

ROMANISCHE STUDIEN

**Marina Ortrud Hertrampf,
Isabelle Bernard Rabadi (éds.)**

**Création(s) et réception(s)
de Patrick Deville**

BEIHEFTE | 7

AVM.edition

Table des matières

Introduction	5
Création(s) et réception(s) de Patrick Deville	
Isabelle Bernard-Rabadi et Marina Ortrud M. Hertrampf	

Continuités et variations dans l'œuvre devillienne

Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville	21
Christian von Tschilschke	
Minimalisme, maximalisme et autres is(th)mes	33
Pierre Hyppolite	
Le « nouveau » Deville et les femmes	45
La Grande Infante devillienne et les femmes puissantes de l'Amérique centrale	
Marina Ortrud M. Hertrampf	
La vérité du mensonge et le mensonge de la vérité	65
Les esthétiques de Patrick Deville	
Jochen Mecke	

Deville, les genres littéraires et les médias

Les fictions courtes de Patrick Deville	87
Un laboratoire romanesque à découvrir	
Isabelle Bernard-Rabadi	
Le récit visuel de Patrick Deville	103
Elisa Bricco	

Les espaces devilliens

Géopolitique à géométrie variable	119
Histoires de lignes dans <i>Équatoria</i>	
Jacqueline Jondot	
« Lire des livres, cultiver son jardin »	135
Nature, aventure et tragique de la vie chez Patrick Deville	
Pierre Schoentjes	
Les terrains de Patrick Deville	151
Dominique Viart	

Regards sur *Peste & Choléra*

<i>Peste & Choléra</i> : un roman colonial postcolonial?	169
Wolfgang Asholt	
<i>Peste & Choléra</i> : de l' « Europe prométhéenne » à la « peste brune »	181
L'histoire au prisme de la biographie de Yersin	
Elise Benchimol	

Entretien

Entretien avec Patrick Deville	197
« J'ai décidé de devenir écrivain vers 7 ou 8 ans pour écrire ce livre-là : <i>Taba-Tabà</i> »	
Isabelle Bernard-Rabadi et Marina Ortrud Hertrampf	

Appendice

Index	205
-----------------	-----

Introduction

Création(s) et réception(s) de Patrick Deville

Isabelle Bernard-Rabadi et Marina Ortrud M. Hertrampf

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; création; réception

Devenir lecteur est l'œuvre d'une vie. Il faut lire et relire. (P. Deville)¹

Le présent recueil est issu du colloque international qui s'est déroulé à l'Université de Ratisbonne en Allemagne au printemps 2017 sous la direction de Marina Ortrud Hertrampf et Isabelle Bernard.² Il rassemble les travaux inédits de onze chercheurs et chercheuses européens, spécialistes de littérature de langue française moderne et contemporaine qui tous, dans leurs échanges et leurs réflexions autour du double thème de la création et de la réception, rendent hommage à l'écrivain Patrick Deville.

Né en 1957 à Saint-Brévin, Patrick Deville est entré dans la sphère littéraire avec *Cordon-Bleu*, premier des cinq romans³ estampillés minimalistes, publiés par Jérôme Lindon aux éditions de Minuit entre 1987 et 2000. Au cours de la décennie 1990, *Longue Vue* (1988), *Le Feu d'artifice* (1992), *La Femme parfaite* (1995) et *Ces Deux-là* (2000) ont fait de lui l'un des chantres du romanesque postmoderne, largement plébiscité par la critique universitaire. Le minimalisme qui caractérise autant la fiction que la narration repose sur une intrigue éclatée mettant parfois à mal la structure causale du récit, sur un décor peu décrit ainsi que sur des « personnages improbables, à la fois minimalistes et extrêmes, dramatiques et parfois drolatiques, agités de passions éphémères

¹ Patrick Deville, « La Liberté dans la contrainte », propos recueillis par Jean-Luc Bertini, Christian Casaubon, Sébastien Omont et Laurent Roux, *La Femelle du requin* 44 (2015) : 26–46, ici 43.

² Les éditrices sont les auteures de deux monographies sur l'œuvre devillienne : Marina Ortrud M. Hertrampf, *Photographie und Roman : Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von ‚nouveau roman‘ und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld : transcript, 2011) et Isabelle Bernard, *Patrick Deville. „Une petite sphère de vertige“ : parcours d'une œuvre contemporaine* (Paris : L'Harmattan, 2016).

³ En septembre 2017, ces premiers romans (*Cordon-Bleu*, *Longue Vue*, *Le Feu d'artifice*, *La Femme parfaite*, *Ces Deux-là*) ont paru en un volume intitulé *Minuit* (Paris : Points, 2017).

et sujets à la nonchalance, au détachement, à la dérive. »⁴ La fragmentation des textes, la syntaxe dépouillée qui s'appuie sur un style bref et parataxique ainsi que sur de nombreuses variations de focalisations constituent les autres attributs majeurs du premier pan de l'œuvre devillienne dont le point saillant apparaît nettement dans le travail de subversion de l'avant-garde des décennies précédentes (notamment le Nouveau Roman) et dans le plaisir renouvelé du romanesque, du jeu avec la langue, la phrase et la cadence, et des jeux de l'esprit. Les thématiques, quant à elles, se fondent sur une réflexion sur la culture et l'anthropologie de la modernité. À cet égard, l'attrait de l'auteur pour les lieux postmodernes, les espaces transitionnels et les non-lieux, définis par Marc Augé,⁵ mais aussi pour le phénomène d'hyperréalité et de réalité virtuelle renvoie à un dispositif fortement référentiel qui révèle les nouveaux rapports du sujet au temps et à l'Histoire. Sa prise en considération du réel passe par une attention particulière aux objets familiers, logos, marques et autres clichés culturels de la société occidentale de grande consommation.

