

Les terrains de Patrick Deville

Dominique Viart (Paris)

RÉSUMÉ : Les ouvrages de l'écrivain français Patrick Deville publiés au Seuil sont présentés comme des « romans sans fiction ». Cette catégorie générique tend en effet à se développer dans la production littéraire, aux Etats-Unis d'abord, en Europe désormais. Mais elle recouvre des pratiques aussi diverses que disparates. La présente contribution entend montrer plus précisément que les livres de Patrick Deville sont emblématiques d'une forme nouvelle : la « littérature de terrain », qui ne se satisfait pas de représenter ni de raconter le réel historique, mais se livre à de véritables investigations, soucieuses de collecter émotions et informations, et surtout de les mettre en œuvre en manifestant à la fois le *travail de terrain* (*Fieldwork*) dont elles sont issues et le dialogue qu'elle supposent avec la littérature, l'Histoire et les lieux parcourus.

MOTS CLÉS : Patrick, Deville, non-fiction novel ; littérature de terrain ; littérature française contemporaine ; roman ; forme narrative ; France ; Amérique latine ; Afrique équatoriale ; Asie du Sud-Est

Depuis *Pura Vida*, Patrick Deville écrit, dit-il, des romans « sans fiction ». ¹ Il inscrit ainsi ses livres dans la constellation désormais nombreuse que la critique affuble de termes divers : *non-fiction novel*, ² *narrative non-fiction*, *creative non-fiction*, *factual fiction*, *faction*, narrations documentaires, « œuvre document », ³ Factographies. ⁴

À l'origine de ces pratiques et de leurs appellations variées, tout le monde s'accorde à citer *In cold Blood* de Truman Capote (1966), bientôt suivi par des

¹ Patrick Deville, *Sic Transit* (Paris : Seuil, 2014), 4^e de couverture.

² Définition dans le *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (dir. par J. A. Cuddon, London/New-York : Penguin Books, 2013) : « A novel based on real events and people, which largely draws on documentary evidence such as newspaper articles, official papers, personal letters, and interviews. Elements of the story's narrative, however – in particular, the conversations and thoughts of the protagonists – are the author's invention. In the late 1960s the term 'faction', a portmanteau word (qq.v.) combining fact and fiction, was coined to describe such work ».

³ Jean Bessière, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance », *Communications* 79 (2006) : 319-335, ici 319.

⁴ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. Lenregistrement littéraire à l'époque contemporaine* (Paris : Classiques Garnier, 2014).

récits de Norman Mailer et de Tom Wolfe publiés dès 1968 lesquels ouvrent le champ du *New Journalism* qui s'est développé durant les années 70 aux Etats-Unis.⁵ Ce n'est qu'au cours des années 80 que cette vague se déploie à son tour au sein de la littérature française, notamment sous la plume de Jean Rolin, puis, à partir de l'année 2000 sous celle d'Emmanuel Carrère, dont *L'Adversaire* (2000) se nourrit explicitement du modèle de Truman Capote.

Je n'ai pas l'intention d'entrer dans le détail de ces étiquettes mais souhaite plutôt chercher si et comment les livres de Patrick Deville publiés au Seuil s'insèrent dans un tel ensemble.

Il apparaît immédiatement qu'ils paraissent plutôt s'en distinguer, ne serait-ce que par l'objet qu'ils se donnent. Car la plupart des textes que j'ai mentionnés, à l'image de *In Cold Blood* ou de *L'Adversaire*, traitent essentiellement de faits divers. Et, lorsque ce n'est pas le cas, les plus nombreux centrent leur attention sur un objet relativement circonscrit – les chiens errants, les chantiers maritimes, ou tel secteur du périphérique parisien pour Jean Rolin, par exemple –, quand Deville au contraire poursuit toujours plusieurs fils et même plusieurs vies à la fois. Plus encore : loin de s'en tenir à une époque déterminée, il sonde les profondeurs historiques et en croise les événements.

C'est qu'à côté de ces « œuvres sans fiction » attachées au réel immédiat, les deux dernières décennies du xx^e siècle littéraire français ont développé un nouveau rapport au réel historique. Aux antipodes du mixte de fiction et d'Histoire que proposait le roman historique, du reste rejeté par Patrick Deville, l'Histoire fait désormais l'objet d'approches plus archéologiques, qui privilégient le récit de l'enquête menée dans les archives sur la restitution fictionnalisée d'époques et d'événements.

Or, à la toute fin des années 90 – et à la faveur de nombreux textes consacrés aux deux guerres mondiales et à la Shoah – ce type d'enquêtes historiques se *spatialise* : les écrivains éprouvent le besoin de parcourir les lieux qu'ils évoquent, témoins des événements recherchés ou racontés. En 1996, Pierre Bergounioux se rend au Bois du Chapitre, martyrisé durant la Grande Guerre et publie le récit éponyme;⁶ en 1997, Patrick Modiano poursuit dans divers quartiers parisiens l'ombre de Dora Bruder.⁷ Et les exemples ne manquent pas qui viendraient allonger cette liste.

⁵ Cf. Tom Wolfe et E. W. Johnson (éd.), *The New Journalism* (New-York : Harper & Row, 1973).

⁶ Pierre Bergounioux, *Le Bois du Chapitre* (Orléans : Théodore Balmoral, 1996).

⁷ Patrick Modiano, *Dora Bruder* (Paris : Gallimard, 1997).

