

LE LIVRE AVEUGLE OU LA PASSION ANTHOLOGIQUE DANS
L'ŒUVRE DE TANGUY VIEL

RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 80- 95

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113726

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

« Dans le livre que je n'ai pas écrit il n'y avait que toi. »

Marguerite Duras¹

L'anthologie serait sans doute le principe fondateur de la poétique des récits de Tanguy Viel. Ontologique et formelle, la passion de la citation témoigne d'une fascination des narrateurs pour des faux frères dont ils recueillent les paroles avec dévotion. Mais cette anthologie se retourne contre eux : les narrateurs doivent la dépasser pour trouver la grande phrase qui saura surmonter l'émiettement des hommes et du monde pour tout dire en un souffle.

« Tous les livres sont des anthologies »² annonce sans attendre Tanguy Viel dans sa préface à une brève anthologie des *Essais* de Montaigne. Si, de fait, pour l'auteur de *Cinéma*, il s'agit là à l'évidence d'une loi fondatrice innervant l'œuvre même de l'essayiste bordelais et révélant en propre la fougue de sa parole labile qui court dans le texte « à sauts et à gambades »³, force est de reconnaître que cette puissance anthologique témoigne surtout et plus largement de la vérité profonde, première et générale de la littérature. Écrire, ce ne serait jamais alors tout à fait écrire mais *recueillir*. Comme un postulat s'étendant au-delà de Montaigne, chaque livre se donnerait avant tout comme un recueil. Comme si toute œuvre n'était pas une œuvre en soi mais l'anthologie malgré elle d'une œuvre plus vaste que son auteur porterait en lui et dont il ne pourrait donner que des extraits, dont il ne livrerait que des bribes et n'offrirait au lecteur que des morceaux choisis. Dans cette lecture de Montaigne, Viel dessine le principe recteur de toute écriture : il y aurait ainsi, dans la conscience muette de chaque auteur, le rêve d'un grand livre qui

sommeillerait, un grand livre à écrire, un grand livre qu'il ne parviendrait pas à transcrire en intégralité et dont il ne saisirait que des citations. Un livre trop grand pour lui, un livre absolu : le *Livre* dont il ne laisserait apercevoir que des fragments orphelins et des constellations de phrases. Un livre immatériel et impossible à écrire, qui préexiste à l'écriture même, *une image de livre*, comme si l'écriture venait *après*, comme si chaque livre s'offrait comme la retranscription fiévreuse, la capture et la captation patiente de ce livre originaire, nul et noir dont l'œuvre finale ne serait que la surface apparente et émergente. Comme si tout livre était un florilège de citations de ce livre mat et aveugle.

Dans cette fable heureuse de la création littéraire selon Viel se reconnaît sans peine la dramaturgie même du geste d'écrire propre à la modernité littéraire, celle que Rancière a notamment mise à nu et nommée « le livre en morceaux »⁴, celle qui, depuis le romantisme allemand avec Hegel, se tiendrait au cœur de chaque récit avec l'idée selon laquelle tout livre est moins qu'un livre : un reste de livre, échappé d'un livre premier inaccessible car disparu ou impossible à écrire dont l'auteur recueillerait ou récupérerait les feuilles éparses, retrouvées, volant au vent et que l'auteur, de fait, redonnerait au livre comme on réchappe d'un désastre. *La littérature serait donc toujours moins que la littérature*, comme si elle ne parvenait pas à se hisser à une totalité et un absolu qui n'appartiennent qu'à un temps inaccessible dont elle est désormais irrémédiablement coupée.⁵ Mais, plus que cette modernité qui résonne encore des noms de Novalis et Mallarmé, ce principe d'un œuvre fatalement anthologique, qu'elle le désire ou non, semble plutôt pointer non pas tant ici vers une poétique générale que vers l'art poétique intime et propre à Tanguy Viel. En effet, du *Black Note* jusqu'à *Paris-Brest* en passant par *L'Absolue perfection du crime* ou *Insoupçonnable* encore, l'œuvre de Tanguy Viel s'affirme comme *anthologique*, à savoir comme une œuvre dont la forme première est avant tout travaillée par la poétique généralisée et indéfectible du *recueil*. Car lorsque Tanguy Viel parle de Montaigne, il ne parle à la vérité que de lui, de son œuvre tant l'anthologie détermine son œuvre depuis le commencement à l'instar du premier titre envisagé du *Black Note*, lui-même citant Coltrane : *My Favorite Things*. Ainsi son écriture place-t-elle en son cœur l'anthologie qui est à entendre dans un sens large, comme si le terme sortait de lui-même, comme si l'anthologie était à la vérité aussi bien un principe d'organisation des textes mais également, comme il en sera question plus loin, d'un principe de vie : comme si chez Viel, *l'anthologie était une ontologie*, et l'ontologie même de tout verbe écrire, comme si l'écriture était une forme de vie dans la vie, une anthologie de la vie, la vie mais pas tout à fait.⁶

Parce que pour Viel, écrire, c'est citer. L'écriture ne participe que d'un vaste et permanent effort de citations. En ce sens, l'auteur n'écrit jamais tout à fait : il cite, il rapporte, il réécrit.⁷ Comme si le récit chez Viel était une *recitation*, c'est-à-dire une manière de raconter en citant ou aussi bien une manière de citer en racontant, une manière de prélèvement dans un réel confus, profus et toujours plus diffus, dont les contours sont ceux de l'inquiétude. Comme si le récit était un récit mais pas tout à fait, une anthologie de ce qui aurait pu être un récit de ce qui reste, de ces phrases qu'on recueille et qu'on accueille, comme autant de cristaux chus d'un chaos en marche. Comme si pour Viel le récit avait une éminente valeur *morale* : sauver des citations contre un monde qui, dominé par un imaginaire de la catastrophe et du désastre, avance, indifférent, aux hommes et aux choses et qui menace chacun d'oubli et de mort sans retour. Et si l'anthologie se donne comme la *poétique* de Viel, c'est que l'anthologie vient englober et choisir des citations dont la nature s'est elle-même étendue. Des hommes, des œuvres et des livres ou citations de paroles, citations d'œuvres et citations sans citations d'un livre noir impossible et aveugle qui taraude les narrateurs et l'auteur lui-même, autant de figures de l'anthologie chez Viel qui s'entremêlent pour finir par se détruire dans le souffle de la vie retrouvée.