Depuis son enfance, Patrick Deville est un grand lecteur et l'intertextualité qui affleure dans ses cinq premiers romans compose une sorte de prytanée dans lequel évoluent les figures de Flaubert, d'Anaïs Nin, de Larbaud, de Valéry, de Ponge, des membres de l'Oulipo (Perc et Roubaud, plus particulièrement) en passant par les Nouveaux romanciers (Robbe-Grillet en tête). Le dispositif métafictionnel qu'il instaure permet au romancier de revenir sur les conventions narratives et thématiques de sa propre écriture. Avec les années 2000, les notions d'impassible et de minimalisme s'étiolaient néanmoins au profit d'une écriture « indécidable » (selon l'expression de Bruno Blanckeman)⁶ qui « doit s'entendre avec son corollaire : la tentation du maximalisme (goût du détail agrandi), de la prolifération (emballage des intrigues), de la surcharge (surlignement précieux, fioritures incongrues). »⁷ Patrick Deville lui-même affirme sa perplexité :

⁴ Sylvie Germain, « Un grand & beau souci », dans *Deville & Cie : rencontres de Chaminadour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 11–4, ici 12.

⁵ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du xx^e siècle (Paris : Seuil, 1992).

⁶ Voir Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quinard* (Villeneuve d'Ascq : PU du Septentrion, 2000).

⁷ Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », dans *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, dir. par Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (Paris : Prétexte, 2002), 53–77, ici 57.

Mais... enfin... je n'ai toujours pas compris ce que c'était que le minimalisme. Je ne vois pas bien pourquoi ce mot a été choisi [...] D'abord, c'est un mot que je n'ai absolument jamais utilisé, et je ne vois pas bien à quoi ça correspond. Très franchement [...] En tout cas, je suis plus formaliste peut-être que minimaliste.⁸

Avec son entrée aux éditions du Seuil, au tournant du xxⁱ^e siècle, l'artiste, épris de voyages et d'ailleurs depuis ses jeunes années passées face à l'estuaire de la Loire, a changé de manière d'écrire en adoptant une sorte de maximalisme. Dans la collection « Fiction & Cie », plus à même d'accueillir son écriture de terrain foisonnante, il a publié *Pura Vida : Vie & Mort de William Walker* (2004), *La Tentation des armes à feu* (2006), *Équatoria* (2009), *Kampuchéa* (2011), *Viva* (2014) et *Taba-Tabà* (2017). Il faut constater que son « roman sans fiction », *Peste & Choléra*, couronné du Prix Femina et du Prix du roman FNAC en 2012, l'a dévoilé à un lectorat plus large.

Un certain nombre de points communs relient ces dernières publications : toutes composent des romans sans fiction, qui rassemblent des récits de vie placées sous l'égide des *Vies des hommes illustres* de Plutarque. Elles résument ou commentent des événements depuis 1860 jusqu'à nos jours et entremêlent des lieux (villes, régions, pays...), des entreprises (découvertes scientifiques, révolutions politiques, nouveaux artistiques...) et des personnages (aventuriers, explorateurs, hommes politiques, artistes...) qui eux-mêmes, acteurs ou témoins, s'entrecroisent de livre en livre. « Deville aime à rappeler que sur les mêmes lieux, à la même date, se sont déroulés des événements qui prennent un sens plus complet quand l'écriture les met en résonance. »⁹ Avec ces « polybiographies »,¹⁰ l'écrivain affirme qu'il n'y a rien de plus romanesque que la vie d'un homme : « Des vies, des vies d'hommes se rêvant au large, à l'extrême, à la folie – le seul vrai sujet qui vaille [...] la peine, le long travail d'écriture, cette activité follement délicate, énorme gratuite. »¹¹ Pétrie d'intertextualité documentaire, d'intermédialité photographique et cinématographique, nourrie des informations du passé (archives, lectures, traduc-

⁸ Patrick Deville, « Plus formaliste peut-être que minimaliste », dans *Romanciers minimalistes 1979–2003*, dir. par Marc Dambre et Bruno Blanckeman (Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2012), 311–30, ici 314.

⁹ Pierre Schoentjes, « Les « beaux hasards » de Patrick Deville », dans *Deville & Cie*, dir. par Collectif, 31–56, ici 37.

¹⁰ L'appellation est de Marc Dambre dans son article « Ces Deux-là... et la polybiographie », in *Deville & Cie*, dir. par Collectif, 59–83.

¹¹ Sylvie Germain, « Un grand & beau souci », *Deville & Cie*, dir. par Collectif, 11–4, ici 13.

tions, ...) et du présent (journaux et entretiens) et sertie d'hommages répétés à Conrad, Cendrars, Graham Greene, Jules Verne, André Malraux, Arthur Rimbaud, Céline... (mais aussi à Nabokov et à ses certains de ses contemporains, Michon, Echenoz, Jean et Olivier Rolin), l'écriture nouvelle, définie telle une « petite entreprise braudélienne »,¹² demeure tout aussi « indécidable ». Elle s'enrichit du regard amusé et distancié, souvent ironique parfois grinçant d'un narrateur au lyrisme révolutionnaire passablement désabusé.

Même si la réalisation de cette vaste fresque géographique et historique en douze tableaux – un premier pan intitulé *Sic Transit* qui rassemble *Pura Vida*, *Équatoria* et *Kampuchéa* est d'ores et déjà publié – sur laquelle il travaille depuis vingt ans et qu'il ne prévoit pas d'achever avant quinze ans, le conduit plusieurs mois par an au bout du monde, Patrick Deville demeure un écrivain de terrain qui a su préserver des attaches fortes dans sa région d'origine. Par exemple, en devenant en 2001 le Directeur littéraire de la *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs* (Meet) de Saint-Nazaire. Grand connaisseur des littératures contemporaines, françaises et étrangères, il a créé le *Prix Meet de la jeune littérature latino-américaine* qui, depuis 1996, récompense tous les ans un écrivain débutant, invité à séjourner à Saint-Nazaire et publié dans son pays d'origine et en France. Par le biais de cette maison d'édition qui a pour vocation première d'accueillir en résidence des auteurs (écrivains et traducteurs) étrangers, il édite en version bilingue des œuvres parfois venues de pays où la liberté d'expression est rare. Il présente chaque automne les projets collectifs de la collection Meeting (*Dire la ville* en 2014, *Traduire la vie* en 2015 ou *L'aventure géographique* en 2016) et de la collection Fontevraud plus spécialement consacrée à un auteur (*Pour Álvaro Mutis* en 2017, *Pour Mona Ozouf* en 2016, *Pour Garcia Marquez* en 2015 ou *Pour Cortazar* en 2014). De même, il préface fréquemment les recueils de textes rassemblant deux panoramas de littératures étrangères dans la revue bilingue *Meet* qui, en contrepoint, rend compte de ses passions de lecteur et de ses projets d'auteur puisque les mêmes thématiques s'y croisent, s'y interpellent ou s'y répondent. La concomitance des thèmes abordés par la *Meet*, notamment lors des rencontres *Meeting*, et par l'œuvre devillienne et son tressé intertextuel buissonnant signale la force d'un engagement artistique, creusant thèmes et interrogations, autant qu'elle alimente au fil des années la sensibilité et la complexité stylistique, contextuelle et générique d'une écriture au faîte de sa maturité. Les textes que lui-même écrit pour la *Meet* («La 403 de Paco le Santero » ou « Les Histoires dans le ta-

