

Les romans de Tanguy Viel peuvent être lus comme des aventures éthopoétiques : on y devient sujet en donnant sa propre version des histoires dans lesquelles on a été empêtré. C'est à la construction d'un tel éthos qu'ont été invités des lycéens de Clichy-sous-Bois : ils ont écrit *Ce jour-là*.

« Comprendre, c'est toujours appliquer »¹ a écrit Hans-Georg Gadamer c'est-à-dire appliquer l'œuvre à soi-même si bien que la comprendre, c'est se comprendre, et, en se comprenant par elle, la comprendre mieux.

Mais il n'y a jamais eu non plus de lecteur qui, ayant le texte sous les yeux, se soit borné à lire ce qui s'y trouve. Il se produit au contraire, en toute lecture, une application, si bien que quiconque lit un texte est lui-même intégré au sens appréhendé.²

L'œuvre de Tanguy Viel a été ainsi comprise à Clichy-sous-Bois, et, de cette compréhension ici opérante, dans le cadre d'ateliers d'écriture animés par l'écrivain, est né un roman de la ville écrit par les élèves de son lycée³ : *Ce jour-là*, publié aux éditions Joca seria en octobre 2012.

Ce qui a été appliqué est l'éthopoétique⁴ qu'induisent les dispositifs romanesques de Tanguy Viel, le *devenir sujet* (même *sujet hanté*) que manifestent à la fois la scène fictive de la narration et la scène réelle de la fabrication fictionnelle, et qui suppose de se déprendre des affabulations ou des fictions des autres pour réussir à donner sa « version »⁵ (à soi, même si dialogique). L'efficacité de cette application, une création collective, s'explique par la configuration particulière de la réalité où se trouvaient les interprètes de l'œuvre, leur propre empêtrément⁶ dans des discours assujettissants : ils étaient (avec urgence) en attente d'un mode de subjectivation. Par la rencontre

de l'œuvre, ce qui était confusément pré-compris a pu être compris, et, par la rencontre de l'écrivain, agi: les élèves sont devenus des fabricateurs d'histoires et de voix narratives, que Tanguy Viel a ensuite « arrangé », au sens musical, orchestré.

On peut en effet comprendre les romans de Tanguy Viel comme des récits par lesquels les narrateurs essaient de se dépêtrer des mots des autres qui les ont obsédés : des oracles de Paul dans *Le Black Note*, des fantômes de Marin et de l'oncle dans *L'Absolue perfection du crime*, de ceux de Lise dans *Insoupçonnable*, ou des paroles péremptoires de Kermeur et de la mère dans *Paris-Brest* :

(1) Tu ne sauras jamais ce que c'est que le plus aliénant dans ce monde, avec tout ce qui a pu t'arriver déjà, même le corps plein d'impuretés, même rempli physiquement du sentiment de l'étranger en soi, ce n'est rien, Rudolph, rien rapporté à Paul quand il vit en toi par ses mots. (*Le Black Note*⁷ - noté désormais BN)

(2) Mais ce qui ce soir-là surnageait dans nos esprits, outre le casino et les visages ennemis, outre le cognac qui nous engourdissait lentement, ce qui planait dans la nuit tombante, c'était l'endroit abstrait de nos crânes où il était écrit en lettres grasses laissées par l'oncle, *l'absolue perfection du crime*. (*L'Absolue perfection du crime*⁸ - noté désormais APC)

(3) C'est comme ça, il y a des mots avec Lise qui sont comme des balises hurlantes, des sirènes invisibles, de cette intonation qu'elle savait mettre sur certains mots quand sa voix ordinaire ne connotait rien, et que d'autant, allongée là sur la plage et le soleil qui semblait dissoudre aussi vite ses paroles, d'autant ce *million de dollars* résonnait en nous comme sur une scène de théâtre. (*Insoupçonnable*⁹ - noté désormais I)

(4) Et tandis que je buvais le vin que le fils Kermeur me servait assis là à le regarder s'agiter et parler plus que moi, je continuais d'entendre sous mon crâne cette improbable conversation de lui et de ma mère, inacceptable, disait l'un, c'est un marché inacceptable, et la voix de ma mère qui venait s'y superposer : et je te rappelle aussi que tu n'es pas majeur, que nous sommes responsables de toi devant la loi. (*Paris-Brest*¹⁰ - noté désormais PB)

