

La vérité du mensonge et le mensonge de la vérité

Les esthétiques de Patrick Deville

Jochen Mecke (Regensburg)

RÉSUMÉ : Dans un essai datant des années 1990, Patrick Deville décrit le roman moderne comme un mensonge (de la fiction) qui prétend à une vérité (esthétique) incommensurable avec la vérité scientifique. Sa logique serait donc celle du *mensonge de la vérité*. Mais en même temps, les romans de Patrick Deville constituent une véritable esthétique du mensonge par le jeu avec des positions improbables du narrateur et des focalisations impossibles qui induisent les lecteurs en erreur. Le présent article essaie de montrer que, malgré toutes les différences qui séparent l'esthétique des romans « minimalistes » comme *Longue Vue* des docufictions « maximalistes » comme *Pura Vida*, il existe néanmoins un dénominateur commun qui relèverait d'une esthétique dont la teneur pourrait se décrire comme « mensonge de la vérité ».

SCHLAGWÖRTER : Deville, Patrick; minimalisme; maximalisme; mensonge; esthétique du mensonge

1. Littérature et mensonge

Dans un essai sur *Les écritures poétique et scientifique* publié en allemand, Patrick Deville décrit le roman moderne par les mots suivants :

[...] der Roman als Kunstwerk ist realistisch, indem er nämlich versucht [...] in der Fiktion, mithin in der Lüge, eine ästhetische Wahrheit des Wirklichen festzuhalten, die mit der Wahrheit der Wissenschaften inkommensurabel ist.¹

Deville définit le roman comme un mensonge, c'est-à-dire comme une fiction, qui prétend à une vérité esthétique incommensurable avec les vérités scientifiques. Mais qu'en est-il vraiment de ce reproche de ce reproche de mensonge adressé à la littérature depuis Platon?²

¹ Patrick Deville, *Über wissenschaftliche und poetische Schreibweisen* (Graz : Droschl, 1992), 11–2.

² Comme chacun sait, Platon préconisait l'exclusion des poètes de la République, parce que, selon lui, ceux-ci ont l'habitude de mentir, cf. Platon, « Der Staat », dans *Sämtliche Dialoge*,

Si nous essayons de faire abstraction de la longue tradition de condamnation catégorique du mensonge – un discours puissant fondé par saint Augustin, refondé par Emmanuel Kant et qui détermine toujours le catéchisme catholique et également l'éducation laïque des enfants – et de nous abstenir également de tout jugement moral, pour nous baser sur ce qui peut être considéré comme le plus petit dénominateur commun de toutes les définitions du mensonge, nous pouvons établir trois éléments qui constituent ensemble les conditions nécessaires et suffisantes d'un mensonge : 1. Tout mensonge consiste en une divergence entre une opinion d'une part et une énonciation ou une expression de l'autre. 2. Cette divergence est dissimulée. 3. Elle sert à des objectifs qui restent en général également dissimulés.³

De cette définition s'ensuit immédiatement que la littérature n'est point capable de mentir au sens propre du terme. Car si elle fait évidemment bel et bien montre d'une divergence entre opinion et expression – l'auteur présente en effet une histoire comme réelle qu'il a inventée – elle ne remplit pourtant point la deuxième condition, car cette divergence entre opinion et expression n'est pas du tout dissimulée, mais, tout au contraire, connue de chaque lecteur dès qu'il ouvre un livre. C'est évidemment le code littéraire lui-même qui signale au lecteur qu'il s'agit d'une fiction et qui révèle de ce fait le « mensonge ». ⁴ Or, tout mensonge qui se dénonce lui-même comme tel n'en est plus un. « Kunst behandelt den Schein als Schein », écrit Friedrich Nietzsche, « will also gerade nicht täuschen, ist wahr. » ⁵ Toute œuvre littéraire s'inscrit donc d'emblée dans un « pacte de la fiction » qui inclut cette célèbre « suspension of disbelief », dont parle Coleridge et qui permet au lecteur de suspendre tout soupçon de mensonge. Cette suspension de l'incrédulité est une partie intégrante et structurelle du pacte littéraire. ⁶

Tome V, traduit et commenté par Otto Apelt (Hamburg : Meiner, 1988), 404. Mais la position de Platon par rapport au mensonge est ambiguë, car en même temps il donne au souverain le droit de mentir (91). Pour une discussion de l'attitude de Platon par rapport au mensonge des poètes cf. Jochen Mecke, « Prolégomènes pour une théorie esthétique du mensonge », *Cahiers d'Études Germaniques* 69 (2015) : 78–92.

³ Cf. Jochen Mecke, « Une critique du mensonge par-delà le bien et le mal », dans *Quelques vérités à propos du mensonge*, éd. par Hélène Barrière, Karl Heinz Götze et Ingrid Haag (Aix-en-Provence : Université de Provence, 2014), 91–110 ; Simone Dietz, *Die Kunst des Lügens : eine sprachliche Fähigkeit und ihr moralischer Wert* (Reinbek/Hamburg : Rowohlt, 2003), 25.

⁴ Mecke, « Prolégomènes pour une théorie esthétique du mensonge », 78–92.

⁵ « L'art traite l'apparence comme apparence, ne veut justement pas tromper, est vrai. » Friedrich Nietzsche, « Nachlass 1869–1874 », dans *Kritische Studienausgabe*, éd. par Giorgio Colli et Mazzino Montinari (Berlin : de Gruyter 1999), 632–3.

⁶ Coleridge décrit l'attitude d'un lecteur averti, et qui consiste à « croire » à la réalité du

Mais si la littérature ne peut être susceptible de mentir au sens propre du terme, dans quelle mesure pourrait-il être légitime de parler tout de même de « mensonge littéraire » ? On peut en effet soupçonner que toute affirmation sur le mensonge littéraire se doit seulement à une métonymie ou bien à une métaphore. Et en effet, quand on passe en revue les publications sur le mensonge littéraire, on peut constater que souvent, celles-ci ne parlent point du mensonge de la littérature elle-même, mais plutôt de manière métonymique des mensonges et menteurs dont elle raconte l'histoire. Le même argument vaut pour la métaphore, car souvent, on parle d'un mensonge littéraire d'une manière figurée qui ne conserve qu'un seul trait du mensonge, à savoir la divergence entre opinion et énonciation qui caractérise la fiction, sans tenir compte de la deuxième condition, à savoir la dissimulation de cette divergence même. Il semble que, dans son essai, Patrick Deville emploie le terme de mensonge littéraire plutôt dans ce sens métaphorique. Or, dans ses livres, il fait un usage tout à fait non métaphorique du mensonge littéraire qui joue un rôle important pour son esthétique et permet de mieux comprendre l'enjeu de son écriture.

