

## Le récit visuel de Patrick Deville

Elisa Bricco (Gênes)

**RÉSUMÉ :** Les romans non-fictionnels de Patrick Deville apparaissent comme de véritables récits visuels. Participant au mouvement de retour au réel de la littérature contemporaine, l'écrivain fait de la recherche documentaire le fondement de sa reconstruction des parcours existentiels de personnages réels. À travers le monde et les époques, on suit les individus choisis par Deville dans leurs périples dans des récits riches en images de toutes sortes : photographies de presse, images personnelles, d'archive, films, vidéos. L'écrivain s'en sert pour reconstruire la texture du réel et pour donner libre cours à son imaginaire créatif. En outre, la recomposition de scènes scopiques réelles ou imaginaires permet au lecteur de visualiser les matériaux de la narration, de se rémémorer d'images vues ou d'en imaginer des nouvelles.

**MOTS CLÉS :** Deville, Patrick; récit visuel; scopique; photographie; cinéma

J'aime immensément décrire des photographies noir et blanc. Et même plus que je ne le croirais.<sup>1</sup>

En lisant les ouvrages de Patrick Deville j'ai été frappée par la quantité d'images qui étaient utilisées pour la construction de récits que je qualifierais de visuels. Ce sont des livres qui mettent en place de véritables dispositifs scopiques permettant à l'écrivain de construire des scènes réalistiques et au lecteur de visualiser les événements racontés comme s'il était au cinéma. La suite de ma réflexion visera à décrire et expliciter cette démarche d'écriture visuelle.

Dans les livres publiés dans la collection « Fiction & Cie » chez Le Seuil, des « docufictions métabiographiques »,<sup>2</sup> l'utilisation d'une immense documentation où les images, des photos notamment mais pas seulement, sont très présentes, devient systématique et permet à l'auteur de réaliser le projet

<sup>1</sup> Patrick Deville et Jean-Loup Trassard, « Photographie : mémoire et révélation, Patrick Deville et Jean-Loup Trassard. Entretien avec Alain Nicolas », CNLwebTV, 31 mars 2010, <http://cnl.ntic.fr/photographie-memoire-et-revelation-40.html>, consulté le 23 mars 2017.

<sup>2</sup> Terme forgé par Marina Ortrud Hertrampf dans sa monographie sur l'œuvre devillienne *Photographie und Roman : Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von ‚nouveau roman‘ und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld : transcript, 2011), 335–44.

d'abandonner la narration absolument fictionnelle<sup>3</sup> pour s'emparer des vies et des vicissitudes de personnes réelles qu'il suit dans leurs périples et aventures diverses.<sup>4</sup> Deville s'insère dans la tendance du « retour au réel »,<sup>5</sup> qui s'est imposée dans le panorama des lettres françaises de plus en plus sûrement à partir des deux dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle et qui se poursuit aujourd'hui. En se tournant vers la réalité des événements passés, des personnages vrais et des lieux multiples qu'il illustre dans ses textes, il développe une esthétique personnelle et une pratique de création littéraire renouvelée qui reste néanmoins imprégnée des expérimentations et de certains aspects de son écriture précédente, du minimalisme et de la méta-réflexion auctoriale à l'ironie dérisoire. Ainsi que le suggère Christian von Tschilschke dans son article,<sup>6</sup> on ne peut pas affirmer qu'une fracture s'est opérée dans la production narrative devillienne, mais plutôt qu'un tournant s'est produit et que la réalité tangible, factuelle et documentaire y est entrée de plain-pied.

Dans ses reconstructions littéraires des parcours existentiels de personnages multiples, écrivains, explorateurs, scientifiques, artistes, Deville démontre un grand souci d'exactitude et d'adhésion à la réalité des faits qu'il raconte. Pour reconstruire la vie de personnages plus ou moins connus, pour retracer leurs itinéraires, voyages et explorations, pour redonner vie à des époques révolues et pour établir des liens subtils entre les figures et les périodes, Deville se documente longuement et exploite tous les matériaux disponibles : récits de voyage, journaux des explorateurs, mémoires et comptes rendus d'expériences, presse périodique, photographies et autres documents visuels. Afin de composer ces « polybiographies », comme les ap-

<sup>3</sup> Anne Sennhauser, « Le monde comme hallucination passagère ». « Revenances » romanesques chez Partick Deville », in *Deville & Cie : rencontres de Chaminadour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 15–30.

