


**Un espace libre où *dire*.**  
***La Fille qu'on appelle* de Tanguy Viel**

Sylvie Cadinot-Romerio, Sorbonne Université 

*RELIEF – Revue électronique de littérature française*  
Vol. 15, n° 2 : « Intertextualités dans les œuvres d'André  
et de Simone Schwarz-Bart », dir. Kathleen Gysels et  
Odile Hamot, décembre 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press  
Site internet : [www.revue-relief.org](http://www.revue-relief.org)

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

## **Pour citer cet article**

Sylvie Cadinot-Romerio, « Un espace libre où *dire*. *La Fille qu'on appelle* de Tanguy Viel », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 2, 2021, p. 169-186. [doi.org/10.51777/relief11446](https://doi.org/10.51777/relief11446)

# Un espace libre où *dire*. *La Fille qu'on appelle* de Tanguy Viel

SYLVIE CADINOT-ROMERIO, Sorbonne Université

## Résumé

Dans son huitième roman, *La Fille qu'on appelle*, Tanguy Viel rompt avec le dispositif narratif qu'il a adopté dans ses romans antérieurs : le récit personnel. Nous étudions la forme de cet ouvrage sous l'angle de la nouvelle liberté narrative qu'elle offre à l'auteur et qu'il exploite de manière paradoxale et originale : il invente une instance de narration non pas omnisciente mais omni-imaginante, ce qui lui permet de donner à son dispositif la forme éthique d'une réponse à une parole qui n'a pas été entendue et la forme thymique d'une déploration de la condition tragique des vulnérables soumis à l'emprise des puissants, comme l'est Laura, le personnage principal, abusée sexuellement par le maire de la ville.

Le huitième roman de Tanguy Viel, *La Fille qu'on appelle*<sup>1</sup> (2021), appréhende de nouveau un thème récurrent de son œuvre romanesque, mais il le fait dans une tout autre forme. Depuis son premier ouvrage, *Le Black Note* (1998), l'auteur explore en effet une expérience radicale de passivité : l'invasion psychique que subit un personnage par un imaginaire, un langage, un récit, un désir autres, qui le dépossèdent de lui-même. Dans ses romans les plus réflexifs, ce sont des œuvres qui exercent une fascination assujettissante : le personnage de *Cinéma* (1999) est hanté par un film, *Le Limier* de Mankiewicz ; celui de *La Disparition de Jim Sullivan* (2013) est obnubilé par les romans américains dont il s'efforce d'appliquer le modèle. Dans ses autres romans, un personnage dominant, le leader d'un groupe de musiciens ou d'une bande de voyous, la mère d'une famille, impose aux autres membres sa version de leur réalité commune, où ils ne se reconnaissent pas et qui les prive du sentiment de leur propre existence.

Ainsi d'ouvrage en ouvrage, au moyen de schèmes d'action différents, le thème de la dépersonnation<sup>2</sup> est approfondi (dans *Paris-Brest*, sont davantage sondés les empêchements familiaux opposés à la personation) ; et dans son septième roman, *Article 353 du code pénal* (2017), il s'élargit, configuré non plus seulement dans un milieu privé, mais aussi public, lequel devient un acteur du drame vécu par le personnage (en le rendant particulièrement vulnérable au discours séducteur d'un promoteur immobilier et à son entreprise de spoliation). *La Fille qu'on appelle* hérite de cette nouvelle complexité et met encore davantage au jour les mécanismes sociologiques qui favorisent la sujétion psychologique. Les deux hommes les plus puissants d'une petite ville, Le Bars, le maire, et son acolyte Bellec, le directeur du casino,

---

1. Tanguy Viel, *La Fille qu'on appelle*, Paris, Minuit, 2021.

2. Le psychanalyste Paul-Claude Racamier définit le concept de dépersonnation comme « le processus de la perte ou du retrait du sentiment d'existence propre et du sens de la continuité du moi tels qu'ils sont acquis en vertu de la personation ». (*Cortège conceptuel*, Apsygée Editions, Paris, 1993, p. 33).

usent de leur pouvoir politique et économique pour manipuler des êtres vulnérables : Max, le boxeur, dont le maire a fait son chauffeur, et Laura, sa fille, qui subit l'emprise sexuelle du même Le Bars après lui avoir demandé de l'aide pour trouver un logement.

Si ce roman s'inscrit dans une continuité thématique, il marque une rupture formelle avec l'apparition d'un nouveau dispositif. Celui que l'auteur a adopté jusque-là, le récit personnel, est toutefois conservé à un niveau narratif second et de manière discontinue : le personnage de Laura dépose plainte contre le maire et raconte ce qu'elle a subi devant deux policiers. Un tel enchâssement n'est pas non plus nouveau : il apparaît dans un chapitre de *L'Absolue perfection du crime* (celui de la reconstitution du hold-up) et constitue l'essentiel d'*Article 353 du code pénal* (la relation de l'interrogatoire de première comparution de Martial Kermeur après le meurtre du promoteur). Cependant, alors que dans ces ouvrages le récit premier est aussi mené, rétrospectivement, par le personnage dominé, dans le dernier, c'est une nouvelle instance qui le fait, plus libre : hétérodiégétique, fictionnellement indéterminée, sans histoire.

Si, au fil de l'œuvre romanesque de l'auteur, le lecteur peut suivre la progression de son thème obsédant, il peut aussi y apercevoir une sourde finalité : la recherche d'un espace libre où *dire*. Une lecture téléologique des formes successives en convainc, c'est-à-dire en cherchant à les comprendre, comme le recommande Paul Ricoeur, non par celles qui les précèdent mais par celles qui les suivent<sup>3</sup>. En effet, les formes suivantes présentent des éléments structurels nouveaux, notamment des dédoublements, qui mettent au jour *a posteriori* les limites que les formes précédentes imposaient à l'acte de narration ; et elles les dépassent, tout en les conservant. Ainsi la dissociation énonciative qui apparaît dans *L'Absolue perfection du crime* montre à quelle contrainte l'ancrage de la narration du *Black note* dans une scène plurielle d'interlocutions (le personnage reprenant sans cesse son histoire en l'adressant à des personnages différents) soumet l'auteur : attribuer des coordonnées situationnelles, même floues, à l'acte narratif. À partir du troisième roman, ce dispositif est maintenu, mais sur un plan purement fantasmatique (le narrateur ne s'adressant plus désormais qu'à des allocutaires absents, et ne dialoguant plus qu'imaginativement avec eux<sup>4</sup>) ; il se superpose sporadiquement à la scène de narration, dont le cadre peut rester indéterminé. Ne pèse plus sur elle que la charge diégétique qu'y apporte son énonciateur. En effet, la narration d'un récit personnel constitue le dernier acte de son histoire et est censée en résulter, ce qui peut en limiter les possibles : du moins c'est ce que fait apparaître la mise en abyme de *Paris-Brest* qui opère un dédoublement interne de sa fiction. Dans deux chapitres, le narrateur double son récit autobiographique d'épisodes autofictionnels qui lui permettent de raconter un de ses

3. Paul Ricoeur explique retenir, de *La Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, le mouvement interprétatif « selon lequel chaque figure trouve son sens, non dans celle qui précède mais dans celle qui suit ; la conscience est ainsi tirée hors de soi, en avant de soi, vers un sens en marche, dont chaque étape est abolie et retenue dans la suivante. » (*Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 25).

