

## Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel

- 1 “Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table et dont avec effort maintenant on pouvait se souvenir qu’elle avait été blanche”<sup>1</sup>. Comment ne pas lire dans cet incipit d’*Insoupçonnable* de Tanguy Viel (2006), dans cette observation faussement banale, une forme d’art du roman ? L’image n’est “blanche” qu’en apparence, Tanguy Viel la reprendra à la fin de *Paris-Brest* en 2009, pour en faire une tache noire sur une nappe, une phrase au sens le plus musical du terme :

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.<sup>2</sup>

Et c’est une image noircie, si l’on se rappelle la définition du langage par Foucault, cette “tache blanche dans cette nappe sans couture”<sup>3</sup>. La nappe est de ces détails, de ces objets qui dans le cinéma d’Hitchcock ont pour fonction de cristalliser l’attention par leur étrangeté, de “concentrer toute la charge émotive du récit”, “en termes stylistiques on appellerait ça une métonymie”<sup>4</sup>, ajoute Tanguy Viel.

- 2 La nappe, objet devenu image, se donne donc à lire comme l’inscription d’un soupçon, d’une trace, voire d’une tache dans la trame du récit, la figuration des noces<sup>5</sup> de l’écriture blanche et du roman noir, la quête par Tanguy Viel d’une couleur du texte qui déjà est celle du narrateur de *Paris-Brest* : c’est ainsi “que me sont venues mes phrases, que me sont venus le ton du livre et la couleur du livre” (*PB*, 172). Cette alliance n’est évidemment pas nouvelle dans le catalogue des éditions de Minuit, que l’on pense à Echenoz, Ravey ou avant eux à Robbe-Grillet, mais elle se voit exhibée dans l’incipit d’*Insoupçonnable*<sup>6</sup>, mise en scène, au sens le plus théâtral du terme, sur ces “simples planches de bois posées sur de simples tréteaux avec lesquels toute la soirée il avait fallu que les pieds composent pour ne pas écrouler l’édifice” (*I*, 7). Dans ou sous la nappe blanche (mais plus immaculée) du texte, se joue autre chose, une (re)composition fragile — il ne faudrait pas “écrouler l’édifice” —, un soupçon, terme saturé lui aussi, parce que son étymon renvoie à la fois à l’action de regarder, de suspecter et d’admirer et parce qu’il renvoie tout autant à Sarraute qu’à Hitchcock<sup>7</sup>.
- 3 Ce blanchiment des codes du noir, jeu de deux couleurs en contraste, se retrouve chez un autre “enfant de Minuit”<sup>8</sup>, Julia Deck, héritière d’une écriture “pas comme il faut”<sup>9</sup>, expression d’Alain Robbe-Grillet que l’on peut rapprocher de la définition du roman policier par Uri Eisenzweig : “dans le récit policier, c’est par définition que la narration ne va pas de soi”<sup>10</sup>, elle dérive au gré d’indices, de pistes, de leurres et l’écrivain ne pose des cadres narratifs, des topiques ou des personnages que pour mieux subvertir et contourner les attentes de ses lecteurs. Le récit, Julia Deck “le tourne, le retourne et n’y discerne pas un pli”<sup>11</sup>, comme Mademoiselle choisissant sa nouvelle identité dans *Le triangle d’hiver*.
- 4 Chez Deck et Viel, sous l’absolue perfection<sup>12</sup> du blanc se faufilent bien des détournements du noir, du Black Note aux Black Russiens que boit Bérénice Beurivage. Au lecteur de soulever la nappe, de regarder derrière les tréteaux<sup>13</sup> ou de faire comme Viviane Élisabeth Fauville dans le cabinet de son psychiatre qui “extraît un objet du décor et lui fait dire ce qu’il ne dit pas, dévoilant la frêle mécanique de son inconscience”<sup>14</sup>, puisant un récit dans les choses, comme Verbal Kint brochant une

histoire à partir des noms qu'il glane dans le bureau du sergent Rabin, dans *Usual Suspects* de Bryan Singer (1995). Chez ces deux auteurs qui représentent la dernière génération des écrivains Minuit, un même travail d'expérimentation ou de réinvention qui passe par une remise en circulation des archives du thriller, un jeu d'hybridation des codes du noir dans une écriture blanche<sup>15</sup>. Ils sont en ce sens représentatifs, parmi d'autres écrivains de l'extrême contemporain<sup>16</sup>, de ce que Nicolas Bourriaud<sup>17</sup> a appelé un "art de la postproduction" qui se caractérise par le fait d'élaborer des formes non à partir d'un matériau brut mais d'objets "déjà en circulation sur le marché culturel", réinventés dans un geste qui tient de la transfictionnalité<sup>18</sup> et de l'intermédialité pour bâtir un "hyperroman"<sup>19</sup>.

