

---

RELIEF 6 (2), 2012 – ISSN: 1873-5045. P 96-109

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113727

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

---

Dans l'œuvre de Tanguy Viel c'est surtout le roman *Insoupçonnable* de 2006 que nous examinerons pour sa portée mélancolique où argent, désir et conditions sociales s'amalgament sous des regards filtrant le manque d'être. Ensuite la fresque biblique que développe le triptyque *Péplum / Personal Jesus / Cet homme-là* né sous le signe de Giotto sera contemplé de travers.

Tanguy Viel est un auteur précieux : il a publié un nombre restreint de textes concentrés.

Tanguy Viel est un auteur minutieux : il écrit avec la finesse du miniaturiste, peaufinant le vocabulaire, veillant à une économie précise du récit.

Cette minutie et cette précision servent avant tout à faire suivre aux mots dans leur enchaînement les mouvements des regards. Dans notre analyse nous visons à dégager quelques lignes de force dans cette interférence entre la parole et le regard. Dans un premier volet c'est un roman, *Insoupçonnable*, qui nous occupera surtout. Pour une deuxième étape complémentaire nous avons choisi une réalisation multimédia publiée en 2007 sur internet, *Péplum*, où une voix raconte des fragments d'une vie, celle du Christ, alors que les images montrent de leur façon une histoire quasi identique – ou encore plutôt supplémentaire. Comment et pourquoi se poursuivent ces rencontres ?

Dans le premier roman de Tanguy Viel, *le Black Note*, c'est le thème de la disparition, de tout ce qui s'éloigne irrémédiablement – le quartette, la musique, l'ami mort, la maison que nomme le titre – qui remplit le regard d'un narrateur qui essaie d'en parler à distance. « C'en sera fini des visions nauséuses » : voilà comment ce narrateur prévoit l'avenir de son séjour à la clinique, de son écriture aussi et surtout. Le regard se teinte sourdement de mélancolie (sentiment qui sera le sujet explicite de Tanguy Viel dans les articles qu'il a

publiés dans la rubrique – ou plutôt la ‘nigrique’ – « Mélancolies » de la Revue en ligne *Inventaire/Invention* – nous y reviendrons). Le regard mélancolique cherche la parole pour pouvoir se délimiter, pour arriver à un début de mensuration suivant les rythmes du jazz de Coltrane. *Cinéma*, le second roman de Tanguy Viel, va thématiser de manière complexe la relation entre regard, affect et discours. Le film *Le Limier* de Joseph Mankiewicz est l’objet de fascination d’un narrateur qui ne finit de vivre son ersatz de sevrage dans le remaniement de ces images<sup>2</sup>. Ensuite *L’absolue perfection du crime* : une machine criminelle qui devrait fonctionner à merveille – comme notre société – mais où la trahison et la vengeance réveillent les atavismes élémentaires. Comment dire la haine d’un regard et la souffrance de la tendresse au fond des yeux, comment parler d’une fascination visuelle extrême qui sournoisement dévie ?

De manière comparable *Insoupçonnable* réunit un quatuor inextricable : la machinerie d’un crime, l’huile pervertie des sentiments, l’insistance des regards et l’instance de la parole. Quatre personnages participent à la chorégraphie : Lise, jeune femme qui travaille initialement dans un bar comme allumeuse ; son petit ami, Sam, et deux clients du bar, les frères Henri et Édouard Delamare, commissaires priseurs de leur métier. Lise et Sam rêvent de richesse et d’une vie heureuse comme couple, l’un et l’autre fatalement liés. Ils imaginent donc un scénario très classique qui leur permettra de réaliser leur projet tout en restant ‘insoupçonnables’. Lise se fait épouser par Henri (et Sam sera présent comme ‘frère’ – de la même manière dont procèdent les jeunes amants dans *Manon Lescaut* de l’Abbé Prévost) ; elle sera ensuite la victime d’un ‘kidnapping’ et le couple encaissera la rançon. L’imprévu entre bientôt en jeu : Henri trébuche et tombe en arrivant avec sa mallette. L’argent est faux ; Henri est abattu et son corps est jeté dans la mer. La veuve aurait pu profiter néanmoins de son héritage, ne fût-ce que l’autre frère, Édouard, se révèle comme le véritable maître de jeu. Le chapeau oublié par Sam, son ‘panama’, est pour Édouard la clé qu’il manie pour manifester son pouvoir. Lise ne peut plus que consentir à être la femme d’Édouard qui replie aussi de cette façon sa serre sur l’héritage.

