

ANNA MAZIARCZYK
(UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

TANGUY VIEL ET LA PRAGMATIQUE ROMANESQUE DU GENRE. LE CAS DE *PARIS-BREST*

ABSTRACT

Tanguy Viel's novels are peculiar variations on well-known novelistic genres: they creatively re-work familiar plot configurations, narrative strategies and thematic concerns. It would appear that this subversive re-activation of the genre can be related to this contemporary literary aesthetics which foregrounds blurring of generic boundaries and mixing of traditional forms. In this context the ambiguous generic status of Viel's fiction deserves close scrutiny, which is precisely the aim of the present paper: it analyses his last novel *Paris-Brest* (2009) within the framework of selected contemporary theories of genre.

KEYWORDS: Tanguy Viel, genre, genre theory, novelistic conventions, narration

STRESZCZENIE

Twórczość literacka Tanguy Viena jest swoistą wariacją wokół dobrze znanych gatunków powieściowych: twórczo wykorzystuje i przekształca stereotypowe modele intrygi, strategie narracyjne czy motywy i tematy. Wydaje się, że tę przewrotną reaktywację gatunku można interpretować jako nawiązanie do tej z aktualnie dających się wyróżnić estetyk literackich, która stawia na pierwszym planie zacieranie granic między gatunkami i mieszanie tradycyjnych form. W tym kontekście warto się zastanowić nad rolą nietypowej gatunkowości tekstów Viena, co stawia sobie za cel niniejszy artykuł, podejmując analizę ostatniej jego powieści *Paris-Brest* (2009) w oparciu o wybrane, współczesne teorie gatunków.

SŁOWA KLUCZOWE: Tanguy Viel, gatunek, teoria gatunków, konwencje powieściowe, narracja

L'œuvre littéraire de Tanguy Viel constitue une sorte de variation créative autour de certains genres romanesques bien connus. Dans tous ses textes, il est possible de retrouver des éléments caractéristiques de la littérature genrée – des structures d'intrigue, des stratégies narratives, un imaginaire typique – qui sont exploités de façon originale, pas tout à fait selon les codes établis et les normes traditionnelles. Régulière au point de constituer un principe de l'écriture de Viel, cette réactivation subversive du genre semble rejoindre ces esthétiques littéraires d'aujourd'hui qui mettent au premier plan l'impureté générique, la dissolution des catégories et l'hybridation des formes. Héritière d'une modernité éprise de « ruiner

les distinctions et les limites » (Blanchot 1955 : 229) dans le but de réaliser le rêve d'un Livre Total et inscrite dans un contexte socio-historique marqué par de multiples crises qui ont fait s'écrouler les systèmes de valeurs en vigueur, la littérature contemporaine – dans une grande partie – récuse l'idée d'identité générique. Il est intéressant, dans ce contexte, de réfléchir sur les choix esthétiques de Tanguy Viel et les enjeux de la genericité troublée de ses textes, ce que nous nous proposons de faire en prenant pour l'analyse *Paris-Brest* (Viel 2009), roman d'autant plus intéressant qu'il évoque simultanément deux genres peu proches – le polar et le roman familial – pour osciller entre eux et, se jouant de leurs conventions stéréotypées, créer une littérature ambitieuse sur le plan formel et accessible au lecteur ordinaire.

