



HAL
open science

**“ Les régisseurs du temps. Sentiment de l’avenir et
embarras du volontaire dans Article 353 du code pénal
de Tanguy Viel ”**

Adrien Chassain

► **To cite this version:**

Adrien Chassain. “ Les régisseurs du temps. Sentiment de l’avenir et embarras du volontaire dans Article 353 du code pénal de Tanguy Viel ”. *Roman 20-50: Revue d’étude du roman du XXe siècle*, 2022, “ Tanguy Viel ”, dir. Maxime Decout et Laurent Demanze, 10.3917/r2050.074.0123 . halshs-03696211

HAL Id: halshs-03696211

<https://shs.hal.science/halshs-03696211>

Submitted on 15 Jun 2022

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

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

Les régisseurs du temps

Sentiment de l'avenir et embarras du volontaire dans *Article 353 du code pénal* de Tanguy Viel

Par son intrigue comme par son régime d'énonciation et la réflexion sur l'écriture qui s'y trame, *Article 353 du code pénal*¹ pourrait être lu comme un roman du *crédit*, et trouver place dans le sillage des œuvres étudiées par Jean-Michel Rey dans *Le Temps du crédit* et *Les Promesses de l'œuvre*². Comme souvent chez l'auteur des Éditions de Minuit, le récit s'enroule autour d'une « vulgaire histoire d'escroquerie » (p. 17) dont le héros tente de s'extraire – une première fois par un passage à l'acte, une seconde par la parole. Martial Kermeur, ancien ouvrier de l'arsenal brestois nanti d'une copieuse prime de départ, se ruine avec d'autres habitants de la presqu'île dans le projet jamais honoré d'un promoteur immobilier, Antoine Lazenec, qu'il jettera six ans plus tard par-dessus bord lors d'une partie de pêche. Cette histoire de crédit, qui en articule les différentes valeurs financière, esthétique, éthico-politique, est donc celle d'une promesse indéfiniment ajournée, entretenue par la déliquescence du lien politique, par le prestige social de Lazenec, par la confiance aveugle des habitants. C'est aussi celle d'une narration assumée en première personne par Kermeur, restituant la généalogie de son crime dans le bureau d'un juge d'instruction³, parole adressée qu'anime une autre sorte de promesse, plus obscure, en direction de son narrataire⁴. Laurent Demanze a montré comment Viel, suivant un dispositif adopté depuis *Le Black Note* (1998), investissait là une « temporalité de l'après-coup, de la parole après que le désastre a eu lieu [...], mais pour faire de ce point sépulcral et comme posthume un lieu d'énonciation inaugural »⁵. Cette « posture terminale initiale »⁶ est caractéristique des récits du *dénouement* qui, selon Lionel Ruffel, négocient au tournant du XXI^e siècle l'impossible héritage moderne dans un contexte marqué par les discours et les imaginaires de la *fin*⁷. Dans cette étude, j'examinerai la question de l'avenir et de l'action volontaire dans un roman qui se heurte à ses formes blessées, aliénées, et les envisage du point de vue paradoxal que je viens d'évoquer. Problème posé par la littérature mais qui lui retourne aussi bien, tant Viel affirme avec insistance la dimension réflexive de son œuvre, confessant « cette fâcheuse tendance à traquer ce moment-là, celui, au fond, où un livre parle de lui-même »⁸.

L'avenir en rade

Une telle orientation réflexive, à laquelle je reviendrai plus loin, pourrait étonner dans le cas d'un roman qui rompt ostensiblement avec le dispositif métanarratif naguère adopté

¹ Tanguy Viel, *Article 353 du code pénal*, Paris, Éditions de Minuit, 2017 ; les références à l'ouvrage seront données dans le corps du texte entre parenthèses.

² Jean-Michel Rey, *Le Temps du crédit*, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2002 ; *id.*, *Les Promesses de l'œuvre*. Artaud, Nietzsche, Simone Weil, Paris, Desclée de Brouwer, « Philosophie », 2003.

³ Ou plutôt, car ceci pourrait presque échapper à la lecture : rapportant ce discours en un nouveau récit dont la situation d'énonciation, elle, demeure incertaine.

⁴ Voir sur ce point Tanguy Viel, « “Habiter une langue qui a ses connivences dans le réel” (*Article 353 du code pénal*) », entretien avec Johan Faerber, *Diakritik*, 8 février 2019, [en ligne] URL : <https://diakritik.com/2019/02/08/tanguy-viel-habiter-une-langue-qui-a-ses-connivences-dans-le-reel-article-353-du-code-penal/>, consulté le 16 février 2021.

⁵ Laurent Demanze, « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », dans *Maurice Blanchot : Colloque de Genève : « La littérature encore une fois »*, Genève, Éditions Furor, 2017, p. 271.

⁶ Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, « Chaoïd », 2005, p. 49.

⁷ Sur la « fin » et ses spectres en littérature française contemporaine, voir Laurent Demanze et Dominique Viart (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, deux tomes, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012.