2. L'esthétique fictionnelle et minimaliste de Minuit : la vérité du mensonge

2.1. La position du narrateur homodiégétique

Cependant, dans quel sens pourrait-il donc y avoir un mensonge littéraire en dehors d'une acception métonymique ou métaphorique du terme ? Pour illustrer cette question, il est utile d'examiner quelques particularités de *Longue Vue*, second roman de Patrick Deville :

Voici un livre scientifique, car Skoltz et Körberg, effectivement, je les ai connus. C'était en dix-neuf-cent-cinquante-sept et près d'une ville dont je tairai le nom, en début de matinée, vers huit heures et quart. Körberg marchait au bord de la route et tenait sa bicyclette par le guidon.⁷

En dehors du fait de situer le texte d'une manière, certes, ironique dans le domaine factuel et même dans le cadre de textes scientifiques, cette entrée en matière modélise clairement la position d'un narrateur qui fait partie de l'histoire racontée. Dans la terminologie de l'analyse narrative, nous avons donc

monde de la fiction, même s'il contient des éléments fantastiques, cf. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, tome II (Oxford : Clarendon Press, 1907), 6.

⁷ Patrick Deville, *Longue Vue* (Paris : Minuit, 1988), 9. Dorénavant cité LV plus la page dans le texte.

affaire à un narrateur homodiégétique.⁸ Dans la suite du roman, le lecteur apprend que ce narrateur est un peintre à qui le héros de l'histoire, l'ornithologue Körberg, demande de faire des dessins pour la réédition de son atlas ornithologique (LV, 89). Dans les paragraphes suivants, ce narrateur occupe la position d'un observateur à distance qui décrit le premier contact entre les deux personnages mentionnés au début. Ainsi, il raconte comment Körberg, à la recherche d'oiseaux rares, observe Skoltz à travers ses jumelles. Dans ces passages, la narration semble respecter les limites narratives imposées par le point de vue restreint du narrateur. La description des personnages se borne même strictement à ce que pourrait observer quelqu'un dont la position permettrait d'embrasser d'un seul regard à la fois l'ornithologue Körberg et les objets de son observation, c'est-à-dire Skoltz et la jeune fille Jyl qui voyagent en motocyclette.

Le texte va même plus loin, car dans quelques passages, la perspective prend la forme d'un regard limité par des jumelles : « Alexandre Skoltz apparut dans le viseur de ses jumelles. [...] [Il] pilotait une motocyclette Norton d'ancien modèle et de forte cylindrée. Jyl, en jupe jonquille, était juchée sur le tan-sad » (LV, 10). Dans plusieurs passages du roman, Deville semblerait donc adopter l'esthétique intermédiaire moderne qui limite le point de vue à l'objectif d'un appareil-photo ou d'une caméra, exactement comme l'avait préconisé Christopher Isherwood dans *Good-Bye To Berlin* dont le narrateur se définit comme « a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking »⁹, une esthétique intermédiaire qui trouve son apogée dans le nouveau roman d'un Robbe-Grillet avec *La Jalousie*¹⁰ ou bien d'un Claude Simon dans *La Route des Flandres*.¹¹ Sur le plan du mode narratif, nous nous trouvons donc face à une focalisation externe sur les personnages qui prend – de temps à autre – la forme de l'objectif d'une caméra tout en se bornant au plan restreint de jumelles, d'un appareil-photo ou bien d'une longue-vue.¹²

⁸ Cf. Gérard Genette, « Discours du récit », dans Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), 67–272, ici 252–3.

⁹ Christopher Isherwood, *Goodbye To Berlin* (St. Albans : Panther, 1977), 11.

¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie* (Paris : Minuit, 1957).

¹¹ Claude Simon, *La Route des Flandres* (Paris : Minuit, 1959).

¹² Pour une analyse de la fonction de la photographie chez Patrick Deville cf. Marina Ortrud M. Hertrampf, « Pour une écriture photographique. Formen und Funktionen photographischer Schreibverfahren bei Alain Robbe-Grillet und Patrick Deville », dans *Medien der Literatur: vom Almanach zur Hyperfiction; Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, éd. par Jochen Mecke (Bielefeld : transcript, 2011), 81–102. Pour les structures intermédiaires de ses romans minimalistes en général cf. l'étude exemplaire de la même

Et même si le narrateur affirme que les deux personnages ne se connaissent pas et que Körberg ignore le nom de Jyl, cette affirmation peut toujours se concevoir dans les limites de son statut de narrateur homodiégétique à focalisation externe sur les personnages : « Il va sans dire qu'il (il s'agit de Körberg) ne savait pas, alors, qui était Alexandre Skoltz. Ni, surtout, ce qu'il deviendrait. Il ne savait pas non plus que la jeune fille était Jyl. Non, Körberg l'ignorait » (LV, 10). Si le narrateur fait allusion à ce que Skoltz deviendrait plus tard, cette anticipation pourrait également s'interpréter encore comme conforme au code de la narration homodiégétique et de la focalisation interne, car *Longue Vue* est constitué par un récit rétrospectif, une construction temporelle grâce à laquelle, plus tard, le narrateur pourrait avoir pris connaissance de l'évolution ultérieure des personnages.

2.2. Les incongruités de la narration

Dans cette perspective, toutes les remarques répétées sur le savoir limité ou l'ignorance des personnages du roman s'expliqueraient « naturellement ». Si Jyl et Skoltz ne voient pas, par exemple, la lueur d'un feu de maquis – « Mais ils ne pouvaient pas la voir » (LV, 21) – ou bien si Alexandre Skoltz ne sait rien de l'histoire d'un caillou qui joue un rôle important pour Körberg – « mais Alexandre Skoltz l'ignorait » (LV, 23) –, ce surcroît de savoir du narrateur est toujours concevable dans les limites d'une narration homodiégétique et ultérieure à focalisation externe.