### "Je repense à des souvenirs de faits divers" (VEF, 97)

- 5 La tautologie est à lire comme un indice, le soulignement d'un rapport contrarié au genre. Tanguy Viel comme Julia Deck n'ont de cesse, en entretien, de souligner qu'ils lisent peu de polars, n'en ont que des souvenirs indirects ou anciens, avant de concéder que *Viviane Élisabeth Fauville*, "c'est quand même une intrigue policière"<sup>20</sup> ou que même s'il n'en avait pas conscience au moment de la genèse de *L'absolue perfection du crime*, "la scène policière" a été une "scène privilégiée pour installer mes drames intérieurs"<sup>21</sup>. Ces déclarations ont de quoi surprendre quand on pense au sujet de ces romans, un meurtre à l'arme blanche et une usurpation d'identité dans les deux premiers romans de Julia Deck ; incendie criminel, hold-up, enlèvement, détournement de fortune chez Tanguy Viel. Mais les deux écrivains semblent vouloir effacer les références aux romans noirs. Pour l'un comme pour l'autre, le policier est un "ressort" dans "ce qu'il donne de suspension et d'inquiétude"<sup>22</sup>, un rythme, "un suspens, une tension telle qu'on soit toujours dans le doute"<sup>23</sup>. Du noir, ils retiennent davantage les films. Julia Deck pense non à des scènes précises mais à certaines ambiances — "*Pas de printemps pour Marnie, Lost Highway, Mulholland Drive* (que je n'aime pas, du reste), *Une femme sous influence*"<sup>24</sup> — tandis que Tanguy Viel fait référence jusque dans ses titres au cinéma d'Hitchcock — *L'absolue perfection du crime* comme un superlatif absolu du *Crime était presque parfait*, *Insoupçonnable* en version adjectivale de *Souçons* ou l'explicite *Hitchcock, par exemple*<sup>25</sup> —, l'écrivain revendiquant même une "écriture cinéphile"<sup>26</sup>.
- 6 Mais de telles déclarations d'intention, ou discours *a posteriori* sur l'œuvre publiée, ne résistent pas à la lecture des textes, soumis au regard que le narrateur porte sur la photographie qui orne le piano d'*Insoupçonnable* : elle demeure mais, chaque fois que l'on repose les yeux sur elle, elle gagne "en profondeur, en relief, s'inventant d'un seul coup une troisième dimension, cette photographie qui semblait tenir maintenant dans son rectangle blanc comme toute la suite du récit" (I, 58-59). De même, dans le cadre blanc des éditions de Minuit, tous les éléments d'un récit noir : les longs rubans de bitume des highways (*La disparition de Jim Sullivan*), les villes portuaires, rades et zones (*L'absolue perfection du crime* et *Le triangle d'hiver*), les déambulations urbaines — le Paris populaire de *Viviane Élisabeth Fauville*, ce 10<sup>e</sup> arrondissement rayé de ponts et rails qu'arpente désormais la jeune femme alors qu'elle a passé toute son enfance dans le bourgeois 5<sup>e</sup>, "dans la bienheureuse ignorance de cet est parisien où logent les classes sociales intermédiaires et les tueurs en série" (VEF, 46). De cet héritage, Viel et Deck conservent aussi les personnages : les petites frappes en costume noir, chemises blanches, les femmes fatales (Jeanne, Lise chez Viel), les

grandes blondes que Julia Deck puise chez Jean Echenoz, les truands et criminels plus ou moins minables, plus ou moins amateurs, les inspecteurs, la police, les journalistes, les (faux) frères, les (faux) amis, la “famille”. Du polar, également, principalement chez Julia Deck, des marques déposées (comme un clin d’œil à Manchette)<sup>27</sup>, chez Tanguy Viel un jeu avec l’oralité — “Je me dis seulement que c’était plus classe comme ça, donc plus romanesque” (*PB*, 177) —, avec argot et registres bas :

Des expressions beaucoup plus limpides pour le lecteur [...] des expressions comme “fils de pute” ou “trou du cul”, avec des mots qui sonnent mieux en américain comme “asshole” ou “mother fucker” ; le genre de mots qui laissent supposer un certain passif entre les êtres et même supposer que ce passif, à un moment ou à un autre, il faudra le liquider. (*DJS*, 34)

- 7 Et, pour conclure cet inventaire non exhaustif, bien sûr des nuits saccagées “à coups de Jack Daniel’s et d’insomnies brûlantes” (*ibid.*, 33), un “sens aiguisé du détail” (23), des voitures, de la musique, des flash-backs. En somme “il n’était pas question de déroger aux grands principes qui ont fait leur preuve”, comme ceux que liste le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* pour le “roman américain” (12).

