



HAL
open science

“ Métatextuel ma non troppo : l’objet dans les romans
de Tanguy Viel ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Métatextuel ma non troppo : l’objet dans les romans de Tanguy Viel ”. Luc Fraisse et Eric Wessler (dir.),. L’œuvre et ses miniatures : les objets autoréflexifs dans la littérature européenne, n° 307, Classiques Garnier, p. 501-519, 2018, coll. ”Rencontres”. hal-01974921

HAL Id: hal-01974921

<https://hal.science/hal-01974921>

Submitted on 9 Jan 2019

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « *Métatextuel ma non troppo : l'objet dans les romans de Tanguy Viel* », *L'Œuvre et ses miniatures : les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, Luc Fraise et Eric Wessler (dir.), Classique Garnier, coll. *Rencontres* n°307, 2018, p. 501-519.

Auteur : Stéphane Chaudier, professeur, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Tanguy Viel, roman, objet, poétique, métatextualité

Résumé :

Tout objet, dès lors qu'il s'inscrit dans un roman, porte en lui le reflet (plus ou moins net) d'une poétique. À propos de Proust, Jean-Pierre Richard construit la notion (utile et bien nommée) d'*objet herméneutique* c'est-à-dire d'objet investi d'un sens qui excède sa référence. Or ce sens ne peut manquer d'orienter le regard en direction du texte, de ses procédés, de ses enjeux, de ses formes ou de ses thèmes. Soit. Mais il faut alors convenir que certains objets romanesques sont plus explicitement métatextuels que d'autres ; et convenir aussi que certains écrivains sont plus désireux que d'autres de fabriquer des objets métatextuels, de ces « objets clins d'œil » qui permettent de nouer une sorte de complicité critique avec le lecteur. Et parmi ces romanciers, assurément, on compte Tanguy Viel. C'est donc vers ses romans (qui sont aussi à leur manière des « fictions critiques ») que nous nous tournerons pour ébaucher, à partir des réflexions méta-romanesques qu'ils contiennent, une typologie et, sinon une théorie, du moins une poétique de l'objet métatextuel ; puis nous essaierons de rendre compte, de manière plus herméneutique, du sens que prend l'objet métatextuel dans les fictions de cet écrivain.

Métatextuel *ma non troppo* : l'objet dans les romans de Tanguy Viel

A mon ami J. SEE

Il est difficile d'imaginer, dans un roman, et surtout dans un roman bien écrit, où rien n'est laissé au hasard, un objet qui ne signifie rien, qui ne serve à rien, ni au décor (en contribuant à la création d'une atmosphère), ni à l'intrigue (en servant d'adjuvant ou d'obstacle à tel ou tel personnage agissant¹). Nommer un objet, *a fortiori* le décrire, c'est le prélever sur le *continuum* du réel, lui donner une existence fictionnelle ; comment ne renverrait-il pas aussi, ce signe référant à une chose du monde, à une intention, plus ou moins explicitée, de l'écrivain ? Comment, dans son apparaître de signe romanesque, l'objet pourrait-il être étranger à la nature du lien que le romancier veut créer avec son lecteur, à sa manière de concevoir le roman ou, plus spécifiquement, l'intrigue, les personnages, le récit, *etc.* ? Tenons la chose pour acquise : tout objet, dès lors qu'il s'inscrit dans un roman, porte en lui le reflet (plus ou moins net) d'une poétique. À propos de Proust, Jean-Pierre Richard construit la notion (utile et bien nommée) d'*objet herméneutique*² c'est-à-dire d'objet investi d'un sens qui excède sa référence. Or ce sens ne peut manquer d'orienter le regard en direction du texte, de ses procédés, de ses enjeux, de ses formes ou de ses thèmes. Soit. Mais il faut alors convenir que certains objets romanesques sont plus explicitement métatextuels que d'autres ; et convenir aussi que certains écrivains sont plus désireux que d'autres de

¹ Voir à ce sujet, Stéphane Chaudier, « L'insignifiant : de Barthes à Proust », *Écritures de l'Insignifiant, Études françaises*, (dir. Audrey Camus) vol. 45.1, Presses de l'Université de Montréal, printemps 2009, pp. 13-31.

² Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, repris en coll. « Points », p. 203-236. La caractéristique majeure de « l'objet herméneutique », qu'il soit proustien ou non, est d'être superlativement « éclairé » / « éclairant » ; il se donne à lire comme une fête de l'esprit offerte à même la réalité la plus concrète, la moins intellectuelle, celle de l'objet familier ; il sert à la pensée de tremplin euphorique.

fabriquer des objets métatextuels, de ces « objets clins d'œil » qui permettent de nouer une sorte de complicité critique avec le lecteur³. Et parmi ces romanciers, assurément, on compte Tanguy Viel. Un écrivain qui a écrit les lignes ci-dessous se désigne lui-même comme un excellent candidat pour une enquête sur l'objet métatextuel :

Ex 1

Et ce qu'il y avait dans les caisses, je ne l'ai pas encore dit, mais c'était parmi les caisses les plus estimées du musée de Bagdad, des pièces qui témoignent de l'origine des civilisations et qui avaient, dans mon livre, une valeur symbolique, du moins tel que j'espérais que le lecteur le percevrait, puisque parmi elles, il y avait quand même les plus anciennes traces d'écriture qu'on ait jamais retrouvées au monde, les premières tablettes de pierre sur lesquelles étaient gravés les fragments d'une épopée sumérienne [...]. (DJS, 133⁴)