Cependant, le récit de *Longue Vue* n'en reste pas là. On vient de voir que si le narrateur raconte des scènes auxquelles il ne peut pas avoir assisté personnellement, ceci pourrait encore s'expliquer par des connaissances acquises plus tard. Cependant, si le narrateur prétend relater les pensées intimes des autres personnages, ceci constitue clairement une infraction au système narratif établi. Ainsi il s'octroie le droit de relater les pensées et sentiments intimes de Körberg, Skoltz, Jyl et d'autres personnages du roman : « Il [i.e. Körberg] se souvenait d'un grand bâtiment blanc [...] » (LV, 28) ou bien « Chanteuse, pensait Skoltz » (LV, 31). Au deuxième chapitre, nous prenons connaissance des souvenirs d'enfance de Körberg, d'un caillou qu'il aime, de l'aventure qu'il a eue avec Stella, la mère de sa fille Jyl qu'il n'a jamais connue, etc.¹³

auteure : Marina Ortrud M. Hertrampf, *Photographie und Roman : Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von neuem Roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld : transcript, 2011).

¹³ Dans son étude remarquable sur *Longue Vue*, Isabelle Bernard constate que le narrateur est omniscient et qu'il sert en même temps d'intermédiaire entre les personnages, qu'il est

Comme Deville pratique un glissement subtil de la focalisation interne du peintre vers la focalisation zéro d'un narrateur hétérodiégétique, tout cela aurait peut-être encore pu passer inaperçu sans éveiller les soupçons du lecteur, ... si l'auteur n'avait pas pris soin de déranger cet envoûtement progressif du lecteur, par un rappel subit du véritable statut du peintre comme narrateur homodiégétique. Ainsi, après une longue séquence qui raconte les sentiments et pensées intimes de Körberg sur son amour pour Stella, intervient tout à coup le narrateur homodiégétique qui ne saurait connaître ces sentiments :

Sur le bord de la route (j'étais en promenade apéritive), je reconnus la moto et saluai Skoltz la main levée. Il me répondit. Bien que séparés par plusieurs kilomètres de pinèdes, nous étions alors voisins. (LV, 51–2)

Alors que dans les chapitres précédents le narrateur n'a aucun problème à étaler une omniscience impossible pour un personnage qui fait partie du monde fictif, tout d'un coup, il se sent obligé de justifier ses connaissances de la vie de Skoltz, rappelant de cette manière au lecteur son véritable statut que celui-ci a peut-être oublié entretemps. Dans un autre passage, l'effet produit par ce changement apparaît d'une manière encore plus claire :

Körberg avait préparé un volumineux dossier pour le peintre [...] Körberg frappait son pantalon du plat de la main pour en chasser la poussière. Il s'inclina sobrement, pivota sur ses talons pour présenter monsieur Ramirez, un ami. – Entrez. Je refermai derrière eux la porte en fer et les précédai sur l'allée pentue [...]. (LV, 88)

2.3. Un mensonge littéraire

Le roman induit donc le lecteur en erreur, il crée un piège narratif tout en se servant des attentes provoquées par le code narratif lui-même. En réalité, le narrateur feint seulement de faire partie de l'histoire et de ne pas disposer du savoir et de la perspective restreinte d'un personnage. À la différence du cas de la fiction, ici, tous les éléments du mensonge sont réunis : 1. Une divergence entre opinion et expression, car le narrateur est en réalité omniscient et hétérodiégétique, ce qui lui permet de connaître les pensées intimes de ses personnages, tout en faisant croire au lecteur qu'il a le statut d'un personnage. 2. La dissimulation de cette divergence entre ce qu'il sait et ce qu'il affirme. 3. Cette divergence sert à la réalisation d'autres objectifs. Le lecteur

« tour à tour intradiégétique et extradiégétique », sans pour autant relever le caractère contradictoire et paradoxal de ce statut narratif ; Isabelle Bernard, *Patrick Deville, une petite sphère de vertige : parcours d'une œuvre contemporaine* (Paris : Harmattan, 2016), 125, 127.

quant à lui se sent trompé par le narrateur. Mais quels sont justement les objectifs de ce mensonge narratif?

Les objectifs apparaissent plus clairement si nous comparons la pratique de Deville à d'autres cas de changement de focalisation et de statut de narrateur, tels que nous les trouvons par exemple dans le nouveau roman. Ainsi, dans *La Route des Flandres*, Claude Simon modifie fréquemment le statut du narrateur et de la focalisation en passant du « Je » au « Il » et vice versa pour désigner un seul personnage, à savoir Georges, le héros du roman.¹⁴ Un autre exemple serait celui du *Ravissement de Lol V. Stein*, où Marguerite Duras change également le statut du narrateur au milieu du texte.¹⁵ Cependant, dans ces deux cas, les changements sont évidents, ils rompent ouvertement avec un certain code du roman conventionnel dans le dessein de détruire celui-ci, de le dépasser et de le remplacer par un nouveau système narratif considéré comme plus authentique.

Or, dans le cadre du nouveau roman, ces changements résultent tous de la critique de la prétention à l'omniscience du roman conventionnel dont le narrateur hétérodiégétique à focalisation zéro est la manifestation narrative la plus en vue – une critique qui trouve peut-être son point culminant dans le remplacement du narrateur classique par l'objectif d'une caméra dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Le changement du narrateur dans le nouveau roman dénonce donc un mensonge romanesque qui consiste à faire croire le lecteur à l'omniscience d'un narrateur capable de tout savoir, de tout connaître et de tout expliquer dans le dessein de remplacer celui-ci au nom d'une vérité plus authentique de la limitation de la perspective et du savoir. Il est une réponse aux doutes du lecteur à *L'ère du soupçon*.¹⁶

L'effet qui est produit, par contre, par les techniques narratives de *Longue Vue* est complètement différent. Au lieu de dénoncer les prétentions d'un narrateur omniscient et de détruire les conventions d'un code narratif considéré comme inauthentique, Deville semble plutôt dénoncer des constructions narratives du nouveau roman lui-même comme un mensonge romanesque. En effet, la technique narrative du nouveau roman serait elle-même passible du reproche d'inauthenticité, car le romancier construit une perspective narrative artificiellement réduite au savoir d'un seul personnage, alors qu'il a inventé lui-même cette histoire et en connaît donc parfaitement tous les

¹⁴ Pour une analyse approfondie de cette technique cf. Jochen Mecke, *Roman-Zeit : Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart* (Tübingen : Narr, 1990).