Le mot du titre revient à plusieurs reprises dans le livre – reprises qui forment la charnière du récit – d’abord comme particularité du jeune couple dans le sens de « Qui ne peut être soupçonné ; à l’abri de tout soupçon » (Dictionnaire Robert)<sup>3</sup>. A la fin du texte pourtant on trouve ceci :

Alors est-ce que j’ai rêvé quand j’ai cru lire sur tes lèvres encore, comme en lettres muettes, le mot « insoupçonnable » ? mais ce n’est pas possible, Lise, ça n’aurait eu aucun sens, n’est-ce pas ? J’ai ri tout seul de mes doutes. J’ai ri d’avoir cru que tu lui avais souri. Tu ne lui as pas souri, n’est-ce pas ? (138)

'Insoupçonnable' vire vers un autre sens : « dont on ne peut deviner l'existence, l'importance ». La lutte psychologique s'évanouit sous l'infini du manque et de la souffrance, cet infini qui engendre la mélancolie, soleil noir ou encore valse épuisée (ici c'est celle de Chostakovitch qui ne cesse de rythmer le récit). La force du mot ('insoupçonnable') trace le destin comme dans les étranges romans de Raymond Roussel.

Sam est remis fatalement à sa place déterminée, comme par l'instance de la lettre dirait-on (son sort est pareil au destin du ministre dans le *Séminaire sur la lettre volée* de Lacan). C'est la place du témoin, d'Ishmael, de Nick Carraway, de François dans *Le grand Meaulnes*, de Samuel le prophète, de Samuel Beckett à partir de son point de vue de Sirius (« Il y avait moi posé dans un coin », 81). Sam est le témoin, celui qui observe, celui qui pose sa signature – lors du mariage de Lise et Henri notamment.

Toute cette transition perpendiculaire au cœur du récit, dans les plis des lettres, aboutit à un jeu de regards. Le texte essaie de dire la trace de ces regards et il y touche à la limite de ses possibilités. La parole contourne le regard sans jamais en saisir définitivement la portée. Le regard pourtant retourne toujours à la parole qui en balbutie la charge affective. Ainsi, après les phrases citées concernant les soupçons et l'insoupçonnable, un ultime paragraphe clôt le texte :

Et je te voyais encore, Lise, dans la nuit bleue, je te voyais mais dans ma tête il n'y avait plus rien. La valse épuisée peut-être. Le mot dollar. Le mot nuit. Le mot sœur peut-être. (138)

Le mot sœur comme moteur à réaction, Lise, ma sœur, Sam heur, ça meurt<sup>4</sup>.

Examinons de plus près quelques mouvements du regard. Dans un premier moment l'acte de regarder paraît régler les lignes principales de l'intrigue et les relations entre les personnages. Dès le début, pages 11 et 12, le réseau des regards lors du mariage encercle et emprisonne les acteurs, et la parole ne pourra rien faire d'autre que d'en dresser l'inventaire.

Pour rien au monde à ton tour tu n'aurais laissé s'échapper ton regard du sol froid de la mairie, si terrible était-il, ce seul regard posé par toi sur moi et qui cachait si mal les sentiments mêlés de honte et de foudre à l'intérieur de nous [...] comme s'ils m'avaient regardé, tous, les quelque cent personnes qui ensuite t'embrasseraient et te jetteraient du riz au visage (10)

alors que d'autre part il croise « le regard presque inquiet de celui dont l'alliance désormais brillait à l'annulaire » (11). A la fin de ce premier chapitre

c'est encore le mouvement du regard qui va déterminer l'ordre du récit se focalisant sur le gouffre d'un flash-back :

Alors moi, allongé là sur l'herbe au creux d'elle, j'ai regardé la nuit dans le ciel, les yeux soudain noirs de Lise, et j'ai repensé à comment on en était arrivés là. (17)

Pareillement le regard de Henri fixe son destin au moment où il constate la disparition de Lise : « c'était comme un cadavre qui regardait vers moi » (63). Au fond des regards il y a un vide qui bée et qui désindividualise les pantins, c'est ce trou aveugle qui mène le jeu – et c'est peut-être le même abîme qui creuse le langage, indiquant par là la constitutionnelle ressemblance des deux ordres. Pour aller (trop) vite : notre imaginaire souffre d'absence car il ne saurait gagner une plénitude d'avant les signes. Et la chasse des fuites dans le regard risque donc de tracer (encore) le parcours des mots. Le texte le dit plus simplement, plus lucidement, plus lumineusement : « et nos lunettes très noires qui répondaient chacune, comme en miroir, au regard absent de l'autre ». (71) Le sort est fixé, Henri mourra, alors que Sam éprouve quelque hésitation qui aurait pu changer le cours des choses « si Lise plus lucide que moi ne m'avait pas regardé clairement, si clairement » (84, avec de nouveau cette répétition de berceuse perfide). Après, c'est le regard d'Édouard qui dans son insistance, son va-et-vient, sa dérive au loin, semble prendre un pouvoir total, pénétrer au-delà de toute cachette, de tout recoin, aplanir parfaitement le monde. Ce jeu avec les distances, ce fort-da incessant qui ne cesse de déstabiliser Sam, trouve son domaine par excellence sur le terrain de golf et ensuite dans la salle des ventes où le fétiche se solde sous forme de panama. Sam manque de panorama ; il n'aura que son panama pour couvrir sa honte ; Sam manquera de femme.

