HAL
open science

Tanguy Viel : l'empire des passions tristes

Stéphane Chaudier

To cite this version:

Stéphane Chaudier. Tanguy Viel : l'empire des passions tristes. Revue internationale des livres et des idées (RILI), 2009, n°12, p. 54-57. hal-01675050

HAL Id: hal-01675050

https://hal.science/hal-01675050

Submitted on 4 Jan 2018

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

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

Stéphane Chaudier

Publication : « Tanguy Viel : l'empire des passions tristes » (avec Julian Négrel), *Revue Internationale des Livres et des Idées* n°12, juillet août 2009, p. 54-57

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

Mots-clés : Tanguy Viel, loi, désir, aliénation, image

Résumé :

Les romans de Tanguy Viel mettent en scène des personnages au désir anémié, personnages soumis et fascinés par la loi qui en eux, par eux et le plus souvent contre eux, cherche à se satisfaire. Cette passivité face à la jouissance d'une loi inhumaine, idiote mais prodigieusement efficace, est la passion dominante autour de laquelle s'organise la fiction. En cela, les romans de Tanguy Viel constituent de véritables paraboles, visant à décrypter et donc à démonter, un régime contemporain d'aliénation ("ce qui fait qu'on s'encorde à ce qu'on déteste") ; car face à cette Loi souveraine, à la fois omniprésente et insaisissable, les efforts d'émancipation semblent vains. La loi, qui a capté et confisqué l'énergie désirante des personnages, qui usurpe le réel en prétendant se confondre avec lui, transite tout entière par le biais de l'image, qui apparaît comme le grand index de la contemporanéité : or l'image est à la fois le dispositif optique qui surveille, contrôle l'apparition de tout événement, et le diffuseur infatigable de modèles, de "standards" et autres figures imposées qui vouent le désir à la reproduction du même. La fiction de Tanguy Viel réfléchit la puissance mortifère des images – vecteur nouveau de normativités archaïques, telles que la "famille" mafieuse, qui théâtralise les codes de la famille traditionnelle ou le "standard" cinématographique qui exemplifie l'héroïsme de la soumission. Comment l'écriture peut-elle prétendre échapper à l'empire de ces passions tristes ?

Stéphane Chaudier – Julian Négrel

Tanguy Viel : l'emprise des passions tristes

Les trois derniers romans de Tanguy Viel forment une trilogie policière[1]. Ils racontent, respectivement, un hold-up, un enlèvement (un « kidnapping » comme disent les héros), et enfin une succession de vols, les uns avérés, les autres présumés, qui tous ont un rapport avec la vocation d'écrivain du héros narrateur, Louis. C'est à ce titre que *Paris-Brest*, le dernier de la série, constitue à la fois un couronnement et une ouverture ; pour la première fois, l'acte délictueux y est présenté comme l'origine et le sujet du roman familial fictif dont la genèse et la rédaction couvrent en partie l'histoire du roman réel, celui que nous tenons entre les mains. Dans les deux précédents romans (*Le Black Note*, 1998, et *Cinéma*, 1999), la culture jouait le rôle dévolu à l'argent : faire apparaître dans la fiction la figure même du désirable. Que les héros cherchent à se l'approprier par force, ou qu'il leur tombe dessus par chance, sous la forme d'un héritage aussi imprévisible qu'immérité, l'argent épouse et épuise la capacité de fantasmer ; il est la substance magique à la fois toute proche et inaccessible, cela même dont les héros imaginent manquer toujours, dont la possession n'est jamais garantie. Quand bien même elle le serait, l'argent n'en prendrait pas plus de valeur ; il serait toujours aussi intensément désiré : car, comme la volonté de s'approprier un code culturel, jazz ou cinéma, il indique la place du désir qui manque, du désir absent, dérobé ou interdit. Quand il n'est plus possible ou loisible de désirer quoi que ce soit, il reste la permission de désirer devenir riche. C'est pourquoi l'argent inscrit en creux la figure de la joie forclose ; il est le vecteur de toutes

[1] *L'Absolue Perfection du crime*, 2001, *Insoupçonnable*, 2006, *Paris-Brest*, 2009, tous les trois publiés chez Minuit. Références désormais abrégées en *AP*, *I*, *PB*.

les passions tristes, celles que Tanguy Viel entreprend de radiographier avec une austère et roborative ténacité.