C'est encore en 1997, justement, que Patrick Deville conçoit le projet de *Pura Vida*. Une forme littéraire s'invente alors sous nos yeux, qui se passe de fiction, se nourrit d'archives et suppose une enquête *sur* le terrain : « Je n'imagine pas écrire sur un lieu que je ne connaîtrais pas réellement » confie Patrick Deville,⁸ lequel procède désormais comme un Modiano qui aurait étendu au monde entier ses déambulations parisiennes. Pour autant, Deville ne saurait être assimilé à un traditionnel « écrivain voyageur » : « Je n'aime pas tant que ça voyager » explique-t-il à l'encontre de toute attente, lors d'un entretien accordé à *La Femelle du requin*.⁹ Il préfère, dit-il, « être sédentaire quelque part ». Et, de fait, ses « romans » ne sont en rien des récits de voyage, lesquels supposeraient le développement narratif et méditatif d'une relation entre un pays (ses paysages, ses villes, sa culture, sa société) et l'homme qui les parcourt. Deville est même assez sévère avec ce genre de pratiques, désormais caduques à ses yeux : « il faut être idiot aujourd'hui pour faire du récit de voyage avec Google Earth » relève-t-il.¹⁰

On voit bien aussi ce qui sépare radicalement ces œuvres du *New Journalism*, lequel regarde vers l'ancien roman réaliste auquel il tend à se conformer. Tom Wolfe prône en effet des reconstitutions événementielles disposées « scène par scène » comme par un témoin visuel, la restitution de dialogues, la description des protagonistes sous forme de personnages dont sont auscultées les déterminismes, l'environnement, les motivations et les pensées dans une « autopsie sociale » qui n'a rien à envier à Balzac. Deville salue certes la presse écrite, dont il souligne volontiers le potentiel romanesque, mais sans véritablement l'exploiter à des fins dramatisées. C'est plus pour lui la matière d'un jeu, qui favorise les échos et les analogies, et lui permet aussi de se documenter – lorsqu'il s'agit de journaux collectés sur internet ou en bibliothèque – sur ce qui se passait à travers le monde dans la période des événements qu'il rapporte.

Bien différent du *New Journalism*, cet usage destiné à manifester des contemporanéités rappelle au contraire celui mis en œuvre par Olivier Rolin dans *L'Invention du monde*,¹¹ qui faisait le pari de réunir tous les événements et faits divers du 21 mars 1989 dans la presse mondiale, en collectant 491

⁸ Patrick Deville, « La liberté dans la contrainte », in *La Femelle du requin* 44 (2015) : 28–47, ici 28.

⁹ Deville, « La liberté dans la contrainte », 36.

¹⁰ Il s'agit d'une formule répétée avec des variantes lors de divers entretiens, notamment lors des rencontres de Chaminadour.

¹¹ Olivier Rolin, *L'Invention du monde* (Paris : Seuil, 1993).

journaux de 31 langues différentes. Car c'est bien la *simultanéité* des choses qui intéresse l'écrivain et le chaos de leurs entrecroisements. Sauf que cette simultanéité chaotique qu'Olivier Rolin concentrait sur un jour d'équinoxe donné, Deville la déploie entre de multiples strates historiques.

Dès lors comment qualifier ses livres ? « Ça n'est pas du récit de voyage, ce n'est pas de l'essai, ce n'est pas du récit historique, ni du reportage » insiste Deville.¹² Cette distance prise avec le « reportage » distingue non seulement Deville du *New Journalism* mais aussi de ses avatars plus anciens, fournis par les « écrivains reporters » des années 30. Lorsqu'il parle de ses textes, l'écrivain paraît cependant s'approcher de ces modèles. Il insiste sur les voyages effectivement accomplis : c'est dans « l'aller-retour permanent entre ce qu'on voit et ce qu'on sait », dit-il, « que s'élabore le travail préalable à l'écriture ».¹³ Sauf que c'est de ce *travail* lui-même que l'écriture témoigne, mettant en scène les déplacements et les rencontres qu'il suppose, les articulations d'un savoir archivistique, nourri de lectures multiples – presse, biographies, documents, correspondances – avec les rencontres, entretiens et observations *in situ*. À quoi s'ajoute une disposition formelle très singulière. Car ce n'est pas seulement de « terrain » au sens géographique du terme que l'on parle ici, mais bien de « *travail* de terrain », au sens où les sciences sociales entendent cette notion. Deville lui-même parle dans *Équatoria*, d'« enquête de terrain » (K, 53),¹⁴ reprenant une notion largement en usage dans la communauté scientifique (On s'en convaincra en lisant l'anthologie commentée la plus vaste des réflexions historiques sur cette pratique dans les champs voisins de l'ethnologie, de l'anthropologie et de la sociologie rassemblée par le sociologue Daniel Céfai).¹⁵

Car, dès lors qu'elle se donne un événement, une vie, une communauté réellement ou historiquement attestés comme objet d'écriture, la littérature vient de fait elle-même sur le « terrain » des sciences sociales. Plus encore :

¹² Deville, « La liberté dans la contrainte », 33.

¹³ Raphaëlle Leyris, « Patrick Deville et le bacille de l'écrivain », in *Le monde des livres*, 23 août 2012.

