



HAL
open science

Article 353 du code pénal de Tanguy Viel: la tension entre le langage juridique et affectif.

Sylviane Coyault

► **To cite this version:**

Sylviane Coyault. Article 353 du code pénal de Tanguy Viel: la tension entre le langage juridique et affectif.. AUC Philologica, 2018, 2018 (3), pp.155-163. 10.14712/24646830.2018.44 . hal-02418764

HAL Id: hal-02418764

<https://uca.hal.science/hal-02418764>

Submitted on 19 Dec 2019

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.

*Article 353 du code pénal de Tanguy Viel : la tension entre le langage
juridique et affectif.*
Coyault Sylviane, Université Clermont-Auvergne

*Article 353 of penal code by Tanguy Viel : the tension between legal and
emotional language.*

Est-ce que l'expression directe des émotions est encore possible dans le roman du XXI^e siècle ? Il s'agit là d'observer comment un auteur contemporain, Tanguy Viel en l'occurrence, publiant aux éditions de Minuit – réputées pour les écritures expérimentales – négocie avec l'émotion du lecteur et la sienne : humour, distance, ou adhésion ? La tension entre le texte de loi et une écriture poétique permet d'en rendre compte.

*Is the direct expression of the feelings still possible in the novel of the XXIth century?
This is to observe how a contemporary author, Tanguy Viel in this particular case, publishing
in the editions de Minuit - considered as experimental writings - negotiate with the emotion of
the reader and his own emotion : humor, distance, or acceptance ? The tension between the
text of law and a poetic writing allows to suggest it.*

*Emotion, affect, impassiveness, contemporary novel, Tanguy Viel, éditions de Minuit,
poetry.*

Émotion, affect, impassibilité, récit contemporain, Tanguy Viel, éditions de Minuit,
poésie.

Puissance paradoxale de la littérature¹, l'émotion serait « au commencement » – ce que prétendait Céline² – à la condition d'être maîtrisée pour susciter celle du lecteur. Or une ligne de partage s'opère entre les auteurs qui revendiquent l'émotion comme origine de leur écriture, et ceux qui, redoutant le pathétique, s'en défendent, la contournent par toutes sortes de contraintes ou constructions élaborées³. On a pu – comme Julien Gracq – dénoncer les « fleurs chlorotiques et romans en zinc⁴ » produits par la modernité formaliste des années 1960. On a cru également pouvoir identifier une catégorie d'écrivains *impassibles*, publiant généralement aux éditions de Minuit, et dont Jean-Philippe Toussaint serait le parangon. À l'opposé, Pierre Michon doit à l'émotion sa sortie d'une « saison dans l'enfer illusoire d'une littérature avant-gardiste⁵ » et a écrit ses *Vies minuscules* en se délivrant du « tabou de l'affect ». Tanguy Viel, qui publie aux éditions de Minuit, se situerait donc plutôt du côté du

¹ Voir le volume collectif : Emmanuel Bouju E. et Gefen A. dir. (2012) : *L'Émotion, puissance de la littérature ?* Bordeaux : Modernités n°34, Presses universitaires de Bordeaux.

² Céline, L-F. (1987) « Ma grande attaque contre le verbe », *Le Style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*. Bruxelles : Complexe, p. 67.

³ Quitte comme les adeptes de l'Oulipo à faire de ces contraintes un « ouvroir » pour le flux de la subjectivité.

⁴ Gracq, J. (1989) : *Préférences, Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 859.

⁵ Viart, D. (2004) : *Vies minuscules de Pierre Michon*. Paris : Gallimard, foliothèque, p. 115-116. Dominique Viart cite les propos de Michon : « C'était là une sorte d'acceptation, d'acquiescement [...] du côté du cœur quelque chose s'est laissé aller et a tout de suite trouvé une forme. [...] Ça part de l'émotion et la même émotion reste jusqu'au bout ».