« Servir »

Insoupçonnable dispose, dès sa première page, un réseau de signes trop explicites pour ne pas être trompeurs : nappes immaculées, cristal et argenterie recouvrent de vulgaires tréteaux qu'un simple mouvement du pied (imputable à la maladresse, à l'amour, ou aux deux) suffirait à écrouler. Naïvement, on croit voir se dessiner la ligne narrative : masquant d'ignobles fondements, la belle apparence bourgeoise serait menacée par les manifestations du désir. Apparaissent ensuite des serveurs « raides et impassibles », « dressés pour servir ». Curieuse formule : servir qui, exactement ? Et comment ? L'indétermination du verbe favorise les interprétations : ces questions sont celles que reprend inlassablement la trilogie de Tanguy Viel. Les mécanismes si variés de l'implacable et monotone dressage social constituent, à n'en pas douter, son sujet de prédilection. « La question, c'est vrai, s'était posée pour tous, dès lors qu'Albert avait fermé les yeux, de savoir ce qu'elle ferait de son argent, comment elle profiterait de la fortune en question, mais profiter justement n'est pas le bon mot : subir oui, elle subit la fortune en question […] » (*PB*, 103). L'argent est le catalyseur des passions tristes : exercée, l'oreille du lecteur reconnaît un romancier à sa manière de faire fourcher la langue, de transformer l'anodin, le contingent, « la fortune en question » en une série… de questions qui, dans la phrase, rebondissent de signe en signe. La grande peur de la petite bourgeoisie se révèle : le pronom possessif la trahit. « Son argent » n'est jamais vraiment « son argent ». À qui appartient-il ? À Albert, décédé, et seul propriétaire légitime ? Mais pourquoi cette exclusive ? À la grand-mère ? Atteindre le « but », la propriété, (*PB*, 32), c'est le voir reculer à l'infini, et avec lui, la jouissance : impossible en effet de « profiter » quand le doute ronge la possession ; on ne peut que « subir ». Possession (d'un bien), appartenance (à une classe), identité (à soi), ces trois mots n'en font qu'un et tous pointent en direction d'un même désir : être rassuré. Or un tel désir, dit-on, n'est légitime que dans la mesure où il reste insatiable ; la peur ne saurait être ni limitée ni dissipée. Irraisonnée, elle imprègne le tissu de l'existence : « ils [la police] nous sentent de loin, parce qu'on sue la peur, et la peur entraîne la peur qui entraîne les emmerdes, s'énervait-il […] » (*AP*, 64). Par-delà les frontières séparant la grand-mère éprise de respectabilité et le truand, la loi du roman, qui donne à lire celle de la société tout entière, fait circuler un même et triste désir : l'argent, motivation légitime, même quand elle engendre l'illégal, capte à son profit toutes les puissances dont l'individu est le dépositaire.

Cercles de la loi

Sans doute ; mais encore faut-il comprendre comment ça marche. L'imagination de Tanguy Viel dispose avec minutie les cercles de la loi. « […] Pour ma mère, le monde est très simple, le monde est une sorte de grand cercle et au milieu duquel il y a une montagne d'argent et sans cesse des gens entrent dans le cercle pour essayer de gravir la montagne et planter un drapeau en mot » (*PB*, 97). Ce grand cercle circonscrit un monde, avec son langage et le code des justifications qui le rendent intelligible. Ce cercle définit notre « grand autre », la réalité à laquelle nul n'est censé pouvoir échapper et qui se subtilise en signes séduisants : ce n'est pas un hasard si l'imaginaire social de la famille brestoise est aimanté par le « Cercle marin », le lieu où, magiquement, la fortune s'esthétise en rites, civilité, tradition. À Marseille, la montagne d'argent se concentre dans les « six lettres électriques, rouges » (*AP*, 34) du mot « ca-si-no », dont les syllabes épongent les rêves des petits truands (*AP*, 29) : « la peur ou le prix de l'échec » s'inscrivent « en francs lourds » (*AP*, 81) sous leurs yeux fascinés. Le grand cercle a besoin d'un petit cercle : intervient alors la famille, biologique ou symbolique. Dans le milieu mafieux, l'article défini est de rigueur. Jamais nommés, « l'oncle » et « la tante » désignent et dépersonnalisent les individus pour mettre à nu leur fonction : incarner la hiérarchie, manifester