**“Tout se tient là, sous mon crâne, comme les parois d’une bibliothèque qu’on aurait renversée”** (*PB*, 101)

- 8 Tanguy Viel l’a explicité dans un entretien<sup>28</sup> avec Blanche Cerquiglini en 2010 : “J’ai beaucoup de mal à faire les choses au premier degré. Souvent quand j’ai une idée pour commencer un roman ou même une scène, je me retrouve aussitôt peuplé d’images et de souvenirs de récits antérieurs, qui peuvent venir du cinéma ou de la littérature”. Du fait de ce “parasitage”, écrire revient pour lui à “agencer et fondre ensemble ces fantômes qui se sont invités, sans d’ailleurs que je les convoque vraiment”. Ces “fantômes”<sup>29</sup> ce sont, en particulier, des *topoi* du polar, revus et corrigés, détournés pour devenir “légende” (*DJS*, 40). Tout est subverti : le commissaire d’*Insoupçonnable* qui est, de fait, commissaire-priseur — avant que n’apparaisse un “vrai commissaire”, “avec une moustache et un imperméable comme dans une série télévisée” (*I*, 99) — ou, chez Julia Deck, l’inspecteur du *Triangle d’hiver*, qui apparaît dans des parenthèses très Echenozziennes (*TH*, 27, 50), et se révélera ne pas appartenir à la police mais à la Marine (et se laissera justement mener en bateau par la fiction mystificatrice de Bérénice Beurivage). Déjà, le Sergent de *Viviane Élisabeth Fauville* était psychanalyste, et le mobile — titre de travail du roman, abandonné parce qu’il était déjà celui d’un texte de Butor (1962)<sup>30</sup> — y est d’abord un objet animé au-dessus du berceau de l’enfant et il est lui aussi de ces détails métonymiques à valeur métadiscursive.
- 9 Tous les éléments du roman noir sont présents mais condensés, saturés — banalisés, voire ironisés, et même parodiés : *Viviane Élisabeth Fauville* est le récit du meurtre d’un psychanalyste par l’une de ses patientes, il se prénomme évidemment Jacques et habite... rue de la Clef ! Quant au (futur) ex-mari de la jeune femme, son patronyme, Hermant, joue d’une onomastique transparente, mimétique d’un roman de la dérive identitaire, des errements ontologiques. Julia Deck travaille également des expressions lexicalisées héritées du roman de genre, qu’elle recontextualise et poétise : “avoir le cran de” sera utilisé au sens propre, elle emploie le verbe “interpeller” pour apostropher (*VEF*, 13, 94). Le genre est en quelque sorte ingéré, à l’image de cette

femme, peut-être une tueuse, Viviane, qui suit les différents suspects que la police met en garde à vue, jouant les enquêteurs tout en se coulant dans des personnalités inspirées des protagonistes du fait divers : elle sera l'amie d'Angèle (maîtresse de son psychiatre), elle se projette, s'identifie, a du mal à habiter pleinement son être. Ses longues marches dans Paris tiennent de la filature comme du transfert. Ainsi, tout s'inverse et/ou se renverse, selon un principe qui est justement celui du genre noir, capable de "phagocyter pratiquement tous les autres genres"<sup>31</sup>.

**“Vous ne pensez à rien [...] mais peut-être qu'un souvenir de film ou de roman policier traverse alors votre esprit” (VEF, 24)**

- 10 Les romans de Julia Deck et Tanguy Viel ne mettent pas en scène le seul affrontement du criminel et du détective, l'enquête est intérieure, intime, mémorielle et identitaire<sup>32</sup>. C'est le souvenir qui est au cœur de récits qui prennent la forme d'amples analepses, au gré de la mémoire à trou de narrateurs aux identités labiles :

Cela vous laissera le temps, a dit le commissaire avant de la jeter au trou, de réfléchir aux conséquences de vos actes. Or elle ne demande que cela, de mettre de l'ordre dans sa mémoire. Mais au lieu de gagner la lumière, les événements s'obscurcissent toujours davantage. (VEF, 117)

Cette anamnèse impossible se retrouve chez Tanguy Viel, dont les personnages ont du mal à reconstituer les faits, brouillent les pistes, parfois en raison d'un réel défaut de mémoire, parfois, comme dans *Le Black Note*, par refus d'admettre leur culpabilité. La mémoire n'est jamais panoptique dans l'univers romanesque de Viel et Deck, elle est fragmentaire, et les pièces du puzzle ne s'assemblent jamais parfaitement. L'exercice de mémoire est d'ailleurs multiple : le personnage, dans la diégèse, tente de se souvenir. L'acte d'écriture est lié à une remémoration de scènes antérieures et le livre, une fois publié, s'adresse doublement à la mémoire du lecteur : la lecture est à son tour enquête, jeu de pistes portant sur des indices textuels, dans un univers dans lequel tout – des lieux aux personnages, des scènes à la trame narrative – est discursif, paradigmatique et référentiel.

**L'écriture blanche comme anthologie du noir, en trompe-l'œil**

- 11 Les romans de Tanguy Viel et de Julia Deck jouent d'un horizon de lecture paradoxal, d'un déjà là (déjà lu ou déjà vu) miné et déconstruit. L'absence de hiérarchisation dans ces référents participe du mouvement de brouillage : dans *Viviane Élisabeth Fauville*, Julia Deck met en abyme aussi bien Duras ("l'enfant", Nevers) que les séries télévisées américaines, de même que son personnage peut aussi bien feuilleter *Le Parisien* que *Polyeucte*, lu distraitemment par Viviane en attendant son rendez-vous en urgence chez son psychiatre. Et la tragédie de Corneille, dans un système de renversement des valeurs et hiérarchies littéraires, est, selon la jeune femme, en partie responsable du meurtre qui va suivre : "on ne s'est pas vraiment fatigué pour atténuer le trac avant le lever de rideau, et vous songez rétrospectivement que s'il y avait eu un *Match* ou un *Point de vue*, si l'on avait un tant soit peu cherché à soulager votre mal au lieu de vous y plonger, vous n'en seriez peut-être pas arrivée là" (VEF, 20). Pour Bérénice Beau-rivage dans *Le triangle d'hiver* le grand écart se fera entre *Bérénice* (forcément) et *Madame Figaro*, alors que la romancière s'amuse, elle, à parodier la madeleine de