4. Les romans de Viel, jusqu'à *Paris-Brest*, présentent ainsi par endroits des constructions diaphoniques comportant l'apostrophe d'un allocutaire absent, mais aussi la reprise de propos passés de celui-ci et leur réinterprétation par le narrateur autodiégétique au cours de son récit (selon la définition que propose Eddy Roulet de la diaphonie dans *L'Articulation du discours français contemporain*, Berne, Peter Lang, 1985, p. 71).

fantasmes (la séquestration de la mère pour se venger d'elle) ; il précise alors qu'il se donne le statut minimal de témoin afin de pouvoir raconter cet épisode, thématissant ainsi l'un des artifices que nécessite la perspective unique du récit personnel. Une métafiction s'esquisse ici. Le roman suivant, *La Disparition de Jim Sullivan*, la reprend et la développe mais la dissociation des fictions s'y radicalise, le roman du roman n'étant plus une autofiction ; et, telle qu'elle est exploitée par l'auteur, se fait jour un interdit du récit autodiégétique, que peut lever un récit hétérodiégétique : raconter la mort du personnage principal. Bien que l'avant-dernier roman, *Article 353 du code pénal*, ne reprenne pas ce dispositif 'libéré' (ni sa voix hétérodiégétique, ni le dénouement tragique qu'elle autorise, ce que va conserver le dernier roman), il est encore possible d'y apercevoir, si on l'y cherche, cette ouverture de l'espace narratorial à un *dire* plus libre. En effet, grâce à son nouveau régime fictionnel, référentiel et réaliste, s'y lève l'écran que dressaient entre l'auteur et le monde la réflexivité des romans antérieurs et surtout la distanciation ironique, qui rendait leurs narrateurs peu fiables.

Il est ainsi possible d'identifier, au fil des renouvellements partiels du dispositif narratif, l'expression de ce « besoin de souplesse et d'air et de liberté<sup>5</sup> » qu'évoque Tanguy Viel dans son recueil d'essais, *Icebergs* (2019). C'est pourquoi nous nous proposons d'envisager la rupture formelle que présente *La Fille qu'on appelle* comme une tentative pour le satisfaire plus pleinement, non pas seulement dans le genre de la promenade « à saut et à gambades<sup>6</sup> », comme l'auteur l'écrit, mais aussi dans celui du roman. En effet, dans cette dernière œuvre, il se saisit de la liberté que son nouveau dispositif lui offre de ne pas ancrer la narration, de ne pas l'incarner, d'en varier les points de vue sans avoir à vraisemblabiliser l'accès à chacun d'eux, mais aussi de le faire, paradoxalement, en inscrivant un narrateur dans son récit et jusque dans sa fiction : il crée ainsi une nouvelle forme romanesque originale, à la fois plus libre et plus modeste, responsable, c'est-à-dire qui répond de sa liberté.

### La liberté formelle

La recherche d'une liberté formelle se discerne dans le roman lui-même à la diversité et à l'hétérogénéité des moyens avec lesquels l'histoire est racontée : perspectives multiples, postures épistémiques divergentes, positions temporelles fluctuantes. Cette variété pourrait créer de la disparité et contrarier la fluidité de la lecture. Au contraire, elle la favorise. Si tant est qu'elle soit remarquée par le lecteur, elle n'est pas ressentie par lui dans les écarts qu'elle fait faire à la narration, mais dans le mouvement qu'elle lui imprime, d'une approche à l'autre. Cela tient à la fois au travail de l'écriture et à la configuration de la fiction.

---

5. Tanguy Viel, *Icebergs*, Paris, Minuit, 2019, p. 114.

6. *Ibid.* Cette citation de Montaigne est en italiques dans le texte de Viel, qui indique en note le livre et le chapitre des *Essais* d'où elle provient (Livre III, chapitre IX « De la vanité »).

### *Une liberté paradoxale*

Dans un entretien qu'il a donné à la sortie de son ouvrage, Tanguy Viel a souligné l'élargissement de la représentation fictionnelle que permettait la supériorité cognitive, possiblement illimitée, d'un narrateur à la troisième personne.

J'ai découvert dans l'utilisation du narrateur extérieur toute une palette d'outils que, je dois dire, je ne me sentais jusqu'alors pas capable d'utiliser ainsi : ce que permet un narrateur extérieur, c'est l'analyse, l'autopsie des instants et leur mise en réflexion, soit par l'usage de métaphores plus ou moins sophistiquées, soit directement par le regard clinique sur les comportements. Je le savais bien sûr mais je ne me sentais pas assez solide pour poser cet œil surélevé, cette manière de soulever le toit des maisons pour sonder l'intérieur des âmes, bref, tout ce que permet un narrateur à la troisième personne<sup>7</sup>.

Le recours à un tel dispositif permet d'épouser autant de centres de perspective que de personnages, d'en faire des sources énonciatives, mais aussi de les envisager en surplomb, de déplier leur expérience interne informulée ou inconsciente et de l'interpréter, comme dans ces exemples qui montrent aussi la variété des angles de réflexion adoptés selon qu'il s'agit d'un puissant ou d'un vulnérable : à la distanciation axiologique vis-à-vis de Franck Bellec s'oppose la proximité affective vis-à-vis de Max, dont l'instance narrative ne blâme pas mais justifie, dans une question rhétorique, le tragique aveuglement.

Ça l'a surpris un instant, Franck, arrêté même, puis se disant, c'est bien la fille de Max, oui, même mélange de faiblesse et d'orgueil, de soudaine morgue qui essayait de faire comme un sursaut d'amour-propre au cœur même de la servilité – oui, il a pensé des choses comme ça, peut-être en moins élaboré mais quand même, des choses noires et condescendantes [...]. (p. 63-64)

De la mairie au casino, il faut dire, n'importe qui aurait pu faire le trajet à pied dix fois par jour, mais Le Bars, non, c'était toujours en voiture, sans que Max lui-même sache si c'était par pure paresse ou bien par discrétion – ou bien par cynisme aurait-il pu ajouter si seulement il avait su.  
[...] Mais qu'aurait-il pu savoir lui, le chauffeur [...] ? (p. 85-86)

Ces deux citations exemplifient aussi la manière dont l'auteur joue de l'hétérogénéité des visions et des voix pour élaborer une narration fluide : il transforme les points de rupture en points de passage au moyen de ce signe bifrons qu'est le tiret. Celui-ci indique à la fois un changement de mode d'appréhension (avec le personnage puis à distance de lui) et le prolongement de l'appréhension d'un même fait sur un autre mode (la pensée de Franck, rapportée puis commentée, ou l'interprétation des déplacements en voiture de Le Bars, par Max puis par le narrateur). Avec le personnage focal privilégié qu'est Laura, à qui est attribuée une compétence herméneutique remarquable (nous y reviendrons), l'hétérogénéité est même souvent effacée par une fusion énonciative :

---

7. Johan Faerber, « Tanguy Viel : "Je préférerais toujours la littérature à la politique" (*La Fille qu'on appelle*) », *Diacritik*, 2 septembre 2021.

[...] elle laissait déjà entendre quel fossé la séparait de l'autre, le type à l'immense bureau, que rien, ni l'accueil froid de la secrétaire ni la taille démesurée de la pièce, ne venait rapprocher de son monde à elle.

Non, rien du tout, a-t-elle dit encore aux policiers, dans un monde normal on n'aurait jamais dû se rencontrer. (p. 13)

Le lecteur pense d'abord lire la narrativisation du discours de Laura par l'instance narrative qui en résume la substance et en éclaire l'implicite avec le développement de la négation (par apposition au pronom « rien ») et l'image métonymique du « monde » ; puis les paroles rapportées au style direct, en renchérissant sur cette négation et cette image, l'obligent à remanier sa lecture, à attribuer cette pensée claire au personnage lui-même. Il y a là un phénomène d'empathisation énonciative<sup>8</sup>.

Cependant l'usage que fait l'auteur de la liberté narrative que donne le récit hétéro-diégétique est paradoxal : il ne libère pas complètement sa narration des limites inhérentes à la composition perspectiviste du récit personnel. En effet, il n'accorde pas seulement à son narrateur une posture de surplomb ou un mouvement de plongée à hauteur des personnages, qui sont deux modes compatibles entre eux ; il lui fait aussi adopter un mode que ceux-ci logiquement excluent : une attitude de retrait. De plus, il ne le désinscrit pas du récit ni ne le défictionnalise complètement.