*

* *

Tous les hommes sont des anthologies. C'est par cette formule qu'il faudrait sans doute commencer par évoquer la première figure de l'anthologie dans les récits de Tanguy Viel. De fait, chacun de ses romans pose en son cœur une histoire qui répond en son principe à celle du recueil de phrases comme fil narratif pour revenir sur un nœud qui s'est défait, des hommes qui se sont séparés, sur des morts qui sont advenues. Au centre noir de la narration se tient toujours ainsi un homme que le narrateur a approché, qu'il a assidument fréquenté, connu, aimé et qui devient l'énigme même que le récit, revenant bien plus tard sur les lieux vidés d'un crime, va chercher à épuisier. Ces hommes sont tous les mêmes : ce sont ces frères impossibles, ces faux frères pour reprendre un titre un temps envisagé pour *Insoupçonnable*. Qu'il s'agisse de Paul du *Black Note* ou encore de Marin de *L'Absolue perfection du crime*, les hommes sur lesquels les narrateurs veulent revenir par leurs récits sont autant d'êtres de fuite, insaisissables et opaques comme si le récit assumait la *fonction cognitive* première de connaître ces individus, retirés comme autant d'ombres inquiétantes qui planeraient sur chacun et dans la conscience de tous jusqu'à la folie

conquérante et destructrice. Le fils Kermeur s'impose comme le paradigme de cette silhouette aux accents librement gothiques ainsi que le narrateur de *Paris-Brest* le constate sans peine, sorte d'Heathcliff de Bretagne : « Non, je n'ai pas rêvé quand j'ai écarté le rideau blanc et que j'ai vu, oui, comme sortie du granit usé, j'ai vu cette silhouette posée là, comme une ombre inscrite à même l'horizon, le fils Kermeur devant la grille, et il attendait. Il n'a pas bougé en me voyant ni ne s'est départi de son regard un peu sombre, si muet à cet instant ». ⁸ Les faux frères sont des frères de Bretagne, toujours taillés dans cette même roche granitique bretonne, impossible à forer, escarpés comme les côtes, sauvages, sur lesquelles tout glisse ; et ils demeurent comme autant de trous noirs et de trouées de sens dans la vie discontinuée et détruite de ces mêmes narrateurs.

Mais si ces hommes demeurent, c'est parce qu'ils ont parlé. C'est parce que leurs paroles sont restées pour habiter ceux qui sont encore vivants et ont précisément survécu à ces hommes. Car les romans de Viel s'ouvrent toujours sur une situation identique, à la manière d'une scène constamment rejouée qui, en elle-même, réclame de toutes ses forces l'anthologie comme un geste liminaire de mise en intrigue mais aussi de mise à distance critique, comme si l'anthologie possédait en soi *une vertu curative et thérapeutique*. De fait, quand le récit débute, le temps est celui d'un grand *Après* où tous ces frères disparus demeurent à l'état de paroles habitant encore les narrateurs. Il n'y a plus d'action. L'horizon est nul. Le temps est vide. Mais dans ce vide où plus rien ne se passe, où le narrateur semble comme retiré du monde, ne résonnent plus que des paroles de ces frères terribles et noirs. Le monde est dévasté et il ne reste que des ruines. Ce sont elles qui peuplent tous les incipits de Tanguy Viel. Le narrateur vient à la parole depuis un champ de ruines comme dans l'ouverture de *Paris-Brest* où d'emblée il est dit que Brest a consisté à empiler « des pierres sur des ruines enfouies ». ⁹ De telles ruines à l'allégorie elle-même ruinée hantent Viel depuis *Le Black Note* où se dessinaient dans l'incipit « les dunes avec les ruines noires de la maison ». ¹⁰ Dans la mythologie noire qui préside à la création chez Viel, il y a donc eu un désastre qui a séparé les hommes et dont seul le narrateur est revenu pour témoigner, un monde de la catastrophe où ont survécu jusqu'à lui les ruines de phrases, ces paroles qui se détachent du chaos comme autant de fragments. Car chez Viel, ce qui survit au monde, c'est la *phrase*. Mais pas n'importe laquelle. La puissance d'un personnage, d'un frère sombre est avant tout *discursive* comme si raconter un homme, c'était retracer le chemin de ses phrases dans la vie dans l'affolement et la contemplation d'un discours indirect infini. Parce qu'un homme ce sont

autant de phrases marquantes, ce que le narrateur de *Paris-Brest* nomme sans peine et sans attendre à propos du fils Kermeur « ses grandes phrases » :

J'ai redoublé, disait-il, parce que j'étais inadapté au système scolaire. Et il était fier de répéter ça, inadapté. Toujours garde en réserve de l'inadaptation, disait-il. C'était sa grande phrase, disons, une de ses grandes phrases.¹¹

En ce sens, dans la mesure où un homme est avant tout une collection de grandes phrases dont la puissance dépasse la simple puissance du verbe, le récit prend la forme d'une anthologie de ces « grandes phrases » comme autant de citations que la narration ne cesse d'égrener. Ainsi apprend-t-on que le fils Kermeur a pu prononcer des phrases marquantes telles que « ma parole, mais ta mère a avalé un cimetière »¹² ou « C'est que dans France, me disait le fils Kermeur, dans France il y a rance »¹³ ou aussi bien « mais tout le monde s'en fout des histoires de famille ».¹⁴ Le récit va de grande phrase en grande phrase comme autant de points à relier pour dire la permanence et l'intensité dans chaque vie d'un être d'exception.