Proust (*ibid.*, 20-21). Tout est représentation d'une représentation première — la rue de Paris, au Havre, est le calque en mineur de la rue de Rivoli, à Paris (*TH*, 26), l'officier de police judiciaire Philippot est "un homme très grand, très beau", "le crâne lisse et les lèvres charnues genre Yul Brynner aux yeux pâles" (*VEF*, 36<sup>33</sup>), le plastique imite la porcelaine (*ibid.*, 13), mademoiselle, la jeune femme au centre du *Triangle d'hiver*, dont nous ignorons l'identité réelle, ressemble effectivement à Arielle Dombasle qui incarna la première Bérénice Beurivage dans un film de Rohmer<sup>34</sup>. La hiérarchisation éventuelle des référents est d'autant plus délicate que la focalisation principalement interne rend toute objectivité impossible et que Mademoiselle, qui emprunte un nom de cinéma pour devenir romancière, a une conception extrêmement cliché de la littérature et n'a aucune retenue face au kitsch.

- 12 Lorsque quelque chose s'exhibe, c'est de manière implicite, sans être nommé — ou une seule fois pour *L'arbre, le maire et la médiathèque* (*TH*, 140) dans lequel apparaissent Bénédicte Beurivage et la journaliste Blandine Lenoir (dont le nom rappelle surtout le *Cluedo* au lecteur). On retrouve ce principe chez Tanguy Viel : *Cinéma* est la mise en récit d'un film noir ; *La disparition de Jim Sullivan* s'écrit à partir du repérage d'un certain nombre d'invariants du "grand roman américain" refictionnalisés — une Dodge 1969, du pop-corn, une cafétéria à la Hopper, des barbecues et du base-ball —, pour tenter de comprendre pourquoi, "même quand ils placent l'action dans le Kentucky, au milieu des élevages de poulets et des champs de maïs", les auteurs américains "parviennent à faire un roman international" (*DJS*, 10). Ce n'est donc pas seulement un mythe abstrait que travaille Tanguy Viel, un fantasme ou une hypothèse : ce sont les conditions du succès d'un roman, de ces "romans internationaux, ai-je pris l'habitude de dire, qu'on trouve traduits dans toutes les langues du monde et qui se vendent dans beaucoup de librairies" (*ibid.*). Là est aussi la fonction du roman populaire ou commercial dans ces romans Minuit : comprendre ce qui séduit les lecteurs, ce qui marque les esprits, ce qui a du succès — et, depuis cette réflexion sur le marché du livre, construire un laboratoire de fiction, à la Péric ou Vila-Matas, élaborer un vrai/faux roman américain dans l'espace laissé vacant par une fiction, dans cet horizon construit par un mirage.
- 13 Les romans de Julia Deck et de Tanguy Viel sont des récits de récits ; le référent n'est plus le réel mais le réel tel qu'il a déjà été représenté, mis en scène et en récit. Si, pour Boileau-Narcejac, "la racine profonde du roman policier" réside dans le fait de vouloir "extraire, vaille que vaille, l'intelligible du sensible"<sup>35</sup>, il semble que dans la cartographie nouvelle que dessine le polar blanchi, il s'agisse d'extraire l'intelligible du fictif, dans une enquête dont les paradigmes indiciars<sup>36</sup> sont des références culturelles. Celles-ci sont multiples : elles empruntent à la paralittérature comme au polar, au cinéma comme aux romans, dans un jeu infini ; la fiction s'exhibe, fait montre de ses artifices, elle est sur une ligne de crête fragile (toujours ne pas "écrouler l'édifice") entre métadiscours et métalepse.

### Différence et répétition<sup>37</sup>

- 14 Le récit repose dans cette fiction potentielle suggérée, au sein d'une écriture blanche, par la référence aux romans ou films noirs, dans un roman impossible, entravé, puisque ce référent ne fonctionne que dans un contexte autre, antérieur, qui n'est plus celui du roman que nous sommes en train de lire. Référence n'est pas ressemblance

dans ces romans, mais bien image en “anamorphose” (VEF, 71). Ces récits sont des édifices en triangle, mais un triangle bien particulier, celui de Penrose<sup>38</sup>, qui donne l'illusion d'être un triangle parfait mais dont la troisième branche ne peut jamais exactement revenir à sa place – à l'image de ces romans qui ne se concluent pas, dont les dénouements invitent à la relecture, dans la quête infinie (et sans doute vaine) de l'endroit où se joue la cassure. “L'intrigue s'incurve et se retourne autour d'un angle mort”, comme l'explique Julia Deck, usant d'un terme central à la poétique de Tanguy Viel, l'angle mort, dans ses romans qui “dessin[ent] en boucle le triangle du système” (APC, 78), qui reposent sur “ce triangle-là” (PB, 75).