L'exemple est presque trop beau. Le narrateur est un romancier français qui veut écrire un roman américain, espérant ainsi de meilleures ventes ; c'est pourquoi il parsème son récit (qui raconte la dérive et la déchéance d'un universitaire à la suite de déboires sentimentaux répétés) de réflexions sur le roman américain. Ces commentaires ingénieux visent à nous persuader que le récit que nous sommes en train de lire correspond aux canons de ce roman américain, à la fois vanté comme modèle à imiter, et déprécié précisément parce qu'il ne s'agit que d'un modèle à imiter. Cette mise en abîme critique ne se donne jamais elle-même comme un trait du roman américain ; elle ressemble plutôt à une caractéristique très française ; aussi, au lieu de lire un roman américain, puissant et ingénu, nous avons plutôt l'impression de découvrir le roman d'un romancier qui incorpore son mode d'emploi, un *work in progress* ironique. Ainsi s'explique le statut métatextuel de ces caisses arrivées en contrebande sur les côtes américaines et que le héros, Dwayne, doit charger dans son coffre ; l'objet revêt à la fois une valeur actancielle dans le roman policier ou d'espionnage à l'américaine que parodie Tanguy Viel (puisque cet objet a une valeur marchande qui le rend désirable pour les personnages de la fiction) et une valeur métatextuelle (« symbolique », pour reprendre le mot moins précis et moins pédant du texte), que le narrateur souligne avec une application... relevant elle-même du pastiche du roman réflexif à la française. L'objet métatextuel est donc construit comme tel, explicitement, par un discours (glose ou commentaire) méta-romanesque, ou plus subtilement, par des indices sur lesquels nous reviendrons.

Tanguy Viel n'est pas né, on le voit, de la dernière pluie ; la naïveté n'est pas son fort. C'est donc vers ses romans (qui sont aussi à leur manière des « fictions critiques⁵ ») que nous nous tournerons pour ébaucher, à partir des réflexions méta-romanesques qu'ils contiennent, une typologie et, sinon une théorie, du moins une poétique de l'objet métatextuel ; puis nous essaierons de rendre compte, de manière plus herméneutique, du sens que prend l'objet métatextuel dans les fictions de cet écrivain.

³ *Métatextuel* signifie qu'un objet constitue par sa présence même dans un texte un commentaire du texte qui le contient ; est donc étudiée ici l'articulation (ou les modes d'articulation) entre l'objet représenté et le discours qu'il suscite, ce dernier étant interprétable comme un métadiscours ou discours réflexif. À proprement parler, l'objet métatextuel n'est autoréflexif que dans la mesure où il renvoie à son statut de signe linguistique, inséré comme *mot* (le plus souvent un nom) dans une textualité qu'il permet de décrire, non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur.

⁴ Cette abréviation se lit ainsi : *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2013. Pour les autres romans cités dans l'article, on utilisera les lettres C pour *Cinéma* (1999), APC pour *L'Absolue Perfection du crime* (2001), I pour *Insoupçonnable* (2006) et PB pour *Paris-Brest* (2009), tous publiés chez Minuit.

⁵ Sur cette notion, voir Dominique Viart, « “Les Fictions critiques” de Pascal Quignard », *Études françaises*, vol. 40 n°2, 2004, p. 25-37.

Typologie et poétique de l'objet « méta » : briquet, gâteau et manuscrit

Un classement s'impose. Toujours déjà lesté d'une fonction, l'objet romanesque peut jouer un rôle dans le récit (nommons-le : objet actanciel) ou dans la description : l'objet produit un effet de réel ; il sert à désigner le réel et signale l'effort du romancier pour s'effacer devant cette monstration objective, cette théâtralité muette que Barthes a si bien analysée. Pris dans les rets de la narration ou de la description, cet objet peut aussi avoir une dimension méta-romanesque. Il y a bien évidemment plusieurs variétés de processus métatextuels. Un manuscrit, un livre, un carnet ou toute surface apte à recueillir des signes censés redoubler ceux que le lecteur lit sur la page imprimée qu'il a sous les yeux constituent des objets métatextuels *par essence* :

Ex 2

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 je peux dire, tel jour, oui, j'ai pensé ceci, et tel jour cela [...]. (C, 50)

Le narrateur de *Cinéma* est un homme dont la quatrième de couverture nous dit plaisamment que « sa vie ne tient qu'à un film ». Fasciné par le film *Sleuth*, il ne cesse de le visionner, si bien que le récit, vampirisant l'œuvre de Mankiewicz, rapporte à la fois l'intrigue assez tortueuse de ce film policier et les commentaires hyperboliquement admiratifs d'un narrateur moins désireux de communiquer sa passion que de vouer aux gémonies ceux qui ne la partagent pas. Le cahier qu'il mentionne, sorte de journal de bord de ses différentes « visions » du film, pourrait bien être l'avant-texte fictif du roman que nous lisons ; il suffit d'imaginer le romancier se projetant dans son personnage de narrateur-commentateur, et consignait dans un carnet, à titre de travail préparatoire, ses réflexions sur *The Sleuth*. Jugée révélatrice, la présence fictionnelle d'un objet rappelant l'ouvrage que nous tenons entre les mains invite à une sorte de surchauffe herméneutique : si le cahier dont il est question dans le roman ressemble au roman, c'est donc que le personnage qui détient ou utilise cet objet est lui-même une figure de l'auteur. Ce type de raisonnement analogique est d'autant plus favorisé par le roman que le film *The Sleuth* met en scène un écrivain de roman policier (Andrew Wyke, joué par Laurence Olivier) :

Ex 3

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'invraisemblable : non pas mettre un journal, dans les mains de Lawrence [*sic*] Olivier [...], non lui faire prendre un manuscrit de deux cents pages en attendant la fausse entrée de la police, c'est chose incroyable, dans tous les sens du terme. (C, 115)