¹⁵ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris : Gallimard, 1964).

¹⁶ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (Paris : Gallimard, 1956).

détails. Dans ce cas, il s'agirait également d'un mensonge romanesque, car le narrateur fait croire qu'il ne dispose pas d'un savoir qu'en réalité il possède. Et si Deville adopte dans certaines scènes la perspective restreinte d'une longue-vue, ce n'est pas du tout pour produire un effet d'authenticité supérieure, mais tout à fait le contraire : ainsi, au deuxième chapitre, le professeur Körberg observe depuis la fenêtre de son hôtel et à travers sa longue-vue comment un chardonneret se pose sur la jardinière de fleurs d'une fenêtre ouverte sur une chambre, où une femme est en train de se changer :

Le chardonneret picorait la jardinière. La femme avait enlevé son peignoir et s'approchait d'une penderie, lorsqu'elle aperçut Körberg, et la longue-vue noire et blanche, à quelques mètres. Elle ouvrit grand la bouche et leva les bras, poussa un cri, puis répartit ses mains sur les régions outragées. Alerté par le cri, un homme était entré [...] La femme pointait du doigt dans la direction de la jardinière, que le chardonneret avait quitté au moment du cri. Körberg s'étonnait qu'un si petit oiseau, et si coloré, ait pu effrayer cette femme aussi bien qu'une souris. (LV, 34–5)

Dans cette scène, qui pourrait constituer une mise en abyme de l'esthétique intermédiaire limitant la perspective du protagoniste à l'objectif d'une longue-vue, nous assistons en réalité à une véritable « mise en boîte » de cette esthétique même. Vu de la perspective de *Longue Vue*, ce sont donc plutôt les constructions narratives du nouveau roman qui apparaissent comme inauthentiques ou comme un mensonge littéraire. C'est probablement là aussi, le véritable sens de toutes ces incongruités de la position du narrateur que nous trouvons également chez Jean Echenoz, par exemple dans *Je m'en vais* ou bien dans *Nous trois*.¹⁷

Mais plus significatif encore que cette dénonciation du mensonge de la (prétendue) vérité romanesque du nouveau roman est la façon dont Deville réalise celle-ci. Car à la différence des nouveaux romanciers, il ne détruit ni le système narratif conventionnel ni celui de nouveau roman, et il ne prétend aucunement à une position esthétique supérieure qui serait plus authentique ou plus vraie. En fait, Deville ne choisit pas de se situer « au-delà » du système narratif critiqué, mais reste plutôt « en deçà ». En fait, il fait semblant de ne pas être capable de respecter les règles imposées par les conven-

¹⁷ Jean Echenoz, *Nous trois* (Paris : Minuit, 1992) ; Jean Echenoz, *Je m'en vais* (Paris : Minuit, 1999) ; pour une analyse des instances narratives dans *Je m'en vais* cf. Jochen Mecke, « Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur », *DIEGESIS: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung = Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 4.1 (2015) : 18–48.

tions du récit et de construire d'une manière cohérente un récit à narrateur homodiégétique à focalisation externe. Si le nouveau roman détruit ce qu'il considère comme une esthétique inauthentique à partir d'une position supérieure et considérée comme plus « vraie », ce que l'on pourrait appeler « le roman nouveau » de Patrick Deville ne prétend nullement à une telle supériorité. Ce n'est pas seulement par la forme narrative qu'il s'oppose au nouveau roman, mais surtout par l'attitude qu'il adopte par rapport à celui-ci. La mise en boîte d'une technique narrative employée par lui-même, l'induction en erreur du lecteur et une apparente « incapacité » de construire des formes narratives cohérentes ne correspondent pas à la condamnation des formes romanesques précédentes comme inauthentiques ou mensongères, mais à une autorelativisation. De cette manière, il découle de l'esthétique du roman un positionnement éthique bien différent de celui de la modernité, une éthique qui est façonnée par la forme littéraire elle-même ou bien qui en constitue le revers inséparable, une éthique qui prend en considération non seulement l'inauthenticité des prédécesseurs mais aussi celle qui pourrait être la sienne. Ainsi, nous passerions du mensonge de la vérité romanesque affirmée par le nouveau roman à la vérité d'un mensonge romanesque qui se dénonce lui-même.

3. *Pura Vida* (2004) et les romans sans fiction : le mensonge de la vérité

Mais avec la publication de *Pura Vida* en 2004, l'esthétique de Patrick Deville semble prendre une direction tout à fait différente, voire opposée aux œuvres parues aux éditions de Minuit.¹⁸ Selon l'interprétation courante, après cette rupture, nous serions confrontés à une esthétique bien différente. Tandis que la première – qui commence avec *Cordon-Bleu* – serait fictionnelle et minimaliste, la seconde qui commence avec *Pura Vida* obéirait à une nouvelle poétique des « romans sans fictions » évoquée par Patrick Deville dans diverses interviews : « Depuis *Pura Vida*, en 2004, j'aime bien décrire mes livres comme des romans d'aventures sans fiction. Car, à part la forme ou la langue, je n'invente rien.¹⁹ »

¹⁸ Patrick Deville, *Pura Vida : vie et mort de William Walker* (Paris : Seuil, 2004). Dorénavant cité pv plus la page dans le texte.