Ce que l'on appelle le cadrage générique, à savoir une « activité sémiotique » (Canvat 2007 : non paginé) qui consiste à rattacher le texte à un genre concret en fonction des indications implicites fournies, ne s'effectue pas, dans le cas de *Paris-Brest*, de manière typique. Le paratexte, un des premiers éléments de la saisie du texte et guide d'orientation pour le lecteur que Gérard Genette compare de façon très imagée à un cornac d'éléphant (1987 : 376)¹, n'est pas ici trop parlant et, au premier abord, n'évoque pas d'affiliation autre que strictement romanesque. Édité par les célèbres Éditions de Minuit, comme tous les romans de Viel, *Paris-Brest* est doté d'un aspect graphique facilement reconnaissable – un fond blanc avec le logo de l'établissement et les lettres bleues encadrées d'une bordure de la même couleur – que l'on associe naturellement à une littérature narrative exigeante, spécialité en quelque sorte de la maison réputée d'avant-garde pour avoir publié deux Nobels français de la littérature ainsi que tous les auteurs du Nouveau Roman. Le titre du roman, qui évoque vaguement l'idée de voyage, ne permet qu'au lecteur familiarisé avec l'œuvre de Viel, brestois d'origine, de reconnaître le *topos* du retour au lieu de l'enfance et à ses racines. Seuls les résumés de la quatrième de couverture apportent plus d'informations et suggèrent des pistes de lecture : en précisant le motif esquissé dans le titre comme le voyage à la maison natale, ils font sous-entendre qu'il s'agira là d'une version particulièrement attirante de roman familial, à savoir d'un récit de révélation de sombres secrets de famille² ; d'autre part, ils actualisent comme point de référence le polar, présentant *Paris-Brest* comme une histoire « de retour sur les lieux du crime » dont « l'argent [...] sera le nerf » ou bien, sans détours, « le roman noir » (Viel 2009 : 4^e de couverture)³.

¹ Ce parallèle est établi par Genette dans *Seuils* : « Et si le texte sans paratexte est parfois comme un éléphant sans son cornac, puissance infirme, le paratexte sans son texte est un cornac sans éléphant, parade inepte ».

² Ce type de roman diffère du roman familial inspiré par la pensée freudienne qui évoque plutôt une histoire idéalisée telle que l'enfant s'imagine comme alternative à sa vie réelle (cf. Coyault 2013 : 186–187).

³ Si le roman noir et le polar désignent deux avatars du roman policier qui se développent dans divers contextes socio-historiques (le premier à la fin du XIX^e siècle, le deuxième dans les années soixante-dix, surtout en France), ils sont considérés comme des synonymes puisqu'ils mettent en scène

La généricité sert ainsi à créer un horizon de lecture exactement selon le mécanisme décrit par Hans Robert Jauss : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé [...] » (1978 : 51). Activée dans le paratexte, la convention du polar mixée à celle du roman familial fait que *Paris-Brest* s'annonce comme un texte à fort potentiel romanesque. Or, si l'histoire narrée se voit ainsi inscrite dans le cadre des genres précis, Viel n'actualise pas l'« esthétique de l'identité » (Canvat 2007). Rappelons que, selon Daniel Couégnas, les structures textuelles sont très rigides dans ce type de littérature dont la stéréotypie est une particularité remarquable, visible dans « sa pauvreté d'invention formelle, sa répétitivité, le ressassement » (1992 : 18). Dans *Paris-Brest* toutefois, les stéréotypes génériques se voient ingénieusement pris à contre-pied de sorte à amplifier l'intrigue et l'infléchir vers des horizons inattendus, tout en intensifiant la tension narrative. Le texte heurte l'horizon d'attente institué au préalable par l'« écart esthétique » (Jauss 1978 : 53) qui se produit sur les plans de l'histoire racontée, de la narration et de la structure romanesque.

Au départ, rien dans le roman n'évoque la parenté générique qui se profile au fur et à mesure du déroulement de l'action. Ce n'est qu'en glissant d'une description transversale de Brest vers un récit personnel et sensationnel où se voient mis à jour les travers et les vices d'une famille bourgeoise que le texte se positionne comme un roman familial. Établissant ainsi ce qu'Umberto Eco appelle le « topic » générique, à savoir « un schéma hypothétique de lecture » (1985 : 116), il active en même temps certains mécanismes propres au polar tels que la narration rétrospective, l'investigation, l'analyse psychologique car les récits orientés à révéler des secrets, dévoiler des vérités cachées ou dire des non-dits jouent largement sur les ressorts analogues à ceux du polar. Il en est ainsi dans le roman de Viel, à cette différence près que les faits sont dénoncés non par quelque détective professionnel mais par un des protagonistes et le narrateur à la fois qui, d'ailleurs, s'en prend d'abord à lui-même. À l'occasion d'un bref retour chez ses parents pour fêter Noël, il se remémore les événements du passé déjà assez éloigné et dévoile une infraction qu'il a commise dans sa jeunesse quand, déçu par une vie morose passée à tenir compagnie à sa grand-mère, il l'a un jour dépouillée de presque toute sa fortune. Après cette confidence, toutes les fautes possibles et imaginables de la famille entière se voient révélées. L'on apprend ainsi la fraude du père, vice-président du Stade Brestois dont il détourne les fonds dans des conditions plutôt mystérieuses, en conséquence de quoi il se trouve relégué aussi bien de ses fonctions que de la ville qu'il doit quitter en hâte pour s'éviter une hostilité sociale croissante. L'on découvre également un contrat avilissant conclu vers la fin de sa vie par la grand-mère qui accepte de devenir la « dame de compagnie » (Viel 2009 : 26) d'un vieux

