fait de raconter les événements dans le bon ordre, et la deuxième concerne l'envie du narrateur de faire aimer l'histoire et le film aux lecteurs. Dans les deux cas, on voit, à certains endroits du texte, le narrateur exprimer un avis et, plus tard dans le texte, le contredire.

En ayant étudié les analepses et les prolepses dans le récit, on voit que le narrateur ne respecte pas entièrement la chronologie des événements du film. Cependant, il y a des endroits dans le texte où le personnage du narrateur affirme qu'il doit et essaye de respecter la chronologie de l'histoire dans le film quand il le raconte. Il justifie sa façon de narrer avec son envie de respecter la chronologie, il pense que s'il ne la respecte pas, il ne respecte pas le film tant qu'il est et il veut surtout « donner les bons reliefs » (114) du film, comme dans les extraits suivants :

je ne peux pas en dire plus, [...] parce que sinon je ne respecte pas la chronologie, et donc je ne respecte pas la grandeur des choses quand elles viennent sur l'écran, grandes surtout dans leur ordre à elles. (26)

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, et ma façon à moi d'aimer (75)

En même temps, il dit aussi qu'il fait exprès de ne pas respecter la chronologie, parce que sinon la narration du film ne serait pas compréhensible ou bien il serait trop de choses qu'on ne comprenne pas dans le bon sens, comme lui le comprend.

(c'est fait exprès que je ne la [la chronologie] respecte pas, parce que ce serait moins facile pour faire surgir comme il faut les reliefs du film), si je respectais la chronologie donc, on ne le saurait que vingt minutes après, on ne le saurait que quand on apprend que Milo Tindle est déguisé en inspecteur Doppler. (69)

La deuxième contradiction dans la narration est liée au désir du narrateur de faire aimer le film aux lecteurs. Le personnage du narrateur fait tout ce qu'il peut pour que les lecteurs comprennent l'histoire du film et sa grandeur. Il essaie de raconter l'histoire pour convaincre les lecteurs de partager ses avis et ses opinions. Comme la temporalité du film est assez complexe et révèle certaines choses après-coup, le narrateur essaie d'expliquer les endroits moins clairs dans le film, puisqu'il veut que

les lecteurs comprennent tout tout de suite. Il justifie aussi les actions des personnages et donne des arguments à travers toutes les techniques étudiées dans ce mémoire. Néanmoins, dans plusieurs extraits, le personnage du narrateur confirme qu'il n'a « aucune envie de faire aimer ce film » (66). Il dit qu'il comprend qu'il y ait des personnes qui ne trouvent pas ce film formidable et qu'il est très content que cela soit comme ça. D'une part, il parle des personnes, des « amis », à qui il a déjà essayé d'expliquer la grandeur du film, et qui ne l'ont pas compris. Il dit que cela lui est égal qu'ils n'aiment pas le film et qu'il n'a pas envie de convaincre personne, puisqu'il « en [a] fini de croire que [s]on avis peut influencer » (124). D'autre part, il fait toujours de son mieux de convaincre les lecteurs, pour qu'ils soient d'accord avec lui.

Il y a beaucoup de choses que je dis pour l'anecdote, tout le monde sait l'importance qu'elles prennent pour moi, les anecdotes, elles sont tout dans le film selon moi, et personne ne viendrait me contredire là-dessus, pas mêmes les gens les plus désabusés, les gens les plus vulgaires, ceux qui pensent en négatif, ceux à qui je n'ai aucune envie de faire aimer ce film, [...] ces gens qui pour certains se sont dit mes amis et, franchement, je n'ai aucune envie qu'ils changent d'idée sur le film, parce que voilà, des gens capables de ne pas trouver ça formidable, selon leur mot à eux, [...] en vérité je suis très content, très content qu'ils n'aiment pas ce film (66–67)

Et sûrement ce n'est pas en paroles que ça va changer, sûrement pas, j'en ai fini de croire que mon avis peut influencer, et, je peux le dire maintenant, franchement je n'y ai jamais cru, pas cherché une seule seconde à convaincre je ne sais qui, parce qu'il faut dire : si Sleuth n'a pas réussi, alors personne ne le peut, et je le sais. (124–125)

En remarquant ces contradictions, on voit clairement qu'il s'agit d'un narrateur non fiable. Il a des objectifs, mais il essaye parfois de les cacher aux lecteurs. À travers les contradictions, on voit aussi l'instabilité du personnage du narrateur, ce qui peut renvoyer à son obsession par le film.

2.4. Remarque

Une autre technique utilisée par le personnage du narrateur est l'utilisation des remarques sur les événements du film. Dans le cas du personnage du narrateur de *Cinéma*, il s'agit souvent de notes ou remarques sur des détails qui sont, de son avis, marquants. Par exemple, il met l'accent sur un détail, souligne l'importance d'un fait ou donne des explications sur une scène, un personnage ou un événement.

Le type de remarque le plus fréquent est celui qui souligne l'importance d'un détail dans le récit. Le narrateur l'utilise pour attirer l'attention des lecteurs sur les détails selon lui fondamentaux pour bien comprendre l'histoire et la grandeur du film.

mais qui ne s'appelait pas Tindle, non, il s'appelait Tindolini, c'est important, Tindolini, et ça fait partie des détails qu'il faut impérativement percevoir (18)

c'est un détail sans importance, et on pourrait passer dessus, on pourrait même raconter tout le film en éliminant cette dimension, mais c'est important. (22)

c'est une chose très grave, un affront, et pas du tout un détail sans importance. (37)

D'autres remarques servent à donner une explication plus profonde sur un aspect de l'histoire. Cela est utilisé par le narrateur pour donner du contexte aux événements qui se déroulent dans le film. Par exemple, il explique le jeu de mots avec les noms des détectives, qui pourrait passer inaperçu pour les spectateurs, ou, comme indiqué dans le deuxième exemple ci-dessous, il commente en continu l'histoire qu'il est en train d'expliquer pour que tout soit clair pour les lecteurs, en ajoutant des remarques entre parenthèses ou sous forme de phrases subordonnées.

et Plodder, il faut que je dise, c'est l'inspecteur idiot qu'on retrouve dans les romans policiers d'Andrew, c'est le grand ennemi du détective célèbre, le grand ennemi de Saint John Lord Merridew. [...] Doppler qui non seulement est l'anagramme presque exacte de Plodder, mais qui veut dire aussi « double » en allemand (87)

et ajouté que Téa l'avait appelé (lui, Milo) le vendredi, après qu'elle a reçu une menace de mort d'Andrew, ce qui est absolument mensonge puisque Milo ne connaissait pas Téa le vendredi, et puisque Andrew n'a jamais voulu tuer Téa (106)

Une troisième utilisation des remarques par le narrateur sert à faire des hypothèses sur la mise en scène du film, il devine ce que le metteur en scène a pensé ou donne son avis sur comment on aurait pu mieux réaliser le film.

Mais n'a pas trouvé curieux du tout qu'Andrew soit si bon tireur, [...] comme lui-même en parle, comme lui-même se paye le luxe d'alerter Milo sur cette coïncidence, ce fait précis qu'il tire comme un personnage de roman (bien sûr il ne le dit pas si nettement, [...] mais j'extrapole volontairement, du fait que ça aurait été encore plus brillant si Andrew avait énoncé clairement qu'il tirait comme un personnage de roman (55-56)

([...] ça aussi c'est un détail notoire, une attitude très pensée de la part du metteur en scène). (57)

Les remarques permettent au narrateur de faire des commentaires ou donner des explications sur les événements du film en même temps qu'il est en train de narrer. Cela lui permet d'ajouter ses propres avis et souligner des détails qui sont selon lui marquants pour délicatement incliner et guider l'attention et les opinions des lecteurs. En plus, les remarques amènent la narration plus proche des lecteurs comme elles renforcent tout au long de la narration la présence du narrateur dans l'histoire.

3. L'expérience du narrateur

3.1. Interprétation

Une technique utilisée par le narrateur pour partager sa propre expérience en regardant le film est l'interprétation des faits, des événements ou des actions des personnages. D'une part, c'est une technique narrative qui caractérise la nature omnisciente et très présente du narrateur de l'histoire. D'autre part, c'est aussi un moyen par lequel le personnage du narrateur peut partager son expérience en tant que spectateur du film.

Par exemple, à certains endroits, le narrateur interprète les pensées, émotions ou actions des personnages.

Il ne pense même pas à frapper [...] et il commence à circuler dedans, entre les rangées de haies qui le rapprochent, croit-il, de la voix, et le rapprochent, croit-il, d'un jardin.
(10)

Aucun doute d'entrée de jeu : Andrew est un aristocrate et pas Milo. Milo est plutôt un parvenu, pense discrètement Andrew, un nouveau riche qui a forcément des mauvaises valeurs et des mauvais goûts, et qui n'a pas la classe d'un vrai. Cela c'est indéniable, et c'est fait exprès (19–20)

Donc Andrew s'énerve discrètement, intérieurement, et cela peut échapper la première fois qu'on voit le film (21)

comme si réfléchir seul était impossible, [...] or on sent très bien déjà qu'il veut accepter, [...] ([...] donc qu'au fond il a déjà décidé qu'il accepterait). (35–36)

Le narrateur semble savoir ce que les personnages pensent et ce qu'ils sentent. Cela est une bonne représentation de l'omniscience du narrateur – on a l'impression qu'il voit dans les têtes des personnages et qu'il a accès à leurs pensées et sentiments –, et cela implique la focalisation zéro du narrateur, c'est-à-dire qu'il y a une absence de point de vue dans la narration (Genette 1972 : 248). En même temps le narrateur du roman reste un narrateur-personnage, le héros du récit qui raconte sa propre histoire. Genette décrit aussi un type de narrateur entre ces deux cadres, un narrateur à la fois omniscient et à la fois autodiégétique, dont le premier côté représente une narration objective des événements et le deuxième côté l'expérience personnelle (Genette : 309). Les deux sont présents dans la narration de *Cinéma*.