¹⁴ Les œuvres de Patrick Deville sont citées dans leur édition originale, mention faite entre parenthèse de leur pagination, selon les abréviations suivantes : PV = *Pura Vida* (Paris : Seuil, 2004) ; E = *Équatoria* (Paris : Seuil, 2009) ; K = *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011) ; PC = *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012) ; V = *Viva* (Paris : Seuil, 2014).

¹⁵ Voir Daniel Céfai, *L'Enquête de terrain* (Paris : La Découverte, 2003), avec des textes de John A. Barnes, Howard Becker, Michael Burawoy, Aaron V. Cicourel, James Clifford, Robert Emerson, Clifford Geertz, Raymond Gold, Martin Hammersley, Jennifer Platt, George W. Stocking Jr., Anselm Strauss et Juliet Corbin, James Urry, Peter Winch.

elle ne se contente plus de raconter ni de représenter le réel : elle met en œuvre des programmes d'investigation et des dispositifs susceptibles de faire advenir des réalités inaperçues. La rencontre entre littérature d'une part, sociologie, ethnologie, histoire d'autre part s'accroît alors d'une nouvelle dimension, qui ne concerne plus les seuls objets et notions partagés, ni même une réalité verbale commune, comme cela a pu être théorisé par Hayden White, mais engage des *pratiques expérimentales*, et les dispositifs élaborés à cet effet. Le texte donné à lire est désormais non le *résultat* mais le *récit* de cette expérience pratique elle-même, de ses découvertes ou difficultés. Il ne construit pas de fiction romanesque nourrie de ces observations, mais invente une forme singulière, indécidable, irréductible au roman compris comme genre de la fiction narrative, et à l'essai comme genre littéraire du discours, et ouvre à ce titre un espace littéraire nouveau.

Pour rendre compte de ce phénomène, les désignations mentionnées plus haut ne suffisent pas, car elles ne disent rien ni de *l'enquête* ni du *travail de terrain* et se bornent à distinguer de manière très générale le factuel du fictif. Or c'est bien *l'action effective* de l'écrivain, son implication pratique, le projet qu'il se donne, les méthodes dont il se dote et les dispositifs qu'il met en œuvre qui caractérisent de tels textes, et les distinguent, par exemple, des « factographies » qui ne sont, elles, que des entreprises de montage et de collage de documents détournés, à la manière d'un Charles Reznikoff.¹⁶ C'est pourquoi j'ai proposé une autre notion, plus efficace me semble-t-il, celle de « littératures de terrain »,¹⁷ où le mot « terrain » traduit l'anglais *Fieldwork*.

Les « littératures de terrain » ne prétendent certes pas respecter scrupuleusement les procédures régulées de ces disciplines, et ne se considèrent pas comme véritablement scientifiques, mais elles revendiquent cependant une forme de scientificité et déploient des méthodes plus ou moins élaborées, fussent-elles parfois sauvages ou bricolées. Comme le souligne Samuel Lézé dans la revue *l'Homme*, « La particularité de chaque terrain actualise un ensemble de questions et de décisions, une stratégie d'enquête et une ré-

¹⁶ Charles Reznikoff, *Testimony : The United-States 1885-1890* (New Directions : San Francisco Review, 1965).

¹⁷ Cf. Dominique Viart, « Fieldwork in Contemporary French Literature », in *Sites, Contemporary French & Francophone Studies* 20, 4-5 (2016) : 569-98. Voir aussi, en ligne : Dominique Viart, « Les littératures de terrain : dispositifs d'investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours) », Conférence au séminaire collectif du CRAL « Art et littérature : l'esthétique en question », École des hautes études en Sciences sociales, 7 décembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=t4HNL-lG_SU, consulté le 15 mai 2017.

flexivité »¹⁸ dont nous retrouvons semblablement les traces dans ces formes de production littéraire, notamment dans les livres de Patrick Deville. Toute la question est bien sûr de découvrir comment chaque écrivain les met en œuvre.

Les romans de Patrick Deville actualisent nettement les caractéristiques principales de cette forme littéraire. Je me contenterai ici de les parcourir en commentant cursivement les singularités observables dans l'entreprise de l'écrivain.

1. 1^{er} trait : on l'a dit, ces œuvres ne cherchent pas à exploiter le donné de l'observation au profit d'une fictionnalisation romanesque, en quoi elles s'opposent aux entreprises réalistes du XIX^e siècle, bien que celles-ci fussent parfois, elles aussi, fondées sur l'enquête, comme chez Zola.¹⁹ La formule « roman *d'aventures* sans fiction » que Deville propose pour désigner ses livres en 4^e de couverture de *Sic Transit* est intéressante à ce titre. De fait, ces livres regorgent d'aventuriers, de traîtres et de héros. Mais outre que ces protagonistes sont tous bien réels, jamais le récit ne se constitue véritablement en « roman d'aventures » : il n'entretient pas le suspense, ne s'orchestre pas selon une ligne chronologique scandée de surprises et de péripéties portées à la limite du vraisemblable. Si bien que le lecteur ne peut s'identifier au héros ni trembler pour lui, selon le pacte de lecture romanesque que suppose le roman d'aventure. Au contraire, les personnages sont tenus à distance, parfois non sans une certaine ironie. Ce que l'on sait d'eux transite souvent par un document, une correspondance, un mémoire, qui interdisent toute adhésion immédiate. Plus encore : le rythme même du récit nuit à sa dramatisation, laquelle supposerait, en termes genettiens, que soient déployées des « scènes » alors que Deville ne livre jamais que le « sommaire » des événements. Aussi ceux-ci sont-ils *rapportés* plutôt que *racontés*, et ne donnent lieu à aucune *ekphrasis* épique.