**“C'est bien le problème que votre histoire, quand elle commence, elle ne sait pas qui elle emmène avec elle” (I, 24)**

- 15 L'intrigue est un éternel retour, selon une poétique du soupçon identitaire, qu'il s'agisse des personnages ou d'un genre pleinement défini auquel rattacher ces romans. Julia Deck passe du “vous”<sup>39</sup> au “je”, du “elle” au “tu” dans *Viviane Élisabeth Fauville*, récit qui repose sur le point de déséquilibre identitaire d'un personnage qui s'est toujours senti invisible aux yeux du monde : “C'est comme d'habitude, personne ne me remarque. Je suis une chose sur leur passage”, transparente jusqu'à “confiner au végétal”, entre modification à la Butor et ennui *moderato cantabile* qu'elle comble en lisant son propre fait divers dans les colonnes du *Parisien* ou en recueillant les histoires des autres à coups de mensonges. Dans *Le Black Note*, c'est la variété des destinataires du flux de pensée du narrateur qui brouille les pistes. Dans les deux romans se donnent à lire un feuilleté onomastique, des identités d'emprunt, projections fantasmées qui masquent à peine un centre absent. Sur le plan générique, les textes de Viel et Deck ne convoquent des genres que pour mieux s'en détacher. Tout est blanchi, embrumé par les perceptions *a posteriori* et les souvenirs. Les récits sont des anamnèses elliptiques, trouées. Il n'est jamais d'interprétation stable ou univoque possible, tout est *mobile*, puisque chaque signe ou indice est déjà interprétation ou mise en récit d'un indice antérieur et que tout sera de nouveau mis en mouvement par la perception du lecteur dans sa lecture indiciaire. Si le roman noir s'est construit sur l'idée qu'un individu ou un acte peuvent être interprétés et déchiffrés à partir de signes, de traces, d'indices (à commencer par les empreintes digitales<sup>40</sup>), les romans blanchis sont les héritiers d'une ère du soupçon qui opacifie toute tentative sémiologique. Les personnages d'inspecteurs ou de médecins le figurent, incapables de décoder suspects et patients, se laissant abuser ou assassiner (comme le psychiatre de Viviane). Les rétroviseurs de Tanguy Viel rappellent les miroirs ovales<sup>41</sup> de Robbe-Grillet, ils ne renvoient pas seulement une image, ils inversent et faussent les perspectives :

Avec les phares des voitures à cause de la pluie, l'affichette À VENDRE écrite au feutre noir et scotchée sur la vitre arrière, je me souviens, on la voyait dans le rétroviseur intérieur, et par transparence on la voyait dans le bon sens. Le rétroviseur, Marin l'avait acheté séparément, parce que ça venait des États-Unis, disait-il, et qu'il était gravé dessus, en anglais, que “les objets dans le miroir peuvent être plus près qu'ils n'apparaissent”. (APC, 15)

- 16 D'ailleurs la scène de crime, dans laquelle se complairait un vrai polar bien noir, est le plus souvent occultée ou glissée dans un pli du texte : le lecteur attend longtemps le crime annoncé par l'épigraphe du *Triangle d'hiver* ; le casse du siècle, dans *L'absolue*

*perfection du crime*, est soumis à une ellipse, il ne sera raconté que via une reconstitution judiciaire aux allures de scène de cinéma, le juge, avec son “porte-voix” menant cette “action” (APC, 88-89).

**“Pensez-vous que les romans policiers soient le divertissement de l’élite ?”<sup>42</sup>**

- 17 Toute perception demeure conjecturale, d’autant plus que tout lecteur investira différemment le champ référentiel de chaque roman, construisant une intrigue subjective au gré de ses propres réminiscences : lisant *L’absolue perfection du crime* de Tanguy Viel, verra-t-il se superposer des images et cadrages vus chez Brian de Palma, Henri Verneuil, Jean-Pierre Melville, voire Jean-Luc Godard ou Martin Scorsese ? Considérera-t-il les personnages comme des avatars des *Tontons flingueurs* ou du *Parrain* de Coppola ? Verra-t-il, dans *Cinéma* de Viel, au-delà de la référence finalement explicitée à *Sleuth (Le limier)* de Mankiewicz, une référence à Beckett ou aux *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard (1985), à Reger, ce vieillard qui soliloque devant *L’homme à la barbe blanche* du Tintoret dans un musée ? Le visionneur compulsif du *Limier* sera-t-il pour le lecteur la version contemporaine des monomaniaques classiques de la littérature ? Lisant *Le triangle d’hiver*, sera-t-il plutôt influencé par des souvenirs cinématographiques (Rohmer, Hitchcock, Lynch) ou littéraires (*Terminal frigo* de Jean Rolin, *La vie mode d’emploi* de Georges Perec) ?
- 18 Le ruban de Moebius que sont les récits de Deck et Viel, le processus d’anamorphose qui distord chaque image, la saturation des référents induisent que la lecture varie selon l’horizon d’attente de chacun et de la rémanence en lui de certaines scènes, figures ou topiques. En témoigne *Hitchcock, par exemple*, ce court texte dans lequel Tanguy Viel tente (en vain) de classer ses dix films préférés, en une forme de “je me souviens” à la Perec, à la différence près qu’il est justement impossible d’établir des hiérarchies — de même que le roman littéraire peut se nourrir de paralittérature ou de séries B — et que les scènes “inouïables” finissent par se télescoper, voire se confondre et se recomposer en une sorte de remake mémoriel (à la manière de la reconstitution du braquage dans *L’absolue perfection du crime*) qui apparie une scène de Minnelli et une scène de Rossellini en un nouveau montage intime et subjectif, un palimpseste.