Pourtant le regard d'Édouard ne saurait être pas non plus un regard réellement coercitif. Lui encore glisse vers un ailleurs, cerne infiniment un vide infranchissable. Page 45 Sam regarde Édouard pour constater que celui-ci ne réagit pas aux blagues des golfeurs et qu'il jette plutôt « au loin ce regard si mélancolique sur les fairways qui s'étendaient à perte de vue ». Les 'fairways' – les chemins droits – proposent une vérité que tous les détours des faux, des ruses, des machinations, des complots tâchent en vain de cacher : que le regard se perd à l'horizon, que l'objet du désir est un leurre. Ne reste que la mélancolie. Dans cette mélancolie de perte de vue se tapit l'autre abîme du texte qui est encore une image : la photo de la première épouse de Henri qui aurait dû être la femme d'Édouard. Quand Sam prend la photo entre ses mains, Lise montre sa « terreur ». « De ce seul geste sacrilège j'aurais pu, me suis-je dit depuis, réveiller une morte » (38) : ainsi se poursuit ce texte et le reste n'est que substitu-

tion et vengeance, 'primitive' violence entre frères ennemis, comme ceux de l'Ancien Testament et de la tragédie grecque.

Et où se trouve l'absente majeure ? Question posée à la sphynge. Réponse introuvable car Elle n'est pas nommée pour la relation entre frère et sœur qu'elle doit pourtant dominer, eux dont le caractère d'enfant est tellement accentué par ce terme de KIDNAPPING (en majuscules page 16). Elle s'est glissée dans les articulations-symptômes du texte comme l'en-deçà des images et des paroles, l'instance qui leur insuffle vie et mort. Dans le nom de famille des frères par exemple « Delamare » dont Tanguy Viel établit ouvertement le lien avec l'histoire d'Emma Bovary. Leur maison est au bord de la mer et Édouard regarde là encore les lointains de l'illusion, à perte de vue, alors que Henri, lui, y perd la vie. Et c'est à ce moment-là que le chapitre 11 débute de la manière suivante :

Quand on regarde la mer un jour de grande marée, on attend la vague suivante, qu'elle soit plus haute, qu'elle fasse oublier la précédente, on attend et on regarde et cela dure, parce que jamais l'idée ne cesse d'en voir mourir une et préparer l'autre. (97)

L'impersonnel (on) prend la relève des frères momentanément : la femme meurt, la femme revient, telle que Lise se substitue à l'autre épouse; la mère berce et secoue leur au-delà. Là se compose de feu et de brume l'absence toujours recommencée dont naissent les images pour le voir et les mots pour le dire. Insoupçonnable, elle, et innommable, selon Sam.

Si la photo de la première épouse trouve le récit comme trace, certaines autres images constituent des repères spécifiques. Ainsi le tout début du texte : « Il y avait la nappe blanche qui recouvrait la table », c'est-à-dire la table du repas de mariage, présentée avec ses connotations bovariennes elle aussi, image de blancheur formant écran. Et cette blancheur revient pour d'autres éléments : un « bruit blanc » dans la tête de Sam (30), la « virginité » du jardin (32), la « lumière blanche » qui accompagne la disparition de Lise (53), le papier blanc qui remplace l'argent de la rançon (79). C'est l'écran blanc qui sert de fond aux images concrètes (concernant notamment la vie rêvée du couple après leur départ), mais où ces images se résorbent de nouveau comme l'écriture se dilue dans le blanc du papier. Virtualité et réalité se confondent et créent ainsi une sourde angoisse.

Vers la fin du texte l'interférence entre la notation des faits et l'expérience d'une irréalité croissante amène une superposition de reflets et de décalages fort caractéristique :

J'ai roulé comme ça dans la ville, l'air tiède qui brassait mon visage, les vitrines et les rues qui défilaient dans le rétroviseur, sur la lunette arrière, et l'impression d'être au cinéma quand l'écran bouge derrière alors qu'en vérité la voiture est immobile, comme si j'avais tourné le volant machinalement dans de faux virages, dans une fausse voiture, dans un faux monde. (133)

Les images ne forment plus un substrat que l'écriture range et classe ; elles dérangent et déclassent ; elles aliènent le récit et ses constituants. Cela était déjà largement préparé au chapitre 14 (l'avant dernier) qui commence par une longue litanie sur tout ce qui rouille. Sam fait le bilan : « Toutes ces années à regarder la télévision, à marchander les programmes sur un soupir, tout ça est passé bien vite en regard de ceux-ci, les derniers jours » (122), phrase où le regard mène le jeu. Et c'est alors qu'il ne peut plus voir Lise que comme un fantôme, « quelque chose comme un spectre quand tes yeux, surtout tes yeux, semblaient ne plus t'appartenir ». Lui-même ne sent plus son corps « pour garantir que la pesanteur [était] encore en vigueur » (123) ; il essaye de fixer ses yeux loin, mais ne voit plus que « des morceaux défaits de couleur ou de brume » ; il entend seulement la voix de Lise qui résonne

sans plus qu'un mot ou une phrase ne s'accroche à son timbre, rien d'autre que le glissement de syllabes qui s'amortissaient lentement dans le trajet d'elle à moi pour devenir fantômes. (124)