Dans d'autres cas, le narrateur donne des explications sur certains événements ou fait même des hypothèses sur les actions des personnages. Cela tient souvent aux questions que les spectateurs peuvent se poser en regardant le film. Le narrateur essaye d'expliquer des détails qui peuvent rester vagues au premier abord. En plus de savoir tout sur les sentiments et les raisonnements des personnages, il anticipe aussi ce que pensent et sentent les spectateurs en regardant le film et quels aspects de l'histoire pourraient rester ambigus pour eux. Cela donne une nouvelle connotation au terme *narrateur omniscient* – il ne s'agit pas seulement d'une omniscience sur les mondes intérieurs des personnages de l'histoire, mais aussi de ceux des spectateurs.

Par exemple, il tente d'expliquer comment Andrew sait tout sur la relation amoureuse entre sa femme et Milo.

parce qu'alors ça veut dire que la femme d'Andrew, l'amante de Milo, ça veut dire qu'elle a tout confié à Andrew sur sa double vie, chose bien curieuse il faut avouer. (17)

Ou bien, il essaie de justifier les actions de Milo et deviner pourquoi il a accepté l'invitation du mari de son amante. Il a développé sa propre théorie là-dessus et il le mentionne à plusieurs endroits dans le texte.

C'est peut-être ça qui peut gêner dans le début, une résistance comme on a des fois à force d'obscurité dans le développement, mais mon idée, c'est qu'il se jette dans la gueule du loup, il n'avait aucune raison de répondre à l'invitation, aucune, seulement il a une attirance particulière pour l'aristocratie, c'est certain, une attirance pour le luxe et l'oisiveté et la classe, or Andrew Wyke est un aristocrate. (19)

et c'est peut-être ça qui explique qu'il a accepté l'invitation, c'est peut-être qu'il était déjà sous l'emprise totale d'Andrew, sans le savoir, c'était déjà un clown (51)

Dans un autre extrait, il fait des hypothèses sur la raison pour laquelle Andrew possède une grande collection de costumes de carnaval. Ce n'est pas très important du point de vue des événements du film, mais donne quand même une touche supplémentaire à sa narration en prouvant qu'il a pris le temps de bien réfléchir à tous les petits détails de l'histoire.

et là aussi on se demande pourquoi Andrew possède une collection pareille de costumes de carnaval. Il l'avait prévu exprès pour l'occasion, se dit-on, et ça expliquerait pourquoi, en descendant l'escalier qui mène à la cave, Andrew s'est justifié sur le vieux temps, quand avec Marguerite, dit-il nostalgique, ils jouaient à se déguiser (et donc ce serait la raison d'une telle réserve), mais qu'en fait c'est mensonges et qu'Andrew

évoque des faux souvenirs seulement pour rendre la scène vraisemblable, et qu'il aurait acheté tous ces costumes pour la seule venue de Milo. (40)

Parfois, le narrateur explique même des actions qu'on ne voit pas dans le film, par exemple, comment Milo a pu poser les preuves dans la maison d'Andrew ou comment il a pu faire venir la police à la bonne heure selon son plan.

mais le jeune parvenu, comment il a fait [...] pour poser les preuves ? Mais réfléchissez un peu, j'ai dit, réfléchissez. Et je n'ai même pas répondu. En vérité il est rentré par la même fenêtre que le vendredi, celle par laquelle il est entré avec son costume de clown, avec son échelle et son coupe-verre pour mimer le faux cambriolage. Donc le samedi, bien sûr, il y avait toujours le carreau découpé et la fenêtre qu'on pouvait ouvrir de l'extérieur, c'est aussi simple que ça, et ça n'est même pas dit dans le dialogue, il y a seulement la caméra qui fait un plan sur cette fenêtre-là, une seconde ou deux, pour qu'on le sache et qu'on ne s'en préoccupe plus, pour qu'on s'intéresse seulement à la suite. (83)

Donc la police, si elle est venue quand même, forcément c'est que Milo est allé au commissariat, mais du coup il lui aurait demandé de venir non pas pour dix heures, non pas un quart d'heure après la chasse aux preuves, mais pour dix heures et quart, quinze minutes de plus, le temps pour lui de voir l'effet de sa blague, de jouer une fausse arrivée des policiers, et gagner par K.O. sur Andrew. [...] beaucoup mieux à penser sur la vraie raison d'alerter la police, une raison obscure, absurde, invisible, et c'est celle-là, notée sur mon cahier lors de la quarante-quatrième vision du film, une révélation que j'ai notée là, la clé des clés, et c'est celle-là : le vrai motif de la police selon moi, c'est le meurtre de Milo Tindle. Le meurtre programmé par Milo Tindle de lui-même, le meurtre anticipé de lui-même, et la découverte de son corps à lui gisant sur le sol derrière la porte, juste derrière la grande porte d'entrée, voilà la vraie raison de l'arrivée tardive de la police, le vrai stratagème d'un homme brisé. (121–122)

On voit qu'il choisit d'expliquer plus en détail des scènes qui sont, selon son expérience, plus difficiles à comprendre pour les spectateurs. Il évoque des questions posées par ses amis ou par d'autres gens avec qui il a regardé le film. En commentant ces aspects de cette manière, le personnage du narrateur laisse l'impression que c'est lui qui connaît le mieux tous les détails de l'histoire, tous les faits qui ne sont pas nécessairement visibles dans le film. C'est sa manière à lui de faire en sorte que les lecteurs lui fassent plus confiance.

3.2. Expérience

Dans le roman il s'agit d'un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire que le narrateur est le personnage principal de l'œuvre et raconte l'histoire à la première personne. L'utilisation d'un narrateur autodiégétique permet bien de partager l'expérience du narrateur-personnage d'une manière qui paraît authentique. Dans son récit, le narrateur partage sa propre expérience en regardant le film tant que spectateur. Il évoque des sentiments ou des pensées qu'il a éprouvés pendant les nombreux visionnements du film, ainsi que la confusion concernant certaines scènes ou événements dans le film. *Cinéma* est donc le roman d'un spectateur et se place du côté de la réception du film (Colard 2015 : 30). Cela peut rappeler les théories de la réception qui soulignent l'importance des lecteurs pour créer du sens, pour actualiser une œuvre. Celle-ci fait sens seulement quand elle entre en relation avec des lecteurs (ou, dans ce cas, des spectateurs) (Hall 1973 : 3). Dans la narration de *Cinéma*, on peut simultanément suivre le texte (le film) lui-même et aussi la réception de ce texte à travers les expériences personnelles que le personnage du narrateur partage avec ses lecteurs.

Premièrement, le personnage du narrateur décrit l'expérience générale qu'on peut avoir en regardant le film. Il évoque des idées, des sentiments, des effets qu'on peut généraliser à tout le monde, à presque chaque spectateur-riche. Pour souligner ces parties dans le texte, le narrateur utilise souvent le pronom indéfini neutre *on* pour décrire l'expérience des spectateurs d'une manière plus impersonnelle ou il utilise d'autres techniques pour engager les spectateurs impliqués, comme on peut le voir dans les exemples suivants.

et on croit vraiment, à voir comme ça, qu'il n'y a pas d'entrée ni de sortie à son territoire, on croit qu'il est arrivé là par les airs, déposé là entre les haies fermées depuis leur mise en terre. (12)

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, parce qu'on n'a pas idée vraiment de pourquoi Andrew a invité Milo. (15)

parce qu'Andrew est chez lui, le film se passe chez lui, et l'impression à partir d'un certain moment, c'est que c'est lui aussi qui a invité une équipe de cinéma chez lui (52)

Deuxièmement et plus fréquemment, il fait des remarques sur son expérience qui se basent sur les pensées qui lui viennent et les émotions qu'il éprouve en regardant le film, il décrit des impressions et des effets que le film crée. D'une certaine manière, ce sont des sentiments qui lui sont propres et qui caractérisent l'expérience unique d'un spectateur : on voit bien l'expérience personnelle qu'il partage en évoquant ses idées à la première personne et en décrivant ses propres pensées.

parce que supposer, mon cher Milo, supposer au cinéma, c'est agir ; voilà ce que je pense quand je regarde ce film. (35)

Ça, c'est un point culminant du film, un point que je ne manque jamais, à chaque fois je me demande s'il va vraiment le faire ou pas, s'il va vraiment tuer Milo, même si je le sais parfaitement, ça n'empêche, je me pose la question. (59)