Chacune de ces grandes phrases se tient alors dans le récit comme autant de saintes maximes et d'adages qui guident le narrateur vers la vérité de son être et de sa vie, comme autant d'aphorismes de mauvaise vie. Chaque grande phrase vient rythmer le roman comme autant de leviers dramaturgiques qui ont pu causer sa perte et son égarement : un *contre-évangile* en quelque sorte, sa face noire et intrépide, celui du frère méphistophélique.¹⁵ Car les phrases de Kermeur *travaillent* le narrateur, à savoir s'immiscent en lui autant pour le façonner, le déterminer que pour le torturer au sens étymologique du terme. Mais, même disparu, même mort, ses phrases le hantent. Les grandes phrases reviennent comme autant de fantômes impossibles à tuer. A ce titre, *l'anthologie est une hantologie*, pourrait-on dire. Elle prend acte de la force *spectrale* du verbe, de cette manière qu'ont eu ces frères de se poser dans le monde pour ne plus le quitter même après leur disparition. Et, en effet, si *Paris-Brest* s'impose comme une anthologie des grandes phrases du fils Kermeur ou *L'Absolue perfection du crime* une anthologie des grandes phrases de Marin, il revient sans doute au *Black Note*, le premier roman, d'inaugurer ce *dispositif* comme clef de voûte de sa narration ainsi que le narrateur l'annonce d'emblée à propos des phrases de Paul :

je le sens qui se glisse sous ma chair, qui revit dans mes veines, et il parle, il chuchote dans mes tympanes tout ce qu'il a déjà dit vivant, il le répète plus violemment encore, ses grandes phrases, sa façon de rire après ses grandes phrases.¹⁶

Paul est devenu un fantôme parce que même mort, il *parle*. Même lorsqu'il n'y a plus personne pour la dire, la grande phrase parle seule. *Elle est un énoncé pur*. Elle est mais sans être. Paul revient ainsi dans ces discours infinis qu'il faut rassembler, ces discours post mortem qui hantent le narrateur et lui ôtent ce qui lui reste de vie. Mais Paul n'est pas un mort comme un autre : c'est sur son cadavre que l'œuvre de Tanguy Viel va s'édifier à la manière de ces nouvelles d'Edgar Allan Poe où les fondations meubles d'une maison cachent un cimetière enfoui.

Car Paul est mort. C'est sur son meurtre originel que tous les récits de Viel vont se bâtir dans la mesure où Paul s'impose en définitive comme le seul personnage à véritablement mourir, le fils Kermeur ou Marin encore ne meurent que symboliquement, en sortant de l'histoire comme si Orphée ne se retournait pas sur Eurydice. A la différence des autres protagonistes, Paul s'affirme comme le spectre absolu de l'œuvre, le contemporain capital qui taraude tous les narrateurs dans leur sommeil : *Paul est le grand mort*. Sa disparition physique porte en elle l'origine de la passion anthologique de Viel dans la mesure où la mort de Paul est une mort en morceaux, il ne reste de lui que des fragments de son corps, ce que le narrateur admet sans peine : « C'est pour ça qu'on a fait vite, après, quand les habitants dormaient : ramasser Paul en morceaux dans la pièce ».¹⁷ Le corps du mort est un corps toujours morcelé : Paul est en pièces si bien que parler de lui, ce sera forcément parler depuis ces mêmes morceaux à la manière d'un Orphée maladroit et impossible, comme si son corps était arraché dans le texte, calciné et disséminé sous forme de phrases telles que « s'attaquer à plus fort que soi, mais derrière il faut tenir »¹⁸ ou « s'oublier soi-même, et tu fais le premier pas vers l'origine des choses, disait-il, et comme ça tu sauras ce que tu veux ».¹⁹ Le discours indirect qui se dit depuis l'anthologie porte en lui *une puissance fantastique*, œuvre dans cette frange du surnaturel qui mine les narrateurs au quotidien : les hommes sont morts ou ne sont plus là, mais plus que jamais, dans un paradoxe dont le langage est la clef, ils ne cessent d'être présents depuis leur absence et d'être plus vivants depuis leurs grandes phrases que la vie elle-même, cette vie dont les narrateurs se sentent dépossédés : cette vie moins le vivant.

Mais si, du *Black Note* jusqu'à *Paris-Brest*, le récit se tisse autour d'anthologies qui recueillent de grandes phrases, c'est qu'outre cette puissance fantastique, ces phrases marquent par *leur puissance physique*. Les hommes sont morts mais les phrases possèdent une force d'incarnation sans égale et se révèlent redoutables en ce qu'elles sont cruellement matérielles. Elles possèdent toutes un véritable poids et forment en soi une matière d'une densité effrayante. Il revient sans doute là encore à *Paris-Brest* de souligner cette maté-

rialité effective du verbe qui terrasse le narrateur à commencer par les phrases de la mère lorsque la mère vient accueillir le fils Kermeur à l'entrée de la maison familiale :

Et même : comment va votre mère ? quand chaque phrase venue d'elle, à peine franchie ses lèvres, on aurait dit qu'elle tombait en chute libre pour s'écraser au sol. Alors lui, je ne sais pas, comme plein d'indifférence, à son tour on aurait dit qu'il se baissait tranquillement puis qu'il les ramassait, chaque phrase gisante au sol, et qu'il y répondait.²⁰

Et si ces grandes phrases possèdent une réelle force d'exception, c'est que *les grandes phrases font image*. Elles produisent une vision, la coïncidence exacte entre parler et voir, la réconciliation entre l'image et la parole. Elles font impression parce qu'elles sont la littérature là où elle ne saurait plus exister, à savoir une grande phrase qui trouverait ce point inouï qui fait mentir Blanchot²¹ : *où parler, c'est voir*. Dans l'imaginaire avant tout cinématographique de Viel, chaque phrase qui est une grande phrase, est avant tout une scène, une séquence, une image : un plan séquence suspendu hors du temps, de l'espace et du monde, la rencontre insensée entre l'*époque* et le *kairos*.²² La matérialité de la grande phrase provient de sa force à faire image, son corps d'image vient de sa puissance à s'incarner en vision. Chez Viel, l'image est un corps.