Le manuscrit fonctionne déjà comme « objet méta » dans le film en laissant au spectateur le soin d'imaginer que le scénario se donne ainsi à voir, d'autant plus que le film est l'adaptation d'une pièce de théâtre ; mais le commentaire du narrateur enthousiaste de *Cinéma* rend ce manuscrit encore plus métatextuel. On peut en effet penser que si le narrateur s'extasie aussi lyriquement sur la trouvaille de Mankiewicz, c'est précisément parce que c'est aussi celle que le roman met en œuvre, en reprenant à son compte le procédé de la mise en abîme. On voit ce

qui sépare ces objets qui fonctionnent comme des doubles du livre des objets comme les tablettes de pierre sumériennes de l'exemple 1. Si le cahier du narrateur de *Cinéma* ou le manuscrit d'Andrew Wyke sont de pures et vierges présences objectives, vides de tout contenu précis, *écrans* sur lesquels le lecteur peut projeter l'image du livre qu'il tient entre les mains, en revanche, les tablettes sumériennes, en raison de leur densité référentielle intrinsèque, obligent à construire un rapport non plus d'identification, mais d'analogie avec l'œuvre cadre. Or toute analogie vaut par le jeu de ressemblances et de différences qu'elle instaure entre les deux éléments qu'elle rapproche. Le roman *La Disparition de Jim Sullivan* sera donc interprété comme une épopée contemporaine, autant dire burlesque, une contre-épopée mettant en scène un anti-héros épique, une parodie nostalgique et grinçante de l'origine perdue de la littérature, elle-même objet de vulgaires trafics.

À cet « objet livre » métatextuel par essence (qu'il soit une réplique ou un simple analogon de l'œuvre enchâssante) s'opposent des objets accidentellement métatextuels ; bien qu'ils soient pris dans la texture actancielle ou descriptive du roman, ils entretiennent de surcroît, sur le mode symbolique, une relation quelconque avec le texte précis que nous lisons ou encore avec la poétique particulière d'un auteur, ou encore avec le processus général de la production littéraire voire de la création artistique. Entre ces deux types d'objets romanesques, il y a tout un nuancier fonctionnel, toute une série de recouvrement. Dans *Cinéma*, note le narrateur, la caméra de Mankiewicz s'attarde un instant sur le journal traînant sur un fauteuil, le *Sunday Times*, ce qui permet naturellement de donner au spectateur une indication chronologique et de mesurer le temps écoulé depuis la scène précédente : « Je ne demande jamais aux gens s'ils ont remarqué la subtilité pour indiquer la date, *Sunday Times* » (C, 64), explique le narrateur ; le fait est que son commentaire transforme un objet permettant au lecteur de se repérer dans la temporalité du récit en un objet doté d'une valeur esthétique, renvoyant au savoir-faire, à l'élégance du metteur en scène. L'art (comme Dieu ou le Diable) est aussi dans les détails.

Pour illustrer cette dualité typologique, prenons l'exemple de *Paris-Brest*. Le premier objet est un manuscrit ; il entre dans la catégorie des objets explicitement et essentiellement métatextuels :

Ex 4

À cet instant j'ai pensé que j'avais comme une bombe avec moi, que dans ma valise il y avait une bombe qui pouvait exploser d'une minute à l'autre. [...]

Mais je suis obligé de dire que ce n'est pas exactement ça qu'il y avait dans la valise [...] c'était seulement cent soixante-quinze pages écrites par moi, cent soixante-quinze pages que je venais de passer deux ans à écrire et qui racontaient, dans le détail, l'histoire de ma famille. [...]

Et je peux dire que ce n'était pas du tout un cadeau pour mon père, encore moins pour ma mère, parce que ce n'est jamais un cadeau pour personne que de raconter l'histoire de sa famille. De toute façon, mon histoire familiale n'intéressait personne, et mon histoire familiale n'est jamais devenue un livre, pour toutes les raisons que j'aurai l'occasion d'expliquer, mais seulement un manuscrit que j'avais soigneusement rangé dans ma valise [...]. (PB, 58-59)

Nous voilà servis ! Aucun effort d'interprétation à faire : le statut d'objet métatextuel est inscrit de façon ouverte et déclarée dans le texte, selon un mode de donation contraignant. Reste à interpréter la portée de ce geste romanesque. D'une part, la métaphore régressive de la *bombe* (qui désigne de manière figurée et anticipée le manuscrit) acquiert une sorte de productivité romanesque. Bien des pages plus tard, à la fin du roman, c'est la mère, gardienne

de l'orthodoxie familiale, qui à son tour lâche *une bombe* : « “alors, Louis, il paraît que tu écris des choses sur nous ?” » (PB, 156) :

Ex 5

Il y a comme un silence, plus qu'un silence, moi figée dans sa phrase comme dans un tableau hollandais, en tout cas quelque chose d'austère et d'inquiétant, comme enveloppé dans une lumière d'orage. (PB, 157)

Cette phrase inquisitrice de la mère (qui est aussi à sa manière un commentaire littéraire) est bien le chef-d'œuvre maternel du roman, chef-d'œuvre « hollandais », faussement calme, bruissant de drame et de pathétique contenus. Le texte « reprend » cette phrase dans un pseudo-effet de citation : l'expression *des choses sur nous* sert en effet de titre à la partie qui clôt le roman (PB, 139). Mais l'explosion silencieuse de la bombe se propage jusque dans les dernières pages du roman : venue fouiller en son absence la chambre de son fils, la mère trouve le manuscrit et, sous les yeux de son fils, le brûle avec un briquet (sur la nature duquel nous reviendrons) : « J'ai pensé que jamais je n'aurais pu écrire une scène pareille », commente le narrateur, diaboliquement métatextuel (PB, 186). Le manuscrit du héros est ainsi devenu cette bombe qu'il s'agit non plus de faire exploser dans une publication mais de désamorcer par une liquidation burlesquement purificatrice.