formalisme, poursuivant avec humour la tradition gidienne du roman sur le roman : *La Disparition de Jim Sullivan* ou le vrai faux roman américain ; *Paris-Brest* ou le vrai faux roman familial... pourtant, la posture indifférente ou ironique de ses narrateurs laisse parfois entrevoir le trouble, l'angoisse, ou la tenace mélancolie sur lesquels les récits se fondent. Précisément, le dernier roman présente un cas singulier de tension entre le flux des affects, et l'impassibilité, affichée d'emblée par son titre pour le moins austère : *Article 353 du code pénal*⁶. Sur le même ton, la quatrième de couverture résume sobrement l'histoire : « Pour avoir jeté à la mer le promoteur immobilier Antoine Lazenec, Martial Kermeur vient d'être arrêté par la police. Au juge devant lequel il a été déféré, il retrace le cours des événements qui l'ont mené là : son divorce, la garde de son fils Erwan, son licenciement, et puis surtout, les miroitants projets de Lazenec ». Or, à mesure que Martial Kermeur raconte « les faits, seulement les faits », comme on l'exige de lui, le juge est gagné par l'empathie et conclut finalement à « un accident, un malheureux accident »... en vertu de ce fameux article 353.

Tout le roman semble reposer sur cette tension entre deux pôles : d'une part la règle, la ligne droite, le formalisme figurés ici par la justice ; d'autre part la mouvance des sentiments, de la sensibilité, de la vie humaine, peut-être, tout simplement. Cette tension s'observe aussi bien dans la construction du drame que dans l'écriture et le langage, qui est peut-être le sujet central.

Le roman s'ouvre au présent gnomique, sur des considérations générales, comme étrangères aux faits... – on songe d'ailleurs à *L'Étranger* de Camus, dans un contexte comparable – : ce que peuvent être, (ont pu ou auraient pu être) les sensations d'un homme tombé à l'eau : « Sur aucune mer du monde, même aussi près d'une côte, un homme n'aime se retrouver dans l'eau tout habillé – la surprise que c'est pour le corps de changer subitement d'élément... ».

Procédant de cette représentation, une histoire s'esquisse :

[...] quand l'instant d'avant le même homme aussi bien bavardait sur le banc d'un bateau, à préparer ses lignes sur le balcon arrière, et puis l'instant d'après, voilà, un autre monde, les litres d'eau salée, le froid qui engourdit et jusqu'au poids des vêtements qui empêche de nager.

Dans le paragraphe suivant, le récit s'enclenche véritablement, à la première personne, désormais : « Il y avait le bruit du moteur qui tournait au ralenti... [...] et puis les sternes ou mouettes qui tournaient autour de moi. »

Ainsi commence un récit à deux étages, qui émane de l'unique point de vue de Martial Kermeur : d'une part (le récit premier), les événements qui l'ont conduit à passer par-dessus bord Antoine Lazenec et d'autre part (le récit second) ce qui s'est passé dans le bureau du juge, devant qui il a retracé les événements. Autrement dit, un narrateur raconte, se raconte, ce qu'il a raconté... ou réinvente l'histoire à mesure. Les circonstances probables de cette narration figurent dans l'excipit du roman ; Martial Kermeur est alors chez lui : « Oui, souvent, quand je regarde la mer depuis la fenêtre de ma cuisine, quand je respire l'air libre de la mer qui se prosterne en contrebas [...]. » C'est dire que tout le récit est soumis à la subjectivité d'un homme, agité lui-même par toutes sortes de fantasmes, de colères, et de culpabilité.

Le prologue, qui retrace la mort de Lazenec et l'arrestation de Kermeur, fait passer insensiblement du récit premier au récit second grâce à une incise glissée dans la dernière phrase : « [...] oui, ça ressemble à notre histoire, j'ai dit au juge [...] ». À partir de là, on assiste à une sorte de huis clos entre le juge et Kermeur qui décrit le dispositif scénique :

⁶ Viel, T. (2017) : *Article 353 du code pénal*. Paris : Minuit. Les références entre parenthèses renvoient à cette édition.

[...] moi, assis sur la chaise de bois qui lui faisait face, en contrebas du bureau de chêne ou de merisier qui semblait le surélever un peu, là, dans les quinze mètres carrés qui nous accueillait tous les deux, dans le palais de justice aux murs si défraîchis, au fond d'un couloir sombre.