<sup>4</sup> Isabelle Bernard rend compte de cette démarche d'écrivain enquêteur : « Tantôt journaliste, tantôt historien, tantôt reporter, le romancier mène ses propres enquêtes, multipliant les repérages sur les lieux clefs des événements du passé qu'il photographie (l'attrait de Deville pour la photographie est lisible dans presque toutes ses fictions) et filme tout aussi inlassablement afin de satisfaire son narrateur impatient de voir ce que le passé doit au présent (et inversement) et ce que les lieux doivent aux hommes (et inversement) ». Isabelle Bernard, Patrick Deville. « Une petite sphère de vertige » : *parcours d'une œuvre contemporaine* (Paris : L'Harmattan, 2016), 32.

<sup>5</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations* (Paris : Bordas, 2005), 18.

<sup>6</sup> Christian von Tschilschke, « Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville », dans ce volume, voir p. 19.

pelle Marc Dambre,<sup>7</sup> l'écrivain travaille comme un metteur en scène, en créant dans chaque ouvrage un réseau de connexions internes entre les personnages d'époques différentes qu'il appelle à contribuer à la construction de son récit, et des relations externes où les trajectoires des personnages de ses ouvrages se superposent et s'entrecroisent. La circulation des informations et des données, ainsi que celle de ses réflexions et observations relèvent de sa reconstruction de la réalité qui a une couleur personnelle, presque intime. On pourrait comparer cette démarche créatrice au déploiement des fractales : ici l'auteur se comporte comme un démiurge qui récrée des mondes et des atmosphères passées et place et déplace les pions selon ses désirs et penchants, les faisant apparaître d'un livre à un autre, les replaçant là où ils peuvent encore avoir un rôle et contribuer à enrichir la narration. Dans ces constructions si composites, la place de la vision est fondamentale et permet au lecteur de suivre le récit et de prendre goût à la texture matérielle des situations et des lieux racontés.

Par la suite, après une introduction concernant le contexte contemporain de cette littérature où la vue a une si large place, je me pencherai sur les trois derniers ouvrages parus chez Le Seuil : *Kampuchéa* (2011), *Peste & Choléra* (2012) et *Viva* (2014).<sup>8</sup> Je lirai ces trois romans non fictionnels en analysant la présence de véritables dispositifs optiques permettant la formation d'expériences visuelles chez le lecteur, engendrées par les mots et les images. Des photographies aux films, vrais ou imaginaires, évoqués dans les récits, aux mentions des techniques photographique et cinématographique dans les descriptions, aux réflexions approfondies ou seulement esquissées sur les techniques de la représentation de la réalité par l'art, l'auteur propose à chaque nouvelle lecture une plongée dans un univers qui s'installe dans une dimension tout à fait scopique.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Marc Dambre, « Ces Deux-là... et la polybiographie », in *Deville & Cie*, 59–83.

<sup>8</sup> Patrick Deville, *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011); *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012); *Viva* (Paris : Seuil, 2014). Toutes les citations de ces trois ouvrages seront désormais suivies d'un sigle et du numéro de la page : *Kampuchéa* (K), *Peste & Choléra* (PC) et *Viva* (V).

<sup>9</sup> Pour une analyse de l'usage devillien de la photographie dans ses « docufictions métabiographiques » voir Marina Ortrud Hertrampf, « Narration et photographie. Enjeux intermédiaires dans des photo(auto)biographies et photo(auto)fictionnelles contemporaines », in *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, dir. par Elisa Bricco (Macerata : Quodlibet, 2015), 245–59 et Hertrampf, *Photographie und Roman*, 321–82.