On peut voir dans la forte argumentativité du discours une forme d'inscription subjective de l'instance narrative dans le récit ; mais celle-ci y est aussi clairement inscrite en première personne dès le chapitre 2 : « Peut-être il aurait fallu commencer par lui, le boxeur, quand je ne saurais pas dire lequel des deux, de Max ou de Laura, justifie plus que l'autre ce récit, mais je sais que sans lui, c'est sûr, elle n'aurait pas franchi le seuil de l'hôtel de ville » (p. 15).

Un narrateur identifiable apparaît là, sujet de conscience inquiète, qui doute de la régie qu'il a choisie pour son récit ; et s'il affirme au contraire sa reconstitution logique de l'histoire, l'emploi réfutatif de « mais » montre qu'il cherche à prévenir une objection. Il signale ensuite, à de nombreuses reprises, le caractère limité et incertain de ses connaissances : il prévient qu'il ne dit que « ce qu'[il] [croit] savoir » (p. 17), et qu'il en est réduit à des suppositions, modalisant constamment son discours (avec « peut-être », « sûrement », « on aurait dit », « comme si » qui y reviennent en leitmotiv). Autrement dit, ce narrateur à la troisième personne semble n'être souvent qu'un narrateur-témoin, sans surplomb possible, ce qui paraît en contradiction avec la supériorité cognitive que par ailleurs il montre (capable de pénétrer les intériorités, de les analyser, de donner sens aux faits). Cependant ce statut pourrait ne pas contredire son extériorité diégétique. En effet, selon la définition qu'en donne Dominique Maingueneau, une telle instance ne fait que « partage[r] le point de vue et

---

8. Nous reprenons le terme d'empathisation à Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. I : *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 91-103.

le langage de la collectivité<sup>9</sup> » qu'elle évoque, sans intervenir dans son histoire ; et elle se contente, pour formuler cette perspective chorale, de recourir au pronom « on ». Certes c'est ce que fait le narrateur du roman jusqu'à la dernière scène. Mais, dans le récit de celle-ci, il s'auto-désigne avec un « nous », témoin incarné mêlé à la foule ; il devient un narrateur homodiégétique : « Alors quand Le Bars, relevé par les quelques élus qui l'accompagnaient encore, a fini par descendre les marches qui le ramenaient à hauteur de nous tous, il n'a pas cherché à éviter le regard de Laura » (p. 173).

Pourquoi un tel recours à des moyens narratifs non seulement différents mais apparemment divergents ? Le passage suivant permet de le comprendre : le narrateur y cherche à deviner ce que peut penser Le Bars en route vers l'hôtel où aura lieu la dernière rencontre violente ; il passe de l'incertitude à la certitude.

Quand bien même le taxi le déposerait au pied de l'hôtel, d'avoir dû s'aventurer seul au-delà des boulevards périphériques, [...] ça l'avait un peu humilié, peut-être aussi d'être si tendu par son désir [...], esclave de toutes ces fois où il se revoyait jouir sur son ventre ou bien dans sa bouche, et se demandant peut-être ce que ce jour-là il déciderait [...], oui, c'était ce genre de pensées lubriques qui l'occupaient sûrement [...]. (p. 123-124)

La contradiction des postures épistémiques se résorbe au fil de la série d'adverbes d'énonciation : le saut logique de « peut-être » à « oui », d'une supposition à une assertion, est ensuite comblé par « sûrement », qui fait affleurer le point de bascule de l'une à l'autre : l'acquisition d'une conviction. On voit alors ce qu'un tel processus d'homogénéisation du divers permet de reproduire : un mouvement naturel de l'esprit quand il essaie une hypothèse ; il la lance d'abord, puis la pose avant de l'explorer.

Par l'hétérogénéité des moyens auxquels il recourt et par sa constante réduction, Tanguy Viel configure le travail d'une pensée dans sa durée, où des représentations dissemblables peuvent se succéder et se modifier graduellement l'une dans l'autre, trouvant leur cohérence non dans leurs rapports logiques, mais dans la visée de leur objet.

### *Une autre forme de liberté*

La proposition que fait Marcel Vuillaume dans sa *Grammaire temporelle des récits*<sup>10</sup> de dédoubler la fiction romanesque et d'envisager la narration comme une fiction seconde, est ici particulièrement opératoire. Derrière la fiction en troisième personne, l'histoire de Max et de Laura, se profile cette autre fiction, en première personne, diffuse, saillante seulement par endroits, mais constamment sensible formellement au lecteur : celle des efforts que fait le narrateur pour reconstituer cette histoire et pour la comprendre. Les modalités singulières de déploiement du récit en sont les signes.

Dès les premières pages du roman, la narration est très mobile, appréhendant selon deux directions temporelles opposées la même scène : l'audition de Laura par deux policiers

---

9. Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 75.

10. Marcel Vuillaume, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1990.

après son dépôt de plainte. Ce moment, qui constitue le point initial de référence temporelle de la diégèse, est normalement fixé au moyen d'un passé composé dans la première phrase. Si on retrouve ce temps verbal dans la dernière phrase citée, entre ces deux occurrences, le même moment est dénoté au moyen de deux formes de futur, le conditionnel puis le futur simple : deux formulations qui diffèrent par les postures que le narrateur adopte face à l'histoire (plongé en elle, désancré, ou la régissant depuis sa situation d'énonciation), mais qui indiquent pareillement un changement du point de référence, un recul dans le passé à partir duquel ce moment est visé comme un futur.

Personne ne lui a demandé comment elle était habillée ce matin-là mais elle *a tenu* à le préciser, qu'elle n'avait pas autre chose à se mettre que des baskets blanches, mais savoir quelle robe ou jean siérait à l'occasion, idem du rouge brillant qui couvrirait ses lèvres, elle y pensait depuis l'aube. [...]. Bientôt elle franchirait le grand porche et traverserait la cour pavée qui mène au château, anciennement le château donc, puisque depuis longtemps transformé en mairie, et quoique pour elle, *dirait-elle*, c'était la même chose : qu'elle ait rendez-vous avec le maire de la ville ou le seigneur du village [...]. Puis, regardant l'heure sur son téléphone, elle a refermé le journal, posé deux euros dans la coupelle devant elle et s'est levée. Dans la grande vitre du café elle s'est estimée une dernière fois, certaine, *dira-t-elle plus tard*, qu'elle avait fait le bon choix, cette veste en cuir [...] Oui, *a-t-elle dit* aux policiers, ça peut vous surprendre [...]. (p. 9-11 ; nous soulignons)

Mais ces appréhensions temporellement opposées, loin de discorder, glissent l'une sur l'autre, comme en une pensée tournant autour de son objet. Dès la phrase d'ouverture, une plongée temporelle est préparée par une modification de la perspective narrative en deux paliers marqués par « mais » (passage du récit au discours rapporté, puis du style indirect au style indirect libre), à partir desquels on épouse le point de vue du personnage, d'abord lors de l'audition, puis « ce matin-là », avant la première rencontre violente de Le Bars. Ces deux passages à niveau sont même estompés par l'apparente répétition de la conjonction, en réalité une antanaclase, qui permet de réduire l'hétérogénéité des deux sources énonciatives (le premier mouvement argumentatif étant imputable à la voix narrative, le second au personnage). Quant à l'emploi du futur simple, qui a la valeur d'un futur de narration (puisqu'il sert à dire un passé), il est anticipé dans les lignes qui le précèdent par un procès au futur antérieur : « – alors elle *aura souri* sans doute en regardant l'énième photo de lui les bras levés sur un ring ». Bien que cette forme ait ici une valeur modale, comme l'indique « sans doute », et qu'elle soit employée pour formuler un passé conjectural, elle garde de sa valeur temporelle d'antériorité l'idée d'un temps postérieur où pourra être validée la conjecture<sup>11</sup>, ce qui oriente la visée du passé vers l'avenir et prépare l'apparition d'un futur.