la sacralité de la contrainte. Plus fragiles, les petits arnaqueurs de *Insoupçonnable* se demandent « dans quelle fratrie véreuse [ils ont] mis les pieds » (*I*, 61). La famille délinquante, moins inventive et plus conformiste qu'on ne croit, fait de l'imitation le moyen de la survie : « pour en sortir vivants, il faut tricher mieux qu'eux » (*AP*, 39). Pour canaliser les désirs de la jeunesse, elle recourt au mensonge éhonté : « vous vous réveillerez riches, fiers et heureux » (*AP*, 30). Dans ce rythme ternaire, l'ordre des adjectifs, le premier ouvrant la voie aux deux autres, compte autant que l'éviction du mot magique : car être « fiers », en l'occurrence, c'est renoncer à devenir *libres*.

La famille a tant de prestige et si peu de ressources (car, comme on le verra, elle rate tout ce qu'elle entreprend et ne réussit jamais à planter son drapeau sur le tas d'or) que ses membres en sont réduits à la créditer d'une volonté perverse. Elle parviendrait à tout faire échouer, « comme si notre noyade à nous, la déchéance déjà si visible, […] l'oncle l'avait orchestrée, prophétisée pour lui-même » (*AP*, 62). Mais si minable soit-elle, la famille détient au moins le sésame de l'identité : elle nomme et donc suscite « l'urgence maladive à trouver sa place en elle » (*AP*, 18). Il est significatif à cet égard que le lecteur n'apprenne le prénom des trois héros narrateurs, Pierre (*AP*, 39), Sam (*I*, 12) et Louis (*PB*, 156), que lorsqu'ils sont effectivement présentés, au cours d'une interaction sociale, par une figure tutélaire : caïd, beau-frère ou mère. Dans *Paris-Brest*, ce dispositif virtuose retarde le plus longtemps possible la mention du nom du narrateur et le fait coïncider avec la reconnaissance, par sa mère, de son nouveau statut d'écrivain : « alors, Louis, il paraît que tu écris des choses sur nous ? » Hormis l'écriture, il reste en effet peu de choses à ces jeunes gens dont la famille a confisqué les désirs au profit de la quête exclusive de l'argent.

Passions tristes

On reconnaît un sujet à la faiblesse de ses marges de manœuvre. Si la passion triste est celle qui limite le désir de vivre, qui coupe l'individu de ses forces créatrices, les héros de Tanguy Viel se caractérisent par leur capacité de consentir à ce qui les opprime : « je me suis demandé souvent, Marin, ce qui fait que toujours on s'encorde à ce qu'on déteste » (*AP*, 33). L'obéissance répond, selon Simone Weil, à un besoin de l'âme, qui la porte à se modeler sur les manifestations du bien, du juste et du beau. La soumission, elle, ne fait que marquer l'attachement à une loi, une force, dont le sujet attend qu'elle le délivre de la peur de n'être rien. Mais la loi fait payer cher ce qu'elle offre, ce semblant de sécurité : elle oblige le sujet à renoncer à sa jouissance, pour se faire l'instrument par lequel elle (et seule) exulte. Assistant à la reconstitution du hold-up raté, « le juge dans son coin jubilait » (*AP*, 101) : mais à quoi sa tient sa jouissance ? À ce que la représentation désamorce l'acte, le rend inoffensif et vain : il n'y a plus ni enjeux ni peur. Devenu acteur, le héros mime son propre échec ; il joue son rôle avec une telle conviction qu'une aura de réussite baigne la scène et donne l'illusion de « l'absolue perfection du crime » ; mais précisément, ce n'est là qu'un faux-semblant.