¹² Patrick Deville, *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011), 143.

pis », par exemple ainsi que certains récits brefs (« Le Lazaret de Mindin » ou « Le Pont de Mindin », par exemple) publiés dans des revues ou des ouvrages collectifs, constituent quasiment tous des travaux préparatoires aux œuvres du cycle de la seconde période éditoriale.

À l'issu du parcours collectif proposé ici, le lecteur sera donc plus à même de cerner au cœur d'un corpus narratif polymorphe rarement étudié dans son ensemble les marques d'une continuité conférant aux publications qui courent sur trois décennies une unité, un style singulier par-delà les genres, les thèmes et les approches. Au fil des contributions s'élabore en effet une cartographie des modes d'écriture de Patrick Deville qui fait de ces Actes de colloque l'une des premières bases de données critiques internationales sur un écrivain majeur et inclassable des Lettres françaises contemporaines.¹³

La première section de l'ouvrage, **Continuités et variations dans l'œuvre devillienne**, s'ouvre avec l'article de Christian von Tschiltschke de l'Université de Siegen (Allemagne), « Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville » qui rend compte de la richesse d'une œuvre cohérente et novatrice bâtie au fil de trois décennies. Après une définition théorique et générale des concepts de constance et de variabilité, le critique situe l'évolution de Deville dans l'histoire contemporaine et place ainsi l'œuvre qu'il décrypte dans la mouvance des écrivains emblématiques des éditions de Minuit : Echenoz, Toussaint, Oster, soulignant que, depuis trente ans, tous quatre ont suivi des itinéraires atypiques. Une fois ce « vieillissement des auteurs post avant-gardistes » constaté et apprécié, le critique mentionne *Longue Vue* (1988) et *Peste & Choléra* (2012) pour exposer ce qu'il nomme après Marina Ortrud Hertrampf « l'évolution lente » de l'auteur ; il développe ses dires à l'aide de nombreuses illustrations de similarités entre les deux romans : d'un point de vue narratologique, il rapproche, par exemple, « le narrateur-témoin qui possède les facultés omniscientes d'un narrateur auctorial, [...] combinaison impossible d'un narrateur homodiégétique et d'un narrateur hétérodiégétique ». En prenant appui sur l'écriture distanciée, ludique et autoréflexive de *Longue Vue* et de ses mutations observées dans *Peste & Choléra* – l'écriture est « plus décontractée, moins pointue, réduite, condensée que dans ses premières œuvres, et donc plus accessible au grand public » –, Tschiltschke constate finalement une opposition foncière entre les deux pans de l'œuvre

¹³ Notons toutefois que deux contributeurs au présent volume, Dominique Viart et Pierre Schoentjes ont participé aux *Rencontres de Chaminadour* de 2013 dont les interventions, tables rondes et échanges ont donné suite à une publication centrée sur la personnalité et l'œuvre de Patrick Deville : *Deville & Cie. Rencontres de Chaminadour* (Paris : Seuil, 2016).

devillienne, gage d'une maturité épanouie et assumée, qu'il traduit en un double mouvement créateur allant de « la délittérisation de la littérature à la relittérisation du non-littéraire ».

Pierre HYPOLITE de l'Université de Paris Ouest-Nanterre (France) avec « Minimalisme, maximalisme, lyrisme et autres is(th)mes dans l'œuvre de Patrick Deville » se penche, quant à lui, sur les différentes affiliations envisageables de l'œuvre devillienne. Il explique pourquoi les romans parus aux éditions de Minuit, pour une large part héritiers des paradigmes scripturaux du Nouveau Roman qui fit les beaux jours de la Maison de Jérôme Lindon, ont pu être qualifiés d'impassibles ou de minimalistes, même si cette étiquette n'est plus de mise, contestée par Patrick Deville lui-même. Comme Christian von Tschilschke, Pierre Hyppolite met à jour des contraintes formelles, soubassements des romans minuitards, qui présentent des continuités notables avec le second cycle édité au Seuil. Le critique explique que ces derniers romans, tout aussi indécidables, sont la preuve qu'au cours des décennies, l'œuvre devillienne s'est individualisée à partir de la poétique du Nouveau Roman puis de la narration documentaire. Qualifiés de maximalistes, les romans sans fiction – et le critique rappelle à dessein que le principe esthétique de la « non fiction » renvoie aux journalistes-écrivains qui l'ont défini : les Américains Truman Capote, Norman Mailer et Tom Wolfe – sont saturés d'intertextualité documentaire, d'intermédialité photographique et cinématographique : l'écriture devillienne de la seconde période éditoriale est par essence des plus hybrides. Grâce à la confrontation des deux pans d'une œuvre encore inachevée, Pierre Hyppolite initie une réflexion architextuelle : il dresse le portrait d'un artiste qui depuis ses débuts n'a cessé de renouveler sa pratique narrative en réinventant sans cesse les codes du roman, son exercice majeur d'écriture littéraire.

Avec « La Grande Infante devillienne. Les femmes fortes de l'Amérique latine dans *Pura Vida*, *La Tentation des armes à feu* et *Viva* », Marina Ortrud HERTRAMPF de l'Université de Ratisbonne (Allemagne) relève le défi de mettre à jour la richesse de l'œuvre devillienne en se focalisant sur les personnages féminins, blonds et bruns, qui sont nombreux dans les romans à l'étude ici. La critique souligne d'abord les différences de traitement dans les deux périodes éditoriales : elle relève notamment qu'à partir de *Pura Vida*, l'attitude frivole des personnages masculins face à une gente féminine passablement stéréotypée s'est épuisée pour laisser place à la quête d'un amour fou et passionné pour une femme dynamisant leurs actions artistiques ou politiques.