2. Cet empêchement du récit d'aventure tient également au morcellement des épisodes qui bride toute continuité empathique. Or ces permanentes ruptures, cette présentation en brefs chapitres de quelques pages constituent un second trait des littératures de terrains. Toutes se présentent en effet sous forme fragmentée, non linéaire, et procèdent par juxtapositions. Aussi demeurent-elles lacunaires et préfèrent, comme l'écrit Jacques Ran-

¹⁸ Samuel Lézé, « Daniel Céfaï. *L'Enquête de terrain* », in *L'Homme* 175–176 (2005) : 487–90.

¹⁹ Cf. Emile Zola, *Carnets d'enquête, Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand (Paris : Plon, 1986).

cière, « traiter ce caractère lacunaire non pas comme une carence de sources, mais comme le témoignage d'un certain rapport de la vie à l'écriture ». ²⁰ Inutile, je crois, d'illustrer cet aspect qui caractérise effectivement les livres de Deville, mais aussi, justement, son rapport au savoir, lequel se repait d'anecdotes, de biographèmes, d'incidents, plutôt qu'il ne sacrifie à une continuité d'existence que son écriture au contraire aime à disloquer en notations séparées selon de complexes jeux d'analepses et de prolepses.

3. Troisième trait : les littératures de terrains sont tous des textes écrits à la première personne, dans lesquels l'écrivain s'implique lui-même, non seulement comme narrateur mais aussi comme protagoniste. Là encore, il n'est point besoin de donner des exemples : la simple lecture suffit et Deville s'en explique dans l'entretien accordé à *La Femelle du requin*. Les rares exceptions à ce choix énonciatif relèvent d'une désignation de soi à la troisième personne comme *Peste & Choléra* qui recourt à des périphrases : « scribe au carnet en peau de taupe » (PC, 58), le « fantôme au stylo du futur » (PC, 63, cf. aussi 88), le narrateur ayant, pour une fois, cédé l'usage de la première personne à Yersin lui-même dont Deville cite la correspondance. Notons cependant que cette présence effective du narrateur se redouble fréquemment d'une seconde présence fantasmée, lorsque celui-ci hallucine sa rencontre avec Loti ou sa présence dans des époques passées qu'il finit, dit-il, par connaître si bien qu'il lui paraît pouvoir les habiter mentalement.

4. Cette immersion du narrateur en littérature de terrain se laisse décrire par les typologies en vigueur dans les sciences sociales, notamment en termes d'entretiens, recueils de témoignages, interactions voire « d'observation participante », selon la formule reprise par l'anthropologie au sociologue Lindeman. ²¹ Les entretiens menés par le narrateur dans *Pura Vida*, les trajets refaits dans *Équatoria* ou dans *Peste & Choléra* relèvent de telles procédures.

L'immersion de l'écrivain sur le terrain est un marqueur essentiel des littératures de terrain. Elle est si décisive qu'elle se formalise toujours – 4^e trait – par un début de récit *in medias res*, avant même que ne soit défini l'objet de ce récit. Chacun des cinq volumes parus à ce jour semble même surenchérir sur l'effet de désorientation que produit ce type d'ouverture en mêlant dès les premières pages des considérations de nature fortement disparates. Le premier s'ouvre ainsi sur une chanson *boogie* de Guy Lombardo à la gloire de

²⁰ Jacques Rancière, *Politique de la littérature* (Paris : Galilée, 2007), 204.

²¹ Voir Jerome Kirk et Marc L. Miller, *Reliability and Validity in Qualitative Research* (Newbury Park : Sage Publications, 1986), 76.

Managua en 1933, dont quelques accords se retrouvent dans le film *Le troisième homme* adapté du roman de Graham Greene, situé à Vienne en 1945. De même le début d'*Équatoria* évoque à la fois la lecture de l'*Union* à Port Gentil, la tombe de Savorgnan de Brazza à Alger et un sous-amendement sur les bienfaits de la colonisation retiré par le président français au moment de ses vœux à la Nation....

Alors que l'incipit *in medias res*, tel que le définit *l'art poétique* d'Horace a pour fonction de produire un effet de dramatisation immédiate et « d'emporter l'auditeur au milieu des faits comme s'ils étaient connus », ²² tout en laissant dans l'ombre les informations essentielles, Deville disperse ces informations et égare son lecteur. Il instruit ainsi une *poétique du chaos*, dont nous aurons l'occasion de retrouver les symptômes. Si, comme le souligne Genette, ce type de début *in medias res* est un topos formel du genre épique, ²³ lié à l'intensité dramatique du récit, on voit bien que, chez Deville, cet effet dramatique est annihilé, et que la coloration épique, s'il en est une, ne se survit que comme trace – c'est Trotsky, mais *exilé*, c'est le *dernier vol* de Yersin, c'est l'aviateur *vieilli* de *Kampuchéa*, dans *Équatoria*, ce n'est plus Brazza mais sa *tombe*. L'état du monde présent, lui-même mentionné, y est de surcroît relégué dans les pages d'un journal. Si bien que privé de sa fonction dramatisante, l'incipit *in medias res* n'a d'autre effet que de souligner l'immersion du narrateur dans le fracas du monde et dans ces espaces où l'action *eut lieu*. *Sur le terrain*, en effet, mais jamais dans l'action.