L'intérêt de ce type de construction n'échappe à personne. Il s'agit pour l'essentiel d'inscrire le roman dans une double tradition, littéraire d'une part (le roman de l'apprenti romancier) et analytique de l'autre (le roman familial, la reconstruction fictionnelle d'une origine). En croisant ces deux inspirations génériques, on obtient la formule générative du roman *Paris-Brest*. De manière moins savante, il s'agit de créer une sorte d'identification fragile, improuvable donc irréfutable, entre le héros-narrateur de l'histoire et le romancier Tanguy Viel, que l'on peut soupçonner d'avoir écrit une autofiction sous la dénomination plus sage de *roman*. L'autre objet métatextuel ne ressemble en rien, quant à lui, à un manuscrit :

Ex 6

Je suis passé à la boulangerie, j'ai dit. Et lui donnant la boîte rectangle que je tenais dans la main droite, j'ai ajouté : il n'y avait plus que ça, un Paris-Brest. (PB, 150)

Le vrai cadeau pour la famille (et le lecteur), le voici donc : non pas une bombe, un manuscrit, mais une boîte de gâteaux qui contient, il fallait y songer, la pâtisserie qui porte le nom même du roman. Pour une jolie trouvaille, c'est une jolie trouvaille. Elle s'offre au lecteur sur le mode de la simplicité, sans commentaire, avec juste ce qu'il faut de dramatisation stylistique : le pronom cataphorique *ça*, probablement déictique dans la situation de communication fictionnelle (on peut imaginer le regard du héros montrant des yeux le gâteau à sa mère), fonctionne en réalité comme un anaphorique permettant de retarder la chute, de clore le paragraphe « en beauté ». Objet métatextuel gratuit, superlativement ingénieux ou ludique, que ce Paris-Brest ? Le gâteau tire métonymiquement son nom d'une course cycliste entre les deux villes à l'occasion de laquelle il fut créé. Tout le roman est bien sûr fondé sur la concurrence (très balzacienne) entre Paris ville de l'écriture, de la liberté, et Brest, berceau de la famille et lieu de la servitude. En inscrivant le nom du roman au cœur du roman, l'écrivain contribue à libérer des signifiants : Paris, ville du *pari* (sur l'écriture), Brest, ville de celui qui *reste* (le frère, donc le rival). Sur ce schéma rythmico-sonore, on peut superposer le nom même de l'écrivain : Paris-Brest / Tanguy Viel. Les sons *i* et *è* sont identiquement accentués dans les deux couples ; on y trouve la même alternance de finale vocalique / finale consonantique, et la même succession des volumes : mot dissyllabique, puis monosyllabe. Le Paris-Brest, c'est donc pour Tanguy Viel le combustible sucré de l'énergie littéraire, la petite

madeleine familiale du roman. Comment le lire autrement ? C'est ici qu'intervient le briquet, indiquant la troisième pointe du triangle géographique qui sous-tend le roman :

Ex 7

Dans le Languedoc-Roussillon qu'elle maudissait, ma mère n'a rien trouvé de mieux que d'ouvrir une boutique de souvenirs, à Palavas-les-Flots [...] (PB, 37)

Après trois années d'activité déficitaire, ma mère a déposé le bilan, remballant avec elle ses trois mille deux cents cartes postales de taureaux camarguais et ses deux cent quarante-huit briquets gravés à l'effigie de Palavas-les-Flots, avec le P de Palavas qui dessinait un parasol. (PB, 38)

Pour effacer le traumatisme d'un scandale brestois (le père est accusé d'avoir détourné de l'argent du club de foot local), la mère s'exile et ouvre une boutique de souvenirs, qui fait faillite. La mémoire est bien le lieu obsidional du roman, dans toute l'ambivalence de ce mot : le récit s'interprète soit comme une place forte d'où la mémoire piégée ne peut s'échapper, soit comme le moyen de libérer des souvenirs assiégés. Pour des Bretons, le Languedoc, c'est bien cette langue *autre*, non maternelle, et qui sent le *roussi* : elle a le parfum de la honte, et le verbe *maudissait* n'est pas une hyperbole. Dans le P de Palavas, on retrouve le P de Paris, qui devient une autre forme de lieu interdit (*Pas là-bas*), le lieu où mère et fils font ou déposent leur « bilan », puisque tout dans ce roman est une question d'écriture (en trop) et d'argent (qui manque). Mais de quoi l'argent qui manque est-il le nom ou l'*ersatz* ? De l'amour, assurément. La lettre *P* est censée protéger comme un *parasol* d'une trop vive lumière : « j'ai vu les lettres bleues, j'ai vu le P de Palavas qui dessinait un parasol » (PB, 185), précise le héros narrateur lors de la scène de l'holocauste livresque. Cet objet métatextuel kitsch ne peut manquer de susciter un commentaire kitsch : cette lumière feu dont il faudrait se protéger tant elle éclaire les agissements de tous et de chacun dans cette petite mafia qu'est toujours une famille, ce serait donc celle de la littérature, jugement dernier⁶ ? Mêlant la flamme et les flots, la chose et le mot, la mère mobilise sa lettre et sa poésie à elle, le briquet qui lui vient de sa faillite mémorielle, de son dépôt de bilan mnésique, contre la lettre du fils ; mais les mots comme les briquets sont des marchandises stockables et reproductibles ; dans sa fervente naïveté, la mère ignore encore que le manuscrit dont elle vient à bout par la flamme se trouve en réalité logé en toute sûreté dans une clé « USB » (PB, 186). Exit le *P*. Les trois lettres qui sauvent se finissent par *B* comme Brest, voire par *SB* comme le Stade Brestois du père : tout communique dans le méta...

Etes-vous donc plutôt manuscrit ou plutôt briquet ? Plutôt livre dans le livre ou gros gâteau au café ? Préférez-vous l'objet essentiellement ou accidentellement méta ? Le titre de cette étude montre où vont mes propres préférences : « l'objet méta méta », densément méta, le livre, le manuscrit, vous a souvent l'allure d'une chose un peu scolaire qui sent sa resucée gidienne. Métatextuel, oui, assurément, *ma non troppo* : c'est pourquoi, en suivant la pente de Tanguy Viel, je choisis de privilégier comme lui les objets accidentellement méta, ceux qui n'ont pas vocation à l'être mais qui le deviennent au gré des circonstances, au gré des signifiants, lesquels partagent avec la vie la délicieuse propriété d'être le lieu même de l'aléatoire, le lieu même de l'herméneutique.