Dans *Cinéma*, ce sont les images qui parlent à la place du narrateur :

(5) Mais je m'emporte, et je ne laisse pas les choses venir d'elles-mêmes, toutes ces choses visibles, je dois les laisser parler à ma place, je suis là aussi, mais ensemble, que les images et moi on parle ensemble, voilà ce que je dois faire. (*Cinéma*¹¹ - noté désormais C)

Non seulement ces paroles occupent la conscience des personnages, mais elles mettent leur vie en intrigue: ils sont enrôlés dans les scénarios que d'autres ont imaginés : reformer le quartette de Coltrane (*BN*), « nettoyer » le casino (*APC*), feindre un kidnapping (*I*), voler l'argent de « la vieille dame » (*PB*) ; et quand bien même le personnage ne serait que le spectateur (inlassable) d'un film, sa vie s'y « accroche » parce que « ce film, ces deux hommes, [c'est] le contraire de rien, tout, tout pour [lui] » (*C* : 63).

L'enrôlement est plus ou moins consenti selon les œuvres : l'empiètement d'autrui peut y être désiré par peur, en soi, du « vide sans fond » (*C* : 63) ou bien subi, d'où cette fatigue d'être qu'éprouvent les personnages¹² et qui est, selon Jean-Louis Chrétien, le signe d'un « évidemment intime »¹³. Cependant, sauf dans *Cinéma*, il arrive toujours un moment où ils secouent soudain leur fascination ou leur irrésolution¹⁴. Dans *Le Black Note*, *L'Absolue perfection du crime* et *Insoupçonnable*, ils passent à l'acte, commettent l'irréparable. Et, ce contre quoi leur violence se déchaîne, ce sont les scénarios des autres : ils leur ajoutent un épisode imprévu qui les fait échouer.

(6) Et je voulais que Paul se taise pour toujours, je voulais le voir dans une boîte en fer, hermétique au son, hermétique à la lumière. J'en ai rêvé, Rudolph, des mois plus tôt j'ai imaginé ce moment du brasier, ce moment où tout s'inverse pour chacun de nous. Le feu dans la maison, Rudolph, c'est moi qui l'ai mis dans la pièce principale. (*BN* : 85)

Pierre, dans *L'Absolue perfection du crime*, ou Sam, dans *Insoupçonnable*, attaquent, eux, ceux qui attestent par leurs propos de leur identité aliénée et les privent du secours de la dénégation: le directeur du casino parce qu'il ne veut pas voir en lui un homme qui, « comme tout le monde » (*APC* : 100)¹⁵, réveille, ou Henri parce qu'il l'a « dessaoulé » en prononçant son prénom :

(7) Et j'avais l'envie stupide de dire que non, que ce n'était pas moi, que c'était une erreur (*I* : 81).

Quant à Louis de *Paris-Brest*, sa manière de « dire : voilà, c'est fini, toute cette histoire, c'est terminé » (*PB* : 137) est de proposer «[sa] version à [lui] des faits » (*PB* : 76).

C'est là la véritable issue à l'assujettissement, c'est même là la seule possibilité de subjectivation dans l'univers romanesque de Tanguy Viel. Elle affleure dans le dernier roman, où le geste narratif (et fictionnel, comme on le verra) est mis en abyme, mais elle sous-tend la scénographie de tous les autres : les *je narrés* sont tous passés, in fine, à l'acte narratif ; ils sont devenus des *je narrants*, et c'est leur version à eux des faits qu'on lit. Certes cette version est

encore hantée par les autres, désormais absents, mais elle l'est de moins en moins, du premier au dernier roman, parce qu'elle est de plus en plus éthopoétique.

La hantent toutes les paroles que les narrateurs ont entendues et qui résonnent encore « comme sur une scène de théâtre » (3). La plupart d'entre elles s'incorporent aux récits sans démarcation, sans guillemets, les rendant ainsi constitutivement dialogiques, comme le thématise le premier roman dans le passage cité (1) ou comme le montre le dernier (4). Cependant les plus affabulantes sont clairement déclarées hétérogènes¹⁶ au moyen d'italiques (2) (3), et les multiples incises, qui reviennent comme des leitmotive (« il a dit », « elle a dit », « a-t-il dit »), signalent l'effort des narrateurs pour s'en dépêtrer en les attribuant à ceux qui les ont proférées.