¹⁹ Interview pour le *MagPlus des Pays de la Loire*, Janvier 2013, www.babelio.com/auteur/Patrick-Deville/17749, consulté le 12 février 2018. Pour l'évolution romanesque de Patrick Deville cf. les études très complètes d'Isabelle Bernard et Marina Ortrud M. Hertrampf qui contiennent toutes les œuvres sauf *Taba Taba* de 2017. Pour le contexte du changement poétique opéré avec les « romans sans fictions » voir les chapitres sur le nouveau romanesque

3.1. Un nouveau roman sans fiction

En fait, à première vue, la différence entre *Longue Vue* et *Pura Vida* ne saurait être plus grande. D'un côté, l'histoire complètement inventée de personnages fictifs comme Skoltz, Jyl et Körberg qui se déroule dans un pays méditerranéen dont on ne précise pas le lieu précis et qui est racontée par un narrateur témoin, de l'autre l'histoire vraie de l'aventurier William Walker – ou plutôt les histoires parallèles et multiples de celui-ci et de Che Guevara, Sandino, Oviedo, Fidel Castro, des révolutionnaires sandinistes etc. auxquelles se mêle l'histoire d'un narrateur qui est identique avec l'auteur et qui prend ici plutôt un rôle de journaliste ou d'historien. Dans *Longue Vue* nous étions confrontés à un régime fictionnel avec une histoire purement inventée, des personnages fictifs et un narrateur dont le statut ontologique relève également de la fiction, même si Deville se joue plus ou moins ouvertement des conventions romanesques traditionnelles et modernes, tandis que dans *Pura Vida* nous avons affaire à une histoire non inventée et réelle, attestée comme authentique par des œuvres d'historiens et un narrateur réel qui est identique avec l'auteur Patrick Deville, un narrateur qui dit « je ». D'un côté se situe donc une littérature postmoderne misant sur un jeu désinvolte avec les formes narratives, et de l'autre un récit référentiel, d'un côté la subversion des codes littéraires, de l'autre l'affirmation de vérités historiques. Mais malgré toute cette prétention à l'authenticité, nous nous trouvons paradoxalement en même temps dans un régime romanesque dont *Pura Vida* contient tous les éléments, comme par exemple une grande densité d'événements, une action bondissante riche en péripéties extraordinaires et un certain manichéisme de la constellation des personnages divisée en héros comme Che Guevara et en traîtres comme Alfonso Manuel Rojo Roche, l'autre Che.²⁰ Ainsi, nous passerions également de la rupture avec l'Histoire au renouement avec celle-ci, des personnages fictifs à des hommes et femmes historiques, ou pour résumer le tout, du « minimalisme » au « maximalisme ».

et la littérature hybride dans Bernard, *Patrick Deville*, 179–89 et Hertrampf, *Photographie und Roman*, 321–82.

²⁰ Pour les éléments du romanesque cf. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans *Le Romanesque*, éd. par Gilles Declercq et Michel Murat (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 291–302. Cependant, Anne Sennhauser remarque à juste titre que Deville souligne également la dimension anachronique de ce romanesque de l'action en se référant par exemple à Plutarque, Anne Sennhauser, « Le monde comme « hallucination passagère ». « Revenances » romanesques chez Patrick Deville », dans *Deville & Cie : rencontres de Chaminadour*, éd. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 15–28, ici 17.

Quelles sont les raisons de ce changement spectaculaire? Dans ses interviews, Deville a dit à plusieurs reprises qu'il n'avait plus été satisfait de son écriture minimaliste.²¹ Mais en dehors de ses motifs personnels, avec ce refus de la fiction, il semble également s'inscrire dans tout un courant de la littérature contemporaine qui passe de la fiction romanesque à la réalité historique ou biographique. En fait, la littérature actuelle semble être marquée par une tendance importante à préférer des textes factuels aux œuvres fictionnelles. Ainsi, les grands succès de vente et de critique des dernières années se trouvent plutôt dans les rayons des livres historiques, biographiques ou autobiographiques. Le raz-de-marée de la série autobiographique de Karl-Ove Knausgaard, le *Retour à Reims* de Didier Éribon, le *Panikherz* de Benjamin Stuckradt-Barre ou bien le succès tardif de *I love Dick* de Chris Kraus semblent tous correspondre à un nouveau tournant qui préfère la réalité à la fiction, le réel à l'imaginaire, l'authentique à l'invention.²² Certes, ce phénomène n'est pas tout à fait nouveau : si nous élargissons le champ aux autofictions de Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977) et aux docufictions de François Bon (*Temps Machine*, 1993) nous pouvons remonter aux années 1990 pour trouver les prémices de ce tournant littéraire.²³ En 1998, Christophe Donner publie un pamphlet dont le titre *Contre l'imagination* résume assez bien cette tendance vers une « nouvelle authenticité » et – à la différence de ses prédécesseurs réalistes et naturalistes – se concentre sur un réel qui s'oppose à la fiction et dont les événements ont été vécus et racontés par les auteurs eux-mêmes.²⁴

Mais en dehors du fait que le tournant poétique et esthétique de Deville est en phase avec une certaine tendance de la littérature de la fin de siècle, il

²¹ Dans un entretien réalisé par Alain Nicolas pour *l'Humanité*, Deville se souvient de ses impressions de l'époque : « Ce que je faisais ne me satisfaisait plus, je me sentais à l'étroit, mais les changements de manière ne se font pas instantanément. », *L'Humanité*, Jeudi, 27 octobre 2011.

²² Ce renouveau du réel a pris de telles formes qu'un critique allemand du Journal *Die Welt* a récemment publié un article intitulé *Warum mich Romane heute nur noch langweilen* (« Pourquoi les romans m'ennuient ») où il affirme qu'il préfère les textes autobiographiques de Knausgaard, Kraus ou Éribon aux romans de fiction, www.welt.de/kultur/literarischewelt/article160960374/Warum-mich-Romane-heute-nur-noch-langweilen.html, consulté le 12 février 2018.

²³ Karl-Ove Knausgaard, *Mon Combat*, I–III (Paris : Gallimard, 2015–7) ; Didier Éribon, *Retour à Reims* (Paris : Flammarion, 2010) ; Benjamin Stuckradt-Barre, *Panikherz* (Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2016) ; Chris Kraus, *I love Dick* (Los Angeles : Semiotext(e), 1997) ; Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Gallimard, 1977) ; François Bon, *Temps Machine* (Lagrasse : Verdier, 1993).