Herméneutique de l'objet « méta » : montgolfière, nappes et biffetons

⁶ « Mais moi, lui ai-je dit, je ne fais pas cela pour faire du mal. Au contraire, je fais ça pour effacer le mal. » (PB, 166). Telle est la justification que (se) donne tout écrivain qui veut divulguer un secret bien gardé : le mot *mal* (et l'idée de lutter contre) illustre la conjonction très contemporaine de l'éthique et du thérapeutique.

Après l'analyse typologique vient le moment attendu de la synthèse herméneutique. Disons-le tout net. La grande question des romans de Tanguy Viel, c'est, je pense, celle du vol, ou plus exactement d'un vol toujours plus ou moins raté et sans cesse à recommencer. Pour *L'Absolue Perfection du crime*, *Insoupçonnable* ou *Paris-Brest*, qui sont les romans les moins « méta » de Tanguy Viel, c'est indiscutable : le premier raconte l'histoire d'un casse qui finit mal pour les héros ; le second celle d'une arnaque : une jeune mariée, Lise, feint de se faire enlever pour qu'elle et son amant Sam puissent toucher une rançon et profiter d'un exil doré « aux States » (I, 23⁷) ; mais *qui* est vraiment l'amant ? Celui qu'on croit ? Le troisième roman raconte comment un adolescent brestois vole une partie de l'héritage familial pour s'offrir l'indépendance parisienne qui lui permettra de raconter en quoi consiste, au juste, cet héritage. Les romans les plus « méta » (les plus brillants, et partant, un peu moins réussis, selon moi), *Le Black Note*, *Cinéma*, *La Disparition de Jim Sullivan*, présentent des personnages ou des narrateurs désireux, par frustration, de voler à l'autre son langage : respectivement, le jazz, le cinéma ou le roman à l'américaine ; peu importe la nature de ce langage symbolique : il est toujours doté (de manière assez bovaryste ou girardienne) de tous les prestiges. L'enjeu de ce verbe si puissamment immoral et romanesque, *voler*, ce sera comme toujours à la chanson populaire qu'il faut demander de nous le révéler ; et en l'occurrence, ce serait Zachary Richard qui détiendrait la clé herméneutique permettant de décrypter l'inconscient social qui se cache sous ce procès faussement transgressif :

Ex 8

Travailler, c'est trop dur, et voler, c'est pas beau.

D'mander la charité, c'est quéqu' chose j'peux pas faire.

Chaque jour que moi j' vis, on m' demande de quoi j'vis.

J' dis que j' vis sur l'amour, et j'espère de viv' vieux !

Les romans de Tanguy Viel traduisent l'inquiétude d'une époque où le travail ne va plus de soi, aussi bien pour des raisons économiques que socio-psychologiques ; ils mettent en scène des oisifs possédés soit par le démon de la paresse, soit par le désir de cultiver une forme d'art improductive, qui ne nourrit pas son homme ; c'est pourquoi le vol qui, selon le sens commun, n'est « pas beau », retrouve dans ces fictions (et dans notre imaginaire) une sorte d'*aura* idéale, d'irréelle séduction, dont les objets *méta* qui parsèment le texte expliquent en partie la raison. Signalons enfin que les romans de Tanguy Viel, divorçant d'avec la chanson populaire, refusent catégoriquement l'idée qu'on puisse vivre d'amour. Ni travailler, ni aimer : or ce sont les deux marqueurs de la santé psychique. Le vol est donc l'activité qui reste quand on veut s'intégrer par la marge, à moindres frais, dans la société des consommateurs ; curieusement, la tentative rate toujours, parce que le désir chez Tanguy Viel est toujours le captif d'une loi aussi triste qu'efficacement répressive⁸.

Commençons donc par la montgolfière. Pour faire sortir les millions du Casino et réaliser « l'absolue perfection du crime », la petite bande a imaginé faire s'envoler l'argent dans les airs, au moyen d'un ballon. Nous sommes le 31 décembre. Minuit. La tempête de klaxons sur le port et l'éclat sonore et visuel du feu d'artifice saluent tous deux l'année nouvelle et la réussite du « coup » :

⁷ Le mot est récurrent dans le livre ; et l'œuvre de Tanguy Viel est traversé par un tropisme américain, qui conjoint désir d'évasion (impossible), liberté financière (l'américanité, c'est l'argent) et plus-value culturelle ; car pour la classe moyenne moyennement scolaire, la culture américaine représente la modernité esthétique : de fait le jazz, Hollywood et les petits-enfants de Hemingway ou Fitzgerald sont nettement plus vendeurs que Boulez, Beckett ou Godard.

⁸ Voir Stéphane Chaudier et Julian Négrel, « Tanguy Viel : l'empire des passions tristes », *Revue Internationale des Livres et des Idées* n°12, juillet août 2009, p. 54-57.