## Pour une littérature visuelle

Depuis quelques années, j'ai pu constater que la production littéraire française contemporaine, narrative en particulier, est imbue de culture visuelle. Lors d'une récente recherche nationale italienne, l'équipe de l'ARGEC de l'Università di Genova<sup>10</sup> s'est penchée de manière systématique sur les ouvrages ayant une relation explicite ou implicite avec l'art et, en particulier, avec l'image, photographique, cinématographique, picturale. Nous avons repéré – et notre relevé est loin d'être exhaustif – 750 titres d'ouvrages parus entre 1990 et 2010<sup>11</sup> où une référence aux images et aux systèmes de captation et de transmission des images est présente, et chaque année nous constatons que le nombre augmente progressivement. Cela est redevable sans doute aux transformations des médias contemporains, au *visual turn* déjà constaté par W.J.T. Mitchell<sup>12</sup> depuis 1992, et au penchant visuel qui prédomine sur les systèmes de la communication aujourd'hui. Les relations entre l'image et l'écriture et entre la photographie, le cinéma et la littérature sont désormais une réalité et il est devenu naturel de les considérer comme des systèmes médiatiques qui correspondent entre eux et qui se développent parallèlement. Récemment Jean-Pierre Montier a postulé la diffusion, et la prise en charge par les critiques, d'une catégorie spéciale d'ouvrages qu'il rassemble sous l'étiquette de « Photolittéraire », et il a souligné la nécessité d'envisager « les relations [entre littérature et photographie] comme des flux plutôt que comme des faits ». <sup>13</sup> Les romans de Deville ne peuvent pas être considérés comme relevant uniquement de la « photolittérature », les enjeux de la vision y sont bien plus complexes, mais je retiens l'image de Montier par rapport à la fluidité des connexions entre les supports et les différents matériaux mis à la disposition de l'écrivain aujourd'hui. Je me propose donc de les étudier pour montrer que la visualité intrinsèque des romans de Deville se forme grâce à une approche de l'écriture où toutes les possibilités d'engendrer la vision chez le lecteur sont développées. Dans ces ouvrages la dimension scopique acquiert une fonction diégétique fondamentale, l'écrivain expose des scènes qui ressemblent à de véritables tableaux et par cela revifie le passé, le réactualise. Comme explique Stéphane Lojkin :

<sup>10</sup> Voir le site de l'Atelier de recherche génois sur les écritures contemporaines : <http://argec.hypotheses.org>.

<sup>11</sup> Base de données interactive consultable à l'adresse : [www.argec.it/roman\\_art/](http://www.argec.it/roman_art/).

<sup>12</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie* (Paris : Les Prairies ordinaires, 2009).

<sup>13</sup> Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », in *Transactions photolittéraires*, dir. par Jean-Pierre Montier (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015), 11–61, ici 43.

La dimension scopique du dispositif se manifeste par ce qui, dans la scène, fait tableau : tout d'un coup, on ne voit plus que ça ; tous les discours, toutes les structures attendues tombent, tout se reconfigure autour de ça. Le scopique cristallise un autre sens : il est l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de tout cadrage, de toute rationalisation d'un sens.<sup>14</sup>

Cette utilisation si importante du régime scopique dans la démarche d'écriture et de la composition narrative est à mettre aussi en relation avec le constat sur les enjeux de la modernité littéraire de Jérôme Thélot, et pour le cas de Deville de l'après de la modernité que nous vivons aujourd'hui : « < moderne > veut dire : travaillé par la photographie, et, plus précisément, surdéterminé par les traits fondamentaux dont la photographie est faite ». <sup>15</sup> Dans ce constat est compris tout ce qui relève du fait photographique au sens étendu, de la création à la représentation à la narration, et, en ce qui concerne la création narrative chez Deville, si la photographie joue un rôle central dans la mise en place du régime scopique, d'autres formes de prise directe et de récit de la réalité, comme le cinéma par exemple, participent à la création fictionnelle et illustrent le travail de l'écriture. On constate ainsi que nous sommes au-delà de la photolittérature, dans un cadre plus large, celui de la littérature visuelle.

## Les images dans la narration

Tout lecteur des textes pris ici en examen, mais aussi des autres parus dans la même collection, apprend très vite à suivre les indications métatextuelles du narrateur qui avoue fréquemment s'appuyer sur des photographies pour composer son récit. Isabelle Bernard parle de « tropisme photographique »<sup>16</sup> pour définir l'engouement de l'auteur pour les photographies. Voici quelques photos apparaissant dans les textes :

Douze jours et vingt-deux heures exactement, avant l'image de ce char viêt-minh lancé à toute allure dans les grilles de ce qui est aujourd'hui, à Hô Chi Minh-Ville, le palais de la Réunification. La photographie du char immobilisé sur le portail défoncé. Douze jours et vingt-deux heures entre la victoire des Khmers rouges au Cambodge et la fin de la guerre du Vietnam. (κ, 43)

Yersin et sa petite troupe regagnent Saïgon à bord d'une navette fluviale par le delta du Mékong. Il rédige son rapport, consigne ses observations ethnolo-

<sup>14</sup> Définition de Stéphane Lojkin, « Scopique », in *Ut Pictura 18*, <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurTexte.php?numero=25>, consulté le 23 mars 2017.