⁸ Tanguy Viel, *Iceberg*, Paris, Éditions de Minuit, 2020, p. 58.

dans *La Disparition de Jim Sullivan* (2013), où le narrateur français rapporte l'essai qu'il fit d'écrire un roman américain dont le récit de genèse livre des aperçus. Article 353 du code pénal ne serait-il pas, au reste, le roman (le plus) américain de Tanguy Viel ? Au-delà d'une référence appuyée au *western*⁹, le roman de 2017 semble en effet réunir plusieurs caractéristiques que l'écrivain prête à cette littérature : soit une prégnance du temps de l'histoire¹⁰, une prise sur le « dehors du livre »¹¹ et « l'âpre réalité », ou encore le désir de « se perdre dans la trivialité d'un langage qui n'appartient pas qu'aux écrivains »¹². Il reste que loin de multiplier les effets de réel, le marquage historique de ce *western* finistérien relève plutôt du symbole et de l'allégorie : Erwan, le fils de Martial Kermeur, naît ainsi le lendemain de l'élection de Mitterrand, il a onze ans lorsque le projet de cité balnéaire est lancé et France, sa mère, est alors déjà divorcée de son père. Pour cet ancien syndicaliste, le « peu de vent qui soufflait » (p. 49) encore au début du premier septennat socialiste a vite fait place à la désindustrialisation, à la privatisation des communs, à la défection des engagements politiques. Poussé à quitter l'arsenal dont il n'avait su freiner la « lente et fatale fermeture » (p. 25), Kermeur est devenu le gardien du « château » communal, une bâtisse désaffectée mise à la vente, dont il occupe une petite annexe : « À force, j'ai fini par penser que je pourrais tirer sur le fil encore longtemps, à faire visiter le château comme un guide touristique à des gens qui n'achèteraient jamais, et habiter là, dans la maison de gardien, jusqu'à mes vieux jours » (p. 30). Une grande maison vide, c'est en somme ce qu'il reste des temps modernes et de leurs projets émancipateurs, dont on ne peut espérer ici qu'ajourner la liquidation définitive.

Sous couvert de « grands projets pour la presqu'île » (p. 37) qu'il entend gagner à « l'ère nouvelle du tourisme et du développement » (p. 38), Lazenec accuse le trait de ce tableau apocalyptique en précipitant une décomposition déjà à l'œuvre – en témoigne le grand « trou rectangulaire » (p. 94) aux airs de tombeau, qui actualise de façon sinistre le nom de « Grands Sables » choisi pour la construction, en lieu et place de celle-ci. C'est l'occasion, pour Viel, de montrer comment la « crise de l'avenir »¹³ alléguée à la fin du XX^e siècle s'accompagne d'une centralité paradoxale de la notion de *projet*, évidée de sa charge politique mais non moins vectrice de puissantes injonctions sociales et morales dont le roman rend compte¹⁴. Lazenec sanctionne ainsi la dégradation néolibérale des rêves émancipateurs de la modernité. En lui, se profile la figure de l'*homme à projets* – double corrupteur de l'inventeur moderne, dilapidant les biens d'investisseurs crédules – qui inquiète l'imaginaire social des XVIII^e et XIX^e siècles¹⁵. Mais Viel, pour qualifier le promoteur et son discours, privilégie dans sa satire la métaphore religieuse et eschatologique. Lazenec est de ce point de vue proche de l'Antéchrist des traditions monothéistes, ce faux messie dont la venue est associée à la fin des temps. « [O]n aurait dit une

⁹ Voir notamment p. 19, 34, 57, 142.

¹⁰ Tanguy Viel, « Quelques remarques sur la littérature américaine », *Vacarme*, n° 62, 2013, p. 56.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ On en trouve déjà le diagnostic chez Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, n° 7, 1980, p. 5-17.

¹⁴ Sur cette question, voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, « Tel », 2011 [1999]. Les auteurs soulignent l'apparition, dans les années 1980, d'une « cité par projets » qui succède à l'imaginaire vocationnel du premier capitalisme décrit par Max Weber, et au capitalisme technocratique des années 1930-1960. Pièce maîtresse de l'organisation du travail au sein d'une économie réticulaire, le projet constitue selon les deux sociologues l'une des valeurs éthiques *princeps* des sociétés libérales contemporaines : promotion intransitive de l'activité et du dynamisme, valorisation de la capacité à multiplier métiers, passions, engagements, à rebondir de l'un à l'autre et à s'adapter à des contextes changeants, ou encore brouillage de la frontière entre vie privée et vie professionnelle, divertissement et travail.

¹⁵ De l'homme à projets, Daniel Defoe fait déjà le portrait dans son *Essay upon projects* en 1697. Donnant son titre à un roman de Pigault-Lebrun (*L'Homme à projets*, 1807), la figure est présente dans les *Types français* (1804) de Charles-Joseph Travès. On peut aussi la reconnaître, chez Balzac, sous les traits du notaire Roguin de *César Birotteau* (1837), reconnu par Viel comme une source de son roman de 2017.

sorte d'archange descendu du ciel des grandes villes pour venir fleurir nos consciences » (p. 38), se souvient ainsi le narrateur, avec une ironie qui laisse affleurer le mélange d'espoir et de défiance du *je* narré sous la désillusion du *je* narrant. Le mot de *providence*, sans cesse présent à la bouche du maire Martial Le Goff pour célébrer l'arrivée de Lazenec (p. 40-42), connaîtra après coup le même sort peu avant le suicide de l'élu qui avait investi et perdu dans le projet les fonds mêmes de la commune :

Il y a le mot providence qui m'est revenu à l'esprit, comme un parasite impossible à éradiquer, à cause de toutes ces années qui depuis l'avaient vu flétrir et pourrir sur pied. Le mot providence, je le voyais maintenant dans le salon, fissuré de toutes parts qui cognait sur les vitres et continuait de se désagréger, de s'évanouir comme s'il allait se glisser bientôt sous la porte close et éventer sa puanteur dans toute la rade. (p. 122-123)

Il est tentant, dans ces conditions, de voir dans les héros de Viel et leur décor une illustration de cette « fin de tout »¹⁶ associée à l'imaginaire social du tournant des années 1990. D'autant que l'auteur y invite lui-même dans un essai récent, où il se présente comme un enfant de 1973 ayant grandi dans « l'absence d'Histoire », dans le « minage forcené de toutes les formes de récit, à force d'une transmission pensée comme impossible de ce qui s'était passé pendant cinquante ou cent ans »¹⁷.