Ce que j'ai remarqué, c'est qu'on le voit en caleçon avant de se rhabiller, avant d'en avoir fini avec les déguisements, et justement, on le voyait aussi en caleçon, dans la cave, avant d'enfiler le costume de clown, avant d'en avoir commencé avec les déguisements, il y a une symétrie entre les deux scènes du point de vue de leur portée symbolique. Mais, du coup, de fil en aiguille, j'ai cherché une autre symétrie, et c'est une question de temps, parce que, si on regarde bien, la scène du déguisement dans la cave se déroule après une demi-heure de film, donc il est tout à fait logique que la scène du rhabillage dans la chambre se déroule une demi-heure avant la fin du film. [...] C'est à cause de cette symétrie que je l'aime encore plus (91)

Bien sûr que les bijoux sont derrière, ou dedans, ça saute aux yeux, avec le plan fixe de la caméra en plein dessus avant que Milo n'y revienne [...]. Quoique la première fois que j'ai vu le film, je dois dire, je n'y ai pas du tout pensé, et pourtant c'est évident, et c'est même vexant de ne pas l'avoir trouvé la première fois, parce qu'un jour j'ai montré le film à un ami et quand il a dit, je le savais !, j'ai reçu comme un coup dans le dos, [...] et l'envie d'arrêter le film tout de suite pour lui demander de raconter la suite, puisque tu es si malin, ai-je pensé (33)

Dans le dernier extrait, on voit vraiment l'unicité de son expérience, il fait la distinction entre sa propre expérience et l'expérience d'un autre spectateur et il décrit en quoi elles diffèrent – ce qui était resté inaperçu par le personnage du narrateur avait été bien entendu par un autre spectateur.

Un détail particulier de l'expérience personnelle du personnage du narrateur est le cahier qu'il utilise pour suivre toutes les nouvelles idées qui lui viennent dans la tête au cours des visionnements du film. Il explique lui-même la nature de ce cahier et comment il l'utilise dans un passage du roman.

Sûrement, la première fois qu'on voit le film, on croit que tout est possible à tout moment, sûrement c'est ce qui m'est arrivée aussi, et comment me souvenir, la première fois que j'ai vu le film, non seulement les années qui ont passé, mais je dois dire, des dizaines, des centaines de fois depuis, et je ne peux pas retrouver pour chacune la trace exacte de mes réactions. Depuis j'ai trouvé une solution, j'ai eu une idée, il n'y a pas si longtemps j'ai eu une idée, et voilà : 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, 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. (49-50)

Il évoque le cahier aussi plus tard dans le texte et explique ce qu'il a écrit dans le cahier, quand et pourquoi, parce que pour lui c'est important de suivre ses expériences dès le premier visionnement du film.

Soulagé, c'est le mot que j'ai noté en gras dans mon cahier, à plusieurs reprises, notamment après les septième, douzième et vingt-troisième visions, et j'ai fait le compte des mots qui reviennent le plus souvent, les sentiments les plus fréquents dans les points culminants, et le soulagement arrive parmi les premiers, après la peur, après la compassion, et presque toujours il y a les trois, plusieurs fois dans la même vision, les trois qui s'enchaînent, parce que ça ne s'arrête pas là. (88)

beaucoup mieux à penser sur la vraie raison d'alerter la police, une raison obscure, absurde, invisible, et c'est celle-là, notée sur mon cahier lors de la quarante-quatrième vision du film, une révélation que j'ai notée là, la clé des clés, et c'est celle-là (122)

En plus des pensées et émotions claires qu'il éprouve, le narrateur exprime parfois aussi la confusion qu'il a toujours, même en ayant vu le film plusieurs et plusieurs de fois. Il parle des choses qu'il ne comprend pas lui-même encore, ou des choses qu'il comprend maintenant, mais n'a pas compris pendant longtemps. Il dit lui-même aussi qu'« encore aujourd'hui il y a des choses dans ce film qui restent un mystère pour [lui]. » (16) Par exemple, le narrateur fait des remarques sur les choses qui ne sont pas claires pour lui dans le film, qu'il ne comprend toujours pas exactement dans l'histoire.

Tout ce qui semble l'intéresser, c'est d'où vient Milo et ce qu'il fait dans la vie, mais il le sait très bien aussi, c'est marqué sur son visage rieur, sournois, et cela non plus ce n'est pas très clair, comment il le sait déjà (17)

Ça fait partie, c'est vrai, des choses que je ne comprends pas (39)

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. (120–121)

Dans d'autres cas, il exprime des faits qu'il comprend maintenant, mais qu'il n'a pas compris pendant longtemps. Cela aussi fait partie de son expérience, il réfléchit aux différentes étapes de son parcours de connaissance du film, comme on peut voir dans les extraits suivants.

parce qu'Andrew, de ce point de vue, n'est pas du tout un aristocrate. [...] C'est une chose, j'avoue, que j'ai mis longtemps à m'expliquer à moi-même, comment un aristocrate pouvait ne pas être un aristocrate sur tous les plans, et c'est une chose que je n'ai pas fondamentalement résolue, je m'en suis accommodé, voilà, mais ça reste curieux. (23)

Moi-même des choses comme ça, comme le manque d'humour en l'occurrence d'Andrew, 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. (37)

Il y a même des choses que le personnage du narrateur se rend compte pendant sa propre narration qui font aussi partie de son expérience. Le fait de narrer l'histoire lui fait réfléchir à ses propres croyances sur le film. On rencontre parfois son courant de conscience, on voit de près les épiphanies qu'il a pendant sa narration.

et ce regard diabolique d'Andrew, diabolique, j'y pense maintenant, Andrew incarne le mal, la méchanceté, joués jusqu'au bout (46)

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. (81–82)

Cela montre la fluidité du narrateur et son style, qui ressemble plutôt à un discours oral. Cette particularité peut donner aux lecteurs l'impression que le narrateur est en train de raconter l'histoire juste pour eux, ce qui fait de la narration une expérience plus personnelle. Et on est plus enclin à croire quelque chose si on sent que c'est dirigé personnellement vers nous.

3.3. Cinématographie

En évoquant l'expérience du personnage du narrateur, on doit évidemment étudier sa relation avec le film. Dans le roman, le personnage du narrateur raconte une histoire, le synopsis du film *Sleuth*, il narre les événements qu'il a vus dans le film. En même temps, il est bien conscient qu'il s'agit d'un film avec un réalisateur, des acteurs qui jouent les personnages, un script, un montage et tous les choix techniques que la réalisation d'un film implique. Et tant que spectateur du film, il a développé une relation avec ces aspects du film.

En examinant des extraits du roman, on voit que dans son récit, il commente souvent la partie technique et la réalisation du film. Il interprète non seulement l'histoire, mais aussi la mise en scène, l'information qui est donnée dans le générique du film ou les différents cadrages.

et on pourrait m'objecter : le générique au début du film, le générique il doit bien permettre de savoir qu'il n'y a que deux acteurs, mais pas du tout, c'est encore plus pervers que ça. Même dans le générique il y a des faux noms (70)

Donc le samedi, bien sûr, il y avait toujours le carreau découpé et la fenêtre qu'on pouvait ouvrir de l'extérieur, c'est aussi simple que ça, et ça n'est même pas dit dans le dialogue, il y a seulement la caméra qui fait un plan sur cette fenêtre-là, une seconde ou deux, pour qu'on le sache et qu'on ne s'en préoccupe plus, pour qu'on s'intéresse seulement à la suite. (83)

Et là je m'interromps encore, et je précise : faire croire à la police qu'il ne s'est rien passé en relisant son dernier manuscrit, attendre leur entrée affalé dans le cuir du fauteuil, il fallait bien que, du point de vue de la mise en scène, Mankiewicz abuse, qu'il pousse le vice vers l'in vraisemblable : non pas mettre un journal dans les mains de

Laurence Olivier, ni simplement lui conseiller de garder les mains libres, non, lui faire prendre un manuscrit de deux cents pages et lui demander de faire semblant de le lire en attendant la fausse entrée de la police, c'est chose incroyable, dans tous les sens du terme. (115)

En ce qui concerne la production du film, parfois le narrateur sort du monde du film et fait des remarques, par exemple, sur les acteurs et le réalisateur.

uniquement grâce à Milo et Andrew, à l'estime que j'ai pour eux, à l'estime que j'ai, bien sûr, 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-ci. (96)

Je dis, une cabine téléphonique, parce que c'est une expression du réalisateur du film, une expression de Joseph Léo Mankiewicz, le grand metteur en scène, c'est son film à lui, son dernier (107)

Ces deux types des commentaires donnent une nouvelle couche à l'histoire. Ce ne sont pas seulement les événements du film que le narrateur analyse, mais il touche aussi au sujet de la production du film sur laquelle il donne son avis et ses interprétations. Cela prouve que non seulement il connaît bien l'histoire du film, mais il est bien au courant des autres détails attachés à sa réalisation.

Un dernier aspect lié à la relation du narrateur avec le film est son avis général sur le film. Dans son récit, il souligne souvent la magnificence et la grandeur du film, mais pas toujours en relation avec la cinématographie et les choix techniques. Il ne dit pas que le film est magnifique seulement à cause d'une bonne mise en scène, mais plutôt, il décrit la grandeur du film telle qu'elle est dans son expérience personnelle, il explique pourquoi le film est grand et important pas seulement du point de vue de la réalisation, mais aussi pour lui-même.