<sup>15</sup> Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique* (Paris : Les belles lettres, 2009), 17.

<sup>16</sup> Bernard, *Patrick Deville*, 269.

giques et géographiques, les illustre de près de cent cinquante photographies qu'il développe dans sa bicoque à Nha Trang. (PC, 122)

Un peu perdu au milieu des gardes du corps en armes, Sieva est plus proche du beau Van, comme on le voit sur une photographie prise l'année suivante sur le port de Marseille : tous les deux voyagent comme un père et son fils pour aller retrouver à Berlin la mère de Sieva. (V, 123)

Dans ces trois extraits, les photographies apparaissent clairement, mais leur présence a un impact différent dans l'économie de chaque récit. Dans le premier exemple, tiré de *Kampuchéa*, l'évocation de l'image d'un char contribue à donner une idée de la situation racontée. Il est clair que les faits dont il est question se placent au même endroit mais pas à la même date : la photo sert pour créer une similitude, un effet de déjà-vu. Dans le deuxième exemple, issu de *Peste & Choléra*, on nous raconte que des photographies sont présentes dans la relation de Yersin, mais ici elles ne rentrent pas directement dans le récit par des descriptions. C'est au lecteur d'inférer que si le narrateur en mentionne cent cinquante c'est que probablement il a pu les regarder et que ses descriptions en tiennent compte. La troisième citation, de *Viva*, fonctionne un peu de la même manière : on fait référence à une photographie que l'on ne décrit pas, mais on montre qu'on la connaît et qu'elle a servi dans la rédaction. La simple mention de l'existence d'une image dans le texte suffit pour élargir le champ visuel du lecteur et donner libre essor à son imagination, même en situation de réception, parce que, ainsi que le dit Deville lui-même : « La photographie et spécialement la photographie noir et blanc a un pouvoir de saisie poétique du monde qui est très différent de celui de la littérature et en même temps parallèle ». <sup>17</sup>

La « saisie poétique du monde » rendue possible grâce à la photographie permet à l'écrivain de donner naissance à des récits visuels et, parfois, Deville présente aussi des séries d'instantanées créant un véritable effet de kaléidoscope. Lorsqu'il raconte l'arrivée de Trotsky à Mexico dans *Viva*, il propose une description qui est composée à partir d'une séquence d'images, le dispositif scopique est ici précisément composé :

À la sortie de la gare, une foule entoure le proscrit et Natalia Ivanovna. Des photographes, femme mexicaine aux sourcils noirs, au merle sur le front,

<sup>17</sup> Propos transcrit de l'entretien vidéo avec Alain Nicolas, « Photographie : mémoire et révélation », 31 mars 2010, <http://cni.ntic.fr/photographie-memoire-et-revelation-40.html>, consulté le 23 mars 2017. Deville s'est souvent exprimé sur ce sujet et notamment dans l'entretien « Plus formaliste peut-être que minimaliste... » in *Romanciers minimalistes 1979–2003*, dir. par Marc Dambre et Bruno Blanckeman (Paris : Presse de la Sorbonne-Nouvelle, 2012), 311–30.

silencieuse, belle comme Larissa Reisner, est assise auprès d'eux. Elle leur ouvre sa porte. Ils traversent le jardin très vert et ensoleillé entouré de hauts murs. Frida Kahlo les accueille dans sa maison bleue. (V, 29)

L'événement de l'arrivée du Russe au Mexique est raconté comme dans un article de presse. La mention du travail des photographes annonce la suite de moments différents, qui sont juxtaposés comme si c'étaient les photos d'un reportage. Cette composition contribue à donner une vision globale de l'épisode depuis plusieurs points de vue, et on suit le protagoniste dans son mouvement de rapprochement de la maison où l'attend Frida Kahlo. Dans *Kampuchéa* on lit un autre passage où la mention d'une série d'images contribue à composer une vision globale sur une suite d'événements qui ont été évoqués mais, grâce au dispositif textuel où ils sont insérés, acquièrent une capacité d'engendrement de la vision bien plus consistante. Le narrateur raconte d'une amie qui est en train de feuilleter un livre de photographies en couleur :