C'est ce qui transparait à nouveau dans *Paris-Brest* à chaque grande phrase qui se donne comme une grande image qui revêt une force matérielle inédite, où tout s'incarne comme si la phrase faisait son cinéma à l'instar de cette expression de la mère du narrateur où la phrase donne une scène :

Normalement à un certain âge les enfants quittent le nid familial mais pas le contraire, pas les parents qui abandonnent leurs enfants sur place, mais toi, maman, tu m'as abandonné là, dans le nid familial, alors que je n'étais pas encore sec derrière les oreilles. C'était une expression d'elle, pas encore sec derrière les oreilles. Regardez-moi ce petit bout de chou, disait-elle quand j'avais déjà quinze ans, ça veut jouer au grand et c'est pas encore sec derrière les oreilles.²³

Chaque grande phrase surgit comme un *paradigme*, une puissance d'image presque au sens linguistique, comme si la grande phrase suspendait le cours du langage pour le faire oublier, ralentir le verbe pour livrer à la vision pure d'une scène traumatique qui dit le langage dans un ralentissement d'où surgit la scène à l'instar de ce dîner à l'approche de Noël : « Des choses sur nous. Et c'était comme une phrase qui ne voulait pas s'effacer, qui naviguait en moi comme une boucle sonore et s'inscrivait partout, sur la nappe, sur les verres, sur la neige carbonique qui blanchissait les vitres, il paraît que tu écris des

choses. »²⁴ Dans ce passage se dit également et surtout l'horreur inédite qui terrasse le narrateur dans chaque grande phrase et le terrifie plus que la violence physique que pourrait exercer Kermeur : chacune de leurs grandes phrases par leurs images parviennent à *écrire*, c'est-à-dire parviennent à rester gravées dans la matérialité du monde au point d'être comme un atome qui s'écrit. Les grandes phrases sont d'anthologie car elles *écrivent*.

Là se tient la grande douleur inexpiable des narrateurs de Viel : quand les phrases des faux frères ou des mauvaises mères sont grandes parce qu'elles écrivent, celles des narrateurs sont au contraire inactives et transparentes. Chaque scène des romans de Viel résonne ainsi d'une phrase prononcée par un protagoniste qui renvoie le narrateur à son inexistence ou ce que Pierre nomme être « si faible ». ²⁵ Car l'insurmontable cruauté réside en ceci que les narrateurs existent moins que les phrases des hommes qu'ils admirent prononcent, comme si, en comparaison, ils n'étaient toujours que des hommes informes, des consciences claires mais muettes, sans corps, comme acorporels, comme si leur corps n'existait pas : comme s'ils ne parvenaient pas à faire image dans le monde et le langage. A la différence de Paul ou de Kermeur, les narrateurs se révèlent toujours impuissants à faire de grandes phrases : *ils ne savent pas écrire*. L'écriture leur est interdite. Aucun homme ne pourra faire d'anthologie pour eux. Il n'y aura pas de narrateur pour parler d'eux quand ils seront morts. Il n'ont ni ontologie ni anthologie. Ils vivent de leur vivant dans la dérélition d'un néant constant où ils sont les spectateurs interdits des mots puissants des autres alors qu'eux, vivent dans des phrases vides, silencieuses lorsqu'elles sont articulées voir pire : des phrases qui *s'effacent*. Pourtant, les narrateurs parlent mais leurs phrases tombent dans le vide, glissent dans l'oubli, n'ont aucun poids. Le langage ne leur appartient pas. Les narrateurs sont paradoxalement ceux qui sont privés d'écriture : ils vivent dans la confiscation de l'écrit comme lorsque le narrateur confie son projet de roman familial au fils Kermeur :

Un jour quand j'aurai du recul sur tout ça, lui ai-je dit tout à fait sentencieusement, j'écrirai cette histoire. Quand je lui ai dit tout ça, au fils Kermeur, je m'en souviens comme d'hier, certain comme d'habitude qu'il resterait muet, indifférent à mes phrases trop flottantes, au lieu de ça ce qu'il a fait, en même temps qu'il venait d'allumer une cigarette, en même temps qu'il recrachait la fumée de la première bouffée, il m'a regardé d'abord comme une bête curieuse et comme s'il allait s'étouffer, il a éclaté de rire, de ce rire pulmonaire qui mélangeait son souffle et la fumée jaunâtre qu'il crachait du même coup, oui, il a ri sans pouvoir s'arrêter pendant de longues secondes. Et regardant encore les étagères de livres qui recouvraient les murs, redevenu sérieux il a fini par dire : mais tout le monde s'en fout des histoires de famille.²⁶

Le narrateur l'admet sans peine : ses phrases sont trop *flottantes*, elles n'ont en aucun cas le poids de celles de Kermeur. Elles *inexistent* en quelque sorte. Trop légères, ses phrases traversent les pièces et les êtres sans les marquer, sans parler, sans écrire. Elles ne se hissent pas jusqu'à l'écriture, c'est le monde des « phrases banales ». ²⁷ Dans un paradoxe sans nom, le narrateur est celui qui demeure dans cette horreur d'être étranger à l'écriture.