Inégaux dans le temps : bateau de pêche et libre arbitre

Sans compter que l'œuvre de Tanguy Viel est bien loin de s'accommoder de cet imaginaire apocalyptique et de cette transmission impossible qu'il commente ou met en fiction, *Article 353 du code pénal* ne se laisse pas réduire à l'allégorie d'un *régime d'historicité*¹⁸ compact et transversal. D'abord, le roman ne fait pas droit à quelque chose comme un ordre du temps, sans rappeler celui-ci aux jeux de pouvoir, au *croire* et au *faire croire* dont il procède, autrement dit à un statut de fiction (dominante) : « À croire que les temps changeaient, n'est-ce pas, à croire que quelque chose de plus urbain s'étendait jusqu'à nous et que cela nous semblait dans l'ordre des choses » (p. 47). Car le maire a voulu agir « comme un homme de son temps, et son temps c'était quoi ? Un arsenal qui ferme et des promesses d'avenir, alors il a insisté là-dessus, que nous autres, les gens de gauche, il a dit, il était temps qu'on change » (p. 115-116). Suivant une disposition d'esprit récurrente dans les romans de Tanguy Viel, la nouvelle époque qui s'impose ainsi sur la rade est le fait d'un consentement passif, d'une défaite.

Ensuite et surtout, loin de mettre toutes les expériences au même *régime* [fondre toutes les expériences dans un même régime ?], l'auteur d'*Article 353 du code pénal* situe son regard sur une autre échelle, plus petite, et fait droit à la diversité synchronique des usages du temps, aux hiérarchies et aux inégalités qui les marquent. Le romancier voisine ici la sociologie critique de Pierre Bourdieu qui, au dernier chapitre des *Méditations pascaliennes*, affirme et documente l'« évidence de la relation entre le temps et le pouvoir »¹⁹. S'il n'est pas tout à fait le sous-prolétaire à qui pense Bourdieu, Kermeur n'est-il pas de la même eau que ces « hommes sans avenir [...] dépossédés de l'illusion vitale d'avoir une fonction ou une mission, d'avoir à être ou

¹⁶ Voir les travaux de François Cusset sur les décennies 1980 et 1990 : François Cusset, *La Décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, 2006 et François Cusset (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris, La Découverte, 2020 [2014].

¹⁷ Tanguy Viel, *Boîte noire*, Saint-Germain-la Blanche-Herbe, Éditions de l'IMEC, « Diaporama », p. 19-20.

¹⁸ Voir François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

¹⁹ Pierre Bourdieu, « L'être social, le temps et le sens de l'existence », in *Méditations pascaliennes* [1997], Paris, Seuil, « Points essais », 2003, p. 321.

à faire quelque chose »²⁰ ? Loin de former une modalité commune du rapport à l'avenir²¹, le *projet* est présenté par Kermeur comme « un mot qu'on entendait [pas] très souvent ces dernières années » (p. 21), une espèce rare donc, un marqueur social qui distingue immédiatement Lazenec des habitants de la presqu'île tous en proie à une même « fatigue » : « Puisque donc il avait cela, des projets. Et voyez déjà le genre de type que c'était, j'ai dit au juge, un type qui avait des projets ». C'est donc aussi en un sens profane et littéral (étymologique) que Lazenec est un homme de la *providence*, par sa force d'anticipation, par son volontarisme qui n'est pas autre chose qu'une violence infligée à lui-même et aux autres :

Lui, Lazenec, on aurait dit qu'il avait tout programmé depuis longtemps, comme si à l'âge de quinze ou dix-sept ans il avait tout écrit sur une sorte d'agenda des trente prochaines années, et que c'était suffisamment inscrit dans sa tête pour qu'il ne doute pas un instant de parvenir à ses fins, parce que là-dessus, l'expérience m'a appris que tout dépend du poinçon qu'on utilise pour graver le marbre qui nous sert de cerveau. Et tout dépend de la force qu'on met sur le poinçon. Lui, c'est sûr, il n'aura pas hésité à appuyer très fort à l'intérieur de lui, pourvu de ne pas déroger à ça, cette scarification mentale en quelque sorte, qui l'emmènerait où il voulait. Et nous avec (p. 62).