Les images fantomatiques, de Lise qui rejoint la morte, de Lise qui se confond avec la mer, de Sam qui se 'décorpore', ces images se rabattent sur la parole qui ne pourra plus rien dire que le rythme de la noyade, la *chora* d'un au-delà du principe de plaisir.

*Paris-Brest* de 2009 nous replonge dans une comparable ambiance mélancolique. Dans un va-et-vient entre les deux villes, entre écriture et souvenirs (à la Proustienne) aussi, se révèle peu à peu une noire histoire criminelle sur fond d'intrigues familiales. C'est encore autour du magot magique que tourne ce récit de trois générations, la grand-mère richissime qu'il s'agit de plumer, les parents fraudeurs, le petit-fils en débandade, sans oublier son Méphisto, l'obscur fils Kermeur de douteuse fréquentation (rappelant par certains traits l'Épervier, Yann de Kermeur, le fameux pirate). Et la mer gémit à l'horizon délavé.

Toute différente s'est présentée à première vue la contribution de Tanguy Viel au site « Créations en ligne » de CULTURE.FR. (enlevé depuis):

Il s'agissait sur ce site d'une série de présentations multimédia, certaines imitant-parodiant des jeux vidéo (ainsi « À la trace » de Bernard Joisten : « L'histoire d'un personnage qui traverse des milieux différents grâce aux

'clés' qu'il trouve sur son chemin »), d'autres proposant une « cinématographie fantomatique » (« Coming soon » de l'acteur Melvil Poupaud) ou encore un testament parlé (« Vivant » de Régis Jauffret qui nous fait savoir que « le temps est un attentat » et que « ma voix est un cadavre »). Ce dernier partage avec Viel la caractéristique de nous faire écouter une histoire sur fond d'images, mais alors que pour Jauffret on doit se contenter de quelques vues de son appartement, « Péplum » offre un spectacle nettement plus nourri. Ce « Péplum » est annoncé par le texte suivant : « Une évocation de la vie du Christ en sept tableaux animés ou comment le péplum peut devenir un genre artisanal. » Le générique nous apprend que nous entendrons la voix de Daniel Zuyk et la musique de Guillaume Hazebrouck, alors que les peintures sont signées Giotto. Il s'agit d'une sélection des fresques de la Capella degli Scrovegni à Padoue (1304-1306).

Depuis la première réalisation de ce projet, il s'est poursuivi ailleurs : à Nantes sous la forme d'un spectacle intitulé *Personal Jesus* en 2010 par la Compagnie Frasques. On en trouve un enregistrement sur le site :

<http://www.youtube.com/watch?v=PhkZX5AXpLE>

En forme de livre (avec aussi une version illustrée) publié en 2011 par les Editions Desclée de Brouwer : *Cet homme-là*. Dans un entretien Tanguy Viel en dit :

[...] *La vie de Jésus pour moi, c'est d'abord ceci : une somme infinie de récits et d'images qui forment ensemble une constellation et une mémoire. Je veux croire que cette mémoire et sa généalogie millénaire régissent encore une part de nous. De là à vouloir écrire en 2007 des scènes de la vie du Christ c'est un désir qui reste assez obscur. Peut-être que ça veut simplement dire : comment se faire encore une place au milieu des récits et par extension dans la communauté qui les véhicule. C'est aussi pour ça peut-être que s'est imposé le ton d'une parole à voix haute et sur une scène, là où se prend le risque d'une transmission directe, là où surtout il serait possible de redonner à tous les spectres de ce grand récit une vie et une épaisseur, un peu comme on parviendrait à animer un retable, à donner du mouvement et de la profondeur aux fresques de Giotto, aux récits de la Légende Dorée et aux Evangiles eux-mêmes. Il s'agirait toujours en quelque sorte de rhabiller les fantômes.*<sup>5</sup>

Revenons un moment à la première 'installation'. Successivement une petite recherche dans le noir du panneau initial permet au visiteur de cliquer sur les titres suivants : 1. Annonce 2. Naissance 3. Massacre 4. Trahison 5. Condamnation 6. Calvaire 7. Crucifixion. Chaque fois l'image se recompose progressivement tandis qu'on écoute un épisode de la vie du Christ suivant Tanguy Viel. C'est-à-dire qu'il reste fidèle aux faits mais qu'il ajoute son propre style. La musique de piano accompagne et souligne la narration ('forte' par exemple au moment du massacre des Innocents). Un bruitage supplémentaire permet

d' « illustrer » les données du récit : lors de la naissance par exemple on entend striduler les cigales, sonner la cloche, beugler les bovins et vagir l'enfant, alors que « Trahison » s'accompagne du son de l'argent et que la crucifixion fait entendre les grondements de l'orage et les cris de la foule (ce dont on trouve une belle variante dans *Personal Jesus*).