5. Cette identification initiale d'un terrain traversé d'interférences fonde la dimension heuristique de l'enquête sur une pragmatique qui implique le sujet. Le « projet » est alors à entendre au sens étymologique : l'écrivain se *projette* dans un lieu, une situation, une histoire, ou, dans le cas de Deville, dans un embrouillamini d'histoires stratifiées dont le narrateur entreprend de dé mêler les liens et les analogies, fussent-elles hasardeuses. Toute pratique de terrain, qu'elle soit scientifique ou littéraire, suppose ainsi l'énoncé de son projet. C'est le 5^e trait. Mais alors que les entreprises scientifiques exigent que celui-ci soit donné dès l'introduction, dans les littératures de terrain au contraire, pour les raisons que l'on vient d'évoquer, sa formulation se trouve différée. Il n'est pas moins présent. Dans *Pura Vida*, le projet apparaît page 19 : « J'étais arrivé en Amérique centrale, il y a quelques années avec le projet

²² Horace, « De Arte poetica », in *Épîtres*, traduit par François Villeneuve (Paris : Les Belles lettres, 1934), 210, v.148–9.

²³ Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), 79.

d'y écrire la vie et la mort de William Walker ». Dans *Équatoria*, ce n'est qu'à la page 28 :

On pourrait aussi bien s'occuper de ces deux-là si l'on s'intéresse à la curieuse vie des héros et des traîtres. Albert et Louis [il s'agit d'Albert Schweitzer et de Louis Ferdinand Céline] pourraient jouer pour nous la querelle éternelle de l'ange et du démon, de ces couples que Plutarque se plaisait à rassembler pour notre édification morale.

Mais ce n'est encore qu'un projet conditionnel et très partiel, qui ne se complète que trente pages plus loin : « je lui raconte le projet des vies que je suis en train de consigner puis de mettre en parallèle. Celles de Brazza et de Stanley. Celle de Jonas Savimbi que j'aimerais écrire, auquel il ressemble beaucoup, physiquement » (E, 58). Il en va de même dans les romans ultérieurs.

Sauf que les choses se compliquent un peu, au point que l'on pourrait parler pour Deville d'une *stratification* des projets. Dans la mesure, d'abord, où se superposent d'une part le projet inhérent à chaque livre, d'autre part celui qui les rassemble tous. Ensuite parce que ces énoncés sont formulés dans plusieurs contextes différents : dans les livres eux-mêmes d'un côté, lors d'entretiens médiatiques par ailleurs, puis enfin à la faveur de la reprise éditoriale des trois premiers livres sous le titre global *Sic transit*, en 4^e de couverture.

En littérature de terrain, le projet – ou le programme – ne sont jamais posés une fois pour toutes : ils s'infléchissent et se reconfigurent au cours du livre. Tel est déjà le cas dans *Pura Vida*, dont le projet se trouve singulièrement étendu une trentaine de pages après sa formulation initiale : « J'imaginai un livre qui, du 14 juillet 1789 au 14 juillet 1989, restituerait ces rêves de justice et de raison que pendant deux siècles – un claquement de doigts dans l'histoire – auront nourris les meilleurs d'entre nous » (PV, 46). Puis ce projet est à nouveau modifié lorsque est introduite cette notion de « vies parallèles » reprise par *Équatoria* et les livres suivants :

J'accumulais ainsi des notes pour une histoire du sandinisme ou même du Nicaragua. Ou de l'Amérique centrale dans son ensemble. Et éventuellement pour des récits qui rassembleraient un jour lointain certains couples historiques, sur le modèle des *Vies parallèles* de Plutarque, la vie et la mort de Simon Bolivar et de Francisco Morazán, de Narciso López et de Louis Schlessinger, d'Augusto César Sandino et de Tacho Somoza, d'Antonio de la Guardia et de Roque Dalton, du vrai Che Guevara et du faux, le Che punto-50. (PV, 174)

D'une vie à l'histoire sous-continentale, de celle-ci à des vies parallèles, on voit que le projet tel que le livre le formule ne cesse de se chercher et de se recomposer. L'écrivain l'avoue au détour d'un entretien :

Lorsque j'ai entrepris [...], *Pura Vida*, c'était comme en musique de changer d'instrument. Je ne savais pas où j'allais. J'avais cette impression d'inventer une forme nouvelle sans bien savoir si elle était viable. J'ai beaucoup tâtonné. Avec le temps le projet s'est clarifié.²⁴

Le projet se construit ainsi en partie rétrospectivement, il est désormais présenté avec plus de fermeté auprès des medias, sous forme d'un cycle littéraire :

Du point de vue historique, les livres couvrent la période de 1860 à aujourd'hui. Il y aura quatre trilogies : *Sic transit (Pura Vida, Équatoria, Kampuchéa)*, *Gloria (Peste & Choléra, Viva et un troisième)*, *Mundi*, et une autre trilogie dont je n'ai pas encore le titre.²⁵

Chaque livre apparaît désormais comme une pièce dans un ensemble en cours de constitution – et qui sans doute variera encore, sous la pression des événements, des rencontres et des découvertes : c'est au cours du travail que le livre intitulé *A Brazza* est devenu *Équatoria* et au fil de ses recherches pour *Kampuchéa*, que Deville, parti sur les traces du diplomate photographe Auguste Pavie (1847–1925) qui définit les frontières entre le Laos, la **Chine** et la **Birmanie**, découvre le personnage d'Alexandre Yersin. Il décide alors de consacrer un livre à cet explorateur pasteurien, qui aida la mission Pavie dans ses explorations et repérages. On peut appeler « Veille méthodique » cette surveillance des inflexions du projet, non pour les juguler mais en acceptant de s'y abandonner en toute lucidité. Un véritable chantier s'ouvre ainsi au critique face à cette œuvre *in progress* : celui d'observer non seulement comment les découvertes de la recherche mais aussi comment l'écriture elle-même suscitent certaines de ses variations internes.