La tactique du projet s'inscrit donc dans une stratégie du programme, dont la force d'autocontrainte, comme le montre l'hyperbate qui clôt le passage, conduit à une « emprise sur le temps des autres »²². Et si Kermeur y cède, c'est que lui manque cette forme élémentaire de résolution dont ont fait preuve ses collègues de l'arsenal en dépensant immédiatement leur prime dans le bateau de pêche qu'ils convoitaient (comme Kermeur lui-même) depuis longtemps. Figure essentielle du roman, le bateau est justement présent – mais en tant que métaphore – dans la scène de persuasion où le gardien du château finira par lâcher la proie pour l'ombre : « Kermeur, ce n'est pas moi qui vais vous dire ce que vous avez à faire, vous savez mener votre barque tout seul » (p. 73). Vecteur paradoxal d'aliénation, l'injonction à l'autonomie affole le sujet, qui hésite entre sentiment de détresse et orgueil souverain. En sorte que « dans [s]on orgueil, dans [s]a résistance, dans s[on] libre-arbitre, bientôt [Lazenec] pourrait s'y vautrer comme dans un canapé en cuir dont il aurait lui-même consolidé les coutures » (p. 73). La métaphore navale des *Méditations métaphysiques* est alors convoquée pour être mise à mal :

À partir de ce moment-là, j'ai dit au juge, c'est comme si le capitaine qui était censé habiter avec moi dans mon cerveau, c'est comme s'il avait déserté le navire avant même le début du naufrage. Et peut-être d'un lointain rocher, les yeux hagards, le capitaine qui a habité mon corps pendant plus de cinquante ans sans jamais trébucher, d'un coup il s'est éclipsé et alors, depuis la rive, il a regardé le bâtiment sombrer (p. 74).

Au sujet cartésien, à qui « les sentiments de douleur, de faim, de soif, etc. » enseignent qu'il n'est « pas seulement logé dans [s]on corps, ainsi qu'un pilote en son navire »²³, Viel oppose un héros hors de lui, doublement séparé de ses affects et de sa liberté, bien incapable de partager le plaisir de Lucrèce devant les vaisseaux sur la mer démontée²⁴ puisque la distance au corps souffrant ne s'accompagne plus, chez lui, d'aucune présence de l'âme à soi :

²⁰ *Ibid.*, p. 320.

²¹ Pareillement, Bourdieu invite à « mettre en question la vision intellectualiste de l'expérience temporelle qui porte à ne reconnaître aucun autre rapport au futur que le projet conscient, visant des fins ou des possibles posés comme tels » (*ibid.*, p. 300).

²² *Ibid.*, p. 330.

²³ René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], Paris, PUF, « Quadrige », 2004 [1956], p. 123.

²⁴ Voir les premiers vers célèbres du second chant de *La Nature des choses*.

[...] dans les jours qui ont suivi, au lieu de dire clairement « non » comme ça se passait au fond de moi, au lieu de me laisser raccompagner à ma place de gardien avec le regard amical sur moi-même que je portais dans mon cœur, au lieu de ça, avec la voix d'un fantôme qui s'entend lui-même, j'ai pris le téléphone un soir et j'ai dit « Lazenec ? », j'ai dit « pourquoi pas ? », j'ai dit « je signe quand ? » (p. 74-75).

En dépit de sa passivité, Kermeur a peu à voir avec le Bartleby d'Hermann Melville souvent présenté comme un paradigme de l'écrivain (et du héros) contemporain. Car le personnage de Viel est quelqu'un qui certes « préférerait ne pas », mais qui tout de même consent, *veut bien* (puis tâche un jour de se reprendre)²⁵. Il reste que l'engagement de Kermeur relève d'un geste dont on peut tout de même interroger le caractère *volontaire*. Car ce n'est pas sous la modalité du projet et de la décision réfléchie que le héros adhère à l'entreprise des Grands Sables mais sous celle, plutôt, du jeu de hasard²⁶. La disposition du récit est éloquente : après la scène que je viens de lire, au moment où le juge, qui s'emporte, somme Kermeur de rendre compte de sa décision malheureuse – « Kermeur, bon sang, Kermeur, mais qu'est-ce qui vous a pris ? » (p. 79) –, celui-ci s'exécute par un pas de côté, livrant le récit du jour où il avait oublié de valider son ticket de loto lors même que tous les chiffres (les mêmes joués chaque semaine en famille) étaient sortis au tirage. On comprend ainsi que le projet de Lazenec vaut comme une improbable seconde chance pour l'irréel millionnaire, « [s]auf que le billet de loto, cette fois-là, il coûtait cinq cent mille francs. / Et qu'en un sens, a repris le juge, le tirage n'a jamais eu lieu » (p. 88).

« Inauguration miniature »

Le tirage n'a pas eu lieu mais sa répétition, si. Or cette scène, celle de la présentation de la maquette des « Grands Sables » à la mairie autour de Lazenec, est capitale pour envisager la fabrique du crédit dans *Article 353 du code pénal* ainsi que l'art romanesque qui s'énonce là en contrepoint. En effet, si le pouvoir de Lazenec se vérifie dans sa capacité à *faire attendre*, cette prise sur le temps procède aussi d'un rapport à l'espace, au visible, et plus précisément à leur miniaturisation. Détaché des fonctions techniques qui en font un outil fondamental de la

²⁵ On trouve ce parallèle dans l'ouvrage d'Alice Richir sur les œuvres de Philippe Toussaint et Tanguy Viel. L'« involontarisme » *bartlebyen* que la critique prête à Viel est à mon sens discutable. S'il ne fait pas de doute que l'action des héros de Viel tend à *leur* échapper et se trouve « surdéterminée » par *une instance extérieure souvent incarnée par un autre personnage* – celui de Paul dans *Le Black Note*, celui de Marin dans *L'Absolue Perfection du crime* (2001) ou encore Édouard dans *Insoupçonnable* (2006) –, cette *volonté poreuse* a peu à voir avec la résistance passive qu'offre le *scribe de Melville dépeint par Lionel Ruffel, et pas plus avec* la « figure lumineuse et libre de l'artiste sans œuvre » que reconnaît en elle Jean-Yves Jouannais. En particulier dans *Article 353 du code pénal*, la passivité est envisagée comme un problème, comme une aliénation que l'exercice de la parole narrante s'applique à comprendre et à réduire. Et le passage à l'acte, le meurtre de Lazenec, n'est-il pas lui-même placé par Viel sous le signe de l'éternel retour ? « Et comme j'y pense désormais, même si je les [les policiers] avais vus venir de loin, même si j'avais scruté aux jumelles leur présence sur la route et que j'avais compris qu'ils étaient là pour moi, je n'aurais pas fait autrement » (p. 10). Voir pour ces références Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, « Faux titre » p. 20 sq., Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, op. cit., p. 92-97 et Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »* [1997], Paris, Verticales-Phase deux, 2009, p. 205.