une transgression criminelle pour véhiculer à l'occasion une critique sociale et politique (cf. Belhadjin 2005 et Levet 2013).

richard, motivant cette décision plutôt par un amour tardif que par la perspective d'hériter d'une belle somme de dix-huit millions et d'un « cent soixante mètres carrés avec vue sur la rade » (Viel 2009 : 10). Enfin, l'on prend connaissance de l'homosexualité du frère, dissimulée soigneusement mais en vain tout le long de sa carrière peu brillante de footballeur car « des choses comme ça [...], tout le monde les sait sans les dire » (Viel 2009 : 164). Mais c'est surtout les vices de la mère qui se voient dénoncés tout haut, sans égard à leurs poids respectifs tant ils sont tous graves aux yeux du narrateur : des préjugés sociaux primitifs sur lesquels elle fonde toute sa philosophie vitale, considérant les gens pauvres comme des voleurs et truands, et une personnalité autoritaire qui la pousse à contrôler excessivement tout et tous, en détruisant à l'occasion leur vie et leur identité même. Le lecteur qui s'attendait à une intrigue criminelle du genre de celles tramées par des polars n'en peut être que déçu : au lieu d'une histoire excitante de quelque meurtre, viol ou autre acte d'horreur, maculée de sang et de brutalité, il est invité à lire le récit des péchés de toutes sortes qui pèsent sur les consciences des enfants, des parents et des grands-parents et dont nombreux ne peuvent même pas être qualifiés d'actes réellement condamnables.

Qui plus est, l'unité thématico-rhématique du roman est ici subvertie par des procédés de parcellisation et de distorsion qui, pour citer Raphaël Baroni, visent « le détournement stratégique des attentes implicites du lecteur » (2003 : 144), détournement d'autant plus fin qu'il n'est pas ici total et, comme par ricochet, alimente la structure générique initialement actualisée. Nœud de l'intrigue et son événement central, narré en détail et doublement dans le texte – tout d'abord au moment des préparatifs où le narrateur et son complice élaborent un plan d'action et ensuite dans un récit introspectif après le fait, deux scènes quasi identiques avec des reprises de phrases entières (Viel 2009 : 103 et 107) – le délit commis par le narrateur perd de son importance et s'estompe au profit des péchés des autres qui, mis au grand jour, font se déchiqueter l'intrigue principale et la dévier de son cours. Simultanément, elle se resserre et s'intensifie encore davantage quand il s'avère qu'aux yeux de la famille le cambriolage de la vieille dame est un acte nettement moins grave que l'activité d'écriture à laquelle s'adonne le narrateur. Car Louis ne se contente pas de dire tous les méfaits de ses proches mais les note scrupuleusement dans une autobiographie qu'il rédige rien que pour « vid[er] [s]es poubelles familiales » (Viel 2009 : 61). Or, trahir les siens est impardonnable, même dans la littérature, ou peut-être encore plus là car c'est un art durable, ce que sa mère lui montre sans ambages, en brûlant son manuscrit dont « les lambeaux de cendres aussi vite refroidis voltigeaient autour d'elle comme une sorte de neige noire qui la frôlait partout puis s'apaisait au sol » (Viel 2009 : 187). C'est pourtant bien elle qui lui a inculqué cette attitude traîtresse, immorale et sans scrupules car, en le laissant à Brest qu'elle avait fui pour cause de scandale financier, elle a fait de son fils l'espion de sa propre mère ou plutôt de sa fortune qui l'obsède par-dessus tout :