Ces indications montrent le caractère 'artisanal' voulu de la composition, collage de données simples, élémentaires, espèce de création naïve. Cette nature artisanale s'exhibe encore mieux si on regarde de plus près le traitement des fresques de Giotto. Chaque fois un fragment central a été enlevé de l'image globale comme si la fresque avait été découpée à la scie. Ces fragments planent dans l'espace de l'image pour enfin s'encaster au 'bon endroit' comme un morceau de puzzle qui retrouve sa niche. Mais gare à celui qui fait bouger le navigateur touchant sa 'souris' : immédiatement l'errance de la pièce volante reprend pour ne s'apaiser que graduellement. Peu à peu le spectateur se laisse séduire par le mécanisme simple mais entraînant : il compose, participe à la prise de positions et concurremment se laisse amadouer par la voix.

Le titre de 'Péplum' se combine fort bien avec cette présentation. Le *péplum* (c'est-à-dire la 'tunique') est un genre cinématographique. Depuis les années 1950, ce terme indique les reconstitutions historiques de l'Antiquité gréco-romaine plus particulièrement. On trouve également des péplums bibliques qui partent du texte de l'Ancien ou du Nouveau Testament. 'Péplum' a une connotation en principe péjorative car le mot met l'accent sur les moyens peu raffinés que les réalisateurs emploient pour évoquer l'Antiquité : engager une foule de figurants qu'on déguise (des films à sandales, disent les allemands). Mais qui n'a subi le charme de *Quo Vadis* ou de *Spartacus* ? Une autre preuve de l'efficacité de la formule serait d'ailleurs la résurrection récente du genre avec *Gladiator* et *Troy* par exemple. Pour ce qui concerne la Bible, les reconstitutions ainsi que les libres interprétations constituent une gamme impressionnante avec Pasolini et Mel Gibson comme repères spécifiques.

Le côté artisanal de la composition de Tanguy Viel est présent à plusieurs niveaux. Remarquons d'abord que Giotto d'une certaine manière a fabriqué un péplum ; il a affublé (magistralement, mais pas moins artisanalement) ses personnages de vêtements de fantaisie (c'est-à-dire de vêtements qui répondent aux idées contemporaines sur l'aspect physique des récits bibliques). Viel souligne cet aspect par ses découpages et ses rafistolages. Nous observons pourtant surtout que cette démonstration des moyens multimédia dans le cas pré-



sent sert à faire ressortir les traits principaux de l'histoire narrée. Alors que dans les romans de Tanguy Viel les mots se plient au rythme des images, ici la parole impose ses plis à celles-ci. L'Annonce devient ainsi surprise de jeune vierge, la Naissance étale les fastes d'une crèche animée, le Massacre davantage encore obéit aux lois du mélodrame en faisant suivre les noires horreurs de l'infanticide par l'heureuse fuite in extremis de la famille sainte sur leur brave baudet. La Condamnation avec les hésitations de Pilate et Calvaire avec sa fatale procession vont dans la même direction mais regardons de plus près Trahison et Crucifixion pour préciser notre lecture.