²⁶ Selon Bourdieu, le jeu de hasard offre aux sous-prolétaires le moyen de « s'arracher au temps annulé d'une vie sans justification et surtout sans investissement possible, en recréant le vecteur temporel, et en réintroduisant pour un moment, jusqu'à la fin de la partie ou jusqu'au dimanche soir, l'attente, c'est-à-dire le temps finalisé, qui est par soi source de satisfaction » (Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, op. cit., p. 320-321).

conception architecturale²⁷, le modèle réduit se signale par la puissance d'illusion et de fascination qu'il exerce sur la communauté du bourg, ironiquement rassemblée autour du projet qui scellera bientôt sa ruine :

Et on a applaudi. Je ne sais pas quoi exactement, l'instant, la maquette, ou bien Lazenec lui-même, on a applaudi. Là, cette maquette autour de laquelle on se bousculerait bientôt, tous penchés et admirant le sens du détail, cherchant chacun sa propre maison sur les chemins de plastique, c'était comme un circuit de train électrique dans la vitrine d'un magasin de jouets. [...] Et ils avaient poussé le vice à mettre des petits bonshommes posés sur les terrasses face à la mer, ou pas vraiment la mer mais le morceau de plastique bleu qui représentait la mer, la longue plage de vrai sable qu'ils avaient prélevé à l'emplacement même du projet, de sorte que même les petits arbres en plastique au pied des immeubles, on aurait dit qu'ils avaient poussé pendant la nuit (p. 45-46).

Contre un tel *vice* réaliste, Alberti tempêtait déjà dans son traité lorsqu'il dénonçait ces « maquettes couvertes de couleurs et rendues en quelque sorte trompeuses par les fards de la peinture », trahissant le fait « d'un ambitieux qui, pour se faire admirer, s'efforce de charmer et d'occuper l'œil du spectateur, en détournant son esprit de l'examen correct des parties soumises à son jugement »²⁸. Plus qu'à la maquette en tant que telle, l'*ekphrasis* s'attache à son aura, dont le narrateur rend compte en la rapportant – par telle épanorthose ou telle périphrase – à l'artifice dont elle provient. Dans un texte sur la Tour Eiffel où il commente le goût pour les bibelots qui la représentent en miniature, Roland Barthes a montré comment le modèle réduit (maquette ou miniature) tend à brouiller le partage entre ce qui est *fait* et ce qui *à faire*, si bien que l'usager s'éprouve alors comme « constructeur, ingénieur, vainqueur de la matière »²⁹. Mais là où, dans le cas du bibelot, « l'acheteur peut vaguement imaginer que le modèle réduit qu'il a sur sa table n'est pas celui de la Tour réelle, reproduite, mais celui de la Tour future, telle qu'elle sera construite³⁰ », la maquette des Grands Sables tend plutôt à faire passer pour actuel ce qui n'est encore qu'en puissance :

Une simple maquette, oui, mais déjà le soleil avait l'art de se refléter sur les vitres et les lignes d'aluminium, comme si soudain, à cause de cette vue aérienne qu'on avait, à cause de ce corps-à-corps absurde et millénaire de nous avec le littoral, pour la première fois, de le voir réduit à si petite échelle, on en sortait vainqueur. (p. 46)

On ne saurait dire si la *vue aérienne* en question est celle qu'offre le modèle sur la presqu'île miniaturisée ou bien celle que réserveraient aux futurs acquéreurs les cinq hauts immeubles que Lazenec se promet de construire. Partageant une même élévation du point de vue, ces deux hypothèses se confondent et réalisent un télescopage du futur annoncé dans le présent de cette « inauguration miniature » (p. 41). « Ça fait vrai, hein ? » (p. 54). L'exclamation de Le Goff

²⁷ Sur la maquette d'architecture, son histoire et ses fonctions (conceptuelle, pédagogique, médiatrice, commémorative etc.), voir Guy Amsellem et Mireille Grubert (dir.), *La Maquette. Un outil au service du projet architectural*, Paris, Éditions des Cendres/Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015. Sur l'hésitation du modèle entre conception et médiation, voir en particulier les contributions de Richard Klein, « L'architecture en réduction : art ou communication ? », p. 113-122 et Simon Texier, « Promotion, réduction, séduction : usages et signification de la maquette à Abu Dhabi », p. 265-280.

²⁸ Leon Battista Alberti, *L'Art d'édifier* [1452-1485], trad. du latin par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, « Sources du savoir », 2004, p. 99.

²⁹ Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris, Delpire, « Le Génie du lieu », 1964, repris dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, 4 tomes, t. II, p. 529-556, ici p. 548. Notons que cette analyse est fortement imprégnée des thèses de Lévi-Strauss sur le modèle réduit. Voir Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 555-874, ici p. 583 sq.

³⁰ Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, *op. cit.*, p. 548.