J'ai déjà pris ce 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. (51)

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 (96)

Même moi après cent fois je crois encore que la police est là, qu'elle entre, tellement c'est énorme, tellement c'est incroyable de se permettre encore un mensonge, de la part de Milo certes, mais de la part du film lui-même, pour la je ne sais combienième fois, annuler encore tout ce qui vient de se produire dans cette maison de fous. (113–114)

3.4. Personnification

Un aspect intéressant et très particulier à la narration de *Cinéma* est la manière dont le personnage du narrateur parle du film. Il utilise la personnification, qu'on peut définir comme « assimilation métaphorique d'une chose concrète à un être vivant réel, personne ou animal » (Bacry 1992 : 414), c'est-à-dire que le personnage du narrateur traite le film comme un être vivant, comme une entité qui a des émotions, des pouvoirs, qui est capable d'agir. Cette personnification permet aussi au narrateur de former une communauté avec le film, ce sont eux ensemble qui sont en train de raconter l'histoire, pas seulement l'un ou l'autre (Rongier 2015 : 169).

Sleuth est une machine, pas un être de chair, pas un film, 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. (115)

Tout d'abord, le narrateur dit que *Sleuth* n'est pas un film, pas un être de chair, mais une machine, une machine qui continue à marcher sans aide externe. Cependant, ce n'est pas l'image complète que le narrateur crée. En même temps, il décrit la nature du film, mais d'une manière qui implique une nature plutôt active – c'est le film qui agit, qui montre des choses, qui a des objectifs, des buts à atteindre à travers les scènes qu'il montre aux spectateurs.

et c'est toute la puissance de Sleuth, capable de nous emmener sur les sols les plus sales, capable de pointer en nous la part minable, alors ce n'est pas un hasard si la cave sert au ressentiment, parce que Sleuth n'agit pas pour rien, ne montre pas pour rien, parce que Sleuth met les choses en évidence, sans parler, seulement décidant que le plaisir de vengeance se jouera dans la cave, dans les bas-fonds du lieu. (111)

En plus, le personnage du narrateur donne un corps physique au film. Il décrit sa relation avec la copie physique du film, par exemple où il le pose chez lui et comment il interagit avec lui.

Quelquefois je sors de chez moi et je m'excuse auprès de Sleuth parce que je le laisse seul, et je fais très attention où je l'entrepouse, loin du froid, loin de la chaleur, et je le salue quand je rentre. (97)

En combinant tous les aspects susmentionnés, on a une image assez claire d'un être vif et dynamique du film. Mais le détail le plus important de cette personnification

est le côté émotionnel du personnage du film. Dans la narration, le personnage du film est capable d'éprouver des sentiments, par exemple de se sentir offensé, de choisir de ne pas pardonner aux spectateurs ou de se moquer de quelque chose. Le narrateur crée une relation directe et égale entre le film et les spectateurs, les actions de l'un ont un impact sur l'autre et l'inverse, comme le montrent les extraits suivants.

Et il y a des gens, des amis qui l'ont méprisé, qui ont méprisé Sleuth, pire que ça, ils sont passés à côté et ils ne l'ont pas vu, malgré tous les atouts en main pour l'aimer, les précautions prises par moi, mes recommandations, ils n'ont pas reconnu Sleuth, et c'est pire que tout, pire pour moi et pire pour Sleuth, et lui ne leur pardonnera jamais, il ne les laissera jamais le regarder de haut, avec toutes les excuses qu'ils pourront faire, tous les regrets déjà qui les envahissent, être passé si près d'un grand nom, si près de la pureté, Sleuth ne s'en remettra pas pour eux, et déjà c'est lui qui les toise, et lui qui les laisse à part. Eux, ils finiront par se mettre à genoux devant lui. (97)

parce que toujours le peut-être donne prétexte à l'action, voilà la clé du film, quand toujours le possible prend l'ascendant, c'est ce que je dis moi, c'est seulement ce que je dis, mais il faut savoir, une dernière chose qu'il faut absolument savoir, impérative pour faire le retour et la méditation sur le film, cela, quelque intérêt mineur qu'on porte à Sleuth (et Sleuth s'en moque, il est absolument indifférent au mépris affiché de certains) (109–110)

Soudain on sait qu'on ne joue plus, avec le mot « impuissant » qu'Andrew ne relève pas, ce lieu où les vieux hommes ne peuvent plus mentir, et franchement on pourrait penser que c'est seulement l'impuissance qui a emmené Andrew sur la pente du film, que c'est elle qui a motivé le canular, le piège, la vengeance. Mais si on pense cela, alors ce n'est plus la peine de regarder Sleuth en face, si on pense que Sleuth est capable d'être aussi monolithique, oui, monolithique, alors il faut avoir honte, baisser les yeux devant l'écran, cacher son visage dans ses mains. (117)

On voit que le personnage du narrateur donne à celui du film d'abord un corps physique, mais aussi la liberté d'agir et de sentir des émotions. Il fait du film un être avec du pouvoir qui interagit avec des spectateurs. Cela offre aux lecteurs une opportunité de sentir de l'empathie envers le personnage du film, ce qui peut les rapprocher du film et être plus sensibles aux arguments du narrateur. Le personnage du narrateur insiste aussi sur le fait que ce n'est pas lui qui essaie d'influer les lecteurs et les persuader, mais que c'est le film qui a le dernier mot.

Et sûrement ce n'est pas en paroles que ça va changer, sûrement pas, j'en ai fini de croire que mon avis peut influencer, et, je peux le dire maintenant, franchement je n'y ai

jamais cru, pas cherché une seule seconde à convaincre je ne sais qui, parce qu'il faut dire : si Sleuth n'a pas réussi, alors personne ne le peut, et je le sais. (124–125)

3.5. Langue

Une question importante à évoquer lorsqu'on examine la narration de *Cinéma* est la question de langue. L'histoire du roman est racontée en français, par un narrateur francophone pour les lecteurs francophones. Le film, en revanche, est originellement en anglais. Concernant le film, il existe ainsi la version originale en anglais, mais aussi une version doublée en langue française³. Le personnage du narrateur préfère clairement la version originale en anglais, il dit qu'il n'a « vu [le film] qu'une fois en version française et toutes les autres fois en version originale » (29).

Le personnage du narrateur évoque cette question de langue à plusieurs endroits dans le texte et aborde le sujet sous différents angles. Par exemple, il mentionne souvent des citations des personnages en anglais, comme elles sont dites dans la version originale, et y ajoute une traduction en français, en présentant les deux versions dans les deux langues parallèlement dans le texte. Il présente la traduction pour rendre son récit compréhensible pour les lecteurs francophones qui ne comprennent pas nécessairement l'anglais.

Je veux que vous dérobiez ces bijoux (puis se retournant vers son bureau, comme invitant Milo à le suivre). Il a dit en vrai : *I want you to steal that jewelry*, en anglais, dans la version originale du film. Tout est en anglais dans le film quand on le voit dans la version originale, mais là je fais comme si c'était la version française, pour qu'on suive mieux ce qui se passe (28)

Mais avec moi, les Tindle vont gagner, The Tindles start winning ! (98)

Même si le personnage du narrateur présente souvent les traductions des citations en français, il profite à chaque fois de l'opportunité d'évoquer les phrases aussi en anglais. On comprend rapidement que le narrateur préfère la version anglaise, il semble être convaincu que la version originale est mieux et que les scènes ont un meilleur effet quand on les regarde en anglais.

³ Avec les voix de Philippe Dumat (Laurence Olivier) et Dominique Paturol (Michael Caine).

Mais rien ne vaut la simplicité. *Nothing succeeds like simplicity*, dit Andrew, en anglais, et l'anglais c'est mieux, mieux pour jouer la mort, c'est très connu, les plus grandes morts se jouent en anglais (60)

Have you forgotten the jumped-up pantry-boy who doesn't know his place ? mais je vais le traduire en français, parce que c'est une expression très anglaise et très rythmique et intraduisible, mais je vais le traduire. En français on dirait : *avez-vous oublié le parvenu qui ne sait pas rester à sa place ?* (95)

Et la modulation d'Andrew dans le visage, et dans la voix aussi, sa façon à lui de ne pas comprendre, et de demander raison, de dire, *who or what the hell are you ?* Autrement dit : *qui diable êtes-vous donc ?* [...] Mais je n'en suis qu'à ce moment où Milo retire son masque, [...], après qu'Andrew, à demi-menotté, a dit, *who or what the hell are you ?* et je ne vais pas le traduire deux fois (84, 86-87)

Dans les derniers exemples on voit que pour le personnage du narrateur, traduire les citations semble être une obligation. Il propose les traductions pour que les lecteurs puissent comprendre l'histoire, mais comme il trouve la version anglaise vraiment mieux, il donne l'impression qu'il le fait plutôt par obligation, que c'est une tâche fastidieuse pour lui. En évoquant la question de langue, le personnage du narrateur exprime d'une part sa propre expérience en regardant le film, sa propre relation avec la langue du film, et d'autre part cela renforce aussi l'idée que le personnage du narrateur a de fortes convictions sur le film et que c'est lui qui sait tout sur le film et l'histoire.