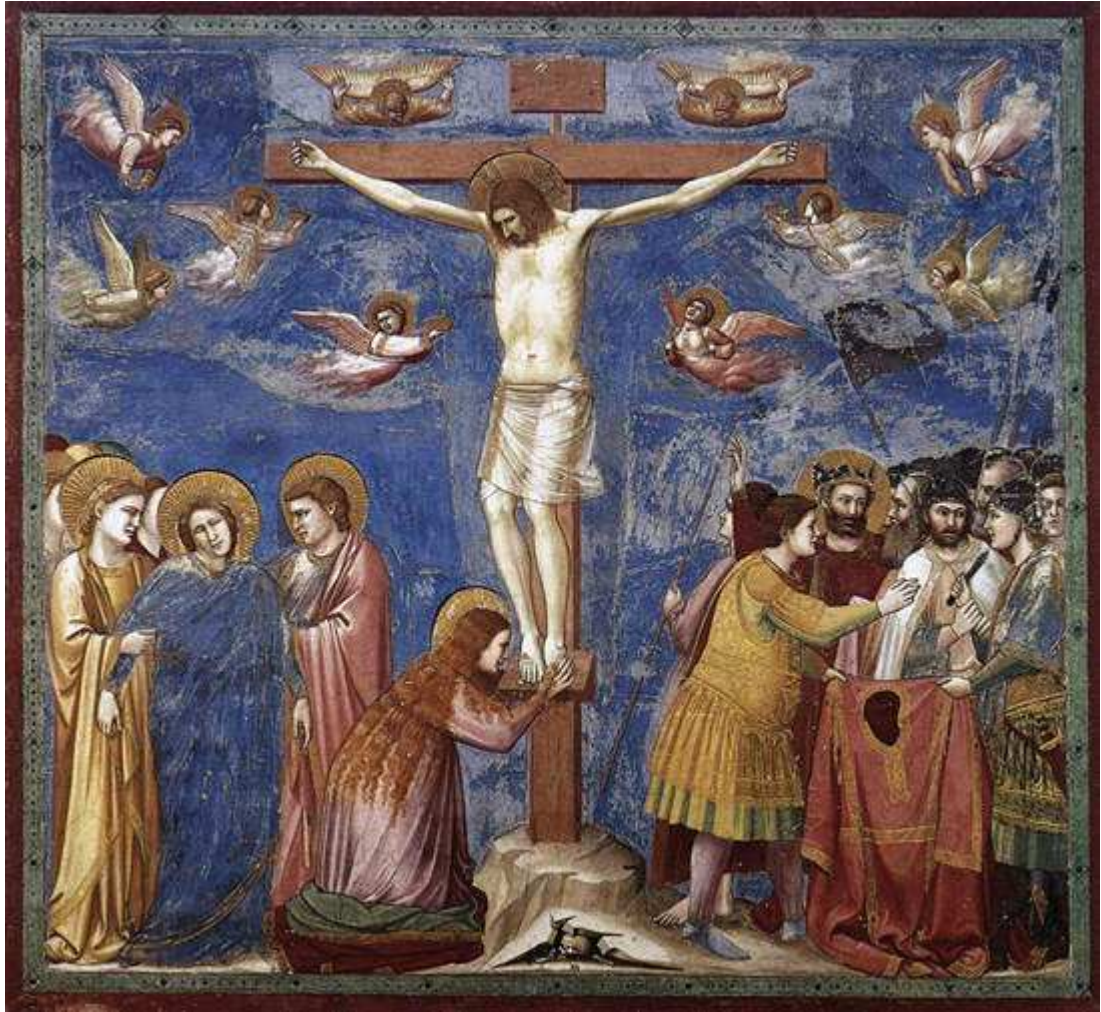
La fresque de la trahison part du texte de l'Évangile suivant Mathieu, chapitre 26. Tanguy Viel souligne surtout certains éléments : il focalise d'abord sur Saint Pierre qui coupe l'oreille d'un soldat (oreille que Jésus recollera). C'est sans doute un clin d'œil vers son propre travail de collage que la Bible 'prépare' et annonce pour ainsi dire. Ensuite c'est le petit diable noir que Giotto a ajouté derrière le dos du traître, le rouquin Judas, qui attire l'attention : c'est lui qui est découpé ici et va vadrouiller sur l'écran (comme c'est bien dans la nature des diabolins). Le piano se fait aussi plutôt moqueur, dansant des pas de frondeur. Et voici le texte dit par une voix qui se remplit de tons de conspiration et de jugement populaire :

Quand il est arrivé, avec derrière lui tous les scribes et les pharisiens réunis, leurs armes à la main, leurs lanternes et leurs bâtons comme s'ils partaient en guerre contre une tribu entière ; quand il a embrassé en guise d'amitié celui qu'il appelait Rabbi ; il

avait sûrement la peau moite, quand sa joue a touché celle de Jésus dans ce jardin où d'un baiser il a livré de fils de l'homme, la sueur d'une lâcheté que personne jamais ne lui pardonnerait. Et Jésus le leur dira bien assez fort, qu'ils sont des lâches de venir le chercher là en dehors de la ville ; et il s'est énervé un peu, Jésus, peut-être à cause d'un orgueil blessé d'être pris là en pleine nuit et devant si peu de monde. Et quand on sait ce qu'ils ont payé à Judas, trente pièces d'argent qu'ils lui jetèrent à la tête, trente pièces d'argent... Et même l'argent, Judas, tu n'en as pas profité ; certains disent même qu'avec cet argent tu t'es acheté la corde pour te pendre, le corps balançant en arrière-plan des oliviers et la lumière tombante dans le calme de Judée.

Le rythme des phrases charge l'énoncé d'émotions que le timbre de la voix et l'accent appuyé soulignent. Le caractère oral, 'phatique', est renforcé par les répétitions et la reprise des pronoms. L'empathie de l'orateur s'exhibe encore plus dans la supposition de l'orgueil blessé qui donne une tournure bien particulière aux paroles de Matthieu : « Suis-je un brigand, que vous vous soyez mis en campagne avec des glaives et des bâtons pour me saisir ? Chaque jour j'étais assis dans le Temple, à enseigner, et vous ne m'avez pas arrêté » (*La Bible de Jérusalem*, édition Desclée de Brouwer, éditions du Cerf, Paris, 1975, page1510). Pour les trente pièces d'argent la voix se double pour augmenter la charge méprisante. Et Judas est adressé directement par l'emploi de 'tu'.