Avant de partir, ma mère a fait installer un judas sur la porte de mon appartement, un vrai judas d'où je pourrais regarder qui voulait entrer chez moi. [...] J'ai regardé par le judas tous les jours dix fois par jour pendant tout le temps où j'ai habité ma loge de concierge, oui, disait le fils Kermeur, ta mère est très forte, elle a fait de toi un concierge. (Viel 2009 : 99)

La figure de la mère autoritaire et toxique qui ne fait que contrôler, manipuler et imposer aux autres sa vision de la vie, est cruciale dans cette histoire et dévoile le véritable enjeu du roman.

Paris-Brest est, en effet, un roman familial de facture moderne et au style inventif qui renouvelle les mécanismes – déjà usés à force d'être trop usités – du genre en lui donnant un souffle et une résonance tout particuliers. Mettant en scène une famille pas idéale pour en dénoncer le dysfonctionnement et ses conséquences, le texte de Viel se construit comme un reflet négatif du roman familial freudien et emprunte à la convention du polar pour faire une fiction nettement plus prenante que les histoires de famille dont on est bien familier. Les travers et les défauts des parents et des enfants se voient exagérés par rapport à la réalité et amplifiés à la mesure des crimes atroces et impardonnables. Le texte évite en même temps, au moyen des stratégies de parcellisation, distorsion et intensification qui démultiplient les actes condamnables, les relie les uns aux autres et en exacerbent le poids réel, de reproduire la superstructure textuelle du polar, à savoir son « articulation interne globale » (Van Dijk 1981 : 76). Les personnages ne se répartissent pas des rôles à la signification intelligible : impossible d'identifier le coupable et la victime puisqu'ils sont tous fautifs, chacun de ce qui le concerne, ayant à subir les conséquences désagréables de leurs actes et le narrateur, apparemment le plus indigne du groupe, s'avère être le souffre-douleur majeur. En effet, ses deux délits prennent leurs origines dans les agissements et les manigances de ses proches, ce qu'il ne manque pas de souligner tout au long de son récit, en constatant tantôt à propos de son livre dénonciateur : « mes parents l'ont bien cherché » (Viel 2009 : 73), tantôt en déclarant de front à la mère : « Mais c'est de ta faute » (Viel 2009 : 90), pour se venger des blessures qu'elle lui a infligées en la blessant à son tour. Par sa structure mouvante où les vices se relaient, s'enchaînent et ne cessent de finir, l'intrigue reflète à sa propre façon ce processus de contamination vicieuse que subit le narrateur.

La mère semble être la personne la plus fautive dans cette famille véreuse et c'est sur elle que repose une très grande part de responsabilité pour ce qui leur arrive. Le texte laisse voir la manière absolument catastrophique dont elle influe sur le psychisme de ses proches et amène à la crise familiale. Au lieu de leur assurer un soutien émotionnel et un cadre favorable à l'épanouissement individuel, elle les dépossède de leurs personnalités, les privant de possibilité de décider eux-mêmes et d'agir selon leurs convictions. Tous vivent dans son ombre, plutôt destructrice que tutélaire, se laissant dominer par ses valeurs : la fraude du père est à voir comme une concrétisation illicite des rêves maternelles sur la richesse, l'homosexualité cachée du frère résulte de la nécessité absolue de respecter les convenances sociales

même au prix de son propre bonheur et la docilité sans réserve du narrateur en fait un être mou, facilement influençable et incapable de gérer sa propre vie. La maison familiale devient une prison où l'on étouffe dans le carcan des interdits et des attentes tacites qui empêchent de vivre pleinement et de manière autonome. La fuite est alors la seule résolution de cette dépendance asservissante qui se présente au narrateur : après la première tentative de sortir de l'emprise psychique de sa mère qui prend la forme du cambriolage de la grand-mère, il quitte sa ville natale pour tenter de se construire sa propre vie et se réaliser à sa façon.