Ces premières pages signalent donc aussitôt la mouvance singulière de la narration. Elles témoignent également de l'usage original que l'auteur fait des formes futures, dont il

11. Nous nous appuyons sur l'article de Denis Apothéloz, « À propos des emplois dits "passés" du futur antérieur », *Langue française*, n° 201, 2019, p. 61-77.



exploite la richesse d'effets : éthique, thymique et sémantique. Il joue avec la part d'incertitude<sup>12</sup> qui entre toujours en elles : le futur antérieur tel qu'il apparaît dans le roman, en construction indépendante (sans être relié à son futur postérieur déterminant) désancre au moins temporellement les événements qu'il dénote, sinon les déclare hypothétiques ; le conditionnel, même dans son emploi temporel, reste empreint d'une couleur modale<sup>13</sup> qui tend à estomper les contours du procès qu'il dénote, comme ici où, avant de l'expliquer, il semble atténuer la crudité du terme dont Laura doit user, et avec elle, le rappel de la violence subie :

C'est à cet instant précis que ça a vraiment eu lieu, elle *a dit*, pas celui d'après, non, pas plus tard. Pas même quand j'aurais son sexe dans la main, elle *a dit* – oui, crûment *elle dirait* ça, quand jusqu'alors elle avait été si rétive à livrer les faits dans leur simplicité, c'est-à-dire dans leur brutalité [...]. (p. 75 ; nous soulignons)

Quant aux nombreux « dira » au futur simple, le temps du probable, *a priori* le moins indéfini, ils sont souvent floutés par la locution « plus tard », circonstant vague, sans autres compléments qui puissent aider à déterminer leur cadre. Certes le lecteur les réfère spontanément à la scène d'audition, mais ce n'est qu'une inférence, et certains emplois l'interdisent quand ils sont associés à d'autres personnages. On en vient à se demander s'ils n'évoquent pas des entretiens postérieurs à la fin de l'histoire racontée<sup>14</sup>, dont la configuration narrative ne serait pas encore achevée. Ainsi, à mesure que les formes futures reviennent et qu'elles ajoutent leur indéfinition à celle que véhiculent les modalisateurs, les contours de la diégèse s'indéterminent et la font apparaître en cours de constitution, d'autant que le récit porte les traces des efforts du narrateur pour la constituer.

En effet ce qui caractérise la narration du roman, c'est le constant exercice de l'imagination que fait l'instance narrative pour suppléer à son ignorance des faits. Dans le passage suivant, ce recours est clairement inscrit dans une incise.

Je ne sais pas ce qu'elle a dit ou pensé à ce moment-là mais la sidération, *j'imagine*, de le voir se rhabiller si vite, et mesurer toute l'énergie qu'elle avait mise pour venir là, l'argent qu'elle avait dépensé dans son billet de train et le temps nerveux, désormais gaspillé, à voir défiler les plaines de l'Ouest, avec cette

- 
12. Sophie Azzopardi écrit : « L'époque passée est celle de l'irrévocabilité des faits, et on ne peut en changer le cours. En revanche, l'époque future contient une part d'incertitude inhérente à la méconnaissance que l'on a de l'avenir » (« Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l'indicatif dans les langues romanes », *Linx*, n° 77, 2018, p. 17-40). C'est pourquoi, note-t-elle dans la « Présentation » du même numéro de *Linx*, la valeur du futur en langue est problématique : « au croisement de la temporalité et de la modalité ».
  13. Comme l'écrivent M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul dans leur *Grammaire méthodique du français* (Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011 [1994], p. 556) dans les emplois temporels du conditionnel, « la valeur modale n'est pas exclue : comme on se projette dans l'avenir par l'imagination, le procès peut se colorer d'une nuance de possibilité ».
  14. Les derniers mots du roman peuvent être lus comme une confirmation de cette hypothèse : « [Le Bars] n'a pas cherché à éviter le regard de Laura, plantée droite devant lui et ses yeux dans les siens, comme voulant une dernière fois lui dire que non, ce n'était pas fini, pour elle ce ne serait jamais fini. » (p. 173).

colère qui continuait de monter à mesure des kilomètres parcourus. Et en un sens tant mieux. (p. 129, nous soulignons)

« J'imagine » n'y est pas seulement interprétable comme un marqueur modal de discours par lequel le narrateur signifierait la prudence avec laquelle il mène sa reconstitution<sup>15</sup>. En effet, la suite de la phrase invite à ne pas virtualiser le signifié conceptuel du verbe parce que l'on y suit précisément une imagination en acte grâce à laquelle est rapporté ce qui est ignoré : la pensée de Laura « à ce moment-là ». L'étude qu'a faite Henri Bergson dans un des chapitres de *L'Énergie spirituelle*<sup>16</sup>, « Analyse de l'effort d'invention », permet d'éclairer le processus propre à cette activité imaginative. Ce qui surgit d'abord s'apparente à ce que le philosophe appelle une « représentation schématique<sup>17</sup> », celle de l'état de Laura après la dernière violence sexuelle de Le Bars : la « sidération » ; cet état est ensuite converti en images multiples (les souvenirs qui obsèdent la mémoire du personnage puis sa perception visuelle du paysage qu'elle traverse) qui toutes développent l'idée de sidération, notamment le sentiment de déperdition dont elle s'accompagne (avant que le soulèvement progressif de la « colère » n'y mette un terme).

En attribuant cette puissance inventive à son narrateur, l'auteur peut concilier au sein de son dispositif narratif des postures épistémiques *a priori* contradictoires : l'infériorité qui résulte d'une connaissance lacunaire peut être transmuée en supériorité grâce à des efforts d'invention ordonnés qui procèdent à l'actualisation progressive d'hypothèses probables (comme celle de la sidération). De plus l'imagination est seule à pouvoir donner une véritable compréhension de l'histoire. Elle est à l'origine des variations intellectuelles que fait le narrateur pour mieux appréhender ce qui s'est réellement produit en évoquant ce qui aurait pu se produire<sup>18</sup>. Elle suscite aussi la convocation d'imaginaires, notamment mythiques, pour inscrire l'histoire dans un ordre signifiant plus vaste et lui donner sens, par exemple quand le narrateur souligne à la fois la grande beauté de Laura et son caractère fatal en faisant référence au choix de Pâris en faveur d'Aphrodite (p. 29). Mais elle se manifeste surtout à travers l'intense activité « imaginaire » du narrateur<sup>19</sup> – si l'on veut bien entendre par ce terme la production d'images heuristiques qui permettent d'éclairer l'opacité du réel en en faisant

15. La circonspection que l'auteur attribue à son narrateur est peut-être un reflet de la sienne (si on veut bien envisager celui-ci comme son délégué.) En effet, Tanguy Viel confie à Johann Faerber la difficulté qu'il a lui-même rencontrée dans la construction de la voix de son personnage féminin, pour laquelle il a dit « [n'être] pas parvenu à ce degré de ventriloquie littéraire qui [lui] aurait permis de la tenir à la première personne » (Johan Faerber, « Tanguy Viel : "Je préférerais toujours la littérature à la politique" », art. cit.).

16. Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle, Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1919], p. 946-954.

17. Il s'agit d'une représentation qui « contient moins les images elles-mêmes que l'indication de ce qu'il faut faire pour les reconstituer » (*Ibid.*, p. 937), ce pourquoi Bergson la qualifie de « schématique » (p. 947).

18. Par exemple, le narrateur imagine quelle autre réaction aurait pu avoir Laura en comprenant que son père connaissait la relation que Le Bars lui imposait : elle aurait pu mentir et nier ; mais elle est restée dans une « sorte de silence panique » (p. 118).