Nali tourne les pages au hasard, passe du coq à l'âne. Le débarquement des troupes américaines à Danang. Sur la plage la bannière étoilée toute neuve et les armes approvisionnées, les uniformes impeccables. La même bannière pliée dix ans plus tard sous le bras d'un ambassadeur qui monte à bord d'un hélico. Les visages noircis de peintures de guerre des soldats qui pataugent dans la boue, les fusils levés à deux mains au-dessus du casque. Une formation de B-52 en plein ciel. Les bonzes immolés à Saïgon. L'assassinat des frères Ngô Đình Diêm et Ngô Đình Nhu. L'offensive du Têt et le feu d'artifice des roquettes la nuit au-dessus de la rue Catinat. La photo de cette petite fille nue qui court les bras écartés comme les ailes d'un oiseau sur une route en pleurant, ses vêtements arrachés par le souffle du napalm. Le chef de la police sud-vietnamienne, Nguyễn Ngọc Loan, qui exécute au revolver d'une balle dans la tête à bout portant un prisonnier vietcong agenouillé, les mains liées. (K, 286)

On connaît quelques-unes de ces images prises par des photographes américains et qui sont assez troublantes. Le passage rapide d'une image à l'autre et la juxtaposition de sujets variés, le passage « du coq à l'âne » avec l'évocation de photographies que malheureusement l'on connaît parce que très célèbres, contribue à donner de la couleur, de la spatialité et de la substance concrète au récit en mots. Le dispositif scopique se dédouble entre notre éventuelle représentation mentale des images et la convocation de nos souvenirs d'images similaires.

Ailleurs, la narration s'arrête plus longuement sur les photographies qui sont décrites dans les détails afin de créer une atmosphère et pour faire démarrer la narration :

Une vieille photographie en noir et blanc des années cinquante. Sur les rochers, après la baignade, les deux sœurs en maillot, elles rient, on flirte un peu, Khieu Ponnary deviendra la femme de Pol Pot et Khieu Thirit celle de Ieng Sary. Ces Deux-là se marient à la mairie du quatorzième arrondissement de Paris. (K, 346)

Deville lui-même, encore une fois, connaît bien le mécanisme à la base de l'écriture : « La photographie joue dans la fiction comme déclencheur », explique-t-il dans un entretien,<sup>18</sup> et on voit bien comment il s'empare de l'image pour la décrire, formuler des hypothèses et poursuivre la narration. L'ekphrasis des photographies est l'une des stratégies scripturales les plus présentes dans les romans et favorise le mécanisme de la visualisation des événements et des personnages.

### L'image absente et inventée

Deville ne décrit pas seulement des photos réelles en indiquant explicitement leur présence dans le processus de création, mais il développe aussi des descriptions qu'on peut imaginer être basées sur des photographies qui ne sont pas mentionnées. Lors d'une lecture approfondie des textes et du relevé de ces situations textuelles, on remarque que souvent il peint le personnage de Trotsky en le présentant assis dans un fauteuil, comme s'il posait devant un photographe et en fait dans plusieurs portraits de l'époque le russe est pris dans cette position, sauf que nous ne pouvons pas savoir si toutes les descriptions sont des ekphrasis photographiques<sup>19</sup> :

Trotsky est assis dans un fauteuil en rotin au fond du jardin, voit les sculptures indiennes dispersées sous les arbustes, les fleurs tropicales dont il ignore le nom, des fougères, des fontaines, des oiseaux, des cactus dans des poteries rouges, des chats, des chiens, une poule, un aigle que Frida appelle Gran Caca Blanco, un cerf, un singe-araignée que Frida appelle Fulang-Chan, un perroquet, on passe à table, et il découvre l'aguacate, les quesadillas à la fleur de courgette, les enchiladas, les chiles en nogadas, le tequila dont l'éléphantique Diego Rivera emplit son verre. (V, 51)

<sup>18</sup> Deville et Trassard, « Photographie : mémoire et révélation, Patrick Deville et Jean-Loup Trassard ».