**“Je ne peux pas dire aujourd’hui si je m’en souviens ou bien si j’invente”**

(PB, 87)

- 19 Un “on raconte” ouvre l’épigraphe de *Cinéma*, ce “on” d’un récit collectif, rapporté. N’est-ce pas le sujet même de ce roman, monomaniaque tentative d’épuisement d’un film — *Le limier* de Mankiewicz — par son récit intégral ? “C’est une histoire policière qui se raconte, cela on le comprend très vite, une histoire qui parle d’un meurtre” mais il est plus complexe, poursuit Tanguy Viel, de déterminer “qui raconte l’histoire” dans ce labyrinthe. Quand la cassette s’arrête, que la voix enregistrée sur le magnétophone se tait, “il prend le micro posé là et continue l’histoire lui-même, il se lève du banc et se met à raconter la suite, comme s’il l’inventait, au fur et à mesure qu’il parle, inventait” (C, 11-12). Écrire comme lire reviennent à (ré)inventer conjointement à partir de lectures antérieures, de références précises ou lacunaires. Mais qui est à même de comprendre, dès sa première lecture, que *Cinéma* n’est pas un récit inventé mais la

réécriture littéraire d'un film ? "On ne s'y attend pas du tout. On ne s'y attend pas du tout, au moins la première fois"<sup>43</sup>. Un lecteur cinéphile aura reconnu le nom des protagonistes, Andrew Wyke et Milo Tindle, un lecteur livresque se sera sans doute laissé abuser. Plus généralement, face aux œuvres de Tanguy Viel et Julia Deck, chaque lecteur, en fonction de sa propre anthologie culturelle, invente un texte. Sa mémoire est l'autre page blanche sur laquelle se recompose le roman noir. Et sa culture fait plus ou moins pencher la balance du côté du roman noir ou de l'écriture blanche.

- 20 Dans les romans de Julia Deck et de Tanguy Viel, en marge d'une "ligne blanche", celle que remonte Bérénice dans les premières pages du *Triangle* (26), – cette "ligne droite" que Deleuze définit comme "labyrinthe du temps" car elle est aussi "la ligne qui bifurque et ne cesse de bifurquer, passant par des présents impossibles, revenant sur des passés non nécessairement vrais"<sup>44</sup> –, se donne donc à lire une identité qui reconnaît une filiation, celle des glorieux aînés des éditions de Minuit comme celle des auteurs *hard boiled*, mais n'hésite pas à la mettre à distance, entre hommage et refus, dans tout le paradoxe d'un tombeau qui ne serait pas seulement une célébration mais bien un enterrement, une mise en pratique contemporaine des *Gommes*<sup>45</sup>. Lorsque Viviane poignarde son psychanalyste, elle souligne qu'il s'agit bien de le tuer, "vous ne l'avez pas tué symboliquement, ainsi qu'on en vient parfois à tuer le père" (*VEF*, 16) – d'ailleurs l'arme du crime est un couteau offert par... la mère en cadeau de mariage. Dans les romans, il s'agit cette fois de "faire comme papa"<sup>46</sup> (Viel). Il est question de morts symboliques, soit d'un dialogue généralisé entre les genres, les œuvres, les fictions : écrire sur les ruines du passé pour les recomposer<sup>47</sup>, faire de ces fragments enchâssés des *varia*, ou, pour conclure en écho avec la métaphore initiale de la nappe chez Tanguy Viel, un art de l'omelette, telle que Viviane Élisabeth Fauville l'a hérité de sa mère (*VHF* : 11) : "L'omelette, on croit qu'il la faut lisse, et l'on se trompe. C'est l'art d'à peine instiller le blanc dans le jaune, de les saisir à point".

Christine Marcandier  
Aix-Marseille Université

#### NOTES

- 1 Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, Minuit, 2009 (2006), <Double>, p. 7. Dorénavant *I*.
- 2 *Paris-Brest*, Minuit, 2009, p. 159. Dorénavant *PB*.
- 3 Le "langage qui ne se résout dans aucun silence : toute interruption ne forme qu'une tache blanche dans cette nappe sans couture", Michel Foucault, "La pensée du dehors", 1966, *Dits et Écrits I*, Gallimard, 2001, <Quarto>, p. 565.
- 4 Entretien avec Thierry Guichard, *Le Matricule des anges*, 71, mars 2006, url : [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=52058](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=52058).
- 5 Il s'agit d'ailleurs aussi, dans la diégèse, d'un mariage, les "noces d'Henri Delamare et de Lise, Delamare aussi désormais" (*I*, 8).
- 6 On pourrait citer de nombreux autres passages dans l'œuvre de Viel : la robe blanche de Jeanne qui contraste avec les costumes noirs des braqueurs de *L'absolue perfection du crime* (Minuit, 2006 (2001), <Double>, p. 85 – dorénavant *APC*), le "tourbillon noir des tasses en porcelaine" (*PB*, 161), ou la "noirceur du conte de fées" évoquée dans *La disparition de Jim Sullivan* (Minuit, 2013, p. 136. Désormais *DJS*).
- 7 Alfred Hitchcock, *Soupçons (Suspicion)*, 1941 et Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956.
- 8 Martine de Rabaudy, "Les enfants de Minuit", *L'Express*, 27/12/01. Titre en écho au roman de Salman Rushdie, *Midnight's Children* (Jonathan Cape, 1981), url : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-de-minuit\\_817547.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/les-enfants-de-minuit_817547.html).