La loi maintient son emprise par deux passions auxiliaires : la honte et la peur. La loi persuade aisément les personnages de leur inaptitude à la faire jouir ; à leurs yeux, elle se présente comme l'éternelle insatisfaite. Elle leur fait honte de ce peu qu'ils sont, au regard de ce qu'elle exige d'eux : « il faut être premier en tout » (*PB*, 86), explique la mère à son fils avec la perversité de qui gagne à tout coup : que l'idéal soit atteint ou manqué, la vie de son fils se déroulera conformément aux alternatives prévisibles du programme établi. La loi tient ses sujets par les défis impossibles qu'elle leur lance ; elle engendre la honte – et la peur que cette honte se voie : « comme tous les gens qui essaient de donner le change, un jour ça craque au grand jour, un jour ça éclate au grand jour » (*PB*, 113). Le personnage vit dans le désir et la crainte que son être, sa nullité intime, soit révélé dans une spectaculaire apocalypse : le roman de Tanguy Viel fournit à ses héros le dispositif grandiose du ratage qu'ils espèrent obscurément, car il conforte la loi, et l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. Dans *Paris-Brest*, le bassin du jardin

public résume à lui seul toute cette scénographie de la honte : tomber, se mouiller, infliger une humiliation publique à la mère, ce formidable accélérateur du malaise. Quittant Paris pour Brest, le héros troque sa vue sur la rade pour la contemplation des bassins du jardin du Luxembourg : « graviers blancs », « lumière calme », « eau froide » (*PB*, 141). « C'est avec des choses comme ça qu'on écrit, pas autre chose », avec la vie anémiée des sensations sages qui forment le grimoire des frustrations ineffaçables.

Le paradoxe de ces vrais faux romans policiers, c'est que leur trame est faite moins de l'action que de la passivité des héros : tout ce qu'ils entreprennent ne peut que renforcer leur « habitude aussi de ne plus vouloir » et « cette habitude si conjointe d'étouffer machinalement ses volontés » (*AP*, 24). Il convient sans doute de « mettre une part de soi dans les choses » (*AP*, 40), reconnaissent les personnages ; mais ce soi vrillé par la peur ne peut rien faire de bon. Aussi préfèrent-ils plus sagement « que l'argent vienne à [eux] sans [mettre] un pied dedans » (*AP*, 64). « J'ai failli », conclut Pierre (*AP*, 69), nouant en un verbe saturé de regrets l'action restée virtuelle et l'idée d'échec. Une force obscure retient le héros au seuil de l'acte libérateur : « j'ai failli », « mais je ne l'ai pas fait, c'est mon histoire » (*id*). Cette histoire revendiquée, mais non assumée et jamais explicitée, est l'un des secrets autour desquels l'intrigue, comme le vase du potier, se forme, tant il est vrai que souvent le vide fascine plus que le plein. Les pères portent les stigmates de ces vies vouées à servir la grande loi aliénante de l'argent. « Harassé par tant de renoncements, prêt seulement à user des fonctions minimales du langage » (*PB*, 155-156), le père de Louis tend la main à l'oncle mafieux, « cette ruine de chair et d'os » (*AP*, 55) « pour qui le mot émotion avait perdu son sens » (*AP*, 20). Ce langage amorphe révèle la tare irrémissible des passions tristes : elles rendent l'individu inapte à l'amour ; enfermé dans la rumination de ses échecs, il ne peut rien imaginer qui soit commun, partageable, et qui puisse le relier à une collectivité ou à autre lui-même.