Paris-Brest s'emploie également à exploiter de façon originale certains principes narratifs propres au polar. Leur influence sur la structure romanesque est magistrale mais subtile car les modalités de narration n'interviennent pas dans la construction de l'horizon d'attente générique de manière aussi déterminante que les « topics », le personnel romanesque et les scènes⁴. L'on sait bien que, dans ce genre littéraire, « la narration ne va pas de soi » (Eisenzweig 1983 : 10) mais elle multiplie les réticences et les sous-entendus pour monter la tension romanesque, jouer et déjouer les attentes du lecteur. C'est dans cet attermoisement de la résolution que se fonde le plaisir de lecture de ces textes qui incitent à tout un travail d'investigation intellectuelle, le gratifiant dans le dénouement par la révélation spectaculaire des crimes narrés, leurs circonstances et mobiles. Tanguy Viel, qui n'est pas sans raison considéré comme un maître du suspense, s'adonne dans *Paris-Brest* à sa passion à jouer des non-dits pour attiser la curiosité du lecteur et lui donner l'envie d'en savoir plus sur l'histoire, il le fait toutefois de façon bien différente que cela a lieu dans un polar conventionnel. On trouve bien, dans le texte, une large palette de procédés classiques visant à créer le suspense tels des retours en arrière, des ralentis de l'action jusqu'à des arrêts dans le cadre (scène de la première conversation avec la mère sur le manuscrit, Viel 2009 : 157), des ruptures brusques de l'intrigue, adoucies perfidement par des promesses de suite (« il y a des choses dont il va bien falloir que je parle parce que ce sont des choses importantes dans la suite de cette histoire », Viel 2009 : 75) et même des dissimulations avouées (« c'est vrai qu'il y a beaucoup de choses que je n'ai pas dites », Viel 2009 : 75). Simultanément, au lieu de repousser jusqu'au dénouement le moment où ce qui n'a pas été dit sera exprimé, le texte dévoile un à un les secrets de la famille, tuant le suspense auparavant suscité avant de le recréer tout de suite autour d'un autre événement obscur et honteux. Au lieu de monter la tension en flèche, *Paris-Brest* la fait fluctuer subtilement tout au cours de l'intrigue, sans d'ailleurs pour autant priver la scène finale de son poids. Le dévoilement prématuré des choses ne constitue pas d'empêchement à la lecture car on n'est pas dans un polar typique où connaître les faits d'avance gâcherait le plaisir intellectuel. C'est un drame familial que Viel se propose de mettre en scène et les réticences narratives que l'on associe aux

⁴ Par exemple, Canvat n'évoque pas les manières de relater les événements dans son inventaire des éléments décisifs pour le cadrage générique et le contrat de lecture. Cf. Canvat 2007.

fictions fondées sur une énigme à révéler œuvrent ici à double sens, se référant tout autant à des événements ponctuels que sont divers délits commis par la famille qu'à la trame principale dont elles accroissent le potentiel et préparent la résolution finale.

Il est également intéressant de remarquer que, contrairement à la logique narrative du polar où les détours de l'action servent à la faire progresser, chez Viel ils s'en éloignent assez fort et ne l'alimentent que très peu. C'est surtout le cas de menus développements au sujet du football en général et de l'équipe de Brest en particulier ou bien du déroulement de matchs qui, régulièrement, parsèment le texte sans finalité immédiate (Viel 2009 : 41, 65). Des esquisses de paysages et de brèves évocations de la société brestoise, les unes très poétiques et les autres corrosives, vont également dans ce sens, donnant l'impression d'être quelque peu autonomes, en marge de l'intrigue principale. Ce procédé de l'envahissement du texte par des détails superflus prend également la forme d'un gonflement excessif de certaines péripéties que l'on peut observer surtout dans « l'épisode du supermarché » (Viel 2009 : 90), à savoir le récit du vol de la tablette du chocolat, raconté en détail de sorte à occuper tout un chapitre du roman.