Or dans ce cadre étroit et austère, que redoublent les allusions aux parloirs, coursives, et cellules de prison, il est très souvent fait mention de fenêtres, donnant sur le large, sur la mer, sur la rade de Brest. Des fenêtres par où les pensées s'évadent mais par lesquelles on perçoit les brumes et les variations atmosphériques, comme si elles pénétraient l'espace carcéral. Même dans le fourgon de police, au début « on aurait dit que le ciel essayait de traverser le grillage » (p. 12). Figuration de ce qui se passe dans l'esprit des personnages, les flux et reflux météorologiques comme ceux des affects viennent déjà perturber le cadre rigide de la loi : « Il y avait encore l'air du large qui dispersait mes pensées, l'impression que les fenêtres étaient grandes ouvertes, et qu'encore mes idées [...] tourbillonnaient plus que le vent dans une voile ». C'est donc dans ce bureau de 15 m² que va se dérouler un drame en trois actes, confrontant la longue confession de Martial Kermeur et la parole rare du juge. En effet, ce dernier intervient peu, seulement pour relancer ou réorienter le récit.

Dans le premier acte, le juge occupe apparemment une position de surplomb, derrière ses piles de dossiers et « son code pénal posé comme une muraille »⁷ (p. 51). Il se contente maintenir une distance par des remarques ironiques ou amusées, et les phrases que « lance » Kermeur « comme des flèches dans l'air » ne le font pas réagir. Cet acte correspond, dans le récit premier, aux prémisses de l'affaire : la fermeture de l'arsenal, l'arrivée du promoteur immobilier qui veut transformer la rade de Brest en station balnéaire, et fait miroiter aux habitants des investissements locatifs. L'acte se termine au moment où Kermeur explique comment il a cédé à la tentation : au lieu de s'acheter comme les autres un bateau avec sa prime de licenciement, il a signé un chèque au promoteur, signant en même temps sa ruine, et l'engrenage des catastrophes puisque le projet ne voit jamais le jour.

Cet aveu provoque un coup de théâtre, qui ouvre le deuxième acte, et modifie la configuration : le juge est maintenant debout à la fenêtre ; il « se retourne d'un coup et donnant un coup de poing sur son bureau, s'écrie : « Bon sang, Kermeur, qu'est-ce qui vous a pris ? » » (p. 79). Ce coup de poing inattendu déconcerte l'accusé, qui demande à sortir. Un long silence s'ensuit, comme un point d'orgue. Désormais, Kermeur a compris que le juge « censé représenter le calme et la froideur des lois » était capable de s'émouvoir. De fait, il a de plus en plus de mal à masquer ses sentiments, à calmer son irritation, et Kermeur observe les progrès de la gestuelle, les signes d'agacement ou de reprise de contrôle (« il avait l'air de compatir, du moins son visage en empruntait tous les signes » (p. 126). C'est alors l'accusé qui devient peu à peu maître du jeu et voit dans la personne du juge « un automate dont [il] aurai[t] remonté la clé dans le dos » (p. 111). La façon dont il conduit désormais le récit ressemble de plus en plus à de la manipulation émotionnelle : il s'applique à distiller crescendo les éléments susceptibles d'infléchir son interlocuteur, avec l'impression d'agir « sur un transformateur électrique dont [il] aurai[t] augmenté la puissance » (p. 105).

Dans un premier temps, pour accentuer la noirceur du promoteur immobilier, il convoque tout un arsenal d'imagerie populaire :

- le western (Lazenec serait un méchant cow-boy, et le juge un bon shérif),
- les contes et légendes (Lazenec serait une figure satanique qui étendrait son empire sur les économies et sur les âmes des habitants),
- les fables (Lazenec serait le renard qui s'empare du fromage)...

⁷ Pourtant, ce juge n'a pas « cette condescendance ou dureté ni tout l'attirail que [Kermeur s'était] représenté le concernant [...] ni la barbe grise ni l'embonpoint d'un quadragénaire » : d'ailleurs il « aurait pu être [son] fils » (16).

Le récit concentre d'ailleurs, dans le décor sinistre de la presqu'île pluvieuse et battue par les vents, les ingrédients d'un roman misérabiliste : la fermeture de l'arsenal, le licenciement des ouvriers, l'alcoolisme, les malversations financières, le déterminisme social à la Zola... jusqu'à « ce qui habite Erwan plus que lui », « la lutte des classes » (p. 144). Quant à Kermeur il se présente lui-même comme le parfait *loser* : outre son licenciement, son divorce il est également « ce gars qui a failli gagner au loto » (p. 82) ; celui qui a joué toutes les semaines jusqu'au jour où il a bien la combinaison gagnante ; mais justement, ce jour-là, il n'a pas validé son billet.