Mauvaise ontologie

Que l'argent représente l'arnaque ontologique par excellence, les héros de *L'Absolue Perfection du crime* le savent sans contestation possible. « J'avais dit à Andréi, une fois, qu'avec l'argent je décrocherais enfin, et que je partirais. Mais pour aller où, m'avait-il demandé sans même attendre de réponse, tellement dans sa question se tenait l'évidence du vide, c'est vrai, pour aller où » (*AP*, 114-115). De ce point de vue, Sam et surtout Lise, dans *Insoupçonnable*, sont beaucoup plus naïfs. Bovaryste, la petite Lise s'autorise à mettre un nom sur de pauvres rêves : les « States », « pas les États-Unis » (*I*, 70), dit-elle en reproduisant l'accent d'une actrice américaine, peut-être pour compenser la pauvreté de son imaginaire. Pour elle, l'argent reste le grand opérateur de la réalité : « avec de l'argent, les choses ne sont jamais pour de faux » (*I*, 72). Mariée sans amour, elle simule un enlèvement dans l'espoir que la rançon versée par son riche mari lui permette de fuir avec Sam, son amant de cœur. Au portrait de George Washington qui orne le billet d'un dollar, cette « Joconde de l'autre monde sérigraphiée en millions d'exemplaires » (*I*, 71), le roman oppose ironiquement le « vulgaire papier blanc, vierge, immaculé, découpé comme les enfants dans du papier à coloriage » (*I*, 79) dont le mari a bourré la valise de la rançon. La question qui taraude Sam – que vaut Lise ? – trouve sa réponse. Le constat dégrisant « Lise ne vaut rien » revient comme un boomerang dénoncer l'inconsistance de celui qui n'a pas su affirmer sa joie, son « rien ne vaut Lise ». La passion triste s'articule à la déficience ontologique : un prix, cette mesure objective, arbitraire et extérieure, ne peut s'appliquer à ce qui est par définition *sans valeur*, au-delà de toute valeur, qu'à la condition de lui faire perdre aussitôt tout son prix. Sam ne se remet jamais de cette découverte ; il cherche à comprendre comment les millions promis ont pu se transformer en papier blanc. Pour les faibles, Dieu seul donne sens aux échecs : en « maître Édouard Delamare », frère du mari de Lise, excellent golfeur et capable de citer William Blake, Sam se plaît à imaginer la figure omnisciente, omnipotente, la grande incarnation de l'infaillibilité de la Loi. Romantique

illusion, que celle qui pare la triste réalité d'un prestige qu'elle n'a pas ! L'explication est plus simple, et elle tient dans le singulier du titre. Sam et Lise se croyaient insoupçonnables ; seule Lise l'est – *insoupçonnable* comme sait l'être la réalité la plus plate, selon laquelle une femme peut aimer l'argent plus que l'amour, et plus que son amant[2].

Judas

À la fin du roman, la vérité qui explique tout nous est donnée non sur le mode de la certitude, mais du soupçon. La naïveté de Sam qui ne soupçonnait rien est précisément la force qui l'empêche d'être ce mort-vivant à quoi se réduit Lise. Qu'on songe à Louis : « oui, disait le fils Kermeur, ta mère est très forte, elle a fait de toi un concierge » (*PB*, 99). Merveilleuse intuition que cette analyse selon laquelle la force de la Loi est liée à son pouvoir de transformer tout ce qu'elle touche en faiblesse. La faiblesse, chez Tanguy Viel, trouve son symbole dans le cinéma, où l'individu renonce à sa liberté d'action pour jouer le scénario écrit par un autre. Cette passion culturelle s'origine dans la fascination pour la puissance négative, déréalisante du regard : « si tu lèves les yeux une seule fois c'est foutu, si tu la regardes maintenant, toi aussi tu seras un satellite pour toute vie » (*PB*, 160). Lever les yeux sur Maman, c'est *observer* la Loi, et la voir, c'est contempler en elle sa propre dépendance – ce que le personnage nomme son « gouffre ». La plus terrible des peurs, celle qui hante les personnages et fonde le lien avec le lecteur, c'est bien sûr le soupçon refoulé que cette loi si redoutable, ce regard si mortifère ne sont en réalité rien – rien d'autre que l'envers de la peur. Sur ce « savoir / non savoir » repose l'efficacité de tous les dispositifs optiques décrits dans les romans. Dans *Paris-Brest*, le plus fascinant d'entre eux se nomme – il fallait s'y attendre – le « judas » ; cet instrument fait de l'œil qui s'y colle un vigile et un traître. Car comment surveiller le tas d'or – « les dix-huit millions qui flottaient sur les murs » (*PB*, 33) – sans finir par avoir envie de le voler ? Ce mot de « judas » fait écho à *L'Absolue Perfection du crime*, où l'œil de la tante semble « un judas intraitable au milieu des rides » (*AP*, 17). Le regard qui surveille est l'emblème d'une société ravagée par ses passions tristes : Judas est celui qui par excellence méconnaît la grandeur, se plaît à la tristesse et chérit l'échec, ne voyant partout que le défaut, la faute qui entraîne la sanction, et l'appareil sanglant des répressions. Le lien entre le regard et la soumission fascinée à l'argent est parfaitement explicité lorsque les braqueurs suivent le parcours de la montgolfière chargée du butin : elle flotte « au-dessus de nos têtes, nuques tendues asservies à nos yeux et supportant ses caprices, c'est-à-dire les caprices du vent subis par elle » (*AP*, 46). Le corps est asservi à l'œil, l'œil est asservi à la technique, la technique est asservie au fric, et le fric au vent, c'est-à-dire à rien. En l'œil, le pouvoir de créer est sacrifié à la volonté de contrôle ; la fonction viciée dévore la puissance vive. Symétriquement, ces personnages qui tiennent leur pouvoir du regard auquel ils en imposent – « on se sentait observés, c'est-à-dire respectés » (*AP*, 46) – n'aspirent qu'à l'invisibilité, tant ils savent que la puissance sociale de l'œil est réversible, tant ils vivent chacun de leur « organe » sur le mode de la menace et de l'effroi ; devenus « inspecteurs infatigables de [leurs] propres traces » (*AP*, 64), ils désirent l'effacement dans l'anonyme.