Ex 9

Sur le pont, les voitures ont commencé à klaxonner, et les lumières de plus en plus vives qui éclairaient le fond de la rade, et une clameur qui enveloppait la mer. Le ballon a atteint la verticale, à cinq mètres au-dessus du bateau, j'ai saisi la corde qui pendait hors de la nacelle, tiré vers le bas pour ramener l'engin, puis le souffle s'est arrêté, la toile doucement s'est dégonflée, et dans le bruit du tissu qui fageait au vent, la nacelle s'est posée en douceur devant moi, dans la barque. J'ai sorti le sac d'argent de son panier, pour vérifier que je ne rêvais pas. (APC, 112)

Métatextuel, ce ballon ? Contrairement aux exemples précédents, rien ne l'indique. Pour voir dans ce ballon une figure plus ou moins ironique de l'absolue perfection de l'art, il faut en revenir au verbe *voler*, et à ce jeu homonymique sur le signifiant ; le vol de l'argent se réalise par le vol ou l'envol d'un ballon. Voilà qui est subtil. Mais subtiliser, n'est-ce pas voler ? La sérénité qui baigne la scène (l'adverbe *doucement* est repris par le nom *douceur*) réalise le paradoxe d'un crime parfait, sans violence ni victime : par sa précision, le verbe technique et rare *fageait* (onduler sous le vent sans être gonflé par lui) donne un caractère de réalisme à l'irréelle harmonie de cette scène. Le vol du ballon réduit le vol des voleurs à n'être que le transport irénique et comme innocent, la métaphore esthétisée, dirait-on, d'une matière : il accomplit la transformation de l'argent en rêve, du crime en art. Objet parfait, texte parfait, crime parfait.

Sans doute. Mais le concepteur, le père de cette géniale petite montgolfière, le créateur de ce « dispositif » (comme on aime à le dire) n'est autre que le traître de la bande, celui qui fait tout rater et dont la mort est dépourvue de tout aura héroïque. Le récit creuse un trou en son sein : pourquoi Lucho vend-il ses camarades ? Cette trahison inexplicée / inexplicable de Lucho est-elle l'indice de l'aporie du discours face à une fatalité métaphysique ? Le roman qui suit, *Insoupçonnable*, reprend la question là où le précédent récit la laissait, en instituant la trahison au cœur même de la fiction, dans l'objet du désir, bref, dans la femme⁹. L'objet « méta » change de forme. Il apparaît désormais dès le début du roman :

Ex 10

Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort maintenant on pouvait se souvenir qu'elle avait été blanche, lumineuse, sous l'effet du soleil quelques heures plus tôt, dressée de cristal et d'argenterie sur pourtant de simples planches de bois posées sur de simples tréteaux avec lesquels toute la soirée il avait fallu que les pieds composent pour ne pas écrouler l'édifice. (I, 7)

Si le ballon de *L'Absolue Perfection du crime* était métatextuel en vertu de considérations à la fois sémiotiques (l'arbitraire homonymie du verbe *voler* en français) et synecdochico-analogiques (puisque l'objet emblème et partie du tout vaut pour le tout du texte auquel il lui ressemble en en concentrant les qualités), les nappes, elles, ajoutent à ces critères herméneutiques celui de la répétition :

⁹ Il convient de résumer l'intrigue d'*Insoupçonnable* pour la clarté de ce qui suit. Sam et Lise sont des amants sans le sou. Lise travaille dans « un bar de nuit » où elle fait la connaissance de deux frères, Henri et Édouard Delamare, commissaires priseurs associés. Quand Henri propose à Lise de l'épouser, celle-ci accepte ; mais elle fait passer Sam pour son propre frère ; puis tous deux maquillent sa fuite du domicile conjugal en enlèvement et projettent de s'enfuir avec la rançon. Henri est tué lors de la remise bien décevante de la rançon, qui ne consiste qu'en une valise bourrée de papier blanc. Sam « oublie » son panama dans le coffre de la voiture avec laquelle Henri était venu verser la soi-disant rançon, ce qui permet à Édouard de retrouver les coupables. Il échange son silence contre le mariage avec Lise ; il épouse donc la femme de son frère, jeune et jolie veuve qu'il aurait toujours aimée. Le récit est mené selon le point de vue du perdant, Sam. Le rôle de Lise dans cette arnaque ratée est tout... sauf clair.

Ex 11 à 14

- [...] cette même table fatiguée, saoule des conversations déjà évanouies [...] (I, 9)
- [...] et il y avait longtemps que le reflet des lames [de couteaux] avaient disparu sous les traces mélangées de nourriture, de sauces, de graisses [...]. (I, 29)
- la nappe autrefois blanche, poisseuse ensuite d'autant de salives et de bruit pour rien [...]. (I, 30)
- Mais le faste d'antan, il avait disparu quand je me réveillais ce matin-là [...], la bouche pâteuse, les jambes tordues sous les simples planches de bois sur les simples tréteaux qui ne s'étaient pas écroulés. (I, 31)

Au petit matin, l'air redonne au jardin « sa virginité silencieuse » ; le héros, mélancoliquement, note « la capacité du monde à se régénérer sans [lui] » (I, 32). Que les nappes aient partie liée à l'irréversibilité d'un temps qui use les objets et les hommes (mais les hommes ne sont-ils pas des objets ?) tandis qu'il renouvelle la nature avec une prodigalité insolente, indiquerait que le roman raconte l'histoire d'une palingénésie ratée : l'innocence de Lise, toujours déjà perdue, ne se retrouvera pas plus que la blancheur des nappes. On ne peut plus accéder à ces deux idéales blancheurs que par un long effort de remémoration qui donne au récit rétrospectif sa perspective temporelle. Il y a plus : si les nappes sont blanches comme « la robe blanche effrontément virginale » de l'héroïne (I, 10), blanches, elles le sont aussi comme la page effrontément blanche du roman. Or cette blancheur de la lecture naïve est, dès le début du récit, déjà illusoire ; dès le premier chapitre, le récit qui nomme Charles Bovary (I, 15) se donne comme saturé de références intertextuelles. Déroulons donc le jeu des analogies ; nappes blanches, puis sales ou salies ; mariage supposé blanc mais sale ou sali par de sordides manigances. Qu'en conclure ? Fausseté de la blancheur, vérité de la corruption ; fausseté de l'apparence respectable (cristal et argenterie) et vérité de la vulgarité (planches et tréteaux) ; fausseté de l'architecture stable et solide de la table, vérité de l'échafaudage fragile sous lesquels les pieds « composent » le récit d'une partie de cartes biseautées. Tout y est.