²⁴ Christophe Donner, *Contre l'imagination* (Paris : Fayard, 1998).

ya également des raisons inhérentes à l'évolution poétique de l'auteur. Car la subversion du roman traditionnel et moderne et l'autosubversion se révèlent à la longue comme une impasse esthétique. C'est surtout une autodéconstruction du roman par lui-même sans prétention aucune à un dépassement quelconque qui ne saurait se répéter à l'infini. De cette impossibilité résulte également un motif pour développer une nouvelle esthétique qui renoue avec l'Histoire avec un grand H. Certainement, la pluie torrentielle d'événements et de noms historiques, les indications précises des lieux et des temps, les extraits de journaux, les descriptions d'endroits concrets, les portraits des hommes et des femmes rencontrés, tout cela renforce et consolide le pacte référentiel. Dans les premières pages de *Pura Vida*, le narrateur explique ce qui est désormais pour lui le modèle poétique de son texte :

Pendant tous ces mois passés en compagnie de William Walker [...] j'avais peu à peu découvert que certaines de ces vies, emplies d'actes de bravoure admirables, de traîtrises immenses et de félonies assassines, ne le cédaient en rien à celles des hommes illustres qu'avait rassemblées Plutarque. Et il m'était apparu que cette région du monde, pendant les deux derniers siècles, n'avait pas été plus avare de héros, de traîtres et de lâches que ne l'avaient été les princes grecs et latins de l'Antiquité : là aussi, des hommes avaient échoué. Et l'idée m'était venue de rassembler certaines de ses vies. (PV, 30)

Le dessein du roman est donc clair. Il s'agit de raconter l'histoire de vies parallèles qui serait plutôt agencée de manière paradigmatique, à savoir en fonction des situations et séquences typiques. Ainsi, certains chapitres s'intitulent vie et mort de ... et d'autres racontent les différentes traîtrises dont les héros ou antihéros de l'histoire étaient les victimes ou leurs façons différentes de terminer leur vie.

3.2. Le régime narratif des « romans sans fictions »

En fait, le système narratif de *Pura Vida* et de la série des romans sans fiction se compose de deux cas de figure compatibles entre eux. Dans le premier des cas, qui concerne les séquences du passé dans les chapitres sur Oviedo, So-moza, Bolivar, Che Guevara ou William Walker, il s'agit d'un récit historique, où l'auteur est identique au narrateur, mais où il ne saurait occuper la position de témoin ou de personnage du récit. À la différence des régimes fictionnels qui sont marqués par une différence entre l'auteur et le narrateur (A≠N), nous nous trouvons dans un régime factuel qui se définit par l'identité entre

les deux instances (A=N).²⁵ Il s'ensuit que dans toutes les séquences qui se réfèrent au passé lointain, le narrateur est différent du personnage (N≠P), tandis que dans toutes les séquences qui racontent les recherches, les entretiens et les lectures de Patrick Deville, nous avons affaire à un régime marqué par l'identité entre narrateur et personnage (N=P), un régime en principe proche de l'autobiographie, avec cette différence que le narrateur n'est pas le personnage principal, mais le témoin, il n'est pas au centre, mais à la périphérie des événements centraux. La raison pour laquelle *Pura Vida* porte tout de même sur la couverture la mention « roman » relève – selon Deville lui-même – du travail sur le style et la forme. En ceci, l'auteur rejoint par ailleurs les travaux de narratologie de Gérard Genette qui ramène la littérarité d'un texte à ces deux critères, à savoir la fiction (fictionnalité) ou la diction (la forme).²⁶

La base commune entre ces deux systèmes apparaît plus clairement quand nous regardons ce qu'ils excluent. Dans le cadre d'un tel régime référentiel, il est évident que le narrateur n'est pas en mesure de raconter des scènes pour lesquelles il ne dispose pas de sources historiques ou de témoignages. Il n'est surtout pas en mesure de raconter des événements vécus par d'autres personnages par une focalisation interne. À première vue, Deville semble bien respecter les règles de ce régime. Il se plaît même à plusieurs reprises à mettre en relief les avantages de cette position du narrateur. Car si sa perspective est limitée à une focalisation strictement externe, il peut se permettre, par contre, de profiter de ses connaissances de l'évolution future des personnages. Nombreuses sont de ce fait les anticipations relatives par exemple à la fin des héros, comme c'est le cas pour Simon Bolivar dont le narrateur précise : « Il lui reste un mois à vivre » (PV, 36).

Quant aux scènes de la vie des héros décrites dans le roman, elles sont en général pourvues de détails qui pourraient provenir de sources étudiées, c'est-à-dire que la description reste dans le cadre de la vraisemblabilité. Et là où ce cadre est clairement dépassé, le narrateur a souvent recours à un procédé qui est tout à fait en phase avec la position du narrateur à focalisation externe sur les autres personnages : quand il raconte, par exemple, dans le deuxième chapitre, la fuite de la troupe de mercenaires engagés par William Walker devant l'armée hondurienne, il enrichit certes, la description de détails qu'il ne saurait avoir trouvés dans les sources consultées par lui, à savoir

²⁵ Gérard Genette, « Fiction et diction », in *Fiction et diction* (Paris : Seuil, 2004), 85–236, ici 157.

²⁶ Genette, *Fiction*, 223.

l'aspect de la forêt ce jour-là, la course désespérée des soldats, leur peur et leur désespoir (PV, 15–6), mais il s'empresse de justifier cette transgression du code narratif après-coup : « Du premier étage de l'hôtel Morgut, je venais de passer la fin de la nuit à *imaginer* les derniers jours de William Walker ridicule et sublime » (PV, 17; c'est moi qui souligne). Et quand il présente les événements dans la perspective d'un des personnages de l'histoire, il fait ceci souvent sous forme de questions et d'hypothèses : « À quoi pense-t-il alors, ce général fourbu au front baigné de fièvre [c.-à-d. le général Juan José Florés de l'armée de Simon Bolivar] [...] ? Revoit-il en souriant son enfance à Caracas [...] ? » (PV, 36).

Ou bien en parlant de Simon Bolivar à la fin de sa vie : « Pense-t-il aux conflits qui opposèrent ici Bartolomé de las Casas et Gonzalo Fernández de Oviedo, au XVI^e siècle, pour l'administration de Santa Maria ? » (PV, 39).