Sans doute, comme Cortese, le protagoniste de *La Femme parfaite*, ont-ils évolué ; cessant de vouloir à tout prix rencontrer « une femme par fête »,¹⁴ peut-être attendent-ils désormais la « femme parfaite » ! Marina Ortrud Hertrampf se concentre ensuite sur les « exofictions », un terme forgé en 2011 par l'écrivain Philippe Vasset qui désigne un roman qui crée une fiction à partir d'éléments du réel et met souvent en jeu des personnages célèbres, dans lesquelles elle analyse les multiples apparitions de la « Grande Infante de Castille », figure évanescence et énigmatique, qui hante le narrateur au fil de ses voyages. Par un éclairage singulier sur certaines artistes d'Amérique centrale qui, à l'instar de Frida Kahlo, Alfonsina Storni ou Tina Modotti, ont joué un rôle décisif dans la destinée de plusieurs personnalités biographiées par le narrateur, Marina Ortrud Hertrampf explicite finalement que, dans les deux périodes, les femmes, indépendamment de leur physique ou de leur talent artistique, demeurent dans l'ombre des hommes.

Avec « La vérité du mensonge et le mensonge de la vérité : les esthétiques de Patrick Deville », Jochen MECKE de l'Université de Ratisbonne (Allemagne) propose, quant à lui, une réflexion sur le mensonge en littérature qu'il applique à l'œuvre devillienne et à son régime narratologique, précisant que l'auteur avait dès 1992 exploré de cette question dans un court essai, *Über wissenschaftliche und poetische Schreibweisen*, publié en langue allemande. Schématiquement, pour Deville, le roman serait un mensonge qui dit toujours la vérité. Le critique qui constate d'emblée que le romancier français « fait un usage non métaphorique du mensonge littéraire qui joue un rôle important pour son esthétique » et creuse ainsi la notion de piège narratif à l'égard de Liffey-Ramirez, narrateur de *Longue Vue* au statut paradoxal, à la fois « aigle et voyeur », tour à tour intradiégétique et extradiégétique. Jochen Mecke aborde les objectifs de ce mensonge narratif en citant en contrepoint la pratique de certains Nouveaux Romanciers, qui ont fait les beaux jours de la maison Lindon : Robbe-Grillet, Claude Simon, Marguerite Duras. Le critique poursuit ses explorations théoriques étayées par l'analyse des ressorts narratifs de *Longue Vue* avant, dans un second temps contrapunctique, de finaliser son exposé sur la réflexion poétologique de Deville par des exemples pris dans *Pura Vida*. Puis, il réitère le constat selon lequel le roman « conventionnel est un mensonge fictif qui dit la vérité et que le roman factuel est une vérité qui représente le mensonge de la réalité ». Au critique d'expliquer en guise de conclusion que, si *Longue Vue* et les opus fictionnels de Minuit

¹⁴ Patrick Deville, *La Femme parfaite* (Paris : Minuit, 1995), 70.

ainsi que *Pura Vida* et les romans factuels du Seuil sont tous bel et bien des mensonges qui révèlent une vérité, le mensonge se place à un niveau bien plus profond que celui évoqué par boutade ou provocation par Patrick Deville lui-même.

À l'ouverture de la deuxième section, **Deville : genres littéraires et médias**, Isabelle BERNARD-RABADI de l'Université de Jordanie s'intéresse à un corpus jamais exploré par la critique et propose un parcours dans les dix-huit des œuvres brèves de Patrick Deville, publiées entre 1991 et 2015 dans différentes revues, parallèlement aux romans dans un article intitulé « Les fictions courtes de Patrick Deville : un laboratoire romanesque à découvrir ». Selon elle, les liens intratextuels entre les nouvelles et les romans justifient la nécessité de les mettre en valeur et d'en tenir compte dans toute analyse de l'œuvre intégrale devillienne. La critique explique combien la généricité ouverte de l'œuvre est pertinente pour cerner l'artiste et son grand-œuvre, certains nouvelles se retrouvant, tout ou partie, dans les derniers romans en date. Elle relève, par exemple, que le récit *Vie et mort de Sainte Tina l'exilée*¹⁵ est repris en substance dans *Viva*, que la nouvelle intitulée « Une photo à Montevideo. Vie & mort de Baltasar Brum » accompagnée de la photographie du président Brum est presque textuellement la première partie de *La Tentation des armes à feu* ou que « *La 403 de Paco le Santero* »¹⁶ constitue le chapitre « automobiles » de *Pura Vida*.¹⁷ En suivant trois des tentations devilliennes (l'autobiographie, l'écrit de voyage et la « liberté dans la contrainte »), Isabelle Bernard montre donc que les fictions courtes, au-delà de leur intérêt et de leur pertinence propres, constituent un espace préparatoire aux romans, ce que la parution imminente de *Taba-Tabá* – comme une exploration entre autres récits du « Lazaret de Mindin » qui décrivait le lieu originel de l'écrivain tel un territoire clos (un hôpital psychiatrique) mais ouvert sur l'océan, se partageant entre un espace-temps sans frontières, entre folie et réalité – ne fait que confirmer.

Elisa BRICCO de l'Université de Gênes (Italie) s'attache ensuite à l'analyse de trois romans du Seuil qu'elle scrute en tant que « récits visuels » : *Kampuchéa*, *Peste & Choléra* et *Viva*. Replaçant l'œuvre devillienne dans le « visual

¹⁵ Patrick Deville, *Vie et mort de Sainte Tina l'exilée*, *Temps réel*.publie.net, 2011, <http://www.publie.net/fr/ebook/9782814504240/vie-et-mort-sainte-tina-l-exil%C3%A9e>, consulté le 13 janvier 2018.

¹⁶ Patrick Deville, « La 403 de Paco le Santero », dans *Des écrivains & leur Havane*, dir. par Collectif (Saint-Nazaire : Meet, 1995), [non paginé].