Puis Kermeur ajoute de nouveaux épisodes mélodramatiques, tel le suicide du maire ; et il ménage du suspense, fait entrer et sortir théâtralement des personnages, repousse la détonation du fusil en fin de chapitre, au moment où on ne s'y attend plus. Le montage des séquences est d'ailleurs remarquable, commençant par un gros plan pathétique sur le visage de Catherine, l'épouse de Le Goff : « Je crois que c'est le visage de Catherine qui me revient en premier quand je prononce le nom de Le Goff. Ses larmes à elle surtout qui ruisselaient sur ses joues le jour de l'enterrement. » (p. 114).

Le récit est entrecoupé de scènes entre le père et le fils, Erwan ; or la relation père-fils constitue la recette émotionnelle la plus efficace du roman. À la demande de l'accusé, le juge a précisé que lui aussi avait un fils, un fils de sept ans. Alors, « à la place d'être un juge comme lui et un homme justiciable comme moi, on était peut-être seulement deux pères qui nous faisons face et projections notre histoire chacun dans les yeux de l'autre » (p. 111). Occasion pour Kermeur de raconter comment lui-même a failli mourir sous les yeux de son propre fils quand celui-ci avait sept ans, justement. Vient alors la scène mélodramatique de la grande roue : suspendu accidentellement à la nacelle qui montait dans les airs, Kermeur risquait de lâcher prise et de mourir sous les yeux de son fils ; son fils qui tentait de le retenir avec ses mains d'enfant ; mais il est sauvé providentiellement.

À mesure qu'il raconte, le juge s'affaisse de plus en plus, et prouve que Kermeur a bien conscience de lui *faire son cinéma*, il remarque :

Alors le juge d'un coup s'est affalé dans le fond de son fauteuil et il a eu l'air d'encaisser ma phrase comme un spectateur dans un vieux cinéma, en se demandant seulement comment le film finirait, ou peut-être, si ça finirait un jour. (p. 141)

Nous approchons de la fin du deuxième acte. Dans le dernier, beaucoup plus bref, Kermeur rapporte l'arrestation et l'incarcération d'Erwan qui selon le juge « a quand même fait une grosse connerie ». Pour venger son père, un jour de tempête, il a d'abord détaché le bateau de Lazenec, puis tous les bateaux du port, qui entraînés par le courant se sont entassés sur la plage « comme dans une casse de voitures ». Tous les éléments en suspens depuis le début du récit (dont l'incarcération d'Erwan) sont désormais élucidés et Kermeur boucle son histoire, en renvoyant à la scène initiale : « la suite vous la connaissez ». Alors, comme au début du second acte, le juge

d'un coup s'est levé comme s'il ne tenait plus en place, ou bien comme s'il voulait échapper à son fauteuil de juge, il est allé jusqu'à la fenêtre, [...] et puis se retournant vers moi, hésitant peut-être une dernière fois, il a dit sur le ton d'une question qu'il m'aurait posée :

Après tout, ça, toute cette virée sur l'eau, ça pourrait aussi être un accident. (p. 172)

Le dénouement est alors remis à l'article 353 du code pénal.

Or le juge, qui est le destinataire du récit premier est en quelque sorte le représentant du lecteur ; il n'est donc pas étonnant que celui-ci soit victime de la même manipulation émotionnelle, celle de Kermeur... et de l'auteur. Il est d'ailleurs parfaitement possible de lire cette histoire au premier degré : être d'abord saisi dans le prologue par la froide indifférence avec laquelle Kermeur abandonne Lazenec à la noyade ; puis découvrir peu à peu l'ampleur de l'escroquerie, et s'apitoyer devant l'enchaînement catastrophique des faits ; enfin partager l'intime conviction du juge, et se réjouir du *happy end*.