6. De même que sur son projet, l'auteur de littérature de terrain, à l'instar de ses collègues scientifiques, se doit d'informer le lecteur sur sa « méthode » – sixième trait. Là encore, il convient de distinguer plusieurs discours : celui, métalittéraire, qui scande les livres eux-mêmes, de ceux, qui en constituent l'accompagnement médiatique. Dans ceux-ci, Deville rapporte avoir d'abord procédé de manière empirique : « J'ai rencontré les sandinistes, faits des entretiens, lu des archives, pris des notes, et au bout d'un moment je me suis retrouvé enseveli sous ces gravats en me demandant si jamais j'al-

²⁴ Patrick Deville, « Entretien », propos recueillis par Marie-Hélène Dumaître le 13 décembre 2014, in *Nouvelle revue pédagogique*, Hors série 24 (2015), <http://cassini.lyc.ac-amiens.fr/wp-content/uploads/2015/03/INFO-LETTRES-13032015.pdf>, consulté le 17 juillet 2017.

²⁵ Deville, « La liberté dans la contrainte », 28.

lais réussir à en faire quelque chose »²⁶ puis il formalise sa pratique en trois étapes : d'abord collecte du matériau, allers-retours entre le terrain et la bibliothèque, notes de lectures, entretiens, épluchages de presse écrite ; ensuite invention d'une forme, qui puisse faire littérature de cet ensemble disparate ; enfin l'écriture elle-même dans une intensité à demi hallucinatoire, qui fait surgir dans le texte des digressions irrationnelles.

Bien évidemment, ce n'est pas ainsi que la méthode se déclare dans les livres eux-mêmes, bien qu'on en retrouve des échos. Dimension empirique d'abord : « J'avais ouvert un carnet et commencé de prendre des notes sur deux siècles de révolution et deux siècles de presse écrite – on sait à quel point ces deux-là furent liées » (PV, 45). Afin d'organiser cet ensemble, l'écrivain collecte ensuite des « 14 juillet » mais sa récolte est modeste (PV, 47). Il formule des vœux : « j'aimerais parcourir cette route qu'on empruntée, un siècle et demi plus tôt, à l'automne 1856, les trois mille soldats alliés, guatémaltèques, honduriens, salvadoriens et nicaraguayens venus affronter les mercenaires de William Walker » (PV, 117) ; « j'envisage de gagner Trujillo, dans le nord du pays, pour voir la tombe de William Walker et la plage où l'on avait finalement fusillé celui qui voulait être roi » (PV, 173). Je pourrais multiplier ainsi, d'un livre l'autre, ces mentions méthodiques qui scandent les récits. Mais leur trait principal est qu'au lieu d'affermir la démarche, elles semblent parfois la disperser : « d'avoir compulsé mes vieux journaux, j'avais fini de m'égarer dans les dates et les lieux » (PV, 207). Et, s'agissant cette fois des journaux parus depuis la naissance de l'écrivain, ouvrir l'un d'entre eux, « c'est comme déboucher une bouteille de vin millésimé, cela l'amène toujours à se demander où il était au moment de la vendange ou de la parution » (PV, 208). Formule d'une tendance digressive qui reconduit la méthode à son étymologie – le mot signifie détour, en grec – et inscrit en creux une tentation autobiographique que peut-être le prochain volume à paraître donné comme « français » accusera un peu plus. Mais en même temps qu'elle se disperse, la méthode s'élabore un peu plus, alimentée de cette dispersion même : « cette méthode, [...] permet de réactiver longtemps après, par la rencontre de deux informations apparemment sans aucun rapport, et connues de lui seul, un agent en sommeil » (PV, 208) – et donc, par transposition, de fonder le système analogique qui prévaut dans la mise en parallèle des Vies.

7. Ce retour sur soi, par où l'enquêteur interroge son entreprise et sa position, existe aussi en sciences sociales, mais il caractérise différemment l'écri-

²⁶ Deville, « La liberté dans la contrainte », 34.

vain. On touche là au phénomène de déstabilisation fonctionnelle de l'enquêteur, – c'est le septième trait – propre à la plupart des pratiques de terrain. Les écrivains font ici l'épreuve d'une expérience d'altérité bien connue des ethnologues, mais contrairement à leurs confrères scientifiques, ils ne s'appuient sur aucune discipline, ni corps de méthode pour la réguler. Si l'on admet avec Dominique Maingueneau qui forge pour cela la notion de « paratopie »,²⁷ que l'écrivain se trouve en décalage fonctionnel par rapport au corps social, alors l'expérience littéraire du terrain redouble cette conscience positionnelle de soi. Alors que le sentiment de sa différence *installe* l'enquêteur dans la conscience même de sa discipline, le posant comme sociologue ou comme ethnologue, en revanche l'écrivain y suspecte son identification, car ce n'est pas là la forme usuelle de son travail. Jean Rolin le reconnaît dans *Chrétiens*, alors qu'il est guidé dans Beit Jala, en Palestine, par un jésuite :