« pavanant » (*ibid.*) devant l'artefact dit bien que l'illusion référentielle demeure le ressort privilégié de cet *envoûtement* qui, comme par une fausse étymologie, prend ici la forme métaphorique d'une mise sous cloche : « Un temps, ce matin-là, on a tous habité là, dans ce rectangle de verre où ni la pluie ni la poussière jamais ne pénétreraient. Et on était comme aimantés par le futur » (p. 46). Le sentiment de puissance, l'effet d'éternité éprouvés devant la maquette se payent ainsi d'une aliénation que Viel décrit par un curieux jeu d'échelle. Comme si la maquette exposée par Lazenec miniaturisait à son tour qui la regarde, au point que ce résumé de la scène puisse être entendu en un sens littéral : « Enfin donc voilà, [...] il s'est mis tout le monde dans la poche » (p. 53).

« *Il faut que je maquettise tout* »

Instrument *diabolique* aux mains du promoteur, la maquette d'*Article 353 du code pénal* fonctionne comme un fétiche qui, réduisant l'espace, annulant le temps, abîme aussi l'intégrité de ceux qui s'y absorbent et voient bientôt en eux le modèle se muer en chose mentale, en obsession (p. 38, 62-63). Il reste que la maquette est par ailleurs alléguée en bonne part dans le métadiscours de l'auteur, où elle sert l'élaboration de son art romanesque. Au point que Viel souscrirait sans doute à la proposition de Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*, qui souligne la « vocation esthétique » du modèle réduit et y reconnaît le « type même de l'œuvre d'art »³¹. Pour sa part, l'écrivain décrit ainsi le recours à la maquette dans l'œuvre d'Alfred Hitchcock, qui sert de miroir à sa propre pratique :

Hitchcock est un cinéaste théâtral, c'est-à-dire que tout est régi absolument comme sur une scène de théâtre. Ce passage à l'artifice absolu, à la maquettisation du réel est ce qui me semble être le théâtral dans l'affaire. Et quand je fabrique un livre, ce que je ressens comme théâtral, c'est comme si mes personnages étaient des petits bonshommes sur une scène ou que je les posais sur une maquette. Il faut que je maquettise tout, que je miniaturise tout pour arriver à ce que la scène existe³².

D'une part, Viel voit dans la maquette un « artifice absolu » qui dénature l'espace romanesque et le rapproche de la scène de théâtre – ce à quoi l'on vient de voir le narrateur d'*Article 353 du code pénal* s'employer, par-dessus l'épaule des habitants de la presqu'île, en dénonçant les artifices du modèle des Grands Sables. D'autre part, s'affirme ici le rôle conceptuel et opératoire de la maquette, dispositif qui renvoie moins à l'exposition qu'à la *fabrication* du livre dont il apparaît comme une condition expresse de possibilité. *Tout maquettiser* devient alors une sorte de mot d'ordre pour l'imagination romanesque, inscrit dans un répertoire architectural particulièrement affirmé chez l'auteur. Inversant, dans *Boîte noire*, l'ordre de précellence des métaphores proustiennes³³, Viel envisage en effet son travail « non comme le recueillement tisserand d'un murmure venu du monde extérieur mais plutôt comme la lente construction d'une maison toute mentale dans laquelle un jour enfin me reposer, ayant pour ainsi dire architecturé mon désordre intérieur »³⁴. Auteur affairé à des « problèmes de maçonnerie dramatique, pour ne pas dire de salut psychique », Viel dit encore aller

³¹ Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, *op. cit.*, p. 583.

³² Tanguy Viel, « Jeux intertextuels : une écriture sur les pistes du roman américain ? », entretien avec Stephan Nowotnick et Maren Butzheinen, *Romanische Studien*, n° 5, 2006, [en ligne] URL : <https://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/190/1049>, consulté le 16 février 2021.

³³ « [J]e bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe », Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 610.

³⁴ Tanguy Viel, *Boîte noire*, *op. cit.*, p. 29.

[...] construisant des maisons dressées sur les hauteurs, refusant que le vent y entre par les fenêtres grandes ouvertes, y faisant volontiers les cent pas en narguant l'océan derrière les vitres closes. C'est pourquoi j'aime les livres à la première personne et les monologues qui n'en finissent pas de venir se cogner contre les murs³⁵.

Nous voici reconduits à demi-mot à l'atmosphère brumeuse d'*Article 353 du code pénal*, à cette parole difficile et sinueuse de Kermeur dont la dimension réflexive s'affirme ici à la lumière de l'essai. Pour être symétriquement opposé à la maquette illusionniste de Lazenec et à son discours fait de « phrases à angle droit » (p. 21), le monologue de Kermeur participe néanmoins d'un rapport étroit à la spatialité dont je voudrais examiner deux aspects. Le premier tient à ce que cette parole réclame une assise, une chambre d'échos, de solides murs contre quoi « cogner », écrit donc Viel. C'est la maison du gardien évoquée plus haut, et aussi le bureau du juge. Car l'écoute offerte par ce dernier institue un cadre latitudinaire et bienveillant, qui va toutefois de pair avec une application déterminée à mener Kermeur au plus loin dans son effort d'anamnèse et à faire barre à la dépersonnalisation qui menace son discours :

[...] c'est seulement pour dire, toute cette histoire...

Toute cette histoire, a repris le juge, c'est d'abord la vôtre.