<sup>19</sup> Pour l'ekphrasis photographique chez Deville voir Hertrampf, « Narration et photographie », 248.

À partir de la mention de la position du personnage, le récit s'envole et les hypothèses du narrateur aussi. Les éléments présents dans le jardin du couple Kahlo-Rivera peuvent être vus dans tout livre d'images consacré à la Casa Azul, le récit visuel s'en empare pour façonner le décor, où Trotsky se meut, et le rendre vivant, reconnaissable. L'action qui se déroule dans ce décor, l'utilisation de la forme impersonnelle qui fonctionne comme un appel à participer plonge le lecteur dans la situation et il lui semble qu'il prend part à l'action avec les autres personnages.

Dans *Viva*, on trouve aussi une image qui est inventée par le narrateur, il s'agit de la représentation du groupe d'amis qui se réunissaient autour de Frida Kahlo et Diego Rivera, avec Tina Modotti et d'autres. La composition de cette image est racontée dans les détails comme si le narrateur avait besoin de visualiser le groupe d'amis par une photographie afin de mieux pouvoir en parler :

Aucune photographie n'a été prise de la petite bande des treize,<sup>20</sup> qui compte pourtant parmi ses membres les meilleurs photographes, aucun tableau brossé non plus de la petite bande des treize, qui compte pourtant parmi ses membres les plus grands peintres. Il nous faut les imaginer un jour tous assemblés, un soir plutôt. [...] Il n'existe aucune photographie des treize, on l'a dit, il nous faut l'imaginer. Plaçons-les devant notre objectif, vieil appareil sur trépied et rideau noir. (V, 135)

L'ironie du narrateur utilisant les répétitions afin de marquer la facticité de sa démarche et pour prendre les distances de sa création n'affaiblit pas l'efficacité du dispositif de composition de l'image et du récit de son *making of*. Et cette photo imaginaire revient sur plusieurs pages :

C'est chez elle [Tina Modotti ; E.B.] que tous se réunissent, dans la maison blanche au toit en terrasse, et, même si la photographie instantanée est impossible, tous ceux-là, un jour ou l'autre, sont passés chez elle, mettons l'appareil en mode pause, ou plantons une caméra fixe pendant quelques mois, appelons-les, demandons-leur d'interrompre leurs conversations, de poser leur verre, de venir au fond de la pièce, devant l'objectif que nous installons [...]. (V, 137)

Les personnages se ravivent dans les mots du narrateur grâce au dispositif visuel qui contribue à les rapprocher du lecteur. Et la photographie filée conti-

<sup>20</sup> L'insistance sur cette bande de treize pourrait être un jeu intertextuel avec la représentation des douze apôtres plus Jésus Christ lors de la cène, ainsi qu'ils sont représentés par l'iconographie classique (Léonard avant tous), mais cela évoque aussi un autre tableau, fictionnel, qui est au centre du roman *Les Onze* de Pierre Michon (Lagrasse : Verdier, 2011).

nue encore : « Parmi les égarés, il y aura la Modotti, la passionaria fourvoyée, la belle Tina aux longs cheveux noirs, laquelle, alors que nous prenons la photographie, n'a pas beaucoup plus de vingt ans » (v, 138).

Cette nécessité de visualisation rejoint l'illustration que Stéphane Lojkin propose sur le penchant à se servir des écrans dans le travail littéraire :

La fonction de l'écran est double : en délimitant l'espace de la représentation, en circonscrivant dans l'espace vague du réel un espace restreint de dépression et, dans le même temps, de cristallisation du sens, l'écran fournit le dispositif de la scène, ou le cadre de l'énonciation. Il ne définit pas seulement l'espace ; il est aussi le support d'un passage fugitif, d'un échange du textuel et de l'iconique, d'une logique du discours et d'une autre logique productive de sens, plus erratique, subversive souvent, immédiate et incontrôlable, s'appuyant sur l'image, le geste et le corps, l'effusion et la communication sensible.<sup>21</sup>

L'écran permet donc la représentation visuelle, l'extraction de portions de la réalité et la fictionnalisation par les jeux de la vision et de l'imaginaire. Le jeu des écrans parfois se démultiplie ; dans *Peste & Choléra*, par exemple, la narration s'appuie d'abord sur l'ekphrasis photographique pour ensuite se transformer en récit filmique :