Quant à moi, [...] je me sentais de plus en plus insignifiant, de plus en plus déplacé à ses côtés aussi bien que dans cette ville, voire dans ce pays tout entier, où nul ne m'avait demandé de venir m'enquérir du sort des chrétiens, seul, sans mandat, empiétant ainsi sur les prérogatives de l'Eglise ou des sacrosaintes O.N.G.²⁸

Pris au début pour un journaliste ou un humanitaire, il n'est ni l'un ni l'autre, ce qui intrigue : « il y en avait sans doute qui se posaient des questions » écrit-il, et il conclut : « Moi-même il m'arrivait de m'en poser »²⁹.

Les choses sont un peu différentes pour Deville, qui semble plus à l'aise dans chaque lieu traversé, trouve à y reconstituer une sorte d'univers familier pour peu qu'il ait identifié les lieux où se procurer journaux, cigarettes et vin blanc. Plus qu'un sentiment de décalage, c'est la mélancolie des lieux qui l'assaille et qu'il partage – à moins qu'il ne projette sur eux celle qui l'habite lui-même, incarnée dès *Pura Vida* par ce « looser de l'histoire qui affirmait pourtant s'appeler Victor » (PV, 20). Cette mélancolie conduit l'écrivain « à chercher, accessoirement, pourquoi seuls les échecs peuvent à ce point [le] fasciner » (PV, 115), à avouer, « piteux », être devenu « une manière de renégat » (PV, 121). C'est elle qui lui fait imaginer

ces vieux héros parcheminés et fourbus, assis dans des fauteuils au fond du désordre de la grande bibliothèque, leurs vieux visages que balafre la lumière des torches, leurs barbes blanches, leurs mains noueuses et tremblantes qui dessinent dans l'espace des pampas inconnues et des jungles pluvieuses,

²⁷ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire* (Paris : Dunod, 1993).

²⁸ Jean Rolin, *Chrétiens* (Paris : POL, 2003), 21.

²⁹ Rolin, *Chrétiens*, 65.

leurs bouches qui évoquent l'odeur de la vase et des chevaux morts ente leurs jambes, de fer rouillé, et les festins de cannibales au visage rayés de sang et de suie [...]. (PV, 144)

C'est elle encore qui interroge : « qui se souviendra, même à Trujillo, de cette poitrine trop maigre et blanche, explosée sous les balles de soldats honduriens ? » (PV, 159). C'est elle enfin qui éprouve la vanité du geste littéraire : « Chacun, d'ailleurs, aimerait consacrer quelques semaines de sa vie à un poste frontière infranchissable, rédiger là quelques feuillets que l'on verrait se consumer au fond d'un cendrier avant son départ, en braises crépitantes et cendres légères, un bref scintillement sur le néant [...] » (PV, 222).

On n'en finirait pas de suivre les linéaments de cette insistante mélancolie de livre en livre, qui semble élargir et reverser sur les lieux mêmes et les figures qui les hantent ce rapport mélancolique à l'archive déjà pointé par Nathalie Piégay chez nombre d'autres écrivains contemporains. Une page de *Kampuchéa* en esquisse l'argument :

Les civilisations à leur apogée aiment contempler l'apogée des civilisations disparues et frissonner devant l'avenir [...] peut-être éprouve-t-on déjà le vertige de la chute, pressent-on le déclin, l'autodestruction des guerres mondiales, le gouffre de l'oubli. Que resterait-il de cette civilisation-là. ? (K, 60)

8. Je n'ai pas l'espace nécessaire pour développer les éléments d'une hypothèse pourtant si active au cœur de l'œuvre, non plus que de traiter en détails le huitième et dernier point, qui établirait comment cette distance éprouvée, qui est moins chez Deville celle d'une altérité indépassable qu'une conscience des temps enfuis, se compense d'une compétence particulière, puisée à la fréquentation de la littérature, qui toujours accompagne l'enquête de terrain, soutient la figuration des événements rapportés et souvent sert de partenaire d'intellection. Car de tels livres s'écrivent *avec* la littérature. C'est à travers elle qu'on entre dans *Pura Vida*, grâce à pas moins de trois épigraphes, avant qu'une quatrième, en ouverture de la 1^{ère} partie, autorise enfin que le livre commence. Deville se rêve en Oviedo grâce à qui les noms « des capitaines vaniteux qui l'entourent » ne seront pas oubliés (PV, 140) ; il multiplie les citations, qu'elles soient identifiées, allusives ou cryptées. Il y puise une revanche à la mélancolie : lorsqu'elle n'est pas vaine, la littérature perpétue ce qu'elle écrit (PV, 140). Nombre de critiques ont déjà souligné la puissante intertextualité de son œuvre. Mais si ses principales références littéraires (Verne, Conrad, Loti, Rimbaud, Malraux, Lowry) sont bien connues,

lui-même se revendique d'une « ligne Chateaubriand-Hugo-Proust en passant par Quinet et Michelet ». ³⁰

Quinet et Michelet : qui l'eût dit ? Nul n'en fait état dans le volume d'études sur Deville paru au Seuil. ³¹ Il y aurait pourtant du travail à faire sur cette mention. Elle montre surtout que parmi les sciences sociales, c'est bien l'histoire qui requiert Deville, plus que la sociologie ou même l'ethnologie. On ne trouve dans ses récits que peu de réflexions qui puissent appartenir à ce type de considérations, quand bien même les territoires et les peuples évoqués ou visités s'y prêteraient. La sociologie n'est jamais que purement indicative : elle décrit des clientèles de bar, des populations de quartiers. Jamais elle ne déploie d'analyse comme le feraient une Annie Ernaux, un François Bon ou un Pierre Michon.