- <sup>9</sup> Propos rapporté dans l'article de Martine de Rabaudy et commenté par Cécile Narjoux dans "Minuit, la fabrique orchestrale de 'ceux qui n'écrivent pas *comme il faut*'", in M. Bertrand, K. Germoni, A. Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Presses Universitaires de Provence, 2014, <Textuelles>, p. 11-24.
- <sup>10</sup> "Présentation du genre", *Littérature*, 49, 1983, p. 10.
- <sup>11</sup> Julia Deck, *Le triangle d'hiver*, Minuit, 2014, p. 9 (dorénavant *TH*).
- <sup>12</sup> C'est la "perfection" du nom Bérénice Beurivage que se choisit la narratrice du *Triangle d'hiver* (*ibid.*, p. 9), *L'absolue perfection du crime* chez Viel, en 2001. "Si vous y parvenez, a repris l'oncle, si vous y parvenez, ce sera l'absolue perfection du crime. Et il avait détaché chaque mot, comme ceci : l'absolue... perfection... du... crime" et dans "nos crânes", "il était écrit en lettres grasses laissées par l'oncle, *l'absolue perfection du crime*" (*APC*, 29 et 36).
- <sup>13</sup> On retrouve cette métaphore théâtrale chez les deux écrivains. Dès l'épigraphe du *Triangle d'hiver*, empruntée à Auguste Perret, "celui qui dissimule un poteau commet une faute. Celui qui fait un faux poteau commet un crime" (*TH*, 7). Elle est constante dans l'univers de Viel, pensons entre autres exemples au calendrier "cloué au mur comme un panneau de théâtre en arrière-fond" (*APC*, 35) qui rappelle la dramaturgie brechtienne et le *Verfremdungseffekt* (distanciation).
- <sup>14</sup> Julia Deck, *Viviane Élisabeth Fauville*, Minuit, 2012, p. 52 (dorénavant *VEF*).
- <sup>15</sup> Sur cette notion complexe, héritée du *Degré zéro de l'écriture* de Barthes, nous renvoyons au volume dirigé par D. Rabaté et D. Viart, *Écritures blanches* (Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009), dont le pluriel figure dès le titre la polyphonie et la labilité. Ainsi qu'au *Roman d'hier à demain*, J.-Y. Tadié et B. Cerquiglini, Gallimard, 2012, p. 387-405.
- <sup>16</sup> Pensons, en particulier, à la trilogie de "critique policière" publiée par Pierre Bayard, justement aux éditions de Minuit, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (1998), *Enquête sur Hamlet* (2002) et *L'affaire du chien des Baskerville* (2008), au *Cherokee* de Jean Echenoz (Minuit, 1983), dans son jeu avec Manchette – mais aussi à *L'homme qui tua Roland Barthes* de Thomas Clerc (L'Arbalète, 2010) et en particulier à "L'homme qui tua Rupert Cadell", en référence à *La corde* d'Hitchcock ou à Alice Ferney qui, avec *Paradis conjugal* (Albin Michel, 2008), se réfère à *Chaînes conjugales* de Joseph Mankiewicz –, pour s'en tenir à quelques exemples qui entrent en écho direct avec les livres de Julia Deck et Tanguy Viel.
- <sup>17</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004. Sur cette question, voir aussi W. Asholt, M. Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.
- <sup>18</sup> Dans la définition qu'en donne Richard Saint-Gelais, soit "le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel" (*Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, 2011, <Poétique>, p. 7).
- <sup>19</sup> Blanche Cerquiglini, *Le roman d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 422.
- <sup>20</sup> Entretien Julia Deck/Christine Marcandier au théâtre de la Colline, octobre 2012, dans le cadre du festival littéraire *Mediapart*, url : <http://dai.ly/xuoj25>.
- <sup>21</sup> Entretien Tanguy Viel/Johan Faerber, *Premiers romans, 1945-2003*, M.-O. André et J. Faerber (dir.), Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.
- <sup>22</sup> Entretien, déjà cité, avec Thierry Guichard, url : [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=52058](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=52058).
- <sup>23</sup> Entretien Julia Deck/Christine Marcandier pour *Le triangle d'hiver* (*Mediapart*, septembre 2014), url : <http://dai.ly/x273he4>.
- <sup>24</sup> Correspondance avec Julia Deck, février 2015.
- <sup>25</sup> Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Naïve, 2010 (illustrations de Florent Chavouet).
- <sup>26</sup> Tanguy Viel, "Éléments pour une écriture cinéphile", *Vertigo*, n° 19, nov. 1999, p. 149-154 — article repris, dans une version légèrement remaniée dans Jean-Louis Leutrat (dir.), *Littérature et cinéma, Le grand jeu*, Lille, De l'Incidence Éditeur, 2010, p. 263-273.
- <sup>27</sup> Monoprix dans *VEF*, 13 et 63, Darty ou H&M dans *TH*, 22.
- <sup>28</sup> "Nous venons du rien et nous allons vers les choses", entretien Tanguy Viel/Blanche Cerquiglini, *Europe*, n° 976-977, août 2010.
- <sup>29</sup> Ce terme est récurrent dans la prose romanesque de Tanguy Viel. Il l'emploie beaucoup également dans le discours qu'il tient sur son travail. Raison pour laquelle j'avais titré un article journalistique consacré à son dernier roman, *La disparition de Jim Sullivan* (2013), "J'écris à partir des fantômes d'une bibliothèque" (*Mediapart*, 9 mars 2013 - url : <http://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/080313/tanguy-viel-jecris-partir-des-fantomes-d-une-bibliotheque>), citant l'un de ses propos en entretien (vidéo disponible à cette adresse : <http://dai.ly/xxoenvm>).
- <sup>30</sup> Entretien Julia Deck/Christine Marcandier au théâtre de la Colline, octobre 2012, url : <http://dai.ly/xuoj25>.
- <sup>31</sup> Gilles Menegaldo et Maryse Petit, *Manières de noir : la fiction policière contemporaine*, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 16.