On voit Yersin sur une photographie en autoportrait, coiffé d'un grand chapeau de brousse et vêtu d'une veste chinoise boutonnée jusqu'au col. Devant lui les palmes s'écartent et un instant il interrompt sa marche, installe sur son trépied le grand cube en bois verni. Stop. Arrêt sur image. Détaillons les matériaux qu'il porte sur son corps : de la fibre végétale pour les vêtements, du métal et du verre pour les instruments, du cuir, de la peau de bête tannée pour la ceinture et les baudriers, tout cela est connu depuis l'Antiquité ainsi que le cheval et l'éléphant, ni plastique encore ni fibre synthétique. Play. Yersin reprend sa marche et le rideau des palmes derrière lui se referme. (PC, 129)

La technique mixte de la prise de vue avec la caméra d'un côté et de celle qui permet de visionner la séquence avec un appareil que l'on peut manipuler librement, l'arrêter et le remettre en marche, contribue à donner du mouvement au récit et en même temps lui confère un aspect presque caricatural. La petite séquence de Yersin, qui se fraie un chemin parmi la verdure et la même verdure qui se referme derrière lui après, évoque en moi les premiers films comiques muets mettant en scène des explorateurs aux prises avec la jungle inextricable. Cette combinaison de supports et d'écrans incite à voir ce qui est

<sup>21</sup> Stéphane Lojkin, éd., *L'Écran de la représentation* (Paris : L'Harmattan, 2001), 10.

raconté en sollicitant la mémoire personnelle des lecteurs.<sup>22</sup> On peut ainsi affirmer que chez Deville les dispositifs visuels prennent une large place dans l'économie du récit pas seulement en ce qui concerne la mise en place de celui-ci, mais de sa réception aussi. Dans *Kampuchéa* on assiste même au tournage d'un film imaginaire. Là encore la métaphore file sur plusieurs pages et permet au narrateur d'insérer les événements divers de son récit dans un flux unique :

C'est sur cette rue Catinat, tracée trois ans avant le départ des deux canonnières, qu'il conviendrait d'installer le matériel cinématographique très complexe que j'avais expérimenté sur l'avenue Simon-Bolivar de Managua. Un matériel capable de saisir l'espace et aussi la fuite du temps, d'imposer l'Histoire à la Géographie, capable de restituer en accéléré la piteuse épopée. Travelling avant depuis le bord de Peau et le bas de l'actuelle rue Dong Khoi, dont l'entrée est encadrée par le palace Majestic et le café Catinat. Des jeunes femmes en pantalon de soie blanche marchent en direction du Plateau.

(K, 123)

Le dessein du narrateur devenu réalisateur est clair : placer sur des espaces géographiques des strates contenant les événements historiques. Deville a une rare capacité de créer des télescopages inédits entre les époques, les personnages, les faits, à laquelle il ajoute une conscience aigüe des techniques du récit, scopique, filmique et scriptural. Le film raconté ci-dessus continue et dure assez longtemps, et le récit de sa création se substitue à la simple narration des faits : « C'est depuis la terrasse du Saigon-Saigon, au neuvième étage du vieil hôtel Caravelle, à la verticale du théâtre, que je continue de filmer l'histoire de la rue ».

(K, 133)

## La vision dans la narration

J'ai illustré quelques-uns des systèmes que l'écrivain exploite pour solliciter le sens de la vue et montré que ses reconstructions d'époques révolues, d'événements passés et de lieux exotiques sont agrémentées de toute une série d'images qui les enrichissent, les surdéterminent et les revivifient. Cela me permet de constater encore que la vision est une activité stratégique qui est à la base soit de la remémoration, de l'auteur et du lecteur, soit de la composition des tableaux vivants des récits.

<sup>22</sup> C'est Isabelle Bernard qui explique cette tendance devillienne à provoquer la remémoration : « L'engouement de Patrick Deville pour les courts-circuits mnésiques est le moteur de cette fresque composite [...], objets et souvenirs comme autant d'embrayeurs de fiction », Bernard, *Patrick Deville*, 38.