Oui. Bien sûr. La mienne. Mais alors laissez-moi la raconter comme je veux, qu'elle soit comme une rivière sauvage qui sort quelquefois de son lit, parce que je n'ai pas comme vous l'attirail du savoir ni des lois, et parce qu'en la racontant à ma manière, je ne sais pas, ça me fait quelque chose de doux au cœur, comme si je flottais ou quelque chose comme ça, peut-être comme si rien n'était jamais arrivé ou même, ou surtout, comme si là, tant que je parle, tant que je n'ai pas fini de parler, alors oui, voilà, ici même devant vous il ne peut rien m'arriver, comme si pour la première fois je suspendais la cascade de catastrophes qui a l'air de m'être tombée dessus sans relâche, comme des dominos que j'aurais installés moi-même patiemment pendant des années, et qui s'affaisseraient les uns sur les autres sans crier gare (p. 59-60).

Plutôt que d'inhiber la parole de l'inculpé en lui rappelant sa responsabilité pénale, cette imputation d'action est l'occasion pour ce dernier d'affirmer une prise nouvelle sur son *identité narrative* (au sens que Paul Ricoeur prête à cette notion), l'*histoire* migrant ici du plan de la diégèse à celui du discours. Or, si ce récit « sauvage », avant même la décision émancipatrice du juge, est déjà pourvoyeur d'un sentiment de liberté et de sécurité, c'est qu'il renvoie aussi à une seconde manifestation de l'espace, qui n'a plus tant trait au cadre qu'au *rendement* de la parole. Il en va là d'une certaine mise en espace du temps qui apparaît au narrateur sitôt les premiers mots adressés au juge : « Et pour la première fois, je ressentais toute l'affaire d'un seul mouvement, comme si, en disant cela, je l'avais photographiée depuis la lune et que je regardais une planète prise dans ses grandes surfaces bleues » (p. 17-18). Cette appréhension synthétique de l'intrigue trouve plus loin un écho dans la « vue panoptique sur les affaires de la ville » que Kermeur attribue au juge :

[...] pas au début, bien sûr, mais peu à peu, au fil des jours, parce qu'à force d'enquêtes, je n'en sais rien parce que je ne suis pas juge mais j'ai l'impression que c'est comme si on montait en ballon au-dessus des immeubles, qu'à chaque nouvel indice on alimentait la chaudière pour s'élever un peu plus haut et qu'à la fin, à la fin on survole la ville, les liens de la ville avec elle-même et alors on commence à voir des routes nouvelles, pas seulement les rues commerçantes qui grouillent de monde le samedi après-midi, pas seulement le vent qui s'engouffre dans les rues traversières, mais des nouvelles rues,

³⁵ *Ibid.*, p. 31-32.

comment dire, plus aériennes, plus invisibles, des rues qui n'existent pas sur les plans, des avenues virtuelles qui déchirent la carte [...] (p. 44).

Significativement, ces lignes proviennent d'une digression interrompant le récit de la présentation de la maquette. C'est dire comme ce type de panorama mental que le juge et Kermeur ont en partage fonctionne comme l'antithèse et l'antidote du procédé tapageur de Lazenec. À la maquette tangible et comme créée, dévoilée d'un geste par le maire, Viel oppose une vertu spatialisante de l'esprit dont la capacité à suspendre le temps (sa « cascade de catastrophe »), se paye toutefois d'un travail encombré dans la durée, suivant une dialectique de la *forme* et de l'*indéterminé*, de l'*image* et de la *parole* que Viel retient de Maurice Blanchot³⁶. « Finalement vous et moi, il a dit, on est un peu pareils, on est comme deux régisseurs à notre manière » (p. 70), assène Lazenec à Kermeur. Façon pour lui de moquer par antiphrase la passivité du gardien-jardinier et façon, pour Viel, de mettre en regard deux modes d'existence du sujet volontaire : d'un côté le prédateur volontariste, prospérant à crédit sur l'avenir qu'il *prête* à autrui ; et de l'autre l'homme désœuvré parvenu à la situation de conteur, fort du crédit qu'il reçoit de son narrataire et interlocuteur. Or, si ces deux figures se disputent dans le roman la miniaturisation du temps et de l'espace, on voit que la seconde, émissaire de l'écrivain, procède de manière essentiellement rétrospective, en sorte que la réflexion sur l'avenir et son sentiment se conjugue ici préférentiellement dans les temps du passé. Une autre orientation ne serait-elle pas hasardeuse ? C'est que, la leçon de Kermeur le montre, « il n'y a jamais eu de carte IGN qu'on nous aurait distribuée le jour de l'an pour nous conduire dans les temps futurs. Jamais rien d'autre que les lignes un peu floues qu'on essaie chacun de dessiner pour suivre la pente des saisons, mais c'est tout » (p. 85).

Écrire comme on acquitte : une littérature sans projet ?