19. Nous employons le terme « imaginal » dans le sens philosophique que lui a donné Henry Corbin pour qualifier une production de l'imagination qui relève non de la fantaisie, mais de la connaissance – sans la dimension théophanique que le philosophe lui attache dans ses ouvrages comme *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî* (Paris, Entrelacs, 2006).

venir au langage la part d'innommé. De nombreuses métaphores, notamment maritimes<sup>20</sup>, sont ainsi filées dans le roman, comme à la suite du passage précédemment cité :

Tant mieux que certains jours dans nos vies fassent des crêtes au-delà desquelles on sent bien qu'on bascule, quand en dessous les pointes rocheuses font se lever la mer, et qu'alors certains jours, oui, il faut les contourner prudemment, comme on passe un mauvais cap à la voile. (p. 129-130)

Dans un tel espace narratorial, où s'exerce librement l'imagination, une autre contradiction se résout : non plus seulement celle des postures épistémiques mais celle des statuts fictionnels du narrateur, hétérodiégétique et homodiégétique. S'il reste possible de choisir entre eux, et de réduire *in fine* ce statut à celui de narrateur-personnage, il n'est pas nécessaire de le faire : l'instance narrative peut occuper les deux à la fois, selon l'intensité avec laquelle elle participe imaginairement à son récit. En effet, emportée par sa « faculté fabulatrice<sup>21</sup> », elle peut en venir à s'abîmer fantasmatiquement dans l'histoire qu'elle raconte au point de s'en croire le témoin<sup>22</sup>.

Le « narrateur extérieur » de Viel est donc un narrateur, non pas omniscient mais omni-imaginant, qui restitue une histoire grâce à ses hypothèses et à ses inférences, qui la pense en images, qui s'y plonge et s'y déplace en pensée, qui la rêve<sup>23</sup>, autant de signes qui montrent qu'il ne veut pas seulement *témoigner de* mais *témoigner pour*. La nouvelle forme élaborée par l'auteur renouvelle la narration en faisant affleurer la puissance de l'imagination dans la mise en récit du réel, mais elle répond aussi à une exigence éthique.

### La liberté signifiante

Le dispositif romanesque de *La Fille qu'on appelle* est particulièrement signifiant : il suscite cette fiction latente d'une narration en mouvement et en quête de sens ; et par cette allure *in progress* qu'il donne au récit du narrateur, il le met en concordance avec le récit du personnage, la déposition impréparée de Laura au commissariat, dont la « manière » est « un peu digressive » (p. 74). D'autres composantes formelles contribuent à cette mise en concordance : le processus récurrent d'empathisation de l'énonciation du narrateur sur celle du personnage (qui fait fusionner leurs voix et leurs points de vue) mais aussi, plus

---

20. Dans la plupart des romans de Viel, qui a passé son enfance à Brest, la mer est à la fois le paysage où s'inscrit l'histoire, et un schème métaphorique qui permet d'interpréter l'expérience vécue.

21. Dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932), Henri Bergson définit cette faculté comme « celle de créer des personnages dont nous nous racontons à nous-mêmes l'histoire ». *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 1141.

22. C'est ce qui arrive aussi au romancier de *La Disparition de Jim Sullivan*, comme nous l'avons montré ailleurs. Voir Sylvie Cadinot-Romerio, « *La Disparition de Jim Sullivan* ou le désir d'en finir », *Littérature*, n° 179, 2015, p. 84-97 ; et « Forme et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* », *Les Lettres Romanes*, n°s 1-2, 2016, p. 35-46.

23. La fluidité textuelle, la mouvance de la narration, l'abondance des images font également signe vers le cinéma, dont le vocabulaire nourrit plusieurs métaphores. Cependant, il nous semble que la singularité du roman tient davantage à ce qu'il a de *proprement littéraire* : la description de l'expérience interne des personnages, qui est pour Dorrit Cohn le propre de la fiction romanesque (*La Transparence intérieure*, trad. Alain Borry, Paris, Seuil, 1981).

étonnamment, l'emploi de la troisième personne, si l'on en croit l'un des miroirs internes du roman : le narrateur rapporte le sentiment qu'éprouve le personnage à la fin de sa déposition de ne pas habiter le récit qu'il vient de faire, de ne voir dans ses « je » que des « elle ».

Et maintenant c'était comme si son histoire n'était pas vraiment la sienne, et même, au fond, c'était pour ça qu'elle était venue là, pour raconter son histoire à la troisième personne [...]. Et se relisant, elle a senti plus encore que le « je » qui peuplait son histoire s'était transformé en « elle », presque incapable de faire se rejoindre les deux instances désormais séparées, de sorte qu'elle regardait comme une étrangère cette jeune fille qui se prénommeait Laura et qui déclarait sur l'honneur la vérité des faits ci-dessus présentés. (p. 134-135)

Ce miroir est paradoxal ainsi que les aime Viel : il réfléchit le texte à l'envers, semble jouer à le déjouer. Cependant l'auteur en a réduit l'effet de distanciation en lui donnant une forte motivation fictionnelle : dire la dépersonnation provoquée par l'emprise. Cette forte intégration dans la fiction invite à en faire une lecture 'sérieuse' : loin d'en dénoncer le leurre, il présenterait le récit empathique du narrateur, dont la troisième personne semble sans cesse seconder la première personne, comme un reflet inversé de ce récit à la première personne, où s'est dissoute la personne, et qui, dans le cadre policier qui est le sien, n'a pas permis une attestation narrative de soi ; il faudrait voir en lui la forme éthique d'une *réponse* à une plainte qui n'a pas été entendue, afin de la faire entendre.

### *Une forme responsive*

*Témoigner pour* serait donc, modestement, *témoigner comme* afin de pouvoir prolonger, compléter, développer un premier témoignage oral : le dit de l'expérience de passivité qu'est l'emprise. Mais outre une supériorité de nature particulière accordée au « narrateur extérieur », la condition de possibilité d'une telle forme responsive est l'attribution au personnage d'une capacité de saisie de son expérience qui permette de réduire le rôle de ce narrateur à celui d'un témoin certificateur, qui ne fait que déplier davantage la parole spontanée et dévoiler la complexité et la violence de ce qui a été vécu.

L'auteur a doté le personnage de Laura de qualités herméneutiques : une impressionnabilité, qui la rend réceptive aux manifestations sensibles même les plus ténues, une intelligence interprétative, qui les lui fait envisager comme des signes à nommer et à déchiffrer, enfin une conscience réflexive, grâce à laquelle elle parvient à discerner ses mouvements intérieurs. Seules de telles qualités donnent accès aux mécanismes de l'emprise, tout un monde d'actions cachées<sup>24</sup>, qui échappe généralement à l'aperception et à la nomination, parce que son existence ne se manifeste que par des impressions diffuses qui n'ont pas encore été mises en mots et qui ne peuvent l'être que par des images approximatives.

---

24. L'expression est de Nathalie Sarraute (« Le gant retourné », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1710), auteure qui a consacré son œuvre à saisir et à déplier les impressions diffuses et fuyantes qui sont les signes presque imperceptibles d'actions invisibles, ce qu'elle a nommé « tropismes » dès son premier ouvrage. Nous emploierons un peu plus loin l'adjectif « tropismique » comme un dérivé de ce mot dans cette acception.

Viel a par ailleurs varié les modalités d'insertion de la parole du personnage dans le texte (faisant alterner sa narrativisation, sa citation isolée et sa restitution au sein du dialogue avec les deux policiers) afin de mettre en évidence non seulement la difficulté de dire l'emprise mais encore la difficulté de l'entendre. Nous nous arrêterons sur la configuration énonciative des deux premières rencontres qui, notamment, le montrent.