Dans *Paris-Brest*, pour la première fois dans l'œuvre romanesque de Viel, le récit affiche un goût pour « l'impertinence » (Bessard-Banquy 2003 : 176) que les critiques signalent comme une des modalités narratives préférées de la littérature de Minuit, sans toutefois occasionner que « la matière même du roman se délite au fur et à mesure que le livre se construit » (Bessard-Banquy 2003 : 173). Non seulement l'écrivain manie cette stratégie avec une précaution extrême mais s'en sert également pour accentuer le véritable enjeu du texte. Car ces développements à part ou de trop en disent long sur la personnalité fragile du narrateur, sa faiblesse émotionnelle et son incapacité à agir en autonomie. Ils dressent ainsi, de manière implicite, son portrait psychologique grâce auquel il est possible de comprendre les raisons de son acte, comme c'est par exemple le cas de ce beau passage sur le vent maritime :

[le père] l'avait, la mer pour seule voisine, le vent qu'il affrontait de face quand il se penchait à la fenêtre et se mettait à rire bizarrement le visage vers le large, comme pour respirer fort le vent venu de loin. Moi je me suis toujours dit que non, le vent il ne faut pas l'affronter comme ça, le vent il faut le suivre et ne pas croire qu'on peut lutter, quand même violenté par la pierre des façades et le rire de mon père, à peine cogné les vitres déjà il continue sa route, il se reconstitue et continue sa route vers l'intérieur des terres, de plus en plus vers l'intérieur des terres, et son cauchemar dure depuis longtemps.

Notre cauchemar. (Viel 2009 : 142-143)

Ces passages accessoires peignent en même temps à merveille le cadre de l'action : l'ambiance étouffante et déprimante de Brest, ville décrépète comme sa société vieillissante formée d'amiraux retraités et de leurs femmes qui ne font que ressasser les gloires révolues du passé. Exposée au large de l'océan, elle ne respire pas la fraîcheur de l'eau, sinon la pluie qui enveloppe de sa grisaille ce « muséum d'histoire

naturelle » habité par « des dinosaures, de ces grands disparus dont on ne pouvait pas croire qu'il en existait encore des spécimens » (Viel 2009 : 23). En réalité, c'est dans ces percées narratives que vient se loger la dynamique romanesque, complétant et précisant le principal fil d'intrigue. Les passages apparemment anodins constituent des appendices essentiels à l'histoire racontée qui tracent de manière implicite les contextes de l'action. Sans le dire ouvertement, ils apportent des informations qui permettent à l'intrigue de se rassembler en un tout cohérent. Comme les autres auteurs de *Minuit*, Viel raconte de biais, sans mener l'intrigue droit à son terme. Paradoxalement, c'est justement ainsi qu'il réalise l'impératif narratif du genre, à savoir cette oscillation entre le dire et le taire qui tient le lecteur en haleine et lui fait suivre le récit jusqu'au bout où les éléments s'enchaînent et le sens du roman se cristallise pleinement.

Les jeux avec les genres se manifestent enfin au niveau de la structure romanesque, nettement plus recherchée que celle du polar évoquée ici comme une fausse matrice narrative. Le polar est orienté à construire des intrigues univoques dans leur signification qui forment une « complétude sémiologique et idéologique » (Mellier 1998 : 199). Viel, en revanche, procède à une complexification structurelle au moyen de la mise en abyme qui contribue à une « 'densité' constitutive » (Canvat 2007) du roman. En réalité, l'histoire racontée ici n'est pas seulement celle des délits et méfaits commis par la famille du narrateur mais aussi celle d'un livre qu'il écrit pour les mettre au jour. Le roman renforce ainsi l'intensité de l'intrigue, la fiction primaire se trouvant répercutée dans la fiction secondaire qui en forme à la fois un écho et un appendice très parlant. Les deux trames sont strictement interdépendantes, le récit des événements ne débutant qu'une fois le travail de création terminé, au moment où le narrateur revient à la maison familiale avec le manuscrit caché dans la valise comme « une bombe qui pouvait exploser d'une minute à l'autre » (Viel 2009 : 58). La mise en abyme par laquelle le texte se tend un miroir à lui-même est d'ailleurs exposée par le narrateur au moyen d'une métaphorique particulièrement symbolique dans le contexte de l'histoire racontée : « c'est comme des poupées russes, maintenant dans la maison familiale il y a l'histoire de la maison familiale » (Viel 2009 : 50).