3.3. Infractions au système factuel

Cependant, Deville n'en reste pas là. En effet, il se permet également de décrire des scènes dans des détails qui ne sont plus concevables dans le cadre d'un système référentiel ou un récit historique. Ceci est le plus frappant pour le personnage de Victor, qui travaille comme son chauffeur privé, dont il se permet d'adopter la focalisation interne, une position narrative qui n'est guère concevable dans le cadre du système référentiel : « Il [i.e. Victor] se souvient vaguement d'avoir déjà croisé les mêmes images de lassitude dans le regard de vieux chameaux fourbus [...] » (PV, 41). Dans le même chapitre, la focalisation interne adopte la forme d'un discours indirect libre, la forme narrative la plus proche de l'intimité des personnages :

Et si elle, la disparue, la Desparecida dont la photographie en noir et blanc repose sur la table de la cuisine [...] si elle entrait à cette même seconde dans cette *maison commode* qu'il vient de louer par petite annonce, dans ce faubourg de Managua ? [...] Se jetterait-il dans ses bras ? (PV, 41–2)

Il se permet même d'intégrer dans son texte soi-disant « sans fiction » une lettre que Victor écrit à la femme qu'il aime : « Comme chaque soir, mon amour, de Puerto Libertad, misérable village de pêcheurs analphabètes éloignés de tout ... » (PV, 212).²⁷ À la fin du roman, l'assimilation du système narratif fictionnel atteint son point culminant : en évoquant une prise d'otage

²⁷ Bien sûr, dans le chapitre précédent, il avait pris soin de vraisemblabiliser cette focalisation interne, en prétendant avoir découvert par hasard les lettres de Victor (PV, 211), mais cette justification n'est pas plausible, car le narrateur dit en même temps que les lettres étaient illisibles (PV, 211).

dans l'ambassade du Japon à Lima réalisée par le groupe terroriste péruvien Tupac Amaru et son chef Nestor Cerpa Cartolini, l'auteur Patrick Deville allègue la possibilité de raconter cet évènement en les termes suivants :

Le narrateur que j'avais à lui [c.-à-d. au chef du commando] proposer ne suivrait l'histoire que de loin, à la lecture des journaux. C'est un vieux spectre en imperméable crasseux, coiffé d'une casquette de baseball rouge vif à longue visière. Le livre qu'il écrirait serait un travail purement formel et binaire : il lirait deux journaux, dans deux capitales de deux pays frontaliers, deux vendredis consécutifs. (PV, 279)

Ce qui frappe dans ce passage, c'est la similarité du système narratif décrit de manière hypothétique et le roman que nous venons de lire, ce qui suggère l'idée qu'il s'agit d'une mise en abyme qui parle au conditionnel du roman réel. Selon cette hypothèse, le roman aurait été composé sous une contrainte, un procédé cher à l'OuLiPo et que Deville avait déjà pratiqué dans sa phase minimaliste ... avec cette différence non négligeable que cette fois-ci, la contrainte ne s'applique pas à la fiction mais à la réalité même. Ce qui est encore plus intéressant que ce parti pris, c'est le fait que Deville décrit son narrateur dans les mêmes termes qu'il avait choisis avant pour désigner son chauffeur Victor, car la casquette de baseball rouge vif était la marque de reconnaissance de celui-ci. Ceci suggère l'idée que Victor n'est en réalité que l'alter ego ou une autre face du narrateur lui-même, ce qui lui aurait permis de se mettre dans sa peau ou à sa place.

Mais dans la mesure où la différence entre le narrateur et les autres personnages disparaît, s'opère en même temps une dissociation entre l'auteur et le narrateur. Si dans les passages précédents l'auteur utilisait la première personne du singulier pour parler du narrateur, et si l'utilisation de la troisième personne reste encore hypothétique dans le passage cité ci-dessus, plus tard, le texte passe réellement à la troisième personne dans les paragraphes suivants :

Il [c.-à-d. le narrateur] a lu dans un quotidien salvadorien qu'aujourd'hui, vendredi 28 février 1997, le maire d'Ayutuxtepeque est accusé d'avoir violé le code électoral [...] Et il aimerait s'installer là pour ne plus bouger, à Ayutuxtepeque ou Puerto Libertad, peu importe [...]. (PV, 280)

Dans ce passage, la dissociation de l'auteur et du narrateur n'est plus hypothétique ou métaphorique mais réelle, raison pour laquelle nous nous trouvons dans un régime fictionnel. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est la manière dont Deville passe d'un système à l'autre. D'abord, il suggère le ré-

gime fictionnel d'une manière hypothétique et métaphorique pour ensuite prendre la métaphore à la lettre et de manière réelle. Ainsi, le lecteur passe d'un système narratif à l'autre, presque sans s'en apercevoir. Mais en réalité, le chapitre final de *Pura Vida* ne fait que manifester d'une manière plus spectaculaire une tendance qui est à l'œuvre de façon moins visible dans le roman entier. Ainsi, dans certains paragraphes qui contiennent des focalisations internes sous forme hypothétique, Deville passe de la même manière des questions ou des scènes imaginées à des pensées intimes des personnages ou des scènes réelles.

4. Une esthétique du mensonge littéraire

De cette manière, Deville opère, dans le cadre du système réel, la même subversion que celle qu'il a pratiquée dans le système fictionnel.²⁸ En réalité, les deux opérations sont les mêmes : dans le cas des romans fictionnels, il dépasse les limites du savoir d'un personnage appartenant à l'histoire, et dans les cas des romans factuels, il fait la même chose pour le personnage réel du narrateur et auteur. Dans les deux cas, il commet une espèce de mensonge, car il induit le lecteur en erreur, en affirmant une position narrative et en adoptant en réalité une position exactement opposée, tout en cachant son jeu en partie. Dans les deux cas, nous sommes donc confrontés à un mensonge esthétique.²⁹ Mais le troisième élément de la définition préconise des objectifs auxquels sert l'occultation de la différence entre opinion et expression. Quels sont donc les objectifs et enjeux de ce mensonge ?

Il se trouve, dans *Pura Vida*, un chapitre qui contient une mise en abyme de cette problématique : quand Deville introduit le personnage de Sergio Ramirez, qui avait été vice-président du gouvernement sandiniste entre 1984 et 1990, il raconte comment il a d'abord pris connaissance du personnage grâce à un récit de fiction : « Contrairement à ce que peuvent penser tous ceux qui, comme moi, ont acheté pour quelques dinars, à la Sned d'Alger, au début des années quatre-vingt, *L'Apocalypse de Solentiname*, Sergio Ramirez n'est pas un personnage de fiction » (PV, 94). Ensuite, il résume un récit de Julio Cortázar, dans lequel celui-ci raconte, sous forme de fiction bien sûr, comment il a rencontré un personnage nommé Sergio Ramirez dans un voyage aérien

²⁸ Isabelle Bernard interprète cette ambiguïté du statut du narrateur comme une poétique de l'hybridation, Bernard, *Patrick Deville*, 194–5.