Tous ces éléments montrent comment une production multimédia peut retrouver des sources d'inspiration diverses. Mais c'est dans le cas de Tanguy Viel principalement une voix parlante qui s'impose, nous rappelant par là que dans ses romans également l'intérêt du souffle, du rythme, de la respiration est majeur. C'est l'en-deçà d'une écriture, son enracinement dans le physique des sons et des soupirs, des cris et des exclamations, des gémissements et des lamentations qui resurgit de la sorte.



Dans le dernier tableau de *Péplum* (« Crucifixion ») on trouve l'apogée du spectacle : l'image de la croix s'ouvre sur un double mouvement, d'abord descendant vers l'assistance, remontant ensuite pour dresser la croix à l'endroit approprié ; car c'est en effet cette fois-ci la croix qui a été détachée de l'ensemble, comme pour mieux retrouver son emplacement crucial. Pendant ces mouvements initiaux nous entendons l'orage (pluie, tonnerre) et les éclairs traversent l'image, tandis que les cris de la foule montent au ciel. « Combien étaient-ils l'accompagnant, mais venus voir tomber celui que certains continuaient d'appeler le Rédempteur, tandis que pour d'autres c'était déjà ironiquement le Roi des Juifs. Es-tu le Roi des Juifs, répétaient-ils ... » Et ces mots seront en effet répétés d'un ton moqueur. « Il était homme à ce moment » déclare la voix avant que l'orage s'impose de nouveau. Et la séquence se termine par les phrases suivantes : « C'était trop tard ; quelque reniement de lui-même qu'il eût, rien ne ferait plus changer la sentence d'un peuple qui ne savait pas encore à quel point son geste, on s'en souviendrait longtemps. » « C'était trop tard » est répété une seconde fois d'un ton solennel. L'émotion qui se dégage de la fresque de Giotto est traduite de manière particulièrement saisissante ;

cette représentation est interprétée, commentée, détournée sans doute, mais mise en mouvement, dynamisée, rendue active et provisoire, trace vivante et passagère que le 'longtemps' final tel un énoncé proustien conclut et signe.

Et pour le spectateur saisi, transi, un glissement dernier s'offrira retournant vers le bas de l'image d'où le regard s'est levé. Là il retrouve au milieu des figures celle qui tient largement ouverte la tunique du Christ qu'on lui a retirée (de sorte qu'on voit les maigres jambes que montre la transparence de sa chemise). Sur cette tunique il y a au centre un cercle noir à l'endroit de la tête, trace ultime, dernier vestige de cette histoire, marque obscure de ce péplum où toute la lumière est absorbée.

L'image dans sa totalité se laisse partager en quatre sections dont la mise en scène de Tanguy Viel assure l'interdépendance : à la droite du Christ se trouvent Marie et les apôtres qui constituent une stase de deuil ; en haut la croix ; aux pieds de la croix – embrassant les pieds du Christ – Marie-Madeleine, dans toute sa beauté de pécheresse ; et à gauche de la croix les soldats et les autorités, presque exclusivement fascinés par le vêtement. A ce moment-là, dirait René Girard, s'exhibe la vérité de toute violence – mais on sait que la dissonance ne cesse de se propager, vers la gauche où les autres s'apprêtent à déchirer, couper, diviser le péplum. Et n'oublions pas que sous la croix, au cœur du monticule où elle se dresse, gît le crâne de la mort. La tête baissée de Jésus, le deuil de Marie et des apôtres, les larmes de Marie-Madeleine, le trou noir dans la tunique, le crâne sous la croix : tous ces éléments composent un tableau teinté de mélancolie que l'orage et ses éclairs intermittents, le grondement de la foule, la voix qui tremble et glisse, l'image qui se fragmente et se recompose, l'histoire ambivalente de la crucifixion (de la 'crucifixion') accompagnent et nourrissent.

Dans la revue électronique *Inventaire-invention* Tanguy Viel a publié au printemps 2005 une série d'articles sur la mélancolie. Il y définit la mélancolie comme une lutte avec le désir à partir d'un sentiment de perte immémoriale. Distinguant entre la mélancolie dans le réel et celle qui se manifeste dans l'art, il nous fait visiter plusieurs œuvres exemplaires dont notamment celle de Samuel Beckett. Se concentrant sur les signes Viel montre que l'art en défiant la transparence pragmatique du discours ouvre sur une forme de mélancolie créatrice. Livraison 7 (« Un droit à la mélancolie ») page 3 : « En ce sens, la mélancolie n'est pas un simple ingrédient de l'œuvre mais tout simplement *ce qui la constitue* en empêchant les signes de se prendre pour la réalité elle-même ».