¹⁷ Patrick Deville, *Pura Vida : vie & mort de William Walker* (Paris : Seuil, 2004), 214–22.

turn », décrit par W.J.T Mitchell¹⁸ dès 1992, elle indique que la présence d'images (photographies de presse, images personnelles et d'archive, films, vidéos..) dans les trois romans qu'elle nomme – selon le terme forgé par Marina Ortrud Hertrampf – des « docufictions métabiographiques » offre au romancier, attaché à l'élaboration d'un « roman sans fiction », de reconstruire la texture du réel et par là-même de donner au lecteur l'impression de visualiser les événements racontés comme s'il était au cinéma. À partir d'exemples concrets, Elisa Bricco explique que la photographie est un véritable déclencheur fictionnel : la description de photographies, principalement en noir et blanc, serait même l'une des stratégies scripturales les plus présentes dans les romans. Cependant, l'imaginaire demeure premier et la critique énumère bien des photographies imaginées par les différents narrateurs, comme celle de la bande des treize dans *Viva* qui offre au narrateur lui-même de visualiser ces personnalités fortes, aux destins exceptionnels qu'il dissèque longuement, mais qui n'ont jamais posé ensemble. Finalement, il apparaît que l'écriture sans fiction de Deville se fonde sur un travail de reconstitution du passé qui englobe l'Histoire, la mémoire et le savoir, dans lequel la photographie occupe une place primordiale.

Dans la troisième section consacrée aux **Espaces devilliens**, Jacqueline JONDOT de l'Université de Toulouse 2 (France) propose une réflexion sur la « Géopolitique à géométrie variable : histoires de lignes coloniales et post-coloniales dans *Équatoria* ». D'emblée, elle souligne qu'*Équatoria* appelle une double lecture de l'espace africain autour de l'Équateur et que celle-ci fait amplement écho à l'œuvre du romancier anglo-soudanais Jamal Mahjoub, notamment à ses romans *Nubian indigo* et *Le Train des sables*. Elle rappelle que le projet qui préside à l'écriture du roman est une biographie de Pierre Savorgnan de Brazza suscitée par la controverse née à l'occasion de la translation de ses restes dans un mausolée à Brazzaville, au Congo. Elle explique ensuite comment cet élan biographique se démultiplie dans de nombreuses autres biographies qui s'y mêlent et se confondent parfois à elle, non seulement pour la mettre en contexte quand il est question de ses contemporains mais surtout, pour la mettre en perspective dans ce que ses voyages ont pu avoir de conséquences sur le long terme pour le continent africain. C'est ce que la critique nomme « itinérivance kaléidoscopique » lorsqu'elle met clairement en lumière les deux visions de l'Afrique qui s'opposent, celle des explorateurs et/ou écrivains – souvent confondus – et celle des colonisateurs. Finalement,

¹⁸ W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie* (Paris : Les Prairies ordinaires, 2009).

Jacqueline Jondot relève qu'au cours de cette « itinérance » qui ne s'arrête pas aux limites du continent africain, Patrick Deville fait se jeter chacun de ses romans dans le(s) suivant(s) en constituant son cycle tel un vaste réseau orographique.

C'est également à la géographie et aux paysages devilliens que s'intéresse l'article de Pierre SCHOENTJES de l'Université de Gand (Belgique). Avec « Lire des livres, cultiver son jardin » : Nature, aventure et tragique de la vie chez Patrick Deville », le critique cerne la place de la nature – forêts cambodgiennes et rivages vietnamiens aménagés par l'homme – ainsi que le rôle des métaphores animalières dans les récits d'aventures en se concentrant sur deux romans qu'il considère comme les plus aboutis du cycle du Seuil : *Kampuchéa* qui dit les horreurs de l'Histoire récente du Cambodge et *Peste & Choléra* qui suit les progrès de la science au xx^e siècle positiviste à travers les découvertes du pasteurien Alexandre Yersin. Scrutant cette écriture de l'observation à distance typique de la narration devillienne, il constate que l'écrivain essaie d'imaginer une morale de l'action qui tienne compte des données fondamentales de l'existence, celles précisément que la nature nous rappelle. Pierre Schoentjes avance par ailleurs que le narrateur devillien explore le monde avec la littérature en filigrane, explicitant que tous les grands romanciers de l'action – il cite les plus fréquemment mentionnés : Melville, London, Kipling, Conrad et Lowry – qui, eux-mêmes, ont souvent participé aux grands bouleversements historiques, se lisent en transparence. De même, il illustre la réflexion de Deville sur l'engagement idéologique : dans ces romans de la maturité, se renforce une mise à distance d'idéaux qui ont pu être ceux de la jeunesse de l'écrivain. La perspective surplombante qu'il explicite est celle qui confère du poids au rationnel et qui conduit Deville à assumer plus ouvertement l'ironie. Cette ironie originelle prend volontiers appui sur un large bestiaire. Finalement, le critique explique que Patrick Deville s'attache à regarder le monde et à disséquer les relations complexes que nous entretenons avec lui avec une grande lucidité. De là l'appréhension singulière qu'il a pour son travail d'écriture qui le conduit aussi sur le terrain.

Pour sa part, Dominique VIART de l'Université de Paris Ouest-Nanterre (France) avec « Les terrains de Patrick Deville » présente les caractéristiques définitives des romans sans fiction en explicitant leur *modus scribendi* particulier ; il les confronte à la littérature de terrain, née aux États-Unis et également représentée en Europe. Affinant sa définition, il précise que ce n'est pas seulement de « terrain » au sens géographique du terme qu'il faut qua-

lifier l'écriture de Deville, mais bien de « travail de terrain », au sens où les sciences sociales entendent cette notion. Alors, il constate que les œuvres devilliennes restent emblématiques d'une forme inédite : elles ne se satisfont nullement de représenter ou raconter l'Histoire, mais, soucieuses de collecter émotions et informations, s'astreignent à de multiples investigations. De fait, elles manifestent à la fois le travail de terrain, particulièrement les séjours sur des lieux clefs, dont elles sont en partie issues, et le dialogue permanent qu'elles tissent avec la littérature et l'Histoire mondiales. Dominique Viart explique ensuite que c'est de ce travail préalable à l'écriture que les romans témoignent, mettant en scène les déplacements et les rencontres qu'il suppose, les articulations d'un savoir archivistique, nourri de lectures (presse, biographies, documents, correspondances...). Le critique note à ce propos que Deville, fasciné par la *simultanéité* des événements et le chaos de leurs entrecroisements, fait évoluer ses narrateurs entre de multiples strates historiques, laissant son écriture littéraire qui déploie tout à la fois une sorte de scientificité et une littérarité rare, faite d'une intertextualité érudite, pénétrer le terrain des sciences sociales. Pour finir, il étaye ses hypothèses en développant huit principaux traits définitifs de cette littérature atypique souvent gagnée par la mélancolie.