L'Histoire en revanche est présente, sous des formes diverses voire contradictoires. Histoire biographique, bien évidemment dont témoignent ces « vie & mort » fortement condensées ; mais aussi l'Histoire événementielle dont l'écrivain aime à évoquer tel ou tel épisode ponctuel ; l'histoire globale, à la manière de Jack Goody, de Patrick Boucheron et de Nicolas Delalande, ³² qui met en résonance des événements simultanés de part et d'autre de la planète, comme j'ai déjà eu l'occasion de le monter ailleurs. Et c'est encore l'histoire politique : la date emblématique, 1860, finalement retenue comme *terminus a quo* de ces livres, est, comme l'écrivain le signale lui-même, un choix moins littéraire que politique. Car, comme il est écrit dans une page de *Kampuchéa* cette année marque la seconde révolution industrielle, « l'expansion, la conquête, le génie de l'Europe » (K, 61), le moment où la planète s'unifie sous la pression concurrente des puissances occidentales, qui entreprennent de modeler le monde selon leurs valeurs et leurs intérêts. Non que ces livres soient « engagés » au sens sartrien du terme, même s'ils portent intérêt et souvent sympathie aux mouvements révolutionnaires (pas tous), car la politique qu'ils déploient est toujours déjà historique. Ses idéaux, ses élans, ses échecs et ses trahisons sont passés.

Historique, cette politique est surtout géo-politique, en ce qu'elle conjoint, justement l'Histoire-monde et la géographie. « Des personnages qui m'inté-

³⁰ Deville, « La liberté dans la contrainte », 33.

³¹ Collectif, *Deville & Cie. Rencontres de Chaminadour* (Paris : Seuil, 2016).

³² Voir Patrick Boucheron et Nicolas Delalande, *Pour une histoire-monde* (Paris : PUF, 2013) ; Jack Goody, *Le Vol de l'histoire. Comment l'Europe a imposé le récit de son passé au reste du monde*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert (Paris : Gallimard, 2010), éd. Originale : *The Theft of History* (Cambridge : Cambridge University Press, 2006).

ressent », explique Deville, « je peux en trouver partout. La première décision est donc géographique ». ³³ Cette approche plurielle de la matière historique est aussi puissante qu'originale. Elle excède les querelles historiographiques entre « temps long » et « temps événementiel », articule le national et l'international, place en relation analogique des périodes distantes l'une de l'autre au mépris de toute logique chronologique et de tout respect de l'historicité.

L'écrivain conjugue ainsi les effets de dispersion (les divers résumés biographiques), et de convergence (les mises en parallèles, les aperçus géopolitiques). Mais contrairement à une pratique historienne maîtrisée, il ne les orchestre pas selon un strict respect de la chronologie. L'ensemble dès lors produit un effet de vaste chaos. Cependant l'insistance avec laquelle le texte martèle quelques idées-forces subsume ce chaos en faisant apparaître l'irrésistible mouvement de la première mondialisation et de ses conséquences tragiques grâce à la structure rhizomatique et déhiérarchisée qu'il donne à ses livres.

Ce qui se mesure *in fine* dans une telle présentation de la matière historique, c'est le combat de l'homme et du monde, dans un laps de temps où cet affrontement fut encore possible : celui qui sépare les ultimes explorations de territoires encore vierges ou non administrés du triomphe universel du capitalisme mondialisé. En un mot le temps des derniers aventuriers, des derniers révolutionnaires et des derniers mercenaires. Un temps enfui, en effet. D'où ces deux dominantes de l'œuvre que j'ai dites : sa dimension profondément littéraire, formellement assumée d'une part, son irrépressible mélancolie de l'autre. « Si l'historien tente de saisir le réel de façon scientifique, et c'est indispensable, la littérature tente de le saisir de façon poétique », note Deville, « Ces livres, dit-il, relèvent de la poésie au sens large, telle que chez Artaud, incluant toutes les formes d'art, peinture ou langage. Et comme toute création artistique, ces romans tentent d'atteindre à une vérité poétique du monde. » ³⁴

Une dernière citation illustre parfaitement à la fois l'inscription de Deville dans la démarche des Littératures de terrain et l'enjeu qu'il lui donne : « Les visées poétique et scientifique nous sont indispensables », note-t-il, « et doivent *concourir*, nous éclairer, nous permettre d'atteindre à notre humaine condition. » ³⁵ Non pas *concourir* à nous éclairer, mais *concourir* employé in-

³³ Deville, « La liberté dans la contrainte », 28.

³⁴ Deville, « Entretien », np.

³⁵ Deville, « Entretien », np.

transitivement, soit encore : marcher ensemble, s'épauler l'une l'autre...avec l'espoir, à terme peut-être, avant de finir mélancolique et chenu, assis dans un rocking-chair de bambou, devant un verre de vin blanc, de découvrir enfin si toute cette agitation avait un sens.