Dans *Insoupçonnable*, l'objet métatextuel est voué à se répéter, sur le mode de la description par petites touches. La récurrence isotopique à la fois construit et prescrit l'interprétation « méta ». Il n'est donc pas étonnant que le sème blancheur revienne au moment clé du roman, mais sur un mode éminemment déceptif :

Ex 15

Elle s'est grande ouverte [la valise contenant la rançon] et j'ai vu les billets qui s'envolaient comme du vulgaire papier. J'ai surtout vu ça : du vulgaire papier. Pas de vrais billets de banque avec une vraie somme dessus, mais du papier blanc, du vrai papier blanc qui volait dans l'air tiède, pas des billets, du vulgaire papier blanc, vierge, immaculé [...] et qui avait bondi de cette valise et s'en échappait maintenant, tourbillonnait comme une manne mensongère et nous narguait de si près [...]. (I, 79)

Voilà Lise et Sam ramenés à la virtualité de leurs rêves criminels, à la page blanche. La virginité du rêve et de l'innocence paradoxalement retrouvée ironiquement les nargue ; leur projet de kidnapping a échoué. Revenons un instant en arrière, au moment où les personnages croient encore que leur scénario romanesque pourra se changer en billets, pour engendrer un chef-d'œuvre de tromperie :

Ex 16

Une fois quelqu'un m'a raconté, a-t-elle dit, il avait un billet de un dollar et dessus il avait fait un dessin, un cœur ou quelque chose comme ça et bien sûr il l'a donné dans

un magasin. Mais dix ans plus tard, il était loin dans un autre pays, on lui rend la monnaie dans une station essence, et sur quoi il tombe à l'autre bout du monde, son billet de dix ans plus tôt avec le cœur. C'est incroyable, non ?

Finalement, j'ai dit, l'argent c'est un peu comme un boomerang.

Et elle continuait de contempler au bout de ses bras tendus la tête de George Washington, sans plus qu'on sache lequel des deux dévisageait l'autre, de Lise perdue sur le sable ou des yeux tranquilles du président américain, comme une Joconde de l'autre monde sérigraphiée en millions d'exemplaires et qui là, dans cette unique pièce qu'on lui avait rapportée, semblait avoir encore une âme. (I, 71)

Dans cette circulation imaginaire de l'argent, dans ce rêve d'euphorique mobilité (billet marqué et réapparaissant, dollar fétiche et appelant par son unicité la multiplication des billets comme celle des pains, auquel la « manne mensongère » des feuilles blanches donne quelques pages après un écho bibliquement ironique), tout ici parle d'art ou plus exactement de l'art de Tanguy Viel, et de ses obsessions. Et tout cet art tourne autour d'une syllabe unique, d'un mot magique et familier, redoutablement banal : le *temps*.

Il y a d'abord ce cœur dessiné, qui marque le billet, graphiquement l'individualise à la manière d'une œuvre d'art hâtive ou éphémère et qui contre toute attente revient ; ce billet inchangé, circulant dans un immense et impersonnel voyage, est la promesse d'un cœur inchangé, qui comme un chien fidèle revient à son maître. Le hasard joue en faveur du propriétaire du billet ; il acquiert le sentiment euphorique que le temps qui passe n'a rien laissé perdre. Rien de plus contraire à la temporalité tragique qui fascine Tanguy Viel. Dans ses romans, on ne peut jamais, on ne doit surtout pas se confier au temps, s'en remettre à lui pour arranger les choses dans une sorte de miraculeuse opération blanche. Après l'anecdote du billet, la description, et cet étonnant portrait de Lise au billet. La référence à la sérigraphie, l'expression *unique pièce* (inversant celle de *pièce unique*) maintient la question de l'art au premier plan. Lise hypnotisée par le billet est comme une artiste sans œuvre : aliénée, ensorcelée par le désir, son regard se perd tandis que s'anime celui du président, dans une sorte de miroir altéré du portrait de Dorian Gray. L'objet devient plus vivant que celle qui le possède, ou plutôt, est possédée par lui, tant elle le dote, cet objet, de la meilleure (ou peut-être la pire) part d'elle-même.

Mais la leçon que Sam retient de l'épisode, et pour cause, ne fait aucun écho en Lise. Lise est-elle obtuse ou fait-elle semblant de l'être ? Sam, comme l'Écrivain dont il porte le nom, est quant à lui lucide et impuissant : la question du retour de la manivelle, de cet éternel et nietzschéen « boomerang », constitue en effet le cœur du récit, et ceci par le biais d'un objet, un panama, chapeau que porte le héros lors de la remise ratée de la rançon, qu'il oublie ou que son amie glisse dans le coffre de la voiture d'Henri (I, 103-104), et qui reparaît, ledit panama, sur la tête du frère de la victime, Édouard (I, 117) lors d'une mémorable partie de golf. Cet objet ironiquement transitionnel passe d'une tête à l'autre, de celle du coupable à celle de son accusateur, lequel peut alors proposer à Sam ce marché léonin : « mon silence contre Lise » (I, 120). Pauvre Sam ! Il porte le chapeau ; il mange son chapeau ; et dans *Fin de partie*, Clov, le souffre-douleur de Hamm, qui, pendant toute la pièce, est tête nue, se voit doter par la didascalie, au moment où il s'appête à partir, des attributs suivants : « Panama, veston de tweed, imperméable sur le bras, parapluie, valise ». Mais Clov, on le sait, ne part pas. Sam non plus¹⁰.

Nappes réalistement flaubertiennes, décrites dans une scène de mariage bourgeoisement normand et sentant l'adultère à plein nez ; panama métaphysiquement beckettien, qui symbolise l'universelle duperie du temps revenant à la manière d'un

¹⁰ Je remercie Florence de Chalonge d'avoir bien voulu retrouver pour moi la référence oubliée au panama dans l'œuvre de Beckett.