La quatrième partie, **Regards sur Peste & Choléra**, accueille des travaux qui se focalisent sur le roman lauréat du Prix Femina en 2012, *Peste & Choléra*. « *Peste et Choléra* : un roman colonial postcolonial ? » de Wolfgang ASHOLT de l'Université d'Osnabrück (Allemagne) souhaite mettre en lumière les liens jamais encore soulignés de la production devillienne avec les études postcoloniales. Un premier fait frappant soutient son hypothèse : les romans – le critique s'attachera plus particulièrement à *Peste & Choléra*, aux romans du cycle *Sic Transit* et à *Viva* – ont tous adopté la décennie 1860 comme charnière et cette date correspond avec les grandes phases d'accélération de la colonisation européenne d'une partie du monde. À titre d'exemple, Wolfgang Alsholt mentionne Yersin dont il déclare que « la vie représente un abrégé du colonialisme » puisqu'elle peut se découper en trois phases correspondant aux étapes de la colonisation : explorer avant d'exploiter, observer scientifiquement pour mieux s'approprier, réduire et conquérir l'espace pour globaliser le modèle européen. Il explique aussi que le micro-système du phalanstère de Nha Trang reproduit le macro-système de l'époque coloniale. Le critique éclaire ensuite les différents régimes d'historicité à l'œuvre dans *Peste & Choléra* ; il en distingue trois : deux régimes d'historicité de la modernité, liés la

vie d'Alexandre Yersin et caractérisés par l'idée de progrès et l'accélération en vue d'un projet d'avenir, et un troisième lié au narrateur, le « fantôme du futur », qui introduit du savoir historique dans le passé qu'il explore. Le critique rend ainsi compte que la lecture du premier régime est celle d'un roman colonial et celle du second y développe une perspective critique du colonialisme. La lecture que le troisième régime revendique est celle d'un roman postcolonial, le « fantôme du futur » jetant un regard sur cette époque passée de la modernité. Autrement dit, *Peste & Choléra* serait un « roman colonial » qui intègre une critique du colonialisme tout en ouvrant un espace potentiellement postcolonial.

Avec « *Peste & Choléra* : de l'« Europe prométhéenne » à la « peste brune ». L'histoire au prisme de la biographie de Yersin », Élise BENCHIMOL, docteurante à l'Université de Paris Diderot-Paris 7 (France), rattache le roman de Deville à la longue tradition des récits de peste tout en s'étonnant également de l'absence de critique postcoloniale du destin de Yersin, le narrateur de Deville, pour sa part, ne le considérant nullement comme un colon. Tout en sondant dans sa biographie romancée la postérité d'Alexandre Yersin, bactériologiste émérite tout à fait oublié de nos jours alors même qu'il fut le découvreur du bacille de la peste, Élise Benchimol retrace l'idéal pasteurien, l'idéologie de la Troisième République, les colonisations, la Première puis la Seconde Guerre mondiale. Dans un même élan, elle met à nu le regard rétrospectif téléologique que le narrateur devillien porte sur le passé lorsqu'il interprète les prémisses de la seconde guerre mondiale au cœur même de l'optimisme de la Belle Époque. Selon elle, la peste, dont Yersin est considéré comme le vainqueur dans la perspective hagiographique de la légende pasteurienne, permet à l'auteur de métaphoriser l'Histoire et de donner à la maladie une dimension allégorique. Dans la fresque du xx^e siècle ainsi brossée, sur une période qui s'étend des années 1870 aux années 1940 – Yersin est né en 1863 et mort en 1943 – et qui est celle d'une révélation progressive des zones d'ombre de l'Europe moderne, belliqueuse, impérialiste et raciste sous ses dehors universalistes, la critique s'attache donc à montrer que le récit de vie sous-tend l'analogie entre la peste et le nazisme, ladite « peste brune », métaphore qui innerve tout le roman.

Sous le regard des universitaires rassemblés ici qui, pour certains l'évaluent et l'estiment depuis trente ans, la fiction narrative devillienne, dialogique et dialoguante dans son rapport aux genres, aux disciplines et aux sémiotiques, apparaît finalement d'une exceptionnelle vitalité. Innovante

parce qu'elle se confronte à des pratiques et des enjeux qui lui imposent d'inventer de nouvelles formes pour y répondre, elle fait montre d'un vrai potentiel d'adaptation et de mutation. À ce titre, elle a d'ores et déjà imprimé sa marque singulière sur les grandes déterminations stylistiques, linguistiques et formelles des écritures du xxi^e siècle.

*Continuités et variations
dans l'œuvre devillienne*

Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville	21
Christian von Tschilschke	
Minimalisme, maximalisme et autres is(th)mes	33
Pierre Hyppolite	
Le « nouveau » Deville et les femmes	45
La Grande Infante devillienne et les femmes puissantes de l'Amérique centrale	
Marina Ortrud M. Hertrampf	
La vérité du mensonge et le mensonge de la vérité	65
Les esthétiques de Patrick Deville	
Jochen Mecke	

Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville

Christian von Tschiltschke (Siegen)

RÉSUMÉ : Rien de plus naturel que de réfléchir sur le développement d'un écrivain qui, comme Patrick Deville, est présent, depuis trente ans maintenant, sur la scène littéraire. En fait, l'œuvre romanesque de Deville se prête tout particulièrement à être interrogée autant sur sa « constance » que sa « variabilité ». Cependant, la signification qui peut être attribuée à chacune de ces notions dépend évidemment du cadre de référence choisi : l'itinéraire personnel de l'écrivain, son entrée sur le marché du livre en tant que représentant des « jeunes auteurs de Minuit », son rôle de témoin des transformations esthétiques du roman contemporain français, etc. Comparer les romans *Longue Vue* (1988) et *Peste & Choléra* (2012) implique également de se poser la question plus générale des concepts, cadres et contextes qui forment la base même de nos réflexions sur le développement d'un écrivain, d'une écriture ou d'une œuvre.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; *Longue Vue*; *Peste & Choléra*; évolution de l'œuvre; littérature post avant-garde; relittérisation