La hantent aussi les imagos de ceux qui ont fasciné les narrateurs et qu'ils apostrophent, provoquant des solutions de continuité dans le déroulement de leurs récits, opposant brusquement à leur destination ouverte, l'écran d'un destinataire fictif, en retournant ainsi, semble-t-il, le projet: non pas la déprise et la reprise de son histoire, mais la nostalgie de l'emprise, sans doute à cause de « *this terrible desire to establish contact* » qui fait le « fond », selon Nathalie Sarraute, des personnages de Dostoïevski¹⁷. Cependant ces adresses ont des fonctions différentes selon les textes, et dans le dernier où elles se raréfient, elles ne servent pas à entretenir « sous [le] crâne [une] improbable conversation » (4) mais à l'achever:

(9) Dans dix ans elle attendra encore ce jour où je reviendrai habiter avec eux. Mais ce jour n'arrivera jamais, maman, jamais tu m'entends ? (PB : 61)

On peut en effet identifier dans l'œuvre de Tanguy Viel, à travers les variations du dispositif romanesque, une tension vers l'inscription d'une possibilité¹⁸ narrative, et au-delà, fictionnelle. Dans le premier roman, *Le Black Note*, elle est empêchée par la résurgence compulsive d'un discours de *possédé*¹⁹ qui brise sans cesse le récit, l'empêche de prendre et de se développer. Dans le deuxième, *Cinéma*, elle est subordonnée, la narration ne faisant que seconder une narration première, sémiologiquement bien plus complexe, toujours en avance sur elle ; le narrateur n'a d'autre possibilité que de réfléchir la fiction qui l'obsède, aux deux sens du terme : en reproduire le déroulement et l'interpréter, ce qui ne construit qu'un éthos spectral ; il n'a « pas de vie à côté du film, [il est] un homme mort sans *Sleuth* » (C : 96), tout ce qu'il a à lui, ce sont « des idées à propos des images » (C : 50). Cependant le motif du cahier qui met en abyme leur inscription et la récurrence d'expressions personnelles (« mon idée à moi », « ma petite idée à moi », C : 34, 53) invitent à y voir un

mode – mineur et ressassant²⁰ – de subjectivation. La possibilité du récit se réalise dans les romans suivants grâce au passé composé, qu'on peut envisager comme une forme verbale éthopoétique, en raison du « lien vivant » qu'elle établit, comme l'écrit Emile Benveniste, « entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place »²¹. En tant qu'antérieur et accompli du présent, le passé composé est précisément le temps qui permet de commencer à composer avec son passé, d'en initier une version à la fois assez détachée pour ne plus en subir la prégnance (les faits étant désormais achevés), et assez proche pour instaurer à partir de lui, de sa reprise présente, un sujet – un sujet même tout juste naissant, encore étranger à lui-même, qui note ce qui le creuse²²:

(10) J'ai pensé : non, c'est pour notre bien, tout ça, pour notre bien. J'ai pensé ça une fois, j'ai pensé ça deux fois, mais à la troisième fois j'ai senti des larmes qui montaient. Je me suis demandé si c'était à cause de Chostakovitch, à cause de la valse épuisée, mais quand j'ai compris qu'il y avait du chagrin là-dedans, quand j'ai compris ton visage qui s'inscrivait maintenant en surimpression sur le pare-brise, je me suis effondré. (I : 138)

La possibilité d'une identité narrative que réalise la scénographie fictive est, dans les romans de Tanguy Viel, souvent mise en abyme, et par ce miroir interne, confirmée dans sa valeur éthopoétique. Après *Cinéma* et avant *Paris-Brest*, *L'absolue perfection du crime* présente une réduplication originale de l'énonciation dans l'énoncé, à l'échelle du *je narré*, dans une situation où il devient déjà un *je narrant* et est en mesure de découvrir la puissance révélatrice de la narration. En effet, le roman fait l'ellipse de la première partie de l'épisode du hold-up, où se produit l'agression du directeur du casino, et il lui substitue sa répétition lors d'une reconstitution devant un juge quelques mois plus tard, épisode donc proleptique qui distord l'ordre narratif (le récit reprenant après son cours, racontant la deuxième partie de l'épisode tel qu'il a été vécu). Ce que permettent de saisir ici le récit et le jeu, c'est la nature de cette agression : elle est un acte-symptôme²³. Dans *Paris-Brest*, le mode de subjectivation mis en reflet ne procède plus seulement de la narration d'une histoire ; il procède de sa fictionnalisation. Car l'histoire réellement vécue échappe ; le narrateur ne cesse d'avouer son ignorance ou son incompréhension :