Chaque fois que les faux frères parlent, les narrateurs constatent malgré eux qu'ils ne possèdent en rien cette capacité de ces hommes forts qu'ils admirent, à savoir cette écriture qui n'est pas véritablement une écriture parce qu'elle va au-delà de l'écriture elle-même. Quand Kermeur parle, ses paroles orales franchissent les limites de l'oralité pour venir s'inscrire dans la matière elle-même et s'écrire sous tous les supports alentour. Elles écrivent sur les joues, sur les meubles et brûlent les consciences ²⁸. Les phrases vont comme se graver dans la matière de Bretagne, elles s'inscrivent dans les crânes, elles prennent le cerveau pour papier. Mais elles échappent au Livre. Elles sont plus fortes que lui. Toutes les paroles du fils Kermeur surgissent dans l'horreur d'un *texte sans œuvre*, à savoir un texte qui est une écriture moins l'écriture, une écriture qui marque et qui reste forte parce qu'insaisissable. Les grandes phrases sont des textes en soi, des textes fous qui terrifient et tiennent en respect le narrateur car elles vivent hors de toute œuvre, sans œuvre mais errent partout dans le meurtre du monde, prêtes à le tuer s'ils voulaient depuis l'oubli revenir à la vie. Et, de fait, la dramaturgie de chacun des romans s'organise toujours autour de ce même combat inexpiable : les grandes phrases des frères noirs *contre* les phrases molles et muettes des narrateurs, des petits frères au charisme tu. Tous ont compris que seul un récit les sauvera du malheur des grandes phrases, qu'il faut leur opposer une narration à leur fascination malsaine et malade. ²⁹

C'est le sens même de l'intrigue de *Paris-Brest* qui oppose le fils Kermeur qui n'a rien, ne possède rien ³⁰, n'existe que par des phrases d'anthologie mais qui, pourtant, écrit sans le savoir un texte plus fort que d'autre part, le narrateur qui, lui, veut faire œuvre, veut créer un livre, veut produire un texte mais dont les livres ne peuvent se confronter sans s'effondrer à ce texte invisible, à cette écriture moins l'écriture qui, partout, le dévaste. C'est pourquoi le narrateur de *Paris-Brest* veut écrire un *livre*. Depuis l'âge de neuf ans, il vit dans le désir du Livre car le Livre se conçoit comme une arme contre les grandes phrases des uns et des autres comme pour retranscrire cette gifle qu'il reçut de sa mère :

Après tout, ajoutais-je, toutes ces choses sont en partie écrites sur ma joue, sur la marque de sa main sur ma joue, alors je te jure qu'un jour, un jour quand j'aurai quitté

Brest, je te ferai parler ma joue. Un jour quand j'aurai du recul sur tout ça, lui ai-je dit tout à fait sentencieusement, j'écrirai cette histoire.³¹

Ce livre sera un objet, une matière dans le monde même, un foyer d'images et de scènes d'anthologies. C'est pourquoi le narrateur en raconte des épisodes, des scènes qui viennent fantasmatiquement détruire ce réel où il n'a pas sa place comme la scène du cimetière qu'il raconte en détail.³² Les narrateurs écrivent pour que le Livre s'oppose en force de vie contre la puissance mortifère des hommes du désastre. Car depuis *Le Black Note*, il existe chez Viel une mythologie même de l'Art, puissance majuscule, à laquelle veulent accéder les narrateurs mais qui demeure reculée dans un horizon lointain et inaccessible. Pour chacun, l'Art se tient comme l'évident remède au monde désastre et haineux face auquel tous sont en butte.³³ En ce sens, le narrateur apparaît toujours comme ce même homme qui, d'un livre à l'autre, est dans *un désir d'écriture* qui veut avant toute chose anéantir la puissance de ces paroles qui l'emprisonnent et finissent par le tuer. Écrire une œuvre revient pour lui à savoir donner corps à ses propres phrases qui n'ont jamais eu la même résonance que celles de Marin par exemple. Le narrateur cherche avant tout à produire une œuvre qui vienne à se montrer supérieure à ce texte sans œuvre, à savoir une œuvre qui parvienne à tuer ce texte invincible et invisible du fils Kermeur, ce texte qui n'existe que depuis son anthologie. Parce que l'anthologie d'un homme demeure encore plus puissante que les œuvres. Le Livre ne parvient pas encore à exister suffisamment contre eux. Car le Livre tel que le projette le narrateur a un défaut absolu et paradoxal : *il est une anthologie*.

De fait, là où les narrateurs voudraient créer pour retrouver le vivant dans la vie, ils n'y parviennent pas véritablement. Dans la dramaturgie agonique de Viel où les hommes sont toujours symétriques et antithétiques, l'anthologie retourne sa valeur positive en désastre d'impuissance hagarde. Quand elle dit la force des phrases de Marin et clame l'emprise de Paul, l'anthologie entre pour les narrateurs dans un moment d'indicible horreur, celui d'un second moment dialectique irréversible qui dit l'échec de l'œuvre à faire œuvre. Lorsque les narrateurs veulent écrire pour rédimier le poids discursif de ces phrases lapidaires et intrépides, ils n'y parviennent nullement. Leur désir d'écrire demeure désir. Ils ne livrent que des bribes de ce qu'ils voudraient faire, un fragment, un « segment »³⁴ : ils connaissent, fatigués et épuisés, l'horreur indépassable de leurs ambitions. Ils livrent des morceaux d'écriture solitaires. Comme tous les hommes qui veulent écrire mais qui n'y parviennent pas, ils vivent ce même moment que connaît Marcel devant les clochers de Martinville.³⁵ Ils écrivent mais pour rien, dans un geste d'une atroce vanité : ils ne produisent que des morceaux d'écriture mais ne sont pas

dans l'œuvre même qui est une grande continuité et qui est l'antonyme en définitive de toute anthologie. Ils ne se hissent pas jusqu'à l'œuvre qui réclame de la continuité, du lien, de la totalité. Chacun ici rêve d'art mais l'art demeure une promesse inaccessible pour abattre ces hommes d'ombre. L'Art est *l'Absolu* contre lequel bute chaque narrateur dans le sens où l'Art, c'est toujours ce référent qui se hisse à la hauteur d'une Totalité. Chez Viel, l'Art est une *Idée* de l'art contre le monde car l'Art se donne comme un monde plein, d'une plénitude sans faille, qui incarne l'idée d'une unité inaccessible contre l'éparpillement dans lequel vivent les narrateurs. Ces hommes ne sont pas des hommes car ils sont mis à leur tour en pièces par les grandes phrases. C'est à cet instant précis que se retourne la puissance de l'anthologie, qu'elle se retourne incidemment contre les narrateurs : si l'anthologie discursive des frères les anéantit au quotidien et donne la mesure de leur vitalité absolue, l'absolu de l'art s'effondre inversement dans l'anthologie. Cette dernière est toujours vécue comme un naufrage et une fatalité par le narrateur, c'est-à-dire la mutilation malgré tout d'un désir plus vaste. Le narrateur veut produire une œuvre qui rêve d'être dans cette totalité de l'Art mais qui, par défaut, constate qu'elle n'en retire que des fragments, que l'Art est dans cette zone inaccessible et que le narrateur n'a pas encore par sa narration la puissance de rivaliser avec ces textes sans œuvre.