Si on regarde la relation entre parole et image dans les deux créations que nous avons traversées, nous en apercevons des modalités spécifiques : un roman comme *Insoupçonnable* creuse l'absence au cœur des signes par des



images. Ces images font trembler le sens des mots, tremblement du désir qui marque le rythme profond et insaisissable. « L'affect du mélancolique est celui d'une mer qui se retire sans cesse, mais qui descendant s'arrache pour avancer et frapper le sable avec plus de violence encore » (livraison 2 page 5) : voilà l'image même que nous avons retrouvée comme moteur dans *Insoupçonnable*. Dans *Péplum* par ricochet les images s'imposent d'emblée, mais on s'apercevra qu'elles sont aussi au service d'une parole qui les découpe et les dynamise. La langue dépossède et l'image aliène : à leur croisement se présente / s'absente la voix mélancolique du désir. Et Tanguy Viel termine ses réflexions sur la mélancolie avec une référence à la tragédie grecque :

De là l'idée grecque qui voulait que la scène de théâtre soit le lieu de purgation des passions pourrait s'expliquer ainsi : qu'à la douleur mélancolique de l'insuffisance du réel risquant toujours de devenir folie et de déséquilibrer la cité, on offre un espace neutralisé qui soit cette fois, non pas le comblement de cette insuffisance dans une fiction palliative, mais la contemplation de la mélancolie elle-même.

Regards qui se perdent et que la parole sauve, texte fatidique qu'anime la bible illustrée, le symbolique et l'imaginaire sont faits pour se manquer et par conséquent ils ne cessent de se hanter réciproquement. *Insoupçonnable* et *Péplum / Personal Jesus / Cet homme-là* déplient leurs pleins et leurs vides, ouvrent leurs noirs abîmes et étalent leur éblouissante clarté sous le même ciel d'un bleu implacable qui surplombe la cité de Thèbes.

## Notes

<sup>1</sup> Une première version en anglais de cet article a paru dans *Yale French Studies* number 114.

<sup>2</sup> Pour plus de détails sur ce livre voir aussi notre article "Cinéma avec Tanguy Viel" in *La Novellisation – Novelization / du film au livre – From Film to Novel*, édité par Jan Baetens et Marc Lits. Presses Universitaires de Louvain, 2004, pp. 141-153.

<sup>3</sup> Ainsi pages 17 et 81. Voir aussi la réaction d'Henri quand il aperçoit la disparition de Lise : « Et il y avait quelque chose en lui, avouerait-il, du seul fait d'y avoir pensé, d'avoir saisi comme un soupçon qui traînait dans l'air sombre du domaine, il avait l'impression de l'avoir mérité » (54).

<sup>4</sup> Voir aussi Sjeff Houppermans, *Alain Robbe-Grillet autobiographe*, Amsterdam, Rodopi, 1992.

<sup>5</sup> [http://www.ddbeditions.com/Tanguy-Viel\\_auteur\\_3736.html](http://www.ddbeditions.com/Tanguy-Viel_auteur_3736.html)

Une citation : « On dit que ça ne lui plaisait pas tant que ça de faire des miracles. Souvent il fallait le prier et il s'exécutait de mauvaise grâce. Mais attendu qu'il commença vers trente ans et qu'il mourut à trente-trois, il tint une bonne moyenne d'un miracle par mois. » Citation accompagnée de ce commentaire : « C'est sur ce ton de malice, entre ironie et poésie, que Tanguy Viel réécrit la biographie du plus célèbre des hommes. Retraçant les étapes canoniques de la vie de Jésus, à la fois documenté et romanesque, ce récit « flaubertien » doit autant aux évangiles qu'au péplum hollywoodien. »

## Bibliographie

Tanguy Viel

*Le Black-Note*, Paris, Minuit, 1998

*Cinéma*, Paris, Minuit, 1999

*L'Absolue perfection du crime*, Paris, Minuit, 2001

*Insoupçonnable*, Paris, Minuit, 2006

*Paris-Brest*, Paris, Minuit, 2009

*Le péplum* sur le site [http://www.culture.fr/surprise\\_du\\_mois/fevrier05/index.htm](http://www.culture.fr/surprise_du_mois/fevrier05/index.htm) (consulté juin 2007)

*Mélancolies* sur le site de la revue *Inventaire- Invention* : <http://www.inventaire-invention.com/>  
Sjef Houppermans, « Cinéma avec Tanguy Viel » in *La Novellisation –Novelization / du film au livre – From Film to Novel*, édité par Jan Baetens et Marc Lits. Presses Universitaires de Louvain, 2004

*La Bible de Jérusalem*, édition Desclée de Brouwer / éditions du Cerf, Paris, 1975

Sjef Houppermans, *Alain Robbe-Grillet autobiographe*, Amsterdam, Rodopi, 1992