Dans la relation de la première, des bribes de paroles rapportées font la démonstration de l'aptitude que possède Laura pour distinguer et comprendre de minces signes indiciaires comme l'emploi immédiat de son prénom (p. 23-24). Mais l'auteur place surtout son narrateur en surplomb pour exposer les manœuvres gestuelles du maire ; il ne prête plus à Laura qu'une sensation trouble de leur existence. Ce choix lui permet de donner à la narration une double fonction d'attestation : confirmer l'agression subie par le rapport des intentions de l'agresseur (grâce au déplacement de la perspective) et relayer le témoignage de la victime. En effet, le narrateur développe pour elle le malaise qu'elle n'a senti que confusément, et fait ainsi affleurer, métaphoriquement, ce qui est commis à un niveau souterrain, tropismique, avant même tout contact, dès les premiers instants de l'entrevue, un viol : le maire « se penchant un peu vers l'avant, comme s'il allait s'élargissant en contre-jour et le corps tout entier dans la diagonale d'elle qui, par réflexe sans doute, avait dû légèrement resserrer ses jambes l'une contre l'autre » (p. 34) puis « [s'approchant] du canapé où elle continuait de se tenir, jambes serrées toujours, dont les genoux eux-mêmes auraient aimé fuir ces regards répétés qu'il lançait malgré lui » (p. 37). La première violence physique, un geste apparemment anodin, prendre la main, est ensuite racontée en coénonciation, ce qui contribue à en faire ressortir l'effet traumatique : identifié par le personnage mais imagé par le narrateur qui essaie plusieurs figures, hétérogènes, pour le traduire au plus juste.

Elle a senti sa respiration se couper, comme un clou qu'on aurait enfoncé dans une horloge pour en arrêter l'aiguille, et elle n'a plus bougé pendant de longues secondes, interdite en somme, le cerveau à l'arrêt, [...] avec cette information nerveuse qui était bien montée là, dans son cerveau, mais qui s'y était bloquée, comme un ascenseur entre deux étages. (p. 40)

C'est une autre forme *responsive* que l'auteur adopte pour relater la deuxième rencontre : l'effacement partiel de l'instance narrative derrière les discours cités permet de montrer à la fois les efforts d'analyse de Laura et leur mécompréhension. Celle-ci s'efforce de démêler les agirs psychiques<sup>25</sup> du maire, dissimulés sous cet acte non pénalisable de lui prendre la main ; elle décrit, par approches successives (« comme si »), les impressions qu'ils provoquent en elle : une inanisation et une assignation à une suite « logique » de comportements.

Oui, elle a repris, quand j'ai senti la paume tiède de sa main, c'était comme si ma propre main n'était plus la mienne, et qu'alors c'était toute l'énergie du vivant en moi qu'il avait réussi à saisir, à contrôler

---

25. Paul-Claude Racamier définit ce concept ainsi : « le processus par lequel un sujet exerce ou tente d'exercer une influence ou action sur autrui par voie essentiellement psychique. [...] l'agir psychique est insidieusement imposé à autrui au moyen d'injections projectives et d'impositions paradoxales. Les regards, postures, inflexions de voix jouent un rôle essentiel et difficilement repérable. » (*Cortège conceptuel, op. cit.*, p. 21).

ou magnétiser, je ne sais pas, en tout cas à partir de là il a pris le pouvoir [...] c'était comme si [...] tout ce qui suivrait, chaque geste ou parole qui suivrait, ils n'étaient pas là pour augmenter le souffle de l'explosion mais bien pour garantir que tout ça était logique, que tout ça était cohérent [...]. (p. 75-76)

Puis, après un segment narratif empathique, et tranchant particulièrement avec lui, est rapporté le dialogue avec les deux policiers. Les ressorts de leur incompréhension y sont manifestes : ils tiennent moins à une propension à l'interrogatoire qu'à une exigence aveugle de classification des faits, qui motive chacune de leurs questions pressantes.

Mais ensuite ?

Ensuite, ensuite je ne sais pas. Son regard peut-être. Ou une légère traction de sa main ou bien moi toute seule qui ai cru que ... [...]

Que quoi ?

Que ça se passait comme ça.

Comment ça, a dit le flic, qu'est-ce qui se passait comme ça ?

Je ne sais pas. Ce genre de choses. Que forcément si vous en êtes là, forcément au bord d'un grand lit dans une chambre avec un homme comme lui, eh bien, voilà, vous, oui, vous le faites.

Vous le faites ?

Oui, vous le faites, c'est-à-dire que vous laissez sa main vous guider jusqu'à son sexe et vous comprenez qu'il vous appartiendra d'entreprendre – et elle a dit ce mot-là, entreprendre, que c'est elle qui l'a entrepris.

Il ne vous a rien demandé ?

Non. Pas vraiment.

Donc vous l'avez fait de votre propre volonté ?

Non, je vous dis, c'était ce que je devais faire, ça ne veut pas dire que c'était ma volonté.

Et les deux flics commençaient à s'agacer, insistant :

Attendez, vous dites qu'il ne vous a rien demandé ?

Non, rien. En tout cas il n'a pas dit « Déshabille-toi » ni « Allonge-toi », non, il n'a pas dit une phrase comme ça. (p. 77-78)

Laura a beau résister en préservant la part d'obscurité des faits, en les désignant au moyen d'un démonstratif opaque (« ça ») ou d'une catégorie indéfinie (« ce genre de choses ») ou encore en appelant ses interlocuteurs à une identification connivente du référent vague (« le » en emploi déictique) ; elle a beau essayer de formuler la contrainte tacite qui s'est exercée sur elle, non pas sous la forme d'impératifs discursifs, ceux qu'auraient pu reconnaître les policiers (comme « Déshabille-toi »), mais d'impératifs prédiscursifs<sup>26</sup>, qui relèvent de la simple croyance en un ordre de choses et qui, manipulés par l'agresseur, scénarisent le comportement de la victime, à savoir que « ça [se passe] comme ça », « forcément », que « c'[est] ce qu'[elle] [doit] faire », si bien qu'elle en vient à « entreprendre » et qu'elle paraît *consentir* : les policiers opposent, à la finesse de son analyse, une catégorie psychologique inopérante, la « volonté ». À l'inverse du narrateur, ils ne cherchent pas à imaginer les représentations

---

26. Marie-Anne Paveau définit le concept de prédiscours comme « un ensemble de cadres prédiscursifs collectifs » qui sont « des contenus sémantiques (au sens large de culturel, idéologique, encyclopédique), c'est-à-dire des savoirs, des croyances, des pratiques » (*Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 14).

culturelles qui ont pu peser sur la conduite d'une jeune femme. Celui qui enregistre sa déposition note le mot « consentement » (p. 135), après quoi le procureur ne qualifie l'infraction que de « trafic d'influence » (p. 138).

*Témoigner pour*, c'est donc aussi mettre au jour le tragique de l'agression subie : consistant en agissements dissimulés, vécus par la victime de manière impressionnelle, traduisibles par elle seulement de manière indéfinie ou figurée, l'emprise sexuelle reste, même une fois nommée, objet de suspicion (Laura doit jurer à plusieurs reprises pour certifier ses propos) – ce qui en redouble la violence. La composition narrative le met en évidence en faisant de l'audition du personnage la scène d'ouverture du roman puis sa scène-cadre, discontinue, jusqu'au chapitre 6 de la deuxième partie (jusqu'à ce que la jeune femme ait « refait en phrases tout le chemin qui la menait à son propre présent »). En effet, elle oriente le récit de cette emprise vers le moment de la rupture du lien tyrannique, marqué par le dépôt de plainte ; mais en même temps, elle montre progressivement l'échec de cette plainte. Tout se passe comme si le récit à la troisième personne faisait le deuil du récit à la première personne, de son pouvoir perdu d'attestation de soi, ou plutôt ne parvenait pas à le faire.

### *Une forme expressive*

La liberté que permet cette forme romanesque est non seulement narrative et éthique (par la dualité des deux récits dont l'un peut servir l'autre) ; elle est aussi thymique : la labilité des perspectives, des postures cognitives et des positions temporelles prises par le narrateur donne à l'auteur la possibilité de jouer sur une plus grande gamme d'émotions.