En effet ce récit – en raison du point de vue unique – est constamment indécidable : les indices de la manipulation restent très discrets, et les deux étages de l’histoire ne cessent de se confondre. Certes la scène est distancée par de fréquents « J’ai dit au juge », et par l’observation des progrès de l’émotion. Mais parfois la distance s’efface et on ne sait plus si les propos de Kermeur sont destinés au juge où relèvent du discours intérieur, puisque ce récit, il se l’adresse d’abord à lui-même. Le jeu subtil des temps verbaux contribue également à cet effet, notamment lorsque l’imparfait est associé à l’adverbe « maintenant » :

Maintenant le juge était debout à la fenêtre (p. 79)

Maintenant le soleil avait l’air de vouloir percer... (p. 170)

Indécidable aussi la duplicité du personnage narrateur : son expression est tortueuse, parfois maladroite, empruntant fréquemment la syntaxe de l’oral ; il prétend chercher ses mots, mal maîtriser le langage : « Je n’ai pas le sens de ça, la vitesse des mots comme l’a un juge ou un avocat, et qui les fait cingler comme un fouet dans l’air. » (p. 26). Parfois le juge qui, selon lui, « a toujours le mot juste » termine les phrases de l’accusé. Mais il arrive aussi que ce faisant, le juge se méprenne, et que Kermeur dévoile son sens précis des nuances ; ainsi du mot « rictus » que lui a suggéré le juge : « Mais j’étais obligé de lui dire que non, que je connais ce mot-là, rictus, et que si j’avais dû l’employer, bien sûr je l’aurais employé, mais là, non, ce n’était pas un rictus. Un sourire, j’ai dit. » (p. 143). Et ce langage, il le manie finalement avec beaucoup de ruse, voire d’humour, au point que ses fautes de syntaxe constituent plutôt des jeux de mots, comme quand il remarque : « Ils ont usé des formules *qu’on use* dans ces moments-là. » (p. 11).

L’abondance des considérations métalinguistiques de la part de Kermeur invite au soupçon, de même que l’imbrication des récits : au dernier acte, un troisième étage s’ajoute à la narration, lorsque l’accusé raconte comment il a raconté au juge ce que son fils a lui-même raconté lors de son propre procès. Il serait donc faux de lire seulement le roman de Tanguy Viel comme un « roman social » sur le « déclin industriel d’une région économiquement et moralement sinistrée » ainsi que la critique l’a d’abord présenté⁸. Cette dimension n’est certes pas à négliger, Tanguy Viel renvoie aussi à la réalité sociologique des années 1990⁹. Mais il s’agit également, selon une formule coutumière à l’auteur¹⁰, d’expérimenter le fonctionnement du récit et d’éprouver la puissance performative du langage – ici peut-être son efficacité émotionnelle.

Entre la parole concise du juge et celle, profuse, de Kermeur, ce sont en effet deux usages de la langue, et deux manières de raconter qui s’opposent et qui pourtant organisent souterrainement le texte. D’une part le cadre rigide de la loi, et le formalisme représenté par la justice. Or cette rigueur transparaît aussi dans le cadre imposé au récit, qui est celui du théâtre classique : unités de temps, de lieu, et d’action ; trois actes divisés en tableaux. Quant à l’accusé, qui a commencé son histoire par la fin, le juge le prie de « reprendre depuis le début », puisque la justice exige un récit linéaire, « la ligne droite des faits » des phrases qui « s’articule[nt] et s’éclaire[nt] avec des "donc" et des "alors" » (p. 147). Et au bout du compte c’est bien l’impression que produit le récit de Kermeur : un enchaînement imperturbable de

⁸ Voir l’article de Télérama : <http://www.telerama.fr/livre/article-353-du-code-penal.152138.php>. [20 novembre 2017].

⁹ Voir dans *Diacritik*, l’interview réalisée par Johan Faerber le 3 janvier 2017 : « Et pourtant, il faut bien que je l’assume : oui, ça se passe dans les années 90, oui, ce sont des socialistes dévoyés, et oui, je ressens profondément cette description du livre dans une époque, celle d’un champ d’errances laissée aux enfants de cette génération par des baby-boomers qui n’ont transmis que leurs renoncements, leurs déceptions et leurs petits profits personnels. » <https://diacritik.com/2017/01/03/tanguy-viel-il-faut-etre-resolument-idiot-au-moment-ou-on-se-met-a-ecrire-et-meme-plus-qui-diot-animal-vegetal-sauvage-moleculaire-le-grand-entretien/#more-18550> [20 décembre 2017].