C'est ce que subit violemment et avec constance le narrateur de *Cinéma* notamment qui, avant *Paris-Brest*, est le seul à tenir son récit comme ce désir fou d'accéder à une totalité de l'Art lui permettant alors de se libérer. On connaît l'histoire : un homme est enfermé chez lui et sur son cahier de 96 pages, il rapporte minutieusement son film préféré, *Le Limier* de Mankiewicz, scène par scène, plan par plan, image par image, mot par mot. Mais alors qu'il voudrait saisir l'œuvre par l'œuvre elle-même en quelque sorte, celle-ci ne cesse à tout instant de se dérober. Il ne parvient pas à en restituer la totalité arguant de ce qu'il « gaspille de la pellicule vocale »³⁶ ou encore de ce qu'il ne parvient pas à donner la mesure exacte de la puissance de ce film même. Là où il voudrait en donner l'intégralité, il ne laisse apercevoir que des bribes : il en est remis à une anthologie alors qu'il voudrait précisément *tout* dire, fasciné qu'il est par ce film qu'il faut voir « *en entier* ». ³⁷ Le désir d'écrire est *panoptique* ou n'est pas. *Sleuth*, titre du film en anglais, devient alors et à son tour son faux frère, ce film qui l'obsède par ses grandes scènes et ses grandes phrases mais dont il ne parvient pas à rendre l'ampleur. Il est condamné à l'émiettement anthologique comme il le reconnaît lui-même dépassé par le défilement du film qui va aussi vite que le réel à rattraper :

et si je le précise tout de suite, c'est simplement parce qu'il est impossible de tout raconter à la fois, et il faut bien que je me repère aussi dans le film et la chronologie. C'est tout à fait arbitraire si je fais en sorte ou non de suivre le déroulement du film, rien de motivé là-dedans, mais il faut bien choisir, alors je fais au plus simple.³⁸

Quand la parole du narrateur voudrait accéder à la plénitude et au poids, emplir l'écran comme le fait l'image de cinéma, il ne lui reste plus que le choix, l'extrait malgré, la sélection : l'anthologie, faute de mieux, l'anthologie comme défaite intime devant un Art toujours trop grand.

Car la réponse que le récit veut apporter est du côté de cet art indéfectiblement conçu comme Absolu. Seul l'Absolu de l'art, la possibilité advenue au narrateur d'un récit total et plein peuvent s'offrir comme une réponse à la mesure de cette terreur subie par ces hommes, comme si à un premier absolu ontologique venait s'affronter un absolu artistique dont la vertu première serait de dépasser et d'annuler en soi toute forme anthologique, comme si Viel entrevoyait finalement et fatalement l'anthologie comme la forme déchue et déçue d'un art toujours inaccessible, reculé dans un ailleurs désormais impossible à atteindre. En ce sens, comme un paradoxe ardent, chaque narrateur ne désire pas écrire d'anthologie qui ne constitue pas la réponse adéquate à ce mauvais vivre et cette non-vie dans laquelle les faux frères et la mauvaise famille l'ont jeté. L'anthologie surgit comme un *contresens* de l'écriture que celle-ci doit chercher à contourner, à annuler comme elle le peut mais devant l'impuissance à écrire, l'anthologie est un fait indubitable et terrassant. Comme Proust qui ne voyait que des scènes à décrire, des instants privilégiés, le narrateur de Viel est l'homme qui traverse l'écriture sans parvenir à écrire. L'instant rêvé de Viel serait alors à chercher fatalement du côté de l'instant proustien, celui où dans la bibliothèque de la princesse de Guermantes, dans l'assomption du *Temps retrouvé*³⁹, le monde, la phrase et la littérature ne feraient plus *qu'un* dans un instant où tout se tiendrait dans une unité dont l'Image, puissance mêlant faire, dire et voir, serait la clef. En ce sens, lorsque Viel avançait au début de sa préface que tous les livres sont autant d'anthologies, il ne pensait pas tant à Montaigne qu'à Proust car le danger du livre est, précisément, de demeurer une collection, d'être une sélection, de demeurer à l'état de fragments. L'écrivain n'est pas l'homme du paradigme, sa possible poésie du morcellement se révèle être une faillite certaine, l'anthologie n'est pas une œuvre : écrire, ce n'est pas uniquement extraire, c'est aussi *réunir* comme ne s'en cache pas Viel toujours à propos de Montaigne :

Tout écrivain rêve même de parvenir à cela : choisir assez d'éléments dans le chaos de son âme pour faire une « anthologie » de ses sentiments, de ses rêves ou de ses

pensées, en trouvant en sus le moyen de les organiser. Quand il y parvient, on appelle cela une œuvre.⁴⁰

Parvenir à organiser la sélection de son âme et des fragments ouvre à l'œuvre contre l'anthologie de l'éparpillement car pour Viel, l'auteur refuse la solitude des extraits et son écoulement infini pour trouver la communauté continue des hommes entiers. L'écrivain n'est en rien l'homme du fragment : toujours il le combat car il est toujours *l'homme du lien*, l'homme qui, au cœur de la foule du paradigme, trouve le fil du *syntagme*, qui tient toutes les phrases en une phrase continue et seule contre toutes.