SCHLAGWÖRTER: Deville, Patrick; *Longue Vue*; *Peste & Choléra*; Werkentwicklung; post-avantgardistische Literatur; Reliterarisierung

Introduction : constance de la variabilité

La fameuse publicité lancée dans le numéro 532 de la revue *La Quinzaine littéraire* en mai 1989 par Jérôme Lindon, chef légendaire des éditions de Minuit, réunissait autour d'une rose des vents, sous le dénominateur commun un peu aléatoire de « romans impassibles », quatre jeunes auteurs venant de publier au début des années 1980 leurs premiers romans : Jean Echenoz (né en 1947), Christian Oster (né en 1949), Patrick Deville (né en 1957) et Jean-Philippe Toussaint (né également en 1957).¹ Bien qu'ils ne soient pas tous de la même génération, et malgré leur style et tempérament d'écriture différents, leurs textes font preuve de certains points communs justifiant ce que l'on dût bientôt appeler « retour au récit », « retour à la littérature » ou

¹ Cf. à propos de la position des éditions de Minuit dans le champ littéraire : Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint* (Amsterdam : Rodopi, 1997), 10–22.

bien « nouveau romanesque ». De par leurs récits désinvoltes et ludiques, « impassibles » ou « minimalistes », comme disaient les critiques à tort ou à raison, centrés sur la subversion des codes de la littérature et orientés vers les lois et les motifs de divers genres littéraires et cinématographiques, ces quatre auteurs – entre autres, bien sûr² – mettaient définitivement fin à deux décades de littérature avant-gardiste et d'expérimentations littéraires qui, d'après nombre de critiques et de lecteurs, avaient abouti à un degré d'abstraction et de stérilité entraînant « la mort » même de la « littérature ».³

C'est ainsi que l'on parla rapidement de littérature « postmoderne » ou « post avant-garde » dont les œuvres d'Echenoz, Oster, Deville et Toussaint semblaient bien signaler l'essor en France. Aujourd'hui, presque trente ans plus tard, force est de constater qu'au fil du temps ces quatre romanciers se sont fortement imposés, chacun à sa manière, sur le marché du livre et furent même couronnés de prix littéraires prestigieux : Médicis, Goncourt, Femina, Fénelon, Fnac, etc. Cependant, malgré cette constance, aussi surprenante qu'indéniable, la trajectoire littéraire de chacun de ces quatre auteurs a été sujet, comme on le sait, à des transformations, évolutions ou « mutations »⁴. Alors que Christian Oster et Patrick Deville quittent Les éditions de Minuit à un moment donné – Christian Oster passe, en 2010, aux éditions de l'Olivier, et Patrick Deville, en 2004, publie *Pura Vida : vie & mort de William Walker* aux éditions du Seuil –, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint restent fidèles jusqu'à aujourd'hui à la maison avec laquelle ils ont connu leurs premiers succès.

En même temps, il est curieux de noter qu'il se produit parallèlement, au moins chez Echenoz, Toussaint et Deville, après avoir achevé une première série de romans, une sorte de réorientation esthétique au cours de laquelle des éléments biographiques et autobiographiques se réintroduisent dans la fiction : il est évidemment question des trois « fictions biographiques » d'Echenoz, *Ravel* (2006), *Courir* (2008) et *Des éclairs* (2010), publiées entre 2006 et 2010, puis, de ce que Toussaint baptise rétrospectivement « Le Cycle de Marie », de *Faire l'amour* (2002) à *Nue* (2013), et finalement du nouvel intérêt de Patrick Deville pour les biographies de personnages historiques et littéraires qui s'annonce en 2004 avec *Pura Vida*.

² François Bon, Eric Chevillard, Christian Gailly, Marie Redonnet, etc.

³ Cf. le bilan *Romanciers minimalistes 1979–2003*, éd. par Marc Dambre, Bruno Blanckeman (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2012).

⁴ Selon le titre du dossier dirigé par Dominique Viart, « Les mutations esthétiques du roman contemporain français », *Lendemains* 107/108 (2002) : 9–138.

Ainsi, les adeptes du roman post avant-garde paraissent répéter, à une autre échelle, toujours dans ce retour au biographique, le geste spectaculaire que l'avant-gardisme des nouveaux romanciers avait réalisé deux décennies auparavant, Marguerite Duras avec *L'Amant* (1984), Alain Robbe-Grillet avec *Le miroir qui revient* (1984) et Philippe Sollers avec *Femmes* (1983). Or, étant donné que c'est seulement chez Patrick Deville – en comparaison avec Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint – que le supposé tournant esthétique, qui semble couper son œuvre en deux phases, va de pair avec un changement au niveau de la base éditoriale, son œuvre romanesque à lui paraît se prêter tout particulièrement à être interrogée autant sur la « constance » que la « variabilité » de son écriture, et cela dans un double sens : la présence de traits spécifiques dans ses romans plus récents, déjà insinués dans ses premières œuvres, et en contrepartie, les traces stylistiques et thématiques de ses premiers romans que l'on retrouve dans ses ouvrages plus actuels.

Cependant, on est bien amené à objecter à ce genre d'interrogation qu'il n'y a rien de plus naturel, et peut-être même de plus banal, que de repérer les constances et variabilités dans l'œuvre d'un écrivain et de réfléchir sur le développement de l'auteur, comme Patrick Deville, présent sur la scène littéraire française depuis trente ans et ayant publié une bonne douzaine de romans. En fait, cette question ne gagne pas seulement de l'intérêt quant à la tournure que l'œuvre de Deville a pris avec *Pura Vida*, mais aussi par rapport à une question d'ordre plus général. On a souvent parlé du vieillissement des avant-gardistes, auquel la naissance de la post avant-garde au début des années 1980 avait été une des réponses historiques. Mais qu'en est-il du vieillissement de la propre post avant-garde qui, quant à elle, n'est plus soumise aux contraintes impossibles de révolte permanente et de jeunesse éternelle ? S'interroger sur les constances et les variabilités de l'écriture dans les romans de Deville permettrait donc de proposer des éléments de réponse à la question de savoir comment les auteurs post avant-gardistes évoluent et vieillissent.