¹⁰ Mais habituellement plus explicite, comme dans *La Disparition de Jim Sullivan* où on assiste à la fabrication d’un « roman américain ».

causalités, qui conduit, comme dans une tragédie antique, à ce qu'on sait depuis le début devoir se réaliser. À la fin, le crime est comme rendu inévitable, non seulement à cause des faits, mais parce que la tension nerveuse atteint son paroxysme.

Mais, d'autre part, en résistance à cette ligne droite imposée par le juge, il y a le flux verbal de Kermeur¹¹ erratique, digressant, émaillé de commentaires et de formules phatiques. Plus précisément il revendique le droit de raconter son histoire « comme une rivière sauvage qui sort de son lit » parce qu'il n'a pas « l'attirail du savoir ni des lois » et parce que « ça [lui] fait quelque chose de doux au cœur » (p. 59-60). C'est pourquoi, à la relation logique des faits, contre laquelle il s'insurge à plusieurs reprises - cette « chose plus mentale, l'équation mathématique à résoudre ou à formuler » (p. 107 – il oppose le déversement libre des affects, « Le désordre de la parole, et les mille pensées s'embouchant comme dans un entonnoir » (p. 34). Il songe d'ailleurs parfois à une séance de thérapie, où le juge serait plutôt un psychologue, lui demandant de « creuser à l'intérieur de [soi] » (p. 99).

Or ce langage affectif, pathétique, pourrait aussi bien être une définition de la poésie. Car poète, Kermeur l'est à l'évidence, porté au lyrisme devant la lumière « si belle qui traverse la roche en fin d'après-midi, le calme des fougères qui ont l'air d'absorber toute la douleur du vent. [...] la brume qui va et vient devant le soleil pâle. La frondaison des arbres quand les tempêtes s'éloignent » (p. 39). Son talent ne se manifeste pas simplement dans cet usage fréquent de l'hypallage, mais dans toute une rhétorique du pathos – emphase, hyperbole. Son discours charrie tout un bric-à-brac d'images et de métaphores qui s'appellent les unes les autres : près de 600 occurrences de la conjonction « comme » – relevées grâce à l'informatique –, ce qui revient à plus de 3 occurrences par page ! Sans compter toutes les formules introduites par « on aurait dit que ». Tanguy Viel creuse manifestement le trait, comme le laisse penser le caractère un peu baroque des métaphores, inhabituel sous sa plume : on voit par exemple Lazenec arriver d'abord comme un cow-boy au Far West, puis quelques lignes plus loin, « pousser comme un champignon au pied d'un arbre ». Kermeur s'inspire d'ailleurs principalement du monde qui lui est familier ; dès la seconde page, les crabes se débattant dans le casier du pêcheur figurent assez bien le même Lazenec. Et pour exprimer la force d'une émotion, il évoque les « vagues de trois mètres qui s'érigent comme des murs d'eau sous [son] crâne » (p. 73). Ainsi la prose fleurie de Kermeur est tissée d'images marines, de références hétéroclites à une culture populaire (des contes, des fables, du cinéma, de la Bible également). Mais s'y glissent aussi en douce des clins d'œil plus savants, indices du double jeu de l'auteur ; un des plus visibles est l'allusion au *Bateau ivre*, quand on voit le Merry Fisher de Lazenec, détaché par Erwan, « cogner comme un fou sur le bois du ponton ». De poète, Kermeur se fait à l'occasion philosophe ou métaphysicien, lorsque les épisodes de sa vie font parabole, par exemple la fameuse anecdote de la grande roue, où le mécanisme a pu s'inverser : « j'aurais aimé, que [ce] soit possible encore, sentir que quelquefois dans nos vies, s'enclenche la marche arrière. Seulement en temps normal, vous serez d'accord avec moi, de marche arrière il n'y en a pas ». Or cette figure classique de la fortune ou du destin pourrait aussi rendre compte de l'histoire, puisque « la ligne droite des faits » qui semblait conduire fatalement à la condamnation de Kermeur aboutit au renversement heureux de la situation.