(11) Je ne sais pas. Personne ne sait. (p.23)

(12) Je n'ai jamais su si mon père avait réellement profité des quatorze millions qui manquaient dans la caisse à son départ, je n'ai jamais su s'il les avait vraiment pris (p.41)

(13) Là-dessus je n'ai jamais réussi à débrouiller l'écheveau, tout ça est resté très flou et très indistinct (p.46)

Il est impossible d'opposer à la « version expurgée » (PB 75) de la mère une version authentique ; sa *version à soi* ne peut qu'être fictionnelle, on ne peut que faire *son roman familial* (« ce que j'avais fini par appeler mon roman familial », PB 69). Le narrateur expose même sa poétique fictionnelle, ce qu'il a « transformé [...] pour ne pas avoir d'ennui » (PB 175) ou pour rendre « certains événements plus attrayants, disons, plus dramatiques qu'en réalité », pour faire « plus classe [...] et donc plus romanesque ». La fictionnalisation du réel, à la fois, protège et permet une maîtrise.

La mise en abyme, là, s'approfondit, devient transcendantale²⁴ : elle réfléchit non plus seulement la scène fictive de l'énonciation, comme dans les précédents romans, mais aussi la scène réelle, la création romanesque, en en donnant des clés métatextuelles :

Ce que je voulais, c'était que ça fasse comme un roman anglais du XIXe siècle, quelque chose comme *Les Hauts de Hurlevent*. D'un côté je voulais faire un roman familial à la française, de l'autre je voulais faire un roman à l'anglaise...(73)

Le romancier, comme ses personnages, doit pratiquer un frayage : il doit, lui, se frayer un roman possible en jouant avec les fictions des autres, ou, comme le dit Marc Escola²⁵, en « [négociant] une autorité particulière dans et grâce à ce jeu intertextuel », sa propre éthopoétique.

C'est ainsi qu'on peut comprendre l'œuvre de Tanguy Viel, son *écriture*, au sens que Roland Barthes donnait à ce terme dans *Le degré zéro de l'écriture* : ce par quoi « la Forme est aussi Valeur », « choix d'un éthos »²⁶ ; c'est elle qui a été appliquée à Clichy-sous-Bois : *Ce jour-là* en est l'effet.

On est là plus qu'ailleurs empêtré dans des mots qui renvoient de soi une image où l'on ne se reconnaît pas et dans des histoires qui enrôlent malgré soi. Il y a les étiquettes qui sont plaquées de l'extérieur, celles qu'ont fixées les émeutes de 2005 : casseurs, incendiaires, marginaux désœuvrés et violents. Il y a aussi les rôles qui sont imposés de l'intérieur, qui proviennent des scénarios qui circulent en banlieue : des guerres entre jeunes et policiers, entre bandes ennemies, des « triangles » interdits (le grand frère, sa sœur, l'ami), ...Autant de discours simplificateurs ou affabulateurs, assujettissants, dont il est urgent de se dépêtrer en proposant sa version à soi. Les ateliers d'écriture mis en place au lycée de la ville ont donc proposé aux élèves un tel désassujettissement en leur offrant une possibilité de roman, en les invitant à devenir, réellement, des sujets fictionnels qui fabriquent des histoires et les donnent à lire,

et à devenir, imaginativement, des sujets fictifs qui racontent au passé composé les histoires dans lesquelles ils ont été pris.