4. Pour convaincre les lecteurs

4.1. Engagement

Le but principal du personnage du narrateur est de convaincre les lecteurs d'être d'accord avec lui et d'apprécier la grandeur du film comme il l'apprécie lui-même. Raconter son histoire d'une manière intéressante et partager sa propre expérience donne au narrateur une opportunité de créer une relation proche et fiable avec les lecteurs. Cela donne au narrateur une base forte pour les convaincre de partager ses opinions.

Pour argumenter son point de vue auprès des lecteurs, le personnage du narrateur utilise diverses techniques. À cet effet, une des techniques les plus efficaces est l'engagement des lecteurs et les adresses qu'il leur destine. Par exemple, il utilise souvent les formes *on* et *nous* pour désigner les lecteurs et lui et créer un sentiment de communauté. En plus, il utilise les phrases *les spectateurs*, *nous spectateurs* ou *nous, les spectateurs* pour référer à la fois à lui-même et aux lecteurs du roman.

Voilà ce qui gêne en vrai, c'est le savoir d'avance qu'ils ont sur nous spectateurs, tous les deux, et Andrew encore plus, le fait qu'Andrew a tout prévu, semble-t-il, et débarrassé la maison de tous les domestiques, qu'il a choisi un week-end précis. (17)

et les bijoux soupçonnés derrière (on comprend tout de suite que les bijoux sont soupçonnés derrière, sans parole, mais seulement la modification minimale dans l'expression de l'acteur, comme on comprend tout de suite que c'est un portrait de Marguerite, une très belle femme très bien peinte, avant même qu'Andrew ne précise, *évidemment il date de dix-huit ans*). (32)

Et c'est là qu'on est censé apprendre la vérité, apprendre que l'inspecteur Doppler n'est autre que Milo Tindle, seulement là. (84)

Et plus que ça encore : deux pour persuader Milo, certes, mais la troisième pour nous persuader nous, les spectateurs, parce que dans la logique du film on est très loin de savoir que la troisième balle est à blanc. (68–69)

Comme on peut voir dans les exemples ci-dessus, le narrateur joue souvent sur l'expérience des spectateurs que les lecteurs peuvent aussi éprouver en regardant le film ou en l'imaginant à partir du roman. Il évoque des sentiments qu'on peut avoir pendant un visionnement et décrit assez précisément l'évolution des connaissances que les spectateurs ont du film. Il mentionne les faits qu'on n'est pas censés savoir

ou les détails qu'on est censés apprendre à un moment précis du film. En vérité, le personnage du narrateur en sait beaucoup plus sur le film que la plupart des lecteurs. Il connaît bien toutes les nuances et tous les événements en avance. En engageant les lecteurs, il crée chez eux le sentiment de connaître les mêmes choses que lui et d'être de son côté.

En plus de proposer des explications aux lecteurs pour leur donner l'impression de connaître certains événements en avance, le narrateur comprend aussi que les lecteurs peuvent parfois se sentir un peu stupides en regardant le film et il prétend partager ce sentiment. En regardant le film pour la première fois, on se rend compte de certaines choses seulement plus tard dans le film, ce qui est déterminé par le scénario. Le narrateur comprend bien cette nuance du film et fait parfois semblant d'être dans l'inconnu avec les lecteurs pour créer un sentiment de communauté entre les lecteurs et lui-même.

et nous, spectateurs, on ne peut pas s'en tirer à si bon compte, parce qu'on est impliqués sans le savoir, comme Andrew, qui ne va pas non plus s'en tirer à si bon compte, et c'est une idée à moi là-dessus : puisqu'on a commencé à jouer le jeu en regardant le film, on en aura pour notre argent comme Andrew, et c'est là la grande finesse, du fait qu'on a passé toute la première partie à se faire avoir comme Milo, et qu'on va passer toute la deuxième à se faire avoir comme Andrew, et en réalité, nous, spectateurs, on se fait avoir tout le temps (88–89)

Ça n'empêche pas les fausses notes, c'est quitte ou double dès ce moment-là, mais au moins, lui, il joue, il lance les dés, et nous, spectateurs, avec lui, ou contre lui, parce qu'on devient de plus en plus Andrew à ce moment-là du film, je veux dire, de plus en plus c'est Andrew qui devient comme nous, bernés jusqu'au bout. (98)

Ce sont *nous* – le narrateur et les lecteurs du roman – qui se font avoir tout le temps, qui sont bernés en apparence jusqu'au bout.

En ce qui concerne l'engagement des lecteurs, la manière de raconter du personnage du narrateur crée aussi un effet d'engagement presque spatial. Le narrateur raconte son histoire aux lecteurs qui lisent l'histoire ayant normalement une copie physique du roman. Cependant, la nature engageante du récit crée chez les lecteurs une impression d'être dans la même pièce avec le narrateur et de regarder le film avec lui pendant la lecture. Le narrateur amène les lecteurs devant l'écran avec lui et raconte son histoire comme s'ils étaient ensemble en train de regarder le film pendant sa narration.

Mais ce n'est pas drôle du tout, de ce moment où il enfile le masque, je ne sais pas pourquoi, ce n'est plus drôle du tout, c'est même pathétique à voir, [...] et nous, devant l'écran, on ne sait jamais s'il rit vraiment, et, je ne sais pas pourquoi, c'est comme en trop dans le supplice quand Andrew prend un air sadique et dit, *you... are... a... complete... clown !* (42)

mais on sait que l'homme dehors a effectivement commencé par sonner à la grande porte, parce qu'on a vu ses jambes traverser la cour et longer les fenêtres du salon jusqu'à la cuisine, nous on a vu ça parce qu'on est devant l'écran, mais pas Andrew du fait qu'il est derrière l'écran, lui il n'a rien compris pour l'instant. On sait déjà que ce n'est plus Andrew qui tient les ficelles, plus Andrew qui invite quelqu'un chez lui, mais quelqu'un qui vient chez lui sans invitation, sans prévenir (65)

Cela donne à la narration aussi un air très immédiat et proche, ce qui fonctionne bien avec l'impression générale d'une narration orale aussi créée par d'autres éléments du récit, comme le style général de la narration.

4.2. Autres

Pour gagner la confiance des lecteurs, le personnage du narrateur essaie de les engager dans sa narration et créer un sentiment de communauté entre lui-même et les lecteurs. Pour renforcer cette idée, il lui faut aussi une opposition, ce qu'il essaie d'atteindre en faisant une forte distinction entre deux partis. Un premier parti qui se compose de lui-même avec les lecteurs du roman, et un second qui inclut *les autres*. *Les autres* signifient souvent des personnages fictifs, soit les amis du narrateur ou des gens avec qui il a regardé le film.

Dans sa narration, le personnage du narrateur partage ses propres expériences en regardant le film avec des tiers, il critique les avis et les réactions des autres personnages pour montrer aux lecteurs que sa vision du film et ses interprétations sont celles qui sont correctes et justes. Par exemple, le narrateur trouve les autres spectateurs stupides parce qu'ils n'ont pas compris certaines choses ou les ont mal comprises dans le film.

Je précise cela, ce n'est pas évident pour tout le monde, je le sais, des gens qui pensent que ce costume est seyant, j'ai vu des gens penser et dire à haute voix, pendant le film, dire que Milo avait de la classe, mais alors ce ne sont pas du tout des aristocrates, ce

sont des gens sans goût d'une part, sans discernement d'autre part, parce que, je le répète, c'est entièrement fait exprès pour qu'on trouve ça laid et maladroit. (20)

et ajouté que Téo l'avait appelé (lui, Milo) le vendredi, après qu'elle a reçu une menace de mort d'Andrew, ce qui est absolument mensonge puisque Milo ne connaissait pas Téo le vendredi, et puisque Andrew n'a jamais voulu tuer Téo (cela, à quelques exceptions près, je dois avouer que tout le monde le comprend parfaitement, dès la première vision, même les plus dilettantes, même ceux qui vont chercher trois verres d'eau dans la cuisine, ça au moins ils le comprennent) (106)

il y a des imbéciles qui rient en voyant ce film, mais pas moi, jamais. (100)

On sent aussi un côté ironique du récit, le personnage du narrateur juge les goûts des autres, leurs visions sur le film, il évoque des faits que tout le monde devrait comprendre, même ceux qui ne sont pas les plus intelligents, il se moque des gens qui vont par exemple se chercher de l'eau pendant le visionnement du film ou se permettent de rire à des moments précis. Autrement dit, il réprovoque tous ceux qui regardent le film autrement que lui et comprennent des choses d'une manière différente.

Le plus important pour le personnage du narrateur est certainement l'avis général sur le film des autres spectateurs. Même s'il essaie d'assurer le contraire, il est important pour lui que tout le monde trouve le film formidable. Il commente donc le fait que *les autres* ne sont pas d'accord sur ce que le film est grand et formidable et les juge pour avoir un avis différent du sien.