La narration se scinde ainsi en deux flux complémentaires : le discours du narrateur, largement dominant dans le roman, et les fragments de son livre cités *in extenso* ou seulement résumés. Leur coexistence n'est en aucun cas problématique pour la lisibilité du texte : ils ne s'entrecroisent pas à l'improviste ni ne s'interpénètrent pas tacitement de sorte à embrouiller les niveaux ontologiques du texte. Or, si les passages de l'un à l'autre sont toujours signalés et le lecteur se retrouve facilement dans les plans qui changent, cette dualité narrative empêche l'« immersion fictionnelle » (Schaeffer 1999 : 180) qui est le principal enjeu de la littérature genrée. Au lieu de laisser le lecteur revivre avec le narrateur ses traumas d'adolescence, le texte l'amène à juxtaposer les deux flux narratifs pour synthétiser leurs versions et restituer l'histoire dans son ensemble. La tâche n'est pas aisée,

le manuscrit cité n'étant pas un journal intime mais bel et bien un roman, inspiré du vécu mais procédant simultanément à sa reconfiguration créatrice. Le narrateur non seulement ne cache pas cette divergence substantielle de son œuvre par rapport à la réalité mais la justifie par les fins littéraires :

[...] j'avais considéré qu'il ne fallait épargner personne, compte tenu de l'esprit général de cette famille et compte tenu aussi que c'était un roman, et qu'à ce titre de roman il avait fallu que je force un peu les traits.

Il a bien fallu que je rende certains événements plus attrayants, disons, plus dramatiques qu'en réalité [...] (Viel 2009 : 69)

Donnant à lire deux intrigues à statuts différents qui coïncident largement tout en présentant des différences majeures, *Paris-Brest* incite à creuser leurs interdépendances et complexifie sa structure formelle ainsi que sa problématique. Le récit secondaire n'est pas une simple reprise littéraire du récit primaire mais plutôt son complément viscéral : c'est un portail d'accès à l'imaginaire du narrateur, permettant de comprendre les émotions qu'il a ressenties à l'adolescence, sa solitude dans la famille où l'amour n'existe que pour l'argent et sa frustration de se retrouver coincé dans un milieu morne. La dualité ontologique du roman incite également à réfléchir sur le fonctionnement de la littérature, ses mécanismes et ses enjeux. L'œuvre à l'initiale purement romanesque, qui semble privilégier principalement l'intrigue, rompt ainsi avec le canon du genre actualisé comme l'horizon d'attente pour poser magistralement, à l'arrière-fond des événements sombres qu'elle raconte, la problématique du vrai et du faux, de la sincérité et de la simulation, de la crédibilité de la parole et de son potentiel à créer des illusions. Tout en redistribuant les accents textuels de sorte à tempérer la primauté de l'intrigue dans le roman, la mise en abyme l'influe par ricochet. Le discours fictionnel du narrateur développé dans son livre, riche en exagérations, déformations et discordances par rapport aux événements advenus, n'est pas sans rappeler les attitudes hypocrites de la mère ou les propos fallacieux du fils Kermeur, deux grandes figures négatives du récit. Quoiqu'il relève du régime littéraire, son infidélité très poussée par rapport à la réalité engendre une méfiance envers le narrateur et met en doute son récit primaire, factuel, laissant planer une ombre de suspicion sur la véracité de l'histoire racontée.

Chez Viel, la réactivation du genre n'est pas liée à sa normativité, à savoir la restitution d'une structure conventionnelle dont le roman serait une variante de plus. Avec *Paris-Brest*, l'on voit en pratique le rôle de la généricité dans le texte littéraire qui n'est ni restrictif ni contraignant, comme nombre d'avant-gardes ont eu tendance à le penser, sans aucun doute sous l'influence des arts poétiques anciens où le genre était considéré comme « indicateur déterminant ce qui était requis, ou du moins souhaitable, dans un type donné de discours » (Głowiński 1989 : 81). Les théories contemporaines du genre s'attachent en revanche à démontrer son influence majeure dans le processus de lecture littéraire qui se réalise essentiellement