Ecrire, ce n'est pas tout à fait écrire mais trouver ce lien entre les fragments. « Montage, mon beau souci »⁴¹ pourrait dire Viel à la suite de Godard à la vérité. Car là se tient la fascination de l'auteur de *Cinéma* pour l'art cinématographique : ce ne sont pas tant les scènes que *l'intervalle* qui lie les scènes, l'art de les monter, de les réunir pour faire front. C'est ce qu'affirme sans ambages le narrateur du *Black Note* :

Tout le travail laissé en plan avec Paul, et les histoires cassées net en leur centre, mais les fragments, moi je n'en sais rien. Georges, il aurait su faire le montage, à cause de son expérience du cinéma, tirer dans les couches pour les superposer sans rupture, mais plus maintenant, depuis l'incendie.⁴²

Le montage est la voie vers l'œuvre, au-delà de toute anthologie : il en est le fil directeur, ce moment où il peut enfin exister, c'est-à-dire *entre* les grandes phrases des frères noirs qui, elles, sont autant de trouées, de vides absolus qui déchirent les narrateurs, qui agissent sur lui comme on « fait un trou dans le langage ».⁴³ Et exister entre ces grandes phrases revient précisément à trouver cette couture entre les choses que Proust désirait⁴⁴, celle qui taraude également Viel : dépasser l'anthologie pour se hisser à une Totalité qui serait la pure expression où texte et œuvre finiraient par coïncider dans l'absolue perfection, celle qui fait dire au narrateur sans nom du *Black Note* ce souhait panoptique : « Embrasser dans un plan toute l'histoire, disait-il, tout le cinéma qui tient sur l'écran en une seconde, ce sentiment crié des images où tout se dit ».⁴⁵ Cette sentence vaut pour un art poétique qui dit tout des romans de Viel : quand le narrateur atteint le *sentiment de tout dire*, son récit se hisse à la hauteur d'une seule et unique phrase qui embrasse tout, charrie la matière et rassemble les grandes phrases en les liant. Le grand roman est un roman mental, celui qui se fait *dans la tête*, « dans la tête de chacun ».⁴⁶

Il y a encore sans doute là l'expression latente mais active d'un très grand rêve proustien qui traverse la conscience de Viel depuis le souhait

d'annuler l'anthologie pour faire œuvre : tous les récits de Viel ne désirent que se fondre en *une grande phrase*, ne souhaitent se dire qu'une très grande phrase qui serait la somme de tout, en un seul souffle. Une fois ce sentiment parvenu à soi, celui d'une grande phrase totale qui avalerait toutes les autres phrases mais dans le souffle conquérant du narrateur seul, le récit peut exister, et donc prendre immédiatement fin comme une catharsis folle qui irait plus vite que le réel et la langue même, un sentiment de grande phrase comme le dit sans hésiter le narrateur de *Paris-Brest* lors de la scène finale où la mère vengeresse brûle le manuscrit de son roman familial. Ce premier manuscrit de cent soixante-quinze pages n'est pas le texte final que nous lisons, il est un objet brûlé que le narrateur ne nous donne pas à lire parce que ce manuscrit n'est rien d'autre qu'une collection de scènes qu'il raconte, n'est qu'une suite de fragments sans somme. Le narrateur n'y avait pas fait œuvre en dépit du soin qu'il apporte à ce manuscrit et de la valeur incandescente qu'il revêt à ses yeux. *C'est un texte sans œuvre*. C'est seulement lorsque la mère, affolée et rageuse, vient à le brûler que le narrateur a enfin le sentiment de l'œuvre et devra raconter cette destruction du manuscrit qui a fait naître en lui la Littérature, c'est-à-dire *ce sentiment de la grande phrase* : « Je crois que je vais y aller, j'ai presque chuchoté quand j'ai vu le feu qui jaillissait cette fois d'entre ses doigts, se dressant là sur l'angle du papier, chaque feuille qui accueillait silencieusement la chaleur jaune et noire et qui grimpait sur l'encre déjà vieille, le carbone échappé de la flamme qui recouvrait chaque ligne dissoute d'un seul élan, les cent soixante-quinze pages qui se consumaient en temps si compact que pour une fois j'avais l'impression que tout se disait en une seule phrase ».⁴⁷ Après l'autodafé qui a renvoyé le livre à l'image de toute anthologie, à savoir des « lambeaux de cendres aussi refroidis (qui) voltigeaient autour d'elle comme une sorte de neige »⁴⁸, le narrateur entrevoit enfin *la grande phrase* qui rédimera tout en un souffle quand le livre sera devenu une *image* couronnant toutes les autres comme chez Proust dans un règne épiphanique, comme si l'autodafé était l'épiphanie du Livre sortant de lui-même et accédant au souffle unique de l'œuvre.

Car, pour faire œuvre, Tanguy Viel l'a compris, les mots seuls ne suffisent pas pour lier les mots entre eux, les scènes entre elles, les images entre elles. Les fragments conduisent à l'anthologie, mais l'anthologie disparaît corps et phrase dans une grande phrase qui est toujours intangible car, au-delà de tout, *la littérature est un sentiment*.

Notes

¹ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Minuit, 1969, 46.

² Tanguy Viel, « Tous les livres sont des anthologies » in Michel de Montaigne, *Essais et autres textes sur la question de l'homme*, Paris, Hatier, « Classiques & Cie – Lycée », 2012, 4-7, 4.

³ *Ibid.*, 5.

⁴ Voir à ce titre Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998-2005 et en particulier le chapitre intitulé « Le Livre en morceaux », 71-79.

⁵ Comme un désaveu de Blanchot, tous les livres à venir semblent déjà avoir eu lieu, pourrait-on dire pour synthétiser la vision de Tanguy Viel. L'avenir n'appartient plus au livre : il est jeté dans la vie. C'est le sens de la conclusion de *L'Absolue perfection du crime* où Pierre, le narrateur, se libère de Marin en retournant à la vie.

⁶ On pourra se reporter aux réflexions fournies à ce sujet dans un de nos précédents travaux : Johan Faerber, *L'Absolue perfection du crime de Tanguy Viel*, Paris, Hatier, « Profil d'une œuvre », 2007 et notamment à « L'absolue perfection du crime ou Vivre sa vie », 54-55.