C'est pourtant le cas : il y a des gens qui ne trouvent pas ce film formidable, comme si le doute était seulement possible, comme si la discussion avait lieu d'être, pas formidable, mais passons. (26–27)

du coup ils disent que ce n'est pas formidable, simplement parce qu'ils ont vu le film une seule fois, ou deux fois, et c'est très insuffisant, bien que je croie, moi, qu'une seule fois suffise, une seule fois non pas pour tout comprendre, mais au moins pour sentir la nécessité intérieure de le revoir, et le revoir encore, et voilà qu'il existe des gens qui passent à côté de cette nécessité-là, et ces mêmes gens se permettent malgré tout d'avoir un avis tranché sur la question, cela c'est insupportable, y compris pour la scène du revolver. (54)

Il y a beaucoup de choses que je dis pour l'anecdote, tout le monde sait l'importance qu'elles prennent pour moi, les anecdotes, elles sont tout dans le film selon moi, et personne ne viendrait me contredire là-dessus, pas mêmes les gens les plus désabusés, les gens les plus vulgaires, ceux qui pensent en négatif, ceux à qui je n'ai aucune envie

de faire aimer ce film, [...] ces gens qui pour certains se sont dit mes amis et, franchement, je n'ai aucune envie qu'ils changent d'idée sur le film, parce que voilà, des gens capables de ne pas trouver ça formidable, selon leur mot à eux, [...] en vérité je suis très content, très content qu'ils n'aiment pas ce film (66–67)

et je ne voudrais pas avoir à revenir là-dessus, ni me rendre pesant avec une explication aussi claire, ni m'énervé encore sur certains qui n'ont rien vu, et pas trouvé ce film formidable, mais passons. (72)

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, et ma façon à moi d'aimer (75)

Or, qu'on me permette cette petite digression, mais il y a des gens qui sous prétexte de ne pas saisir en détail la profondeur de ce film, en profitent pour émettre des réserves, en profitent pour conclure que ce n'est pas formidable, et je dois dire, il y a là une monstrueuse inversion de valeurs, oui, monstrueuse, et il serait plus juste de dire : ce n'est pas le film qui manque d'être formidable, mais eux, uniquement eux qui sont loin, très loin d'être formidables, et qui viennent, fidèles à eux-mêmes, projeter leur médiocrité sur l'écran. (93–94)

On voit dans ces extraits sa condamnation des gens qui ne sont pas d'accord avec lui. Il exprime aussi ses propres réactions vis-à-vis du fait que tout le monde n'aime pas le film. D'une part, il confirme qu'il n'a pas envie de changer leur avis, d'autre part, il exprime son énervement et envie d'expliquer les détails que les autres ne comprennent pas.

Le personnage du narrateur partage aussi des expériences de visionnement du film avec d'autres personnes. Il évoque précisément les réactions des autres ou des choses que les autres lui ont dites pendant le visionnement, sur le film lui-même ou sur les théories du personnage du narrateur, en exprimant aussi sa frustration avec certaines situations.

Bien sûr que les bijoux sont derrière, ou dedans, ça saute aux yeux, avec le plan fixe de la caméra en plein dessus avant que Milo n'y revienne [...] Quoique la première fois que j'ai vu le film, je dois dire, je n'y ai pas du tout pensé, et pourtant c'est évident, et c'est même vexant de ne pas l'avoir trouvé la première fois, parce qu'un jour j'ai montré le film à un ami et quand il a dit, je le savais !, j'ai reçu comme un coup dans le

dos, [...] et l'envie d'arrêter le film tout de suite pour lui demander de raconter la suite, puisque tu es si malin, ai-je pensé (33)

On croit peut-être que j'en rajoute, peut-être on peut rester assez stupide pour sourire (comme peu d'ailleurs dans mon entourage se le sont permis, un seul principalement et qui a failli sortir de chez moi par la fenêtre, plus que souri, il a ri aux éclats de ma révélation, lui, une connaissance lointaine qui avait dû voir le film quatre ou cinq fois, un débutant dans l'art de Sleuth et prétentieux comme tous, sorti de chez moi en moins de deux), mais c'est ainsi, un homme venu là avec sa voiture rouge pour mourir, venu s'éteindre à Sombremanoir dans un rite calculé (122–123)

C'est comme, disent des amis à moi, des amis qui pourtant estiment réellement Sleuth, c'est comme un métafilm, disent ces amis-là, et me l'ont dit pendant qu'on regardait le film, exprès pendant le film, pour me montrer que c'est effectivement un métafilm qu'on construit dans sa tête, c'est-à-dire, m'ont-ils expliqué, 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, m'ont-ils expliqué. Mais, quand j'ai dit que je n'avais pas ce problème avec Sleuth, que je n'avais jamais rencontré de métaSleuth, alors ils se sont tus. Et j'ai trouvé une parade encore plus efficace contre ceux-là, contaminés par les métafilms : je ne réponds pas, je n'écoute pas leurs discours, et très vite ils retournent à leur métasilence, comme ils disent. (104–105)

Le fait d'évoquer *les autres* avec qui le personnage du narrateur a regardé le film et en a discuté, crée une opposition claire entre le narrateur et les autres spectateurs. En jugeant les opinions et les réactions, le personnage du narrateur donne l'impression que son avis, ses théories et ses interprétations sur le film sont les seuls corrects. Cela donne aux lecteurs l'opportunité de choisir le parti avec lequel ils sont d'accord. En engageant les lecteurs et en réprouvant les idées des autres, le narrateur essaie d'influer le choix des lecteurs et les convaincre de soutenir ses idées. Comme les lecteurs ne veulent pas se sentir encore plus stupides et devenir l'objet de condamnation du narrateur, ils sont manipulés à être d'accord avec le narrateur et admettre la magnificence du film.

4.3. Métalepse

Comme il s'agit d'une narration qui ressemble à un discours oral avec un narrateur très présent dans l'histoire, il y a des éléments textuels qui renforcent cette idée et

cette impression. Un de ces éléments est la métalepse. Genette appelle une métalepse « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegetique dans l'univers diegetique » (1972 : 293), c'est-à-dire qu'on peut appeler une métalepse un instant dans la narration où il y a une transgression des frontières des niveaux narratifs. Dans le cas de *Cinéma*, on voit souvent des métalepses lorsque le personnage du narrateur commente ses propres actions pendant la narration des événements du film.

Dans le propos du narrateur de *Cinéma*, il existe deux types des métalepses, dont les premières pourraient être qualifiées de métalepses classiques et les secondes, de métalepses de digression, une sous-catégorie de la métalepse classique.

Le personnage du narrateur utilise la métalepse classique pour des raisons différentes. Par exemple, il commente ses propres mots, les choses qu'il a déjà dites plus tôt dans le récit.

c'est là qu'Andrew précise que la maison est vide, que les domestiques sont partis pour le week-end (je l'ai déjà dit, moi, au début [...]) (30)

Il peut aussi utiliser la métalepse classique pour prévenir les lecteurs au sujet d'une explication ou précision, d'un détail ou élément du récit.

Il y a des choses encore qu'il faut que je m'explique, des choses profondes sur Milo, sur comment deux hommes ne sont pas faits du même ciment, comme le sang se renouvelle mieux chez certains, comme il se draine mal chez d'autres. (98)

Et là je m'interromps encore, et je précise : faire croire à la police qu'il ne s'est rien passé en relisant son dernier manuscrit, attendre leur entrée affalé dans le cuir du fauteuil, il fallait bien que, du point de vue de la mise en scène, Mankiewicz abuse (115)

Dans certains cas, le personnage du narrateur utilise une métalepse pour justifier un choix narratif. Il a envie d'expliquer pourquoi il a omis un aspect de la narration ou pourquoi il souligne certains éléments plutôt que les autres.

Saint John Lord who ? a-t-il dit quand Andrew a lancé le nom de son détective célèbre. C'est vrai que je n'en ai pas parlé jusqu'alors, de Saint John Lord Merridew, parce que je n'ai pas voulu compliquer mon explication des points importants dès le début, et il se trouve que dès le début, dans le jardin en forme de labyrinthe, quand Andrew prête sa voix à un détective, il s'agit de Saint John Lord Merridew. (36)

Voilà comment Sleuth s'en sort avec un motif capital du film, et je n'ai pas triché, j'ai mis la chose en avant comme il se devait, comme dans mon cahier elle est

régulièrement évoquée, cette question de sexualité évaluée, au moins une occurrence par vision, au minimum. (116)

Je ne souligne pas à chaque fois les détails importants, je ne les ai pas tous à côté de moi, [...] et je souligne ce que je veux bien souligner, ce que le jour d'aujourd'hui veut bien que je souligne, et précisément le chiffre deux et le débat sur la sexualité, entre autres. (56)

L'utilisation de cette technique permet au narrateur de rappeler sa présence aux lecteurs au cours de la narration. Comme ça, les lecteurs n'ont aucune chance d'oublier l'existence et la présence du narrateur. Ils seront toujours conscients que l'histoire est narrée par le personnage du narrateur qui a le droit de faire des choix narratifs, que c'est lui qui a le pouvoir sur la narration. C'est à travers ces métalepses, l'évocation de ce « je », que le personnage du narrateur implique son autorité narrative – ce « je » de plus en plus envahissant qui commente le récit et rappelle son existence (Fortier ; Mercier 2010 : 265). En même temps, cela renforce l'idée d'être dans la même pièce avec le personnage du narrateur, de sentir sa présence physique et avoir l'impression de l'écouter raconter le film par une narration orale.