²⁹ Anne Sennhauser parle également de mensonge littéraire, mais le ramène plutôt au fantastique de l'histoire racontée, Sennhauser, « Le monde », 23.

clandestin à l'archipel de Solentiname, où le narrateur fait la connaissance d'un certain Ernesto Cardenal et comment, de retour à Paris, le narrateur découvre, après le développement de la pellicule de photos qu'il a prises, des clichés inattendus montrant l'exécution du poète Roque Dalton, l'explosion d'une bombe et des images de corps suppliciés. Dans ce cadre, Deville évoque la fonction du code de la narration fictionnelle :

Le narrateur de cette nouvelle, écrite à La Havane en 1976 – et dont rien n'autorise le lecteur, ni la police, en vertu d'une convention littéraire inviolable, à penser qu'il pourrait s'agir de l'auteur, Julio Cortázar –, rencontre un personnage nommé Sergio Ramirez à l'hôtel Europa de San José du Costa Rica.
(PV, 94)

La fonction du pacte romanesque est formulée d'une manière très claire : il protège l'auteur et les personnages évoqués dans le récit de la poursuite par la police. Dans ce cas, la littérature est véritablement ce mensonge au sens de fiction qui permet de dire la vérité sur la dictature, la torture et les assassinats du régime de Somoza tout en mettant l'auteur à l'abri des représailles de son action. Mais cet épisode reflète également un autre motif pour l'écriture des romans « sans fiction » : si Sergio Ramirez apparaît d'abord au narrateur comme un personnage de fiction, cette méprise est due à une particularité qui caractérise toutes les histoires dans *Pura Vida* : en fait, tous les aventuriers, révolutionnaires, malfaiteurs ou libérateurs du roman vivent des événements extraordinaires à tel point qu'ils paraissent invraisemblables pour ne pas dire romanesques. Or, si la réalité prend la forme de la fiction, le roman peut se transformer en un récit factuel sans pour autant renoncer à la fictionnalité. Si la réalité historique et contemporaine de l'Amérique latine est déjà pourvue de fictions, le récit peut renoncer à en créer lui-même, il peut devenir un roman sans fiction propre.³⁰ Dans le contexte des récits factuels, la réflexion poétologique de Patrick Deville prend donc un sens précis : si le roman conventionnel est un mensonge fictif qui dit la vérité, le roman factuel est une vérité qui représente le mensonge de la réalité.

Mais le mensonge se situe aussi à un niveau plus profond. Nous avons pu constater que les transgressions du code du récit fictionnel de *Longue Vue* constituaient des mensonges qui prononçaient une certaine vérité sur le mensonge romanesque conventionnel et moderne. Celui-ci ne réside évi-

³⁰ Anne Sennhauser souligne cet « effet de non-réel » dans les « romans sans fiction » qui selon elle est dû au fait que les vies des personnages comme William Walker contiennent déjà une forte dose de « substance fantasmagorique », Sennhauser, *Le monde*, 19.

demment plus dans le simple fait que le romancier feint de croire à une histoire fictionnelle qu'il a inventée lui-même, mais dans la convention romanesque elle-même selon laquelle le narrateur adoptant la focalisation d'un des personnages feint d'ignorer certains faits inconnus de ce personnage alors qu'il s'agit d'une histoire inventée par lui. Dans *Pura Vida*, Deville réalise exactement la même opération, mais cette fois-ci dans le domaine du récit factuel, en dépassant cette perspective limitée d'un auteur-narrateur qui s'introduit dans les pensées intimes d'autres personnes.

De plus, le dernier paragraphe du livre cité ci-dessus nous révèle que le pacte factuel qui présuppose une identité entre auteur et narrateur et une différence entre le narrateur et les autres personnages ne correspondait point à la réalité, car les passages cités indiquent que derrière le personnage de Victor se cache le narrateur et donc l'auteur lui-même. Cette hypothèse se trouve corroborée par le fait que, d'une part, le narrateur s'octroie la possibilité de rapporter les sentiments et pensées intimes de Victor et de l'autre par le fait qu'à un moment du récit, Victor relaie le narrateur pour éclaircir son passé et pour combattre son amnésie (PV, 214–5). Le récit éveille donc le soupçon qu'en réalité, Victor ne soit que l'alter ego du narrateur ou bien que celui-ci se cache derrière son personnage. Dans ce cas-là, le narrateur aurait systématiquement induit en erreur le lecteur, il lui aurait menti sur le statut des personnages, du narrateur et, qui plus est, sur le statut ontologique du roman entier, car dans ce cas, celui-ci ne serait plus un roman factuel mais tomberait bel et bien dans le domaine du fictionnel. Dans cette perspective, les recherches de Victor pourraient se considérer comme une métaphore ou une mise en abyme littéraire pour le projet de l'auteur de combattre une amnésie collective qui ferait l'impasse sur l'histoire des vaincus de l'Amérique latine. Ce tournant inattendu a l'effet immédiat d'une désillusion. Ce qui apparaissait jusque-là comme un récit sur le passé historique et un reportage sur le présent politique de l'Amérique latine relevant du régime factuel se révèle donc être fictionnel. Mais également ce mensonge littéraire fait découvrir une vérité, selon laquelle derrière les faits et le factuel se cache souvent une fiction. Dans le cas du narrateur, cette fiction est créée par le désir de sortir de l'oubli les vaincus dont les rêves ont échoué et de combattre l'amnésie collective imposée par une Histoire avec un H majuscule, qui ne s'écrit qu'au nom des vainqueurs. Si, dans le cadre des récits fictionnels, l'infraction au code narratif avait la fonction de déconstruire et de dénoncer de manière auto-ironique l'artificialité du système fictionnel, dans le cas des ré-

cits factuels par contre, elle déconstruit un système narratif basé sur les faits pour y détecter une part de fictionnalité. Dans ce cas-là, le roman serait également ce qu'il a toujours été selon la définition donnée par Patrick Deville : un mensonge qui révèle une vérité. Mais dans les deux cas, c'est-à-dire tout aussi bien dans l'écriture fictionnelle de *Minuit* que dans l'écriture factuelle du *Seuil*, ce mensonge se place à un niveau bien plus profond que celui dont parle Patrick Deville lui-même.