Les formes futures ont ceci de remarquable qu'elles exemplifient ces trois aspects. En effet, générant de la mouvance et de l'indéfinition, comme nous l'avons vu, elles dessinent un espace narratorial mental. Mais elles ne cessent aussi de rappeler la tension en avant de l'histoire de l'emprise vers l'affranchissement du personnage, car elles renversent l'appréhension de la scène d'audition qui, de résultative (« elle a dit ») devient proactive (« dira-t-elle »). Cependant pour pouvoir envisager un passé comme à venir, il faut reculer le point d'où le viser dans un passé plus ancien. Ces replis arrière répétés du narrateur donnent à sa narration une allure singulière, une sorte de résistance au cours du temps, qui rend le passé irrévocable tandis que le futur, même probable, garde toujours une part d'incertitude<sup>27</sup>, comme s'il voulait sans cesse retarder le deuil.

La répétition des notes futures crée ainsi un sentiment tonal mélancolique, diffus, mais prégnant, d'autant que, par endroits, dans des passages consacrés à Laura ou à Max, la voix du narrateur devient élégiaque. En effet, il ne dit pas seulement l'état dysphorique ; il le traduit lyriquement. Par exemple, au chapitre 9 de la première partie, après que Laura a répondu aux policiers que « ce jour-là », le jour du premier rapport sexuel forcé avec Le Bars, elle a « porté plainte », non contre lui, mais contre elle, le narrateur décrit son absence au monde en scandant sa description de syncopes au passé composé (« elle n'a rien vu »), suivies d'imparfaits qui font entrer le lecteur, par contraste, dans la tranquille durée de la vie :

27. Sophie Azzopardi, « Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l'indicatif dans les langues romanes », art. cit.

Ce jour-là, si je peux dire, j'ai plutôt porté plainte contre moi-même.

Et en un sens, c'est ce qu'elle a fait, Laura, une heure plus tard allongée sur la plage. [...] Elle n'a rien vu des promeneurs sur le sable ni des roches découvertes, à peine les chiens qui couraient au bord de l'eau ni les glaneurs de coquillages le dos penché vers le sol, non, elle n'a rien vu de la vie paisible qui sait se poursuivre à côté du malheur, ou non pas le malheur mais l'hébétude, espérant qu'en fumant et fumant encore elle ferait passer l'odeur trop salée ou trop âcre de sa sueur [...]. (p. 79-80)

Ce passage montre aussi comment la liberté narrative que donne le recours à un narrateur hétérodiégétique contribue à la tonalité sombre du roman ; il rend possible l'expression d'un désespoir vécu de manière « [hébétée] », irréfléchie et infra-verbale ; de plus, il autorise la description de ce qui est resté inaperçu au personnage, ici le paysage, mais ailleurs tout ce qui ne peut que se dérober à son point de vue unique, rivé à sa propre existence, à savoir son empêchement<sup>28</sup> dans plusieurs histoires et dans un réseau de forces sociales et politiques.

Les deux personnages principaux mettent en lumière cette condition existentielle tragique, tels qu'ils sont construits par l'auteur, de manière similaire, et tels qu'ils sont distribués dans le roman, de manière alternée puis croisée. En effet, la répétition du même pâtir social, de père en fille, donne à leurs histoires un caractère inéluctable. Ils subissent pareillement une exploitation de leur corps<sup>29</sup> en raison d'un 'don' naturel comparable (parce que stéréotypique), la force pour l'un, la beauté pour l'autre, qui les rend vulnérables dès leur jeunesse à ce que l'on pourrait appeler une prédation sociale : Max est repéré par Franck Bellec qui s'intronise son manager de boxe ; Laura est traquée à la sortie de son lycée pour « travailler dans la mode » (p. 28) – une même vulnérabilité que l'auteur souligne métonymiquement par l'exposition<sup>30</sup> de leurs corps « presque à nu » sur des affiches, partout dans la ville. Tous deux souffrent aussi, depuis leur position sociale dominée, d'une même fascination pour le pouvoir, une sorte de « syndrome de Stockholm » (p. 17) qui leur fait prêter à leur exploiteur-abuseur une humanité qu'il n'a pas. L'auteur fait intervenir son narrateur pour corriger leur erreur : il informe le lecteur que ce qui touche le père en Le Bars n'est qu'une « brèche de fausse tendresse » (p. 17), que ce que la fille « a cru déchiffrer » dans son regard, « cet air un peu inquiet qu'il portait comme d'une enfance qui n'en finit pas », n'existe pas, la réfutant même, ce qu'il fait rarement : « – mais non, il n'y avait rien de tout cela, seulement le fait que même le diable n'a pas toujours un costume rouge ni des flammes dans les yeux. » (p. 72)

Il suffit, à la fin de la première partie, que leurs lourds passés se croisent pour que l'horizon se referme (les « plus tard » disséminés dans le texte laissant toutefois entr'ouvert l'avenir de Laura) : ayant appris l'abus dont sa fille est victime de la part du maire à qui il l'a

---

28. Nous reprenons le mot qu'emploie Jean Greisch pour traduire le titre allemand de Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt* (1953) : « L'être-empêtré dans les histoires » (Jean Greisch, *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2001, p. 147).

29. L'auteur souligne ce seul mode d'existence corporel que la société autorise à Max et à Laura par son onomastique : leur nom de famille est Le Corre. On retrouve là une trace du ludisme des romans antérieurs.

30. Le sociologue Danilo Martuccelli définit la vulnérabilité comme un phénomène non pas psychologique mais social, qui est le « fait d'être exposé à » (« La vulnérabilité, un nouveau paradigme ? », dans Axelle Brodiez-Dolino (dir.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 27-39).



naïvement recommandée, le père se laisse donner cet « uppercut de trop » qui menace tous les boxeurs de lésions cérébrales irréversibles ; à cause de l'exemplaire d'un magazine érotique conservé par Bellec et envoyé à la presse, la fille, qui y a posé nue à seize ans, devient « le contraire [de] la victime parfaite » (p. 145) aux dires de son avocat. L'auteur reprend alors un schème d'action récurrent dans ses ouvrages antérieurs, la vengeance ; mais, dans ce roman, elle ne renverse pas la situation de domination : elle paraît y contribuer<sup>31</sup>. Après la scène finale où Max, croyant mener un dernier combat<sup>32</sup>, frappe publiquement Le Bars, un épilogue nous informe que la plainte de Laura est « classée sans suite » (p. 174).

Toute cette oppression sociale que subit le personnage féminin est contenue en puissance dans le titre du roman, *La Fille qu'on appelle* : dans la plasticité de son pronom indéfini, la polysémie de son verbe, et l'incomplétude éventuelle de sa construction. En effet, si on l'envisage comme la traduction de *call-girl*, ce que fait Laura qui emploie l'expression lors de son audition<sup>33</sup>, il est possible de voir en « on » ces hommes, « vous tous », dit-elle aux policiers, vers lesquels « [son] sourire [regarde] » sur les photos, et plus encore, les deux hommes de pouvoir qui effectivement la convoquent dans sa chambre pour satisfaire le désir du plus puissant d'entre eux (c'est par ce pronom indéfini, occulte, qu'ils se désignent eux-mêmes). Il est aussi possible d'interpréter « appeler » dans le sens d'« élire », ce à quoi invite l'utilisation ironique que fait le narrateur de ce dernier verbe pour former la catégorie des « filles élues » par les chasseurs de lycéennes : le pronom sujet désigne alors les tout premiers abuseurs qui ont effectivement appelé Laura à se dénuder devant des photographes. Enfin, on peut être tenté de lire le titre comme un propos suspendu dont le verbe, au sens de « qualifier », serait en attente de son attribut : « une fille de mauvaise vie » (p. 148), ainsi qu'on l'appelle dans *Ouest-France*, ou une « pute », le mot qu'emploierait le « on » de l'opinion publique<sup>34</sup> si le procès avait lieu :

Et en un sens [l'avocat] avait raison, qu'en même temps qu'on le traiterait sans doute, lui, Le Bars, de salopard, on ne pourrait s'empêcher de la traiter, elle, de pute, et qu'en le disant chacun ferait pencher la balance du côté des forces de la nature, c'est-à-dire le fardeau du désir des hommes impossibles à rassasier, et la mesquinerie des femmes à en profiter. (p. 148)