Mais je ne vais pas tout reprendre. (73)

et c'est peut-être ça qui explique qu'il a accepté l'invitation, c'est peut-être qu'il était déjà sous l'emprise totale d'Andrew, sans le savoir, c'était déjà un clown [...]. Peut-être, en revoyant le film dans cette perspective-là, peut-être qu'on peut encore mieux comprendre, demain je le ferai, demain j'envisagerai tout sous cet angle-là [...]. J'ai déjà pris ce 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. (51)

En revenant sur le deuxième type de métalepse, on doit se familiariser avec la notion de digression. Les digressions contribuent souvent au style général de la narration, on perçoit le courant de conscience du personnage du narrateur, ce qui lui donne l'air d'un narrateur oral – il y a des idées qui lui viennent à la tête au moment de narrer l'histoire et il se laisse emporter. Ici, on doit bien faire la distinction entre une digression et une métalepse de digression. Une digression est un « changement temporaire de sujet dans le cours d'un récit ou d'un discours » (Bacry 1992 : 404), une métalepse de digression en revanche, est la reconnaissance d'une digression par le narrateur lui-même.

Il n'est pas rare que le personnage du narrateur raconte les événements passés dans le film et à un moment donné il continue sa narration avec ses propres explications, interprétations et idées. En revenant à l'histoire, il admet qu'il a fait un détour en rendant ainsi les lecteurs conscients de ses digressions.

Mais je reviens au film (31)

Mais je m'éloigne, je parle, et le film n'avance pas. (40)

Mais ça suffit, je reviens aux points centraux (80)

Mais je me tais, je reviens à l'essentiel (94)

Mais je reviens là où ça m'intéresse moi, au milieu de l'action, et je sais aussi que c'est ce qui intéresse Mankiewicz, qu'on plonge dedans pour les dernières treize minutes. (108)

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 en a encore à dire. (79)

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. (43)

Cela est une technique manipulatrice, les lecteurs suivent à travers sa narration les événements du film et ne notent pas qu'à un moment, au lieu de raconter les événements passés dans le film, le personnage du narrateur présente ses propres idées et interprétations du film. Cette transition imperceptible empêche les lecteurs de comprendre où termine la narration de l'histoire et où commencent les persuasions du narrateur. Comme ça, ils sont plus enclins à accepter les idées du personnage du narrateur comme bonnes et justes.

4.4. Répétition

La répétition est une technique rhétorique utilisée pour souligner un détail important et montrer l'importance de ce qui est dit. Elle est aussi souvent appliquée pour aider l'orateur ou le narrateur à mémoriser ce qu'il veut transmettre aux auditeurs ou pour avoir un effet sur les auditeurs ou les lecteurs – leur faire mémoriser des choses et les influencer. (LT 2015)

C'est aussi une technique utilisée par le narrateur du roman. Il répète souvent une idée ou une phrase pour y mettre l'accent. On sait que le personnage du narrateur est obsédé par le film et son but est de convaincre ses lecteurs. Cependant, sa narration reste très subjective et guidée par son intuition, plus que par des arguments concrets. La répétition est donc parfois aussi appliquée pour préserver sa position autoritaire et cacher son incapacité argumentative. (Rongier 2015 : 170–171)

Par exemple, il répète tout le long de sa narration la phrase *la première fois qu'on regarde le film*.

Donc Andrew s'énerve discrètement, intérieurement, et cela peut échapper la première fois qu'on voit le film (21)

Cela peut échapper la première fois qu'on voit le film, et je souligne volontairement ce détail capital (22)

Sûrement, la première fois qu'on voit le film, on croit que tout est possible à tout moment, sûrement c'est ce qui m'est arrivé aussi, et comment me souvenir, la première fois que j'ai vu le film, non seulement les années qui ont passé, mais je dois dire, des dizaines, des centaines de fois depuis, et je ne peux pas retrouver pour chacune la trace exacte de mes réactions. (49–50)

ce qu'on n'apprend normalement que vingt minutes plus tard étant donné que la première fois qu'on voit le film, à cet instant précis on croit toujours que Tindle est mort (74–75)

Il le dit à la fois pour parler de sa première expérience du film, en essayant de se rappeler la première fois qu'il l'a vu, comme on voit dans le troisième exemple ci-dessus, et à la fois pour expliquer des détails importants aux lecteurs. Il mentionne que pendant le premier visionnement certaines choses peuvent rester inaperçues et il attire l'attention des lecteurs sur celles-ci, puisqu'il est important pour lui que les lecteurs comprennent tout de suite qui se passe dans l'histoire.

D'une part, c'est comme si le narrateur était en train de raconter le premier visionnement du film aux lecteurs. D'autre part, il prive les lecteurs du premier visionnement puisqu'il raconte des choses qu'on ne devrait pas comprendre la première fois qu'on voit le film. Tout de même, en répétant la phrase, on a l'impression de voir le film pour la première fois à travers la narration du narrateur.

Un autre type de répétition que le personnage du narrateur utilise est une répétition à une échelle plus petite – le narrateur répète une expression ou un mot plusieurs fois

dans une phrase ou dans un paragraphe, comme par exemple dans les extraits suivants.

Et c'est là que ça devient fou, au moment où Milo bondit, et qu'Andrew, avec son évidence de parole, dit : *pas si vite, il faut d'abord vous déguiser !* malgré la vaine protestation de Milo s'étonnant rageusement d'un tel procédé : *ici ? ! au milieu de nulle part ? ! se déguiser ? ! Des fois que*, répond Andrew, *imaginez, un voleur de brebis qui viendrait à passer, vos empreintes sur les plates-bandes, etc., etc.* C'est là que ça devient fou. (38)

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. (82)

Dans les cas susmentionnés, la répétition aide plutôt à créer l'impression d'une narration orale, ce qui a été relevé aussi dans les chapitres précédents concernant le style de la narration. Une narration orale semble plus personnelle et plus directement dirigée vers les lecteurs, ce qui aide à les convaincre.

Au lieu des idées du narrateur, les répétitions peuvent aussi concerner les citations des personnages du film. Des fois, le narrateur répète les phrases prononcées par les personnages pour y mettre l'accent et attirer l'attention des lecteurs sur celles-ci. Il veut montrer que ces citations sont des détails importants à noter par les spectateurs du film.

J'espérais bien que vous descendriez ce week-end, dit-il à Milo à la première réplique, quand ils étaient encore dans le labyrinthe, et non pas un autre week-end parce que tout aurait raté ; cela n'est pas dit, mais on le comprend, c'est intuitivement qu'on comprend que ce week-end-là et pas un autre [...] j'espérais bien que vous descendriez ce week-end, autrement tout aurait raté. (17-18)

Dans cet exemple, on voit bien la répétition de la phrase *j'espérais bien que vous descendriez ce week-end*. Dans un premier temps, le narrateur évoque cette citation, puis explique la signification derrière cette phrase. Après cela, il la répète encore une fois pour que les lecteurs puissent la lire avec toute cette nouvelle information et voir les liens entre ce qui est dit par les personnages et les événements qui se déroulent dans le film.

Un autre cas de répétition concerne une citation d'un personnage du film, mais qui est directement liée à la question de langue, évoquée aussi dans le chapitre 3.5. À plusieurs reprises, le personnage du narrateur répète une citation du film en français et y ajoute aussi la version originale de la phrase.

Je veux que vous dérobiez ces bijoux (puis se retournant vers son bureau, comme invitant Milo à le suivre). Il a dit en vrai : *I want you to steal that jewelry*, en anglais, dans la version originale du film. (28)

Donc, *je veux que vous dérobiez ces bijoux, I want you to steal that jewelry*, avec l'ambiguïté anglaise de l'ordre ou de la proposition. (29–30)

Comme il le dit dans cet exemple lui-même, le personnage du narrateur utilise les citations en français pour qu'on suive mieux les événements du film. Il mentionne quand même la phrase en langue originale. Cela crée une double répétition dans le récit – premièrement, une répétition du fond de la phrase en deux langues différentes et, deuxièmement, une répétition de la forme de la phrase.

En répétant certaines phrases du film, le personnage du narrateur les souligne pour les lecteurs. Ce sont, selon lui, les endroits très importants du film et en faisant appel à la technique de la répétition, il est capable d'attirer l'attention des lecteurs où il veut. Les lecteurs sont donc moins libres de faire leurs propres remarques sur ce qui est important dans le film pour eux, ils sont plutôt guidés par le personnage du narrateur.

Conclusion

En étudiant les stratégies narratives dans *Cinéma* de Tanguy Viel, on constate qu'il s'agit d'un roman au narrateur assez particulier et inhabituel. C'est un narrateur anonyme qui est en train de raconter le synopsis du film *Sleuth* réalisé par Joseph L. Mankiewicz en 1972. Selon la classification proposée par Gérard Genette, il s'agit d'un narrateur autodiégétique omniscient non fiable qui opère entre deux niveaux narratifs – celui du film et celui du narrateur lui-même. Il est lui-même le personnage principal de sa narration et on peut donc le nommer *personnage du narrateur* pour insister sur sa présence forte dans le récit.