- <sup>32</sup> Catherine Douzou l'a analysé pour les récits d'enquête de Daeninckx, Del Castillo et Modiano : "Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait", in B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 115-123.
- <sup>33</sup> Chez Tanguy Viel, c'est Susan qui a "quelque chose à la Sigourney Weaver" (*DJS*, 32).
- <sup>34</sup> É. Rohmer, *L'arbre, le maire et la médiathèque* (1993).
- <sup>35</sup> Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, PUF, 1975, <Quadrige>, p. 8.
- <sup>36</sup> Nous empruntons l'expression à Carlo Ginzburg, "Traces : Racines d'un paradigme indiciaire", *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989.
- <sup>37</sup> En clin d'œil à la définition de la philosophie comme une pratique hybride par Gilles Deleuze, "un livre de philosophie doit être pour une part une espèce très particulière de roman policier, pour une part une sorte de science-fiction" (*Différence et répétition*, PUF, 1989, p. 3).
- <sup>38</sup> *Le triangle de Penrose* était le titre de travail du *Triangle d'hiver*, finalement abandonné. Julia Deck explicite la fonction de cet objet impossible conçu dans les années 50 dans un entretien pour *Mediapart* (url : <http://dai.ly/x273he4>).
- <sup>39</sup> Un "vous" hérité autant du modèle canonique de *La modification* de Michel Butor (Minuit, 1957) que des *Grandes blondes* de Jean Echenoz (Minuit, 1995).
- <sup>40</sup> Ce dont s'amuse Viviane Élisabeth Fauville : "C'est l'évidence, l'arme du crime doit retourner où on l'a trouvée. Il y a bien l'option de s'en débarrasser dans le bassin de La Villette ou la Seine, mais c'est toujours quand on va y jeter les preuves à charge que surgit un témoin providentiel pour les forces de l'ordre". Les romans noirs qu'elle a pu lire, les récits de faits divers des journaux ou les séries américaines sont une sorte de guide pratique pour la jeune femme qui a conscience de laisser des preuves accablantes sur les lieux du crime mais n'a "jamais songé à peaufiner [ses] compétences de meurtrière" (*VEF* : 29 et 25).
- <sup>41</sup> *Le voyeur* (Minuit, 1955, p. 77) ; *La jalousie* (Minuit, 1957, p. 142) ; *Topologie d'une cité fantôme* (Minuit, 1976, p. 10 et 65) ; *Les derniers jours de Corinthe* (Minuit, 1994, p. 57).
- <sup>42</sup> Tanguy Viel, *Cinéma*, Minuit, 1999, p. 14 — dorénavant *C*.
- <sup>43</sup> *C*, 15. Aucun générique initial ne met le lecteur sur la piste du film, contrairement à *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet (Minuit, 1961). Il y aura générique en fin de roman, mais "quand il y a écrit *The End* c'est trop tard, *The End* aussi dans la tête de chacun" (*C* : 124). Sur cette question des "Écritures transmodales" chez Tanguy Viel, voir l'article de Jeanne-Marie Clerc dans Robert Kahn (dir.), *À travers les modes*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 49-59.
- <sup>44</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, Minuit, 1985, p. 171.
- <sup>45</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les gommes*, Minuit, 1953, p. 11 : "Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée, si minimes qu'ils puissent être, vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça et là, sournement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur œuvre".
- <sup>46</sup> Entretien avec Christine Marcandier, *Mediapart* (20 février 2013), url : <http://dai.ly/xyoxu8>. Il s'agit "d'exister par les livres et en même temps disparaître sous les livres" : "plus ça va, plus je sens que je suis fait de récits et je peux juste bricoler avec ces récits déjà là. Il y a un grand déjà là quand même", raison pour laquelle *La disparition de Jim Sullivan* s'ouvre sur et "dans ma bibliothèque" (*DJS*, 9).
- <sup>47</sup> Chez Tanguy Viel, comme chez Julia Deck, on notera la prégnance du motif de la reconstruction architecturale : ainsi s'organise le choix des ports dans lesquels dérive Bérénice Beurivage dans *Le triangle d'hiver*, ainsi débute *Paris-Brest* de Tanguy Viel, paragraphe qui vaut art poétique : "Il paraît, après la guerre, tandis que Brest était en ruines, qu'un architecte audacieux proposa, tant qu'à reconstruire, que tous les habitants puissent voir la mer : on aurait construit la ville en hémicycle, augmenté la hauteur des immeubles, avancé la ville au bord de ses plages. On aurait tout réinventé, oui" (*PB*, 9). Sur cette question, nous renvoyons à l'article de Johan Faerber, "Le livre aveugle ou la passion anthologique dans l'œuvre de Tanguy Viel", *Relief*, 6 (2), 2012, p. 80-95 (url : <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN:NBN:NL:UI:10-1-113726>).