Le tragique de cette condition sociale est encore approfondi dans le roman par l'inscription de la fiction dans le temps long de l'Histoire (« dès lors qu'en France, c'est comme ça, dans les cabinets des maires persiste l'ancien Régime », p. 23) ou encore dans les temps immémoriaux des mythes (puisque « avec les dieux c'est toujours la même chose, ils débarquent après la

- 
31. Le narrateur s'interroge toutefois pour « savoir si [...] si c'était vraiment une connerie » (p. 155) ; mais ce questionnement ne fait que souligner le tragique de la condition sociale des personnages, qui n'ont d'autres moyens d'action que de se venger par un acte qui, loin de les libérer, accroît la domination qu'ils subissent.
32. L'auteur ôte à ce schème d'action son efficacité mais aussi son sublime en le racontant sur un ton mi-pathétique, mi-burlesque.
33. Cette expression a la fonction d'une prolepse argumentative : Laura, combative, « fille de boxeur », anticipe avec elle une attaque qu'elle sait inévitable.
34. On reconnaît dans ce passage une « on-vérité » telle que la définit Alain Berrendonner (*Éléments de pragmatique générale*, Paris, Minuit, 1981) : une « vérité » idéologique sur les hommes et les femmes, tacitement partagée par les membres d'une même communauté.

bataille », p. 81). L'auteur, en revanche, choisit de ne pas situer son histoire dans le moment médiatique des réseaux sociaux numériques, qui est celui de l'intrication des liens mais aussi celui de la prise de parole des victimes : les faits racontés se déroulent au printemps 2017<sup>35</sup>, soit quelques mois avant l'essor du mouvement #MeToo avec l'affaire Weinstein. Peut-être, avec cette légère antécédence, l'auteur veut-il à la fois héroïser la parole solitaire de son personnage et faire imaginer au lecteur sa possible reconnaissance future, portée par une parole collective.

## Conclusion

Tanguy Viel fait donc dans *La Fille qu'on appelle* un usage original et paradoxal de la liberté formelle que lui donne le récit à la troisième personne. Il ne renonce pas au récit à la première personne, la forme de ses romans antérieurs, mais il le secondarise, si bien qu'il ne constitue plus ni l'acte ultime de l'histoire racontée, ni un acte fondateur (celui par lequel une voix narrative donne sa propre version de l'expérience de passivité endurée et se construit par elle, même de manière précaire). Le récit 'personnel' dans ce roman, celui de Laura, y est représenté comme un acte de parole doublement vain, sans efficace, ni judiciaire, ni psychologique, sans force éthopoétique<sup>36</sup>, sans pouvoir de réparation<sup>37</sup>. La forme antérieure est ainsi conservée et destituée, comme si l'auteur avait voulu signifier sa difficulté à en faire le deuil.

Cependant, Viel ne désinvestit pas pour autant l'acte narratif : il lui donne une autre vertu, plus modeste : non pas réparer mais seulement accompagner. Il instaure une nouvelle instance narrative, extérieure, à qui il donne la tâche de seconder une plainte, d'en attester la véridicité, d'en déplier la complexité, et de déplorer le malheur de la condition féminine dont elle témoigne. Loin de s'inscrire dans la tendance qu'a mise au jour Claire Stolz<sup>38</sup>, celle d'une déconstruction de la narration dans les fictions du XXI<sup>e</sup> siècle (par sa déréalisation sur un mode ludique ou son effacement textuel), il la restaure. En effet, pour accomplir son compagnonnage, cette instance doit disposer des ressources de l'empathie, de la mélancolie aussi, pour ne pas renoncer à ce qui devrait être, mais surtout de l'imagination productive, pour pouvoir raconter une histoire désormais autre, la reconstituer en la fabulant à demi, la penser en images. Sont ainsi renouvelées de manière originale à la fois la figure du narrateur, devenue

---

35. Le jour du combat de Max, qui a lieu quelques semaines après le début de l'emprise et quelques semaines avant sa vengeance, est le 5 avril (p. 95) et on peut en calculer l'année : quinze ans après qu'il a gagné le titre de champion de France en 2002 (p. 20).

36. Michel Foucault emploie ce terme pour qualifier un exercice sur soi par lequel un sujet se construit en tant que tel : « *Ethopoiein*, ça veut dire faire de l'éthos, produire de l'éthos, modifier, transformer l'éthos, la manière d'être, le mode d'existence d'un individu. Ce qui est *éthopoios*, c'est quelque chose qui a la qualité de transformer le mode d'être d'un individu. » (*Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Seuil, coll. « Hautes Etudes », 2001, p. 227).

37. Alexandre Gefen montre dans *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle* (Paris, José Corti, 2017) que la littérature contemporaine a cette ambition.

38. Claire Stolz, « Le vertige de contingences auctoriales et narratorialles : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *La Licorne*, n° 112, 2014, p. 155-171.

omni-imaginante, et la scène de narration, qui s'anamorphose souvent en un espace narratorial mental : si celui-ci met en défaut les distinctions narratologiques, c'est parce que l'on y suit les mouvements libres de la pensée.

## Bibliographie

- APOTHELOZ Denis, « À propos des emplois dits "passés" du futur antérieur », *Langue française*, n° 201, 2019, p. 61-77. À consulter sur [perso.atilf.fr/apotheloz](http://perso.atilf.fr/apotheloz)
- AZZOPARDI Sophie et OPPERMAN Évelyne, « Présentation », *Linx*, n° 77, 2018, p. 9-14. [doi.org/10.4000/linx.2598](https://doi.org/10.4000/linx.2598)
- AZZOPARDI Sophie, « Regards philosophiques et linguistiques sur le signifié de langue du futur de l'indicatif dans les langues romanes », *Linx*, n° 77, 2018, p. 17-40. [doi.org/10.4000/linx.2697](https://doi.org/10.4000/linx.2697)
- BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique générale*, Paris, Minuit, 1981.
- BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1919].
- *Les Deux sources de la morale et de la religion*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970 [1932].
- CADINOT-ROMERIO Sylvie, « La Disparition de Jim Sullivan ou le désir d'en finir », *Littérature*, n° 179, 2015, p. 84-97.
- « Forme et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* », *Les Lettres Romanes*, n°s 1-2, 2016, p. 35-46.
- COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, trad. Alain Borry, Paris, Seuil, 1981 [*Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978].
- CORBIN Henry, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Paris, Entrelacs, 2006.
- FAERBER Johan, « Tanguy Viel : "Je préférerais toujours la littérature à la politique" (*La Fille qu'on appelle*) », *Diacritik*, 2 septembre 2021. À consulter sur [diacritik.com](http://diacritik.com)
- FOUCAULT Michel, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études », 2001.
- GEFEN Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 2017.
- GREISCH Jean, *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 2001.
- MAINGUENEAU Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française*, n° 128, 2000, p. 74-95. [doi.org/10.3406/lfr.2000.1009](https://doi.org/10.3406/lfr.2000.1009)
- MARTUCELLI Danilo, « La vulnérabilité, un nouveau paradigme ? », dans Brodziez-Dolino Axelle (dir.), *Vulnérabilités sanitaires et sociales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 27-39.
- PAVEAU Marie-Anne, *Les Prédiscours. Sens, mémoire, cognition*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.
- RABATEL Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, t. I : *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- RACAMIER Paul-Claude, *Cortège conceptuel*, Paris, Apsygée Éditions, 1993.
- RICŒUR Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1969.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011 [1994].
- ROULET Eddy, AUCLIN Antoine, MOESCHLER Jacques, SCHELLING Marianne et RUBATTEL Christian, *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Peter Lang, coll. « Sciences pour la communication », 1991 [1985].
- SARRAUTE Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- STOLZ Claire, « Le vertige de contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *La Licorne*, n° 112, 2014, p. 155-171.
- VIEL Tanguy, *La Fille qu'on appelle*, Paris, Minuit, 2021.
- VUILLAUME Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1990.