Est-ce à dire qu'*Article 353 du code pénal* tiendrait tout entier dans ce regard jeté en arrière, dans cette archéologie de futurs passés devenus caducs ? En prononçant finalement un non-lieu sur toute l'affaire – décision adossée à l'article 353 du code de procédure pénale sur l'« *intime conviction* » (p. 174) –, le juge paraît aller dans ce sens. Comme si l'opération littéraire, passé le temps de l'histoire, des grands récits et des avant-gardes, ne pouvait plus seconder l'imagination politique³⁷ mais devait se contenter d'une efficace plus modeste : absoudre les vies mutilées, annuler leurs dettes, consoler et réparer ce qui peut l'être. Pourtant, il ne me semble pas que Viel émarge tout à fait à cette littérature sans projet³⁸ et à ce paradigme du soin³⁹. Après tout, le crime de Kermeur est d'ordre politique, a quelque chose à voir avec la « lutte des classes » (p. 144) qui motive Erwan dans son propre délit commis peu avant au port de plaisance de Brest. Lazenec n'est-il pas « ostracisé » (p. 170) ? Jeté aux *huîtres*, donc, et ce faisant exclu de la communauté politique dont il était un ferment de décomposition. De ce mouvement de révolte, on peut penser que l'euphémisation proposée par le juge – « un malheureux accident » (p. 174)

³⁶ Voir Tanguy Viel, « Maurice Blanchot, jour et nuit », *Cahier de l'Herne, Maurice Blanchot*, Paris, L'Herne, 2014, p. 262-267 et Tanguy Viel, « Le musée à venir », *La Nouvelle revue française*, n° 606, 2013, p. 77-85.

³⁷ En « répondant par une vision finale des valeurs au choix révolutionnaire initial », comme l'écrit par exemple Barthes en 1975 (Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, repris dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. IV, p. 655).

³⁸ Voir Dominique Viart, *Quel projet pour la littérature contemporaine ?*, Montpellier, Public.net, 2008, « Critique & essais » [livre numérique, non paginé]. Le critique défend l'idée que l'œuvre contemporaine (d'un François Bon ou d'un Pierre Michon exemplairement) ne s'avance pas comme le fruit d'une intention préalablement déclarée ou d'un programme théorique constitué, mais cherche plutôt, par une quête introspective toujours recommencée, le sens de sa démarche, la raison de son parcours.

³⁹ Voir Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, « Les essais », 2017.

– en désamorce la charge politique, tout comme on peut voir là, différemment, un geste en intelligence avec le mobile du régisseur. Pour le juge, n’importe, la faute de Kermeur n’est pas tant son crime que la décision d’entrer dans le projet des Grands Sables, l’absence de résistance au mensonge et à l’accaparement de richesses, lesquelles sont les véritables embrayeurs de la mécanique tragique.

En disculpant Kermeur, le juge, aux airs de psychanalyste, endosserait presque aussi un rôle d’éditeur⁴⁰ : il *accepte* son récit, le tient quitte de ses détours, redites et embarras. De façon approchante, Viel corrèlera dans *Boîte noire* son propre « esprit tragique »⁴¹ à l’idée d’une faute imputable à l’écrivain – celle d’une « inadéquation à fabriquer un récit cohérent », d’une irréductible « défection du sens » – vis-à-vis de quoi l’écriture procure un « rachat d’innocence » et « mène à la réconciliation, selon le vieux rêve d’une inscription de soi pacifiée dans le monde alentour ». Viel y a insisté, Blanchot est à cet égard un intercesseur privilégié, grâce à qui « l’hésitation, l’empêchement, l’impuissance comme telle, son expression même la plus frontale, est devenue légitime, tenable, aimable »⁴². Comme l’a souligné Laurent Demanze, cette « légitimation du potentiel »⁴³, plutôt que d’entretenir l’agraphie, a un effet désinhibant. Car Blanchot est celui qui « autorise chacun à écrire, en en faisant d’avance une pratique sans qualités » où se donne à voir « la seule négociation du langage avec les puissances mentales, une affaire intérieure, une psychomachie »⁴⁴. Ainsi Viel s’efforce-t-il de transmettre la *nuit* de Blanchot, pourtant « arrivée à saturation » à force d’être habitée par les modernes, et frappée d’anachronisme par la promotion actuelle d’une « littérature de société » qui « promène à nouveau son miroir sur le long des chemins »⁴⁵. En découvrant l’écrivain sous les traits de Kermeur, homme sans qualités, hors littérature, Viel instille le négatif de l’écriture et sa réflexivité corrosive dans le monde ordinaire, le monde comme il parle. Plutôt qu’un propre inaliénable de l’activité littéraire, l’empêchement blanchotien est alors reconnu comme une expérience et un problème transversaux, à l’œuvre dans l’espace social et mêlés à ses affaires. *Article 353 du code pénal*, dans cette perspective, ne s’inscrit pas seulement dans un temps de la rétrospection, c’est une œuvre préparatoire. Une étude sur les conditions de la parole, sur son cheminement précaire et ses mises en espace, en même temps qu’un travail sur les conditions de l’action mondaine, sur l’établissement et l’assurance d’un lien, d’un espace d’adresse et de transmission sans quoi aucune politique n’est simplement possible⁴⁶.

Adrien CHASSAIN
FNRS-Université de Namur
adrien.chassain@gmail.com

⁴⁰ Joachim Unseld fait une hypothèse semblable sur le rôle du juge dans *Le Procès* de Kafka. Cité par Pierre Bourdieu in *Méditations pascaliennes*, *op. cit.*, p. 330.

⁴¹ Tanguy Viel, *Boîte noire*, *op. cit.*, p. 35.

⁴² Tanguy Viel, « Maurice Blanchot, jour et nuit », art. cit., p. 263.

⁴³ Laurent Demanze, « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », art. cit. p. 267.

⁴⁴ Tanguy Viel, « Maurice Blanchot, jour et nuit », art. cit., p. 264.

⁴⁵ Tanguy Viel, *Icebergs*, *op. cit.*, p. 121-122.

⁴⁶ Sous le nom de « civilité », cette région *quasi-politique* (Étienne Balibar) de l’expérience constitue depuis longtemps l’horizon des travaux d’Hélène Merlin-Kajman et du mouvement Transitions.