par référence aux structures génériques archétypales, autrement dit aux formes conventionnelles de textes qui servent au lecteur de modèles de la saisie du texte, de la construction d'hypothèses sur son déroulement possible et, finalement, du déchiffrement de son sens. Karl Canvat affirme même que « d'une manière générale, la lecture procède par 'reconnaissance', elle se fonde sur la mise en œuvre de savoir et de savoir-faire déjà constitué lors d'expériences précédentes » (Canvat 2007). Parmi ces savoirs incontournables, c'est la compétence générique du lecteur, largement théorisée surtout dans les travaux d'Umberto Eco (Eco 1985 : 15–132), qui s'avère cruciale pour qu'il puisse jouir pleinement des plaisirs de la lecture.

Avec *Paris-Brest*, Viel fait preuve d'une réelle virtuosité dans l'art de s'inspirer de cette « grammaire de la littérature » (Głowiński 1989 : 85) qu'est le genre pour produire une œuvre ambivalente, marquée génériquement et transgressive à la fois. Tout en inscrivant le texte dans la convention du roman familial, il active des ressorts les plus puissants du polar – thématiques comme les secrets, les crimes, la trahison, et narratifs comme le suspense, l'ellipse, l'achronologie – qui séduisent facilement le lecteur. Or, le genre noir n'est convoqué que pour être contourné dans ses principes par une démultiplication de l'intrigue criminelle et les perturbations de la téléologie narrative, telles que la révélation prématurée du dénouement et les inflexions du récit hors la trame romanesque principale. Car il ne constitue pas pour Viel un impératif formel à respecter absolument mais plutôt une forme esthétique à creuser pour explorer ses potentialités au service de la fiction d'une autre facture et la revivifier de cette façon. C'est une sorte de tremplin créatif qui sert à donner un élan à des histoires de familles dont, pour citer le narrateur, « tout le monde [se] fout » (Viel 2009 : 47) mais où se jouent au quotidien des drames humains de tous ordres.

BIBLIOGRAPHIE

- BELHADJIN, A. (2005) : « Polar et imaginaire », <http://www.vox-poetica.org/t/lna/belhadjin.pdf> (consulté le 10 mars 2017).
- BARONI, R. (2003) : « Genres littéraires et orientation de lecture », *Poétique*, 134 (2), 144–157.
- BESSARD-BANQUY, O. (2003) : *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille.
- BLANCHOT, M. (1955) : *L'espace littéraire*, Paris.
- CANVAT, K. (2007) : « Pragmatique de la lecture : le cadrage générique », http://www.fabula.org/atelier.php?Genres_et_pragmatique_de_la_lecture (consulté le 10 mars 2017).
- COUÉGNAS, D. (1992) : *Introduction à la paralittérature*, Paris.
- COYAULT, S. (2013) : « Quand les familles déménagent », in : COYAULT, S., MALINOVSKA, Z. (éd.) : *Histoires francophones de familles. Le familial, l'inquiétant et le loufoque*, Prešov, 174–189.
- ECO, U. (1985) : *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris.

- EISENZWEIG, U. (1983) : « Présentation du genre », *Littérature*, 49, 3–15.
- GENETTE, G. (1987) : *Seuils*, Paris.
- GŁOWIŃSKI, M. (1989) : « Les genres littéraires », in : ANGENOT, M. et al. (éd.) : *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, 81–94.
- JAUSS, H.R. (1978) : *Pour une esthétique de la réception*, Paris.
- LEVET, N. (2013) : « Le plaisir du polar et ses paradoxes », in : HOLMES, D., PLATTEN, D., ARTIAGA, L., MIGOZZI, J. (éd.) : *Finding the Plot : Storytelling in Popular Fictions*, Newcastle upon Tyne, 180–192.
- MELLIER, D. (1998) : « Double policier et *Trilogie new-yorkaise* : Paul Auster et la littérature policière », *La Licorne (Formes policières)*, 44, 183–207.
- VAN DIJK, T.A. (1981) : « Le texte : structure et fonctions », in : KIBÉDI VARGA, Á. (éd.) : *Théorie de la littérature*, Paris, 63–93.
- VIEL, T. (2009) : *Paris-Brest*, Paris.