Il s'est agi d'abord de « fictionner » le réel. Si l'on ne peut, de la réalité, « débrouiller l'écheveau » (13), si « le réel doit être fictionné pour être pensé », comme le dit Jacques Rancière²⁷, sa complexité n'est pensable que par l'entrecroisement de plusieurs fictions. Tanguy Viel a donc demandé aux élèves, en groupe, d'inventer des histoires, et d'abord des événements qui puissent les dramatiser, comme le fait Louis dans *Paris-Brest*. Pour créer une tension narrative, l'attente de l'après, ils pouvaient aussi suivre un déroulement minuté, comme celui du jour J de *L'absolue perfection du crime* (p.70-86). Chaque membre du groupe a alors choisi un des personnages de l'histoire et l'a fait devenir narrateur : il s'est construit un *soi* fictif où son intimité a pu être comprise sans être livrée, et par lequel il a pu aussi s'efforcer de saisir une altérité, en se mettant à la place de policiers, de chauffeurs de bus, de profs, ..., grâce auquel il a donc pu imaginativement échapper aux rôles et aux images.

De la même histoire, sont ainsi présentées plusieurs versions, qui divergent ou convergent, s'opposent, ou s'ignorent, ce qui permet d'en rendre visible « l'écheveau », comme celui d'un contrôle de police, par exemple, qui est raconté par Martin, Omar, la Caissière et le deuxième chauffeur, et, selon les narrateurs et leur capacité de détachement, au passé composé ou au présent:

MARTIN

J'ai appelé cette journée « la journée catastrophe » [...] Puis on m'a demandé d'aller contrôler les jeunes du Chêne pointu. Je me suis retrouvé au bâtiment 10, un vieux bâtiment tout sale. Les gamins tenaient les murs, comme ils disent, alors je suis allé les interpeller, mais il y en a un qui a voulu jouer au plus malin, j'étais déjà un peu en colère, il ne fallait pas que cet idiot s'y mette lui aussi, parce que je sentais que je pouvais m'énerver.

LA CAISSIERE

[...] Je passe à côté d'un jeune qui répare une voiture, l'un des jeunes que j'ai vus ce matin. Ah c'était donc à ça qu'ont servi les outils. J'ai reconnu les emballages jetés par terre. Il y a une voiture de police devant la tour. Pour changer. Ils contrôlent les jeunes et on dirait que le ton commence à monter.

OMAR

[...] Là, c'était au bâtiment 10 du Chêne pointu, j'étais avec Jamel qui venait de bricoler sa voiture. Sinon, on faisait comme toujours, on tenait les murs quand soudain vers 14h la police entre dans la cité avec leur voiture. Ils nous regardent, on les regarde, ils sortent de leur voiture et ils nous demandent notre pièce d'identité, et moi je dis : « pourquoi tu veux me contrôler j'ai rien fait, je suis juste en train de parler avec mes potes en bas de chez moi ! » Le policier énervé commence à sortir sa matraque et il dit : « fais ce que je te dis tout de suite ». Jamel, lui, il essaye de s'en aller mais le policier lui dit « reste là ou je te défonce », Jamel lui dit « c'est bon, calme toi, là », le policier lui répond : « tu me parles comment, toi, t'es qui, toi, pour me parler comme ça ». La tension a commencé à monter et une foule de jeunes a commencé à venir. C'étaient mes potes, plus déchaînés que jamais. Le policier a stressé et quand un des mecs a jeté une pierre pour qu'ils partent, alors il a sorti son flash ball et il a tiré pour disperser la foule.

LE DEUXIEME CHAUFFEUR

[...] En passant entre les immeubles de la cité, j'ai aperçu un groupe de jeunes qui bloquait la rue: ils entouraient des voitures de police et des camions du Samu. Ma fenêtre était entrouverte et j'entendais vaguement les jeunes parler. Entre des insultes et des cris, j'ai réussi à comprendre qu'un policier avait tiré sur un jeune au flash ball. La foule se retirait lentement pour nous laisser passer.