Une échappatoire

Dans cette œuvre hantée par le vide, il n'est pas étonnant que Louis, l'apprenti écrivain, estime que dans « les moments où dans la vie il se passe quelque chose vraiment », « à l'intérieur de soi […], tout se tient bouclé, cotonneux, comme pour de faux alors que c'est seulement là que c'est pour de vrai » (*PB*, 83). Cette phénoménologie de l'événement est singulière : on reconnaît que quelque chose arrive à ce que facultés et perceptions, loin d'être exaltées, s'anesthésient. Cette néantisation du soi va de pair avec la forte impression que tout est faux –

[2] La trahison est un motif récurrent chez Tanguy Viel : Lucho et Marin qui se sont connus en prison trahissent Pierre ; Lise trahit Sam ; Louis trahit le fils Kermeur (en le dénonçant) avant d'être trahi par son frère.

comme si la plus haute vérité qu'on puisse espérer atteindre consistait à voir établie sans conteste l'identification de la vie à un évanouissement qui serait essentiellement une privation, une dépossession aussi injuste qu'inexplicable. L'événement joue contre la vie, contre la joie – contre l'accroissement des puissances de sentir et d'agir. Et pourtant, quand le romanesque s'en mêle, la triste loi du réel doit « composer » (*PB*, 29) avec un petit appendice saugrenu. Dans *Paris-Brest*, ce malin génie se nomme « le fils Kermeur », l'ami que le héros ne choisit pas (*PB*, 86), le supplément gracieux que le roman offre au névrosé, pour révéler l'étendue de sa tristesse en y faisant contrepoint. Le fils Kermeur s'est en effet « comme spécialisé dans l'ironie » contre la famille du héros (*PB*, 45), autant dire, contre l'empire des passions tristes, auxquelles il apporte une restriction qui n'est pas que mentale : le refus de les prendre au sérieux. C'est évidemment lui qui est à l'origine du seul acte *gratuit* du roman : le moment merveilleusement transgressif où, ayant dérobé les 200 000 francs qui permettront à Louis de s'exiler à Paris et d'entrer en Romancie, il invite son ami à s'asseoir dans les fauteuils de la grand-mère droguée par ses somnifères, à boire un whisky et à contempler cette belle vue qu'ils connaissent par cœur, la rade, ouvrant sur un infini qu'ils se garderont bien d'explorer. La transgression consiste bien sûr à s'offrir un plaisir qui ne comporte aucun risque – le délit ayant été déjà commis : ce plaisir consiste simplement à jouir de ce qui a été fait, vécu, à œuvrer au rebours de la culpabilité, à transformer « le mal » en « bien ».