Dans les romans, le développement du champ sémantique de la vision contribue très significativement à instaurer le régime scopique : le narrateur voit réellement, il visualise les événements qu'il raconte et, et quand ne les voit pas, il les imagine à partir des photographies et des écrans imaginaires qu'il compose. Dans *Kampuchéa* on peut lire par exemple : « Il n'avait qu'à en choisir une de vingt ans qui en paraît seize et pas de problème. Et j'imagine ce pauvre con, moyennement vieux, d'après la photographie, une bonne tête quant à lui de garagiste ou de prolo [...] » (κ, 59). Dans *Viva* le narrateur déclare voir des éléments de son récits, et parfois il s'agit même de souvenirs de lecture : « Et je voyais trotter aussi les chevaux de Hugh et d'Yvonne à Cuernavaca au début du Volcan » (ν, 59). Ailleurs c'est Trotsky qu'il place dans la position du voyeur et on peut suivre son regard posé sur le paysage depuis la fenêtre d'un train :

Parfois un pont sur une rivière, puis des centaines de kilomètres de bouleaux au tronc argenté. Les jambes allongées sur la banquette, assis face à la grande fenêtre rectangulaire, relisant les printemps de Tolstoï, [...] voyant fleurir sur la page l'immense beauté du printemps russe et, de temps à autre levant les yeux, le voyant là, découpé par le grand écran rectangulaire encadré de rideaux beige, [...]. (ν, 64)

Encore à propos du russe exilé, les images et la vue sont invoquées dans un enchaînement de suggestions visuelles :

Trotsky sait que son nom est effacé des livres d'histoire, son image découpée dans les photographies, que ses amis comme sa famille sont exterminés. Il est assis dans son fauteuil en rotin au fond du jardin de la maison bleue de Frida Kahlo, voit les oiseaux s'ébrouer dans les vasques au milieu des grenouilles et des crapauds. (ν, 71)

Le personnage passe d'une réalité immatérielle en tant qu'image présente dans des livres, à la matérialité encore inactive de la pose présumée devant un probable photographe, à l'action de voir et donc d'imprimer son regard sur le jardin qui l'entoure. Ce mouvement, qui s'apparente beaucoup des travelling des caméras, balaie la scène et conduit l'œil imaginaire du lecteur à travers ces mouvements.

## Image et réalité

Les mouvements de l'œil du narrateur, des personnages et du lecteur participent à augmenter le concret du monde. Patrick Deville conduit son lecteur à travers ses pérégrinations et ses rêveries, dans des paysages inhospita-

taliers sur les traces d'aventuriers de toutes sortes qui, sous sa plume, deviennent des personnages passionnants. L'immense documentation qu'il utilise lui permet d'adhérer au maximum à la réalité des faits, de l'Histoire et de la Géographie. Par la construction des récits visuels il réussit à faire remonter les histoires méconnues ou totalement oubliées à la surface du présent, à les actualiser par le tissage de plusieurs fils narratifs et de plusieurs trames existentielles. De plus, il travaille dans une époque où la vision a acquis une place prépondérante, Jérôme Thélot parle de « surdéveloppement moderne des visibilités »<sup>23</sup> et d'« absolutisation de la vision » lorsqu'il réfléchit sur le rôle des images photographiques aujourd'hui. De plus, le critique pointe l'attention sur trois champs de la réflexion humaine qui sont interconnectés parce qu'ils ont profondément changé avec la découverte de la photographie : l'Histoire, la mémoire et le savoir.

Il me semble que les romans de Deville prolongent cette remarque parce que d'une part ils sont fondés sur un travail de reconstitution du passé qui englobe l'Histoire, la mémoire et le savoir et d'autre part la photographie y joue un rôle primordial. Pourtant, comme je l'ai déjà expliqué, l'auteur fait un pas en avant en intégrant dans ses textes d'autres manières de captation visuelle de la réalité pour la reconstitution du passé et pour satisfaire son/notre souci de visuel et de remémoration. Enfin, en tant qu'écrivain incarnant pleinement son époque et ses enjeux, il est au-delà de l'un de ses personnages qu'il décrivait ainsi : « Son talent est d'emblée celui d'un scénariste, comme à l'époque où le cinéma n'avait pas encore libéré le roman du devoir fastidieux d'inventer des histoires, comme la photographie déjà libérait la peinture de celui de reproduire le monde » (v, 259).

---

<sup>23</sup> Thélot, *Critique de la raison photographique*, 24.