Dans l'interview qu'il a accordé au *Matricule des anges* en mars 2006²⁸, Tanguy Viel dit que « l'histoire est comme une sorte de capteur capable de ramasser tout ce qui traîne sur [son] bureau » : « Sans un argument un peu défini, les choses restent chez moi très fragmentaires, très pointillistes : j'ai bien quelques couleurs, quelques lieux, quelques paragraphes de description, mais tout ça ne prend forme et sens qu'au moment où j'arrive à donner une direction à l'ensemble ». Il a procédé à l'inverse dans les ateliers d'écriture. Une fois les histoires imaginées, les voix narratives élaborées, il a demandé aux élèves de donner à leur monde fictif de la profondeur et de l'épaisseur en notant des choses vues, entendues, senties, qui puissent devenir des impressions éprouvées par leurs personnages ou des personnages-sites qui disent seulement la ville, comme la Fille à sa fenêtre

LA FILLE A SA FENÊTRE

La routine, les mêmes têtes énervantes, l'impression d'être observé, l'inquiétude, la même musique, chaque seconde, chaque semaine, chaque mois, chaque année, les mêmes tracas, le ciel, les adultes, les tourments, l'odeur d'épices du marché des Bosquets, les mariages des voisins, les belles coutures des djellabas de nos mamans, les tables pleines les jours de ramadan, les pleurs lorsqu'on perd un être cher, les beaux tags sur les murs, le bus 146 envahi par les sauvages, les toxicos qui nous font peur.

A la fin du premier semestre de l'année scolaire 2011/2012, les ateliers d'écriture avaient produit un ensemble hétérogène d'histoires, de versions multiples d'histoires, d'instantanés, auquel seuls des accords donnaient une unité : la première personne, le passé composé, l'emploi du temps minuté, le chronotope : un même jour de neige à Clichy-sous-Bois. Cependant les fictions restaient étrangères les unes aux autres. Pour que leur diversité et leur discontinuité puissent devenir un roman, il restait à imaginer quelle « concordance-discordance »²⁹ il était possible de leur donner. Au second semestre, lors d'un stage d'écriture en Normandie (dont il reste dans le livre des « vignettes maritimes » attribuées au personnage-site, Normandie), les élèves ont cherché comment croiser leurs fictions en faisant d'un protagoniste de l'une, un témoin de l'autre : Elodie, par exemple, rentrant chez elle au petit matin, pensant à Ryan qu'elle doit retrouver bientôt et que son frère le soir essaiera de poignarder, a reconnu Serap dans la voiture qui va bientôt renverser Tom...

Tanguy Viel a ensuite créé la forme : il n'a rien ajouté, rien transformé mais il a tout « arrangé » au sens musical, si l'on peut réveiller la métaphore qui sert à qualifier un tel livre : un roman polyphonique. Il a renforcé le phrasé des fragments narratifs et descriptifs écrits par les élèves en faisant des coupes, il les a placés dans le livre afin qu'ils puissent résonner les uns par rapport aux autres, par contrepoints, et afin de rythmer leur succession, il a aménagé ainsi différents plans sonores : outre les lignes mélodiques des histoires, les notes tenues des impressions du dehors, ...Bref, il a orchestré l'ensemble.

En ce sens, *Ce jour-là* est bien un effet de son écriture, de cette « autre réalité » dont parle Roland Barthes, « entre la langue et le style », où « l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage ».

Notes

¹ *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éditions du Seuil, pour la traduction française, 1976/1996, 331

² *Ibid.* 362

³ Tanguy Viel était en résidence au lycée Alfred Nobel en 2011/2012. La Résidence d'écrivain est un dispositif original du service livre du Conseil régional d'Ile-de-France : l'écrivain reçoit une bourse de création, le lycée, une subvention.

⁴ *Herméneutique du sujet* (227) « Les Grecs avaient un mot que l'on trouve chez Plutarque, et chez Denys d'Halicarnasse aussi, qui est un mot très intéressant. On le trouve sous la forme du substantif, du verbe et de l'adjectif. C'est l'expression, ou la série des expressions, des mots: êthopoiein, êthopoia, êthopoios. Ethopoiein, ça veut dire faire de l'éthos, produire de l'éthos, modifier, transformer l'éthos, la manière d'être, le mode d'existence d'un individu. Ce qui est êthopoios, c'est quelque chose qui a la qualité de transformer le mode d'être d'un individu. »

⁵ Le terme est utilisé dans *Paris-Brest* (Editions de Minuit, 2009, 76)

⁶ Dans l'ouvrage qu'il a consacré à l'œuvre de Paul Ricoeur, *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*. (2001, Grenoble, éditions Jérôme Million), Jean Greisch utilise ce mot pour traduire le titre allemand de Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt* (1953) : « L'être-empêtré dans les histoires ». (147)

⁷ *Le Black Note*, éditions de Minuit, 1998, 27.