⁷ L'imaginaire de Tanguy Viel est hérité de la modernité elle-même : c'est le sentiment du *déjà vu* qui domine, du *déjà écrit* qui taraude comme si tout avait déjà été fait, écrit, filmé et peint. A la manière de Duchamp, Warhol mais aussi de Brian de Palma, tout a déjà été effectué : en ce sens, l'homme qui vient ne peut plus que réécrire comme un Borgès hagard.

⁸ Tanguy Viel, *Paris-Brest*, Paris, Minuit, 169-170.

⁹ *Ibid.*, 9.

¹⁰ Tanguy Viel, *Le Black Note*, Paris, Minuit, 13.

¹¹ *Paris-Brest, op. cit.*, 79.

¹² *Ibid.*, 94.

¹³ *Ibid.*, 15.

¹⁴ *Ibid.*, 47.

¹⁵ A ce titre, on se reportera à cette logique dans la réécriture par Tanguy Viel du Nouveau Testament : Tanguy Viel, *Cet homme-là*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009.

¹⁶ Tanguy Viel, *Le Black Note, op. cit.*, 12. On remarquera, par ailleurs, que chaque grande phrase s'accompagne d'un rire, rire qui marque la brisure ontologique et le silence dans lequel, par contrecoup, le narrateur est jeté. Chaque grande phrase possède un rire qui, littéralement, tue le narrateur.

¹⁷ *Ibid.*, 103.

¹⁸ *Ibid.*, 12.

¹⁹ *Ibid.*, 31.

²⁰ Tanguy Viel, *Paris-Brest, op. cit.*, 171.

²¹ On se reportera ici à l'article de Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir » in Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 35-45. Blanchot y défend notamment l'idée selon laquelle « La parole est guerre et folie au regard. » (40). Pour Viel, la littérature veut réconcilier ces deux termes antithétiques où parler deviendrait le synonyme de voir dans le désir d'une apparition pure, suspendue hors des mots.

²² On remarquera en outre que chez Barthes, *l'épochè* participe de la définition même de l'Image en des termes que ne refuserait pas Tanguy Viel : Roland Barthes, « L'image » in Roland Barthes, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens. 1977-1980, V*, Paris, Seuil, 2002, 512-519.

²³ Tanguy Viel, *Paris-Brest, op.cit.*, 98.

²⁴ *Ibid.*, 159.

²⁵ Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001, 137.

²⁶ Tanguy Viel, *Paris-Brest*, *op. cit.*, 47. On remarquera à nouveau comme Paul précédemment cette fonction du rire à accompagner la grande phrase dans son meurtre symbolique de toute parole du narrateur. Il n'y a jamais de dialogue possible avec les grandes phrases. Elles monologuent comme on terrorise dans un geste fou. Voir à ce titre dans *Paris-Brest*, 173 : c'est contre le rire que le narrateur trouve « la couleur » de son livre à faire.

²⁷ *Ibid.*, 22.

²⁸ Voir les épisodes relatés dans *Paris-Brest* in *ibid.*, 41-49.

²⁹ Les grandes phrases sont la maladie de la mort comme dans *Le Black Note*. Tous sont malades du langage de Paul.

³⁰ Comme Carlito dans *L'Impasse* de Brian De Palma (1993), les faux frères chez Viel ne possèdent pas de logement : on ne sait jamais où ils habitent. Viel entend ainsi faire d'eux de purs actants, de pures présences fantastiques errantes, formes pures de la puissance.

³¹ Tanguy Viel, *Paris-Brest*, *op. cit.*, 46-47.

³² Voir *ibid.*, 71.

³³ Dans *Le Black Note*, c'est la musique et plus précisément le jazz qui assume cette fonction. Les personnages se donnent le nom des musiciens de John Coltrane pour redonner de la vie à leur vie. Voir *Le Black Note*, *op.cit.*, 17.

³⁴ Voir *Paris-Brest*, *op.cit.*, 170 : « Dans ma tête aujourd'hui, c'est comme un segment qu'on aurait détaché, un minuscule segment qui flottait dans l'espace, mais l'espace, là, c'était l'intérieur de moi regardant cette silhouette qui ne bougeait pas. »

³⁵ Voir le célèbre épisode de l'échec de la vocation à écrire des clochers de Martinville, Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, I, « Combray ».

³⁶ Tanguy Viel, *Cinéma*, Paris, Minuit, 1999, 43.

³⁷ *Ibid.*, 62.

³⁸ *Ibid.*, 74.

³⁹ Voir Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, « Folio », 1990, 161-223.

⁴⁰ Tanguy Viel, « Tous les livres sont des anthologies » in *op.cit.*, 4.

⁴¹ Jean-Luc Godard, « Montage, mon beau souci » in Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du Cinéma-Editions de l'étoile, Paris, 1985, 92-94.

⁴² Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op.cit.*, 93.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Voir Marcel Proust, *op.cit.*

⁴⁵ Tanguy Viel, *Le Black Note*, *op.cit.*, 78.

⁴⁶ Tanguy Viel, *Cinéma*, *op.cit.*, 124.

⁴⁷ Tanguy Viel, *Paris-Brest*, *op.cit.* 186-187.

⁴⁸ *Ibid.*, 187. Cet épisode du livre brûlé et aveugle n'est pas sans évoquer un acte de destruction, celui du livre qui arrive bien après tous les désastres, celui que découvre Ernesto, l'enfant qui sait tout comme le narrateur dans *La Pluie d'été* de Duras : « C'était un livre très épais recouvert de cuir noir dont une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne savait pas quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu. Le trou de la brûlure était parfaitement rond. Autour de lui le livre était resté comme avant d'être brûlé et on aurait dû arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait. Les enfants avaient déjà vu des livres aux devantures des librairies et chez leurs parents mais ils n'avaient jamais vu de livre aussi cruellement que celui-ci. Les très jeunes brothers et sisters avaient pleuré. » (Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990, 13)