Kermeur est à l'évidence la figure du poète sans œuvre, dont l'art consiste à savoir saisir toutes les occasions offertes par la vie pour faire un bon mot, un mot rempli de charme et de vérité. Ainsi, en retrouvant la mère du héros, il s'écrie : « ma parole, mais ta mère a avalé un cimetière ! » (*PB*, 94) Hériter, avaler un cimetière, c'est inévitablement entrer dans l'empire des passions tristes : « quand on a de l'argent il faut se méfier de tout le monde, a dit ma mère » (*PB*, 34). Or dans l'imaginaire du narrateur, les cimetières sont hérissés de livres – et on passe « devant chaque tombe comme devant les rayons d'une bibliothèque » (*PB*, 71). La parole du fils Kermeur lie donc l'écriture, la mère et la mort grâce à cette expression proverbiale : muette comme une tombe. De fait, c'est ce silence spectral et invincible que ne cesse de faire résonner *Paris-Brest*, avec son pseudo roman familial qui ne révèle aucun secret de famille, « ces vieilles armoires pleines de si lourdes archives » solidement « cadenassées » (*PB*, 155), ces « versions expurgées » d'événements non relatés (*PB*, 74 et 160), ces « notes psychologiques » (*PB*, 87) que le texte mentionne sans les citer. Tous ces dispositifs d'évitement dessinent les contours d'une poétique de la maîtrise, que résume assez bien cette mise en abîme humoristique : « Techniquement tout était clair. Psychologiquement non. Psychologiquement rien n'est jamais clair mais techniquement si » (*PB*, 107). Ce clair-obscur de la psychologie inscrit dans la fiction une poétique de l'oblicité qui transite par les jeux avec la lettre, le signifiant labile, équivoque, ce champion de l'impertinence pertinente.

Dans *L'Absolue Perfection du crime*, la tante lit « un gros livre à couverture bordeaux » (*AP*, 16) dont le contenu reste caché, et d'autant plus mystérieux que ce livre finit par rejoindre l'oncle dans la mort, « calé près de la hanche, dans le cercueil, et qui n'en sortirait pas, avait dit la tante » (*AP*, 51). Quel est le secret du livre ? « Il y a toujours un angle mort dans une soirée », prévient le narrateur d'*Insoupçonnable* (*I*, 14). Peut-être n'est-il pas vain de se fier à ce mot « bordeaux » pour percer à jour l'énigme que propose le texte. De fait, les romans de la trilogie sont des romans du « bord d'eau » : Brest, Marseille, et les paysages marins d'*Insoupçonnable*. Présente absente, tenue à distance, car les héros ne s'y baignent pas et ne font aucun sport nautique, la mer contemplée revient sans cesse sous forme de notations comme celles-ci : « ce qui frappait, c'était la vue de la mer en contrebas. Et Marin plaisantait : la baie donne sur la baie » (*AP*, 26). Le mot « rade » sature le roman brestois, dont la première partie se nomme « avec vue sur la rade ». Les personnages semblent tous rivés à cette mer qui les ignore, marins rejetés par la mer, livrés à eux-mêmes par des puissances tutélaires distantes, indifférentes, très peu aimantes. Dans le trompe-l'œil de sa perfection technique, le roman enveloppe une élégie :

« mais toi, maman, tu m'as abandonné là, dans le nid familial » (*PB*, 98) ; comprenons : tu m'as laissé « en rade ». Dans sa tombe, le secret que l'oncle emporte avec lui est celui de l'impuissance à aimer (« c'est qu'au fond, mon vieux Marin, l'oncle il s'en foutait de tes projets de dingue », *AP*, 62), impuissance dont les héritiers sont programmés à faire des livres. Sous le roman policier, la plainte familiale du mal-aimé.

On ne peut s'empêcher de penser que le roman de Tanguy Viel a fait sienne la devise du fils Kermeur : « Toujours garde en réserve de l'inadaptation, disait-il. C'était sa grande phrase, disons, une de ses grandes phrases » (*PB*, 79). L'adaptation aux canons contemporains de la narrativité (retour ironisé à l'intrigue, recours à la référence culturelle) voue, comme on l'a vu, la perfection technique des romans de Viel à l'inventaire critique des passions tristes ; mais le signifiant travaille à rebours de cette belle mécanique romanesque. Le panama, dans *Insoupçonnable*, renvoie bien sûr au chapeau de Sam que Lise la traîtresse glisse dans le coffre de la Jaguar pour faire accuser son amant (*I*, 103-104) ; mais on peut aussi, de façon plus insolite, penser à l'argot des typographes, où ce mot désigne une erreur grave dans un travail, nécessitant un carton ou même un nouveau tirage : le panama de Sam l'oblige à récrire son histoire de *kidnapping* raté. Face à l'échec qui condamne à la honte, l'écrivain fait entendre la possibilité d'erreurs créatrices, de malentendus salutaires, d'équivoques fécondes, parce qu'elles s'abreuvent à la source de cette « grande réserve d'inadaptation » chère au fils Kermeur, figure de l'éternel inadapté.