⁸ *L'Absolue perfection du crime*, éditions de Minuit, 2001/2006, 36.

⁹ *Insoupçonnable*, éditions de Minuit, 2006/2009, 73

¹⁰ *Paris-Brest*, *op. cit.* 17

¹¹ *Cinéma*, éditions de Minuit, 1999, 43

¹² « Depuis longtemps déjà, l'exécution des ordres, les revolvers dans nos vestes, la façon d'être salués dans la rue et de faire de mauvaises rencontres, ça nous fatiguait. » (*APC* 24)

¹³ Chrétien, Jean-Louis, *De la fatigue*, 1996, Paris, Minuit, 9.

¹⁴ *L'absolue perfection du crime* (2006, Paris, Minuit): « S'il y en a un qui devait quitter tout ça, c'était moi. Mais je ne l'ai pas fait, ni ce jour-là, ni les jours d'après, je suis resté, c'est mon histoire » (18) ; « Mais je ne l'ai pas fait, c'est là mon histoire » (69)

¹⁵ « Je voyais mes yeux qui s'inquiétaient de moi, et la question mal posée de ce que je pouvais faire là ce 31 décembre, quand je devrais comme tout le monde être en train de boire et dîner dans un grand restaurant [...], alors je ne vois pas pourquoi je ne ferais pas comme tout le monde, je ne vois pas pourquoi je n'aurais pas moi aussi mon réveillon, ma fête privée, et je ne sais pas, oui, aussi vite, quand la porte allait s'ouvrir, je ne sais pas, le directeur a peut-être dit quelque chose comme « allez vous faire foutre », parce que j'avais peut-être dit quelque chose comme « belle soirée pour un réveillon », en tout cas c'est certain à ce moment-là j'ai craqué, à ce moment-là quelque chose s'est brisé à l'intérieur de moi » (*APC* : 100)

¹⁶ Jacqueline Authier-Revuz distingue l'hétérogénéité constitutive du sujet traversé par d'autres discours irrepérables et l'hétérogénéité montrée par laquelle est marquée l'altérité des discours que rapporte le sujet (« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* n°73, 1981, 98-111).

¹⁷ « *De Dostoïevski à Kafka* », *L'Ere du soupçon, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, 1568

¹⁸ Ces mots, « inscription » et « possibilité », appliqués à une configuration romanesque, sont de Dominique Rabaté qui, dans *Vers une littérature de l'épuisement* (José Corti, 1991), étudie « la place du sujet dans la parole qu'il donne à lire », ses « stratégies d'inscription » (9) et, notamment à propos de *L'Etranger* d'Albert Camus, la « possibilité » ou plutôt « l'impossibilité » du récit (86-101).

¹⁹ « Et maintenant Paul survit, la nuit quelque fois, il survit en ombre, en fantôme, il utilise ma peau noire pour parler sans accent, sans mots écorchés par ses racines, et je me cache sous les draps pour le faire taire, pour tuer l'écho dans la chambre, mais il résiste, c'est terrible de se sentir partir à l'horizon de soi-même. » (BN : 88)

²⁰ Comme l'a montré l'ouvrage présenté par Eric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin et Dominique Rabaté, *Écritures du ressassement* (Presses universitaires de Bordeaux, 2001), le ressassement est un « des modes d'écriture de la modernité »

²¹ « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, 1, Gallimard, 1966, Tel, 1976, 244

²² Dominique Rabaté parle de « l'étrangeté comme un creux au cœur des choses », *op. cit.* 90

²³ J'ai essayé d'y aller doucement le jour de la reconstitution, avec le comédien, mais quand il a marmonné son « va te faire foutre » à lui, je jure, le coup est parti presque aussi fort, tête secouée touchant la glace et s'observant saigner, pardon, je lui ai dit, mais c'était trop tard déjà. (APC : 100)

²⁴ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 138

²⁵ « Intertextualité et littéarité », *Atelier de théorie littéraire. Fabula*
(<http://www.fabula.org/atelier>)

²⁶ « Or toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture. Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage », Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, 1953/1972, 14

²⁷ *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique-éditions, 2000, 61.

²⁸ N°71

²⁹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Editions du Seuil, 1983, 128-129.