Dans les derniers chapitres, à mesure qu'il (se) raconte l'histoire, et que la tension monte – tels les cent mille volts qui animaient Erwan (p. 166) – Kermeur s'échauffe et les images se bousculent dans son esprit. Lui viennent alors des visions prophétiques, il se représente une sorte d'apocalypse où les murs du tribunal s'écrouleraient, les livres de loi flotteraient sur l'eau, et la justice serait celle des éléments : « la suite, elle est écrite par les courants qui savent rejeter les corps le long des côtes » (p. 170). Le récit se termine en une sorte de *dies*

¹¹ « Le désordre de la parole, et les mille pensées s'embouchant comme dans un entonnoir » (34).

Irae, où le jugement dernier serait prononcé par le juge – devenu prédicateur devant « une assemblée entière » (p. 173). On assiste alors à une sorte d'Assomption de Kermeur, sous le regard de Dieu : les flots apaisés se prosternent en contrebas, et il « récite l'article de loi comme un psaume de la bible écrit par dieu lui-même ».

À la fin, dans le temps immobile du conte, il ne reste donc plus que la mer et le livre : le code pénal, qui est aussi le livre de loi, ou Livre de La Loi – la Bible aussi bien. Ainsi, tout converge vers les Écritures, mais bien sûr au sens profane du terme - « bible » s'écrit ici sans majuscule – puisque c'est en effet de livre et d'écriture qu'il s'agit. Tout d'abord, le texte de loi, que l'on aurait dit impassible telle une équation mathématique, est poreux lui aussi au flux de la subjectivité, à la mouvance des affects dans la mesure où il laisse place à « l'intime conviction » des juges. Se pose encore la question de la poésie, qui semble submerger la rigueur du récit linéaire, comme les vagues ébranlent le tribunal. Tanguy Viel serait-il, à la manière de Kermeur, un poète contrarié ? Demeure quand même dans un coin du tableau, le regard ironique de l'écrivain mystificateur ou diabolique – un Lazenec tirant les ficelles du dispositif. Réflexion sur l'écriture enfin, tellement le roman est irrigué par la littérature universelle : il fait signe aussi bien vers Kafka que vers Camus, vers Melville, Robbe-Grillet ou Sebald¹²... À coup sûr l'émotion proprement littéraire – s'il en est une spécifique - est au rendez-vous. Manière de concilier ironie et émotion, ou de réconcilier Gracq avec le formalisme des éditions de Minuit.

BIBLIOGRAPHIE :

- Camus, A. (1942) : *L'Étranger*. Paris : Gallimard.
Céline, L-F. (1987) : « Ma grande attaque contre le verbe », *Le Style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*. Bruxelles : Complexe, p. 67.
Gracq, J. (1989) : *Préférences, Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade.
Melville, H (1987) [1982] : *Billy Bud, marin*. Paris : Gallimard, l'Imaginaire.
Sebald, W. G. (1999) [1995] : *Les Anneaux de Saturne*. Arles : Actes sud.
Viart, D. (2004) : *Vies minuscules de Pierre Michon*. Paris : Gallimard, foliothèque.
Viel, T. (2017) : *Article 353 du code pénal*. Paris : éditions de Minuit.
(2009) : *Paris- Brest*. Paris : éditions de Minuit.
(2013) : *La Disparition de Jim Sullivan*. Paris : éditions de Minuit.
Kafka, F. (1987) [1933] : *Le Procès (Der Process)*. Paris : Gallimard, Folio.
(2001) [1926] : *Le Château (Das Schloss)*. Paris : Gallimard, Le livre de poche.

Sylviane Coyault
Professeuse émérite de littérature française
Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique
4, rue Ledru
63057, Clermont-Ferrand cedex 1
sylviane.coyault@gmail.com

¹² *L'Étranger* de Camus, *Le Procès*, ou *Le Château* de Kafka, l'atmosphère de crime marin de Robbe-Grillet... Le coup de poing du juge rappelle celui du commandant de Melville (dans *Billy Bud, marin*). On aura noté aussi le clin d'œil à Sebald avec la métaphore des « anneaux autour de saturne » (164)...