L'objectif principal du personnage du narrateur est de persuader ses lecteurs que le film *Sleuth* est un chef-d'œuvre cinématographique et il veut les convaincre de sa grandeur. Pour atteindre son but, le personnage du narrateur applique plusieurs stratégies narratives étudiées dans les trois derniers chapitres de ce mémoire, soit pour rendre sa narration plus intéressante et captivante, pour partager sa propre expérience ou pour créer une relation forte avec les lecteurs du roman.

Le personnage du narrateur joue beaucoup avec la linéarité et la cohérence du récit en utilisant par exemple les analepses, prolepses et les contradictions. Il fait aussi beaucoup de remarques sur les événements du film pour souligner les détails importants aux lecteurs.

Une partie importante de la narration du personnage du narrateur est sa propre expérience en regardant le film, ses propres interprétations, sentiments et idées. En plus, il a une relation assez particulière avec le film, qu'il traite comme un être vivant et lui accorde des émotions et le pouvoir d'agir.

Cependant, au cœur de la narration se trouve la relation du personnage du narrateur avec les lecteurs du roman. Comme l'objectif principal du personnage du narrateur est de persuader les lecteurs d'être d'accord avec lui, il fait beaucoup d'efforts pour créer un lien très fort avec les lecteurs et un sentiment de communauté chez eux. Il s'oppose aussi aux *autres* qui ne partagent pas ses avis.

L'utilisation de ces techniques dans sa narration crée des effets différents et peut susciter de nombreux sentiments chez les lecteurs du roman. Premièrement, le style de la narration et plusieurs techniques utilisées aident à créer l'impression d'une

narration orale, ce qui donne l'impression d'un récit dirigé très directement vers les lecteurs. Cet effet est renforcé par les phrases longues, les répétitions, les changements de sujet au cours de la narration, les aller-retour dans la linéarité des événements. Deuxièmement, le personnage du narrateur est très présent dans la narration, il commente sa propre narration, il fait des remarques sur les événements et il partage ses propres expériences entre les scènes qu'il est en train de raconter. Cela permet d'avoir une relation proche avec les lecteurs : le personnage du narrateur montre beaucoup son caractère et partage ouvertement ses sentiments et idées sur le film. Troisièmement, on remarque vite la nature manipulatrice du personnage du narrateur. En tant que lecteurs, on se sent manipulés par le narrateur pour essayer de nous convaincre. Avec les contradictions, les digressions, l'engagement des lecteurs et l'opposition avec les autres, le personnage du narrateur crée une base pour influencer les lecteurs afin qu'ils partagent ses avis sur le film.

Pour des recherches à venir sur la persuasion dans des récits contemporains, il pourrait être intéressant d'étudier plus profondément des textes où la narration ressemble à un discours oral, notamment des textes d'expériences personnelles, et d'étudier les implications que cela peut avoir sur les effets persuasifs des textes.

Bibliographie

- BACRY, P. 1992. *Les Figures de Style*. Paris : Belin. En ligne <https://ia801009.us.archive.org/35/items/patrickbacrylesfiguresdestylebelin1992/Patrick%20Bacry%20-%20Les%20figures%20de%20style%20-%20Belin%20%281992%29.pdf>. Consulté le 3 mars 2024.
- BOOTH, W. C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago & London : The University of Chicago Press.
- COLARD, J.-M. 2015. *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*. Dijon : Les Presses du Réel.
- FORTIER, F. ; MERCIER, A. 2010. « L'Autorité narrative et ses déclinaisons », in *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Montréal : Éditions Nota Bene, p. 255–275.
- GENETTE, G. 1972. *Figures III*. Paris : Édition du Seuil. En ligne <https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>. Consulté le 3 mars 2024
- HALL, S. 1973. *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. University of Birmingham. En ligne <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf>. Consulté le 9 mars 2024.
- LABOV, W. ; WALETZKY, J. 1967. « Narrative Analysis : Oral Versions of Personal Experience », in *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle and London : University of Washington Press, p. 12–44. En ligne https://www.academia.edu/5908198/Narrative_analysis_oral_versions_of_personal_experience. Consulté le 9 mars 2024.
- LT = 2015. Repetition. – Literary Terms. En ligne <https://literaryterms.net/repetition/>. Consulté le 3 mars 2024.
- NONNON, É. 2000. « Ce que le récit oral peut nous dire sur le récit », in *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle* 21, p. 23–52. En ligne https://www.persee.fr/doc/reper_1157-1330_2000_num_21_1_2326. Consulté le 9 mars 2024.
- RONGIER, S. 2015. *Cinématique : arts et cinéma*. Paris : Klincksieck.

VIEL, T. 1999. *Cinéma*. Paris : Éditions de Minuit.

Resümee

Käesolev bakalaureusetöö „Narratiivsed võtted ja veenmine Tanguy Vieli romaanis „Cinéma““ uurib jutustajategelast ning tema poolt kasutatud narratiivseid tehnikaid ja veenmisvõtteid prantsuse kirjaniku Tanguy Vieli romaanis „Cinéma“.

Romaanis jutustab jutustajategelane ümber Joseph L. Mankiewiczi filmi „Sleuth“ tegevustikku ning jagab oma jutustuse käigus ka enda vaatajakogemust. Väga selgelt on näha jutustajategelase vaimustust filmist – tema arvates on tegemist vapustava filmiga ning ta soovib, et ka teised jagaksid tema seisukohta. Jutustajategelase peamiseks eesmärgiks on võita romaani lugejate poolehoid, et veenda neid filmi meisterlikkuses ja suurejoonelisuses.

Töö esimene peatükk keskendub jutustajategelasele ning tema klassifitseerimisele peamiselt järgides Gérard Genette'i teooriaid. Tegemist on autodiegeetilise kõiketeadva, ent ebausaldusväärse jutustajaga, kes on jagatud kahe narratoloogilise tasandi vahel. Ühest küljest jutustab ta loovälise jutustajana ümber filmi tegevustikku, teisest küljest kasutab ta väga palju ka iseenda nn *jutustajatasandit*, kus tema ise on oma jutustuse peategelane. Sellel tasandil jagab ta omaenda kogemusi, mõtteid ja tundeid ning arutleb filmi üle, proovides luua sidet oma lugejatega.

Töö teine osa koosneb kolmest peatükist, mis uurib erinevaid narratiivseid tehnikaid ja võtteid, mida jutustajategelane oma eesmärgi saavutamiseks kasutab. Esimene võtete alaliik, mida uuritakse töö teises peatükis, puudutab peamiselt jutustuse lineaarsust ning järjepidevust. Jutustajategelane kasutab näiteks analepsiseid, prolepsiseid ning vastuolusid, et muuta oma jutustus põnevamaks ning huvitavamaks ja seeläbi lugejaid köita.

Kolmandas peatükis keskendutakse võtetele, mille abil jutustajategelane jagab oma isiklikke filmivaatamise kogemusi. Ta esitab enda tõlgendusi filmis aset leidvatele sündmustele, kirjeldab oma suhet filmi, selle tegelaste, režissööri ning isegi keelega. Nende tehnikate abil muudab ta oma jutustuse isiklikumaks, näitab lugejale oma teadmisi filmist ning proovib võita lugejate usaldust.

Neljas peatükk keskendub narratiivsetele tehnikatele, mida jutustajategelane kasutab otseselt lugejate mõjutamiseks ja veenmiseks. Nende tehnikate alla kuuluvad näiteks lugejate kaasamine, vastandumine 'teistele' – neile, kellega koos jutustajategelane on

filmi vaadanud, kuid kes ei ole temaga samal arvamusel olnud või tema seisukohti jaganud –, metalepsised ehk iseenda jutustuse kommenteerimine ning korduste kasutamine. Nende võtete abil proovib jutustajategelane tekitada lugejates poolehoidu ning mõjutada neid valima jutustaja poolt, et samuti vastanduda 'teistele'.

Eelmainitud tehnikate kasutamine ning üldine jutustamisstiil loob erinevaid efekte, mis võivad mõjutada lugejakogemust romaani lugedes. Näiteks aitavad mitmed võtted luua muljet, nagu oleks tegemist suulise jutustusega kirjaliku jutustuse asemel. See loob lugejates tunde, et jutustajategelase jutustus on otse lugejatele suunatud ning suurendab jutustuse vahetust. Teiseks näitavad töös uuritud tehnikad jutustaja väga intensiivset kohaolu jutustuses – ta mitte ainult ei anna edasi sündmusi, mis juhtuvad filmis, vaid jutustab paralleelselt ka ühte teist lugu, iseenda lugu filmi vaatajana. Kolmandaks huvitavaks aspektiks uuritud jutustuse juures on jutustajategelase suhe lugejatega. Väga isiklik ja personaalne suhe jutustaja ja lugejate vahel suurendab jutustajategelase võimalusi lugejaid veenda oma arvamusi jagama.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Helena Saare,

1. Annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Stratégies narratives et persuasion dans le roman *Cinéma* de Tanguy Viel“, mille juhendaja on Sara Bédard-Goulet, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Helena Saare

18.05.2024