« boomerang » pour déposséder Sam de sa liberté, de ses espérances, lui, le minable co-auteur d'un scénario policier raté : vieille fable, si l'on préfère, du trompeur trompé. Tous ces objets sont, on le voit, métatextuels en diable, sans doute parce qu'ils sont ou seraient (restons prudents) intertextuels. Derrière un texte, cherchez l'autre ; derrière Henri, le mari jobard, cherchez son frère jumeau, Edouard, et vous trouverez un machiavélique tireur de ficelles ; derrière une femme, Lise, nous chercherons une autre femme et ne la trouverons pas :

Ex 17

[...] parmi les photographies familiales je ne pouvais m'empêcher de fixer celle posée là en face de moi, sur l'inévitable piano, à côté de l'inévitable bouquet de roses qui s'harmonisait tant avec le cadre d'ivoire blanc rendant si religieux, si lumineux aussi, le visage figuré sur cette même photographie, parce que je savais aussi que là, dans ce cadre d'ivoire, c'était le souvenir éternel de sa première femme. (I, 38)

D'une femme à l'autre, note Sam, il y a des ressemblances. Mais lesquelles ? Tout cela est dit quelques pages plus loin, dans une des ces révélations très romanesques qui vous transforment un détail en bel objet métatextuel :

Ex 18

[...] il a prolongé sa phrase d'un seul regard raide et directif, d'un seul regard qui dirigeait le mien, de regard, vers cette photographie sur le piano, souvenez-vous, cette toujours même photographie de cette toujours première femme qui gagnait maintenant en profondeur, en relief, s'inventant d'un seul coup une troisième dimension, cette photographie qui semblait tenir maintenant dans son rectangle blanc comme toute la suite du récit, mais quoi, Henri, qu'est-ce que tu veux dire ? Elle n'aurait jamais dû être ma femme, Sam. Elle aurait dû être la femme d'Edouard. (I, 59)

Édouard n'assista pas au mariage de Henri et Lise. Édouard ne paraît pas lors du pseudo « kidnapping » de Lise, au cours duquel Henri trouve la mort. Ce qui apparaissait comme le récit d'une arnaque (un couple d'amants pauvres contre le mari riche) pourrait bien être celui d'une vengeance entre deux frères. D'un couple, l'autre. Mais de cette femme photographiée, la première, nous ne saurons rien ; vient-elle du cinéma, de Duras ou de Robbe-Grillet ? Ai-je envie de le savoir ? Il est bon parfois que l'objet « méta » garde un peu de son mystère.

Conclusion

Cette conclusion naturellement présente deux volets, correspondant au diptyque de l'étude. D'un point de vue typologique, les acquis peuvent se laisser résumer par les deux tableaux suivants :

objets référentiels	
désignation	exemples
objets aspectuels, appelés par la description	nappes blanches (I, 7)
objets actanciels, appelés par la diégèse	le briquet servant à brûler le manuscrit du héros de PB (PB, 185)
objets processuels, appelés par la nécessité d'informer le lecteur	le <i>Sunday Times</i> (C, 64)

Ces objets référentiels peuvent ne pas se réduire à cette fonction ; une sorte de cumul leur permet aussi de revêtir une valeur métatextuelle, comme les nappes décrites dans l'*incipit* de *Insoupçonables* :

objets métatextuels			
objets essentiellement « méta » : l'objet livre est mentionné dans le livre		objet accidentellement « méta » : autres objets	
par la réduplication de l'œuvre enchâssante	le manuscrit de <i>Paludes</i> dans le récit qui porte son nom	reproduisent les qualités prêtées à l'œuvre	le ballon dans <i>APC</i>
par mention d'un manuscrit différent de l'ouvrage réel	manuscrits dans <i>PB</i> ou cahier de <i>C</i>	programment le sens donné à l'œuvre	les nappes ; le billet de un dollar ; la photographie de la première femme dans <i>I</i>
par la mention d'une autre œuvre	les pierres de l'épopée sumérienne dans <i>DJS</i>	objets explicitement ou possiblement intertextuels	le panama beckettien de Sam dans <i>I</i>

D'un point de vue poétique et herméneutique, le tableau ci-dessus tend à prouver que Tanguy Viel est bel et bien un virtuose de l'objet métatextuel. Ses romans offrent une incroyable diversité de ces objets astucieusement disposés comme des indices, et gonflés d'une troisième dimension qui est toujours celle du temps, lequel se donne sous les doubles espèces de la mémoire : mémoire du lecteur, d'abord (« cette photographie sur le piano, souvenez-vous »), cette mémoire interne qui se constitue au fil de la lecture de l'œuvre ; mais aussi mémoire de l'écrivain, qui inscrit dans le chatoyant tissu d'un récit policier de précieuses incrustations de culture livresque. L'objet « méta » est ainsi, chez Tanguy Viel, l'un des procédés les plus « méta » qui soit, puisqu'il peut amalgamer ces deux côtés de l'œuvre littéraire que tout l'effort du romancier vise à faire se rencontrer : son côté romanesque et son côté savant, son aspect américain et français, ou pour le dire encore plus simplement, le cœur qui bat et la raison qui veille, le papillon et l'araignée, soit : la couleur et fragilité de la vie contre la grisaille des réseaux ou la solidité des structures. Bref, le concret et l'abstrait. Que ces deux réalités antinomiques parviennent à s'épouser dans ce petit concentré d'art que nous avons appelé l'objet métatextuel alors que si rarement le couple bien réel de l'homme et de la femme s'entend, s'accorde, voilà qui tendrait à prouver que, parfois, la littérature est mieux faite que la vie. Mélancoliquement, on peut le regretter. Mais Tanguy Viel écrivain, lui, ne peut que s'en réjouir.