Avant de passer à l'œuvre de Patrick Deville, et de comparer à cet égard de manière exemplaire son deuxième roman, *Longue Vue* (1988), avec son antépénultième roman, *Peste & Choléra* (2012) – l'on verra d'emblée qu'ils n'ont pas été choisis par hasard –, il convient de faire quelques remarques générales au sujet des catégories descriptives de « constance » et de « variabilité » dans la mesure où elles peuvent s'appliquer au développement d'un écrivain, d'une écriture ou d'une œuvre.

Constance et variabilité comme catégories descriptives

De façon schématique, on peut distinguer deux idées nettement opposées concernant la manière dont l'œuvre d'un écrivain se construit, « œuvre » compris comme un ensemble de différents textes considérés dans leur suite et unité. La première idée correspond, dans le fond, au concept aristotélicien d'entéléchie selon lequel l'œuvre est le processus et le produit de l'épanouissement organique et naturel d'une « expérience initiale » ou d'une « idée germinale » (« Keimidee »), comme cela fut notamment défendu par les philosophes de l'idéalisme allemand (Schelling, Schleiermacher). Cette conception va jusqu'à la thèse que chaque grand penseur ou artiste ne se laisserait guider, tout au long de son travail de créateur, que par une seule et unique idée, de façon à ce que toutes ses œuvres ne soient que les chapitres d'un seul livre ou d'un seul roman.

A l'opposé de cette idée idéaliste et téléologique se trouve une conception matérialiste de l'œuvre comme série ouverte et essentiellement aléatoire, dominée par les facteurs extérieurs, les conditions sociales et existentielles favorables, les offres de soutien économique, les lois capitalistes, les demandes du marché du livre et les stratégies marketing des maisons d'éditions, etc. Aussi contradictoires que soient ces idées sur les différents modes de formation de l'œuvre d'un écrivain, si unanimement acceptés sont les critères sur la base desquelles se juge l'unité et la cohérence d'une œuvre.

Bien que la récurrence de certains thèmes et motifs, ou de références intertextuelles entre le texte d'un auteur et un autre texte du même auteur, joue naturellement un rôle important, ce sont quand même les structures considérées plus profondes, moins superficielles et interchangeable, auxquelles on recourt habituellement pour justifier l'idée de l'unité d'une œuvre : l'existence d'une vision personnelle du monde ou de l'homme, d'une poétique, ou « philosophie de la composition », explicite ou implicite, pour utiliser la formule d'Edgar Allan Poe⁵, et avant tout, d'un style individuel ou d'une « écriture ». Pour Gustave Flaubert, le style et la continuité sont étroitement liés comme il le rappelle à Louise Colet dans une lettre du 18 décembre 1853 : « La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu. »⁶ Quant à l'importance de l'écriture, il suffit de se remémorer ce que l'écrivain Tanguy Viel,

⁵ Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine* n° 28, 4 (1846) : 163–7, <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>, consulté le 12 février 2018.

⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. 2, éd. établie, présentée et annotée par Jean Bru-neau (Paris : Gallimard, 1980), 481.

qui lui-même se situe clairement dans la lignée de Jean Echenoz, racontait dans un entretien à propos de sa première rencontre avec la direction des éditions de Minuit à l'occasion d'un manuscrit qu'il avait envoyé : « Jérôme Lindon et sa fille Irène m'ont tout de suite dit, tous les deux, que c'était intéressant, qu'on y trouvait ce qu'ils appelaient une écriture, mais qu'en revanche c'était absolument impubliable »⁷, et Viel de continuer : « Sachant que la politique de Minuit consiste au fond à dire < peu importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse. > L'idée, c'est qu'on peut accepter pas mal de contraintes de production pour qu'une écriture puisse avoir lieu, un ton, un style, une atmosphère... C'est ça ce qui les intéresse ».⁸

Cependant, ces critères pour justifier l'unité d'un ensemble de textes n'expliquent pas comment concevoir leur suite, leur enchaînement. Ce sont les formalistes russes, Victor Chklovski et Iouri Tynianov, qui, pendant les années 1910 et 1920, ont été les premiers à réfléchir sur les lois de « l'évolution littéraire » ; lois qui peuvent également s'appliquer aux différentes œuvres d'un même écrivain. Ainsi, Chklovski affirmait en 1916 que « [c]e n'est pas seulement la *parodie*, mais toute œuvre d'art qui se crée en parallèle et en opposition avec un modèle. »⁹ A cela on pourrait ajouter, avec Tzvetan Todorov et la narratologie structurale, le principe de la gradation, de la surenchère ou, plus traditionnellement, de l'émulation.¹⁰ Enfin, il n'est pas surprenant que ce soient précisément ces trois principes-là – le parallélisme et la répétition, le contraste et la contestation, la gradation et l'augmentation – qui se trouvent à la base même, au moins depuis que le marché littéraire moderne s'est constitué au cours du dix-huitième siècle, du fonctionnement économique du livre comme marchandise : la constance de certains traits reconnaissables et l'observation d'un rythme de publication – habituellement tous les deux ou trois ans – sont indispensables pour établir et maintenir un auteur en tant qu'image de marque ; la variabilité de l'œuvre est nécessaire afin

⁷ Anne Cousseau, Jacques-David Ebguy, Matthieu Rémy, « Entretien avec Tanguy Viel (novembre 2006) », dans *Écrire, disent-ils : regards croisés sur la littérature du XXI^e siècle*, t. 1, éd. par Anne Cousseau, Jacques-David Ebguy, Paul Dirx (Nancy : Presses Universitaires de Nancy, éditions Universitaires de Lorraine, 2012), 29–48, ici 30.

⁸ Cousseau, Ebguy, Rémy, « Entretien », 31.

⁹ Cité par Pavel Medvedev, *La méthode formelle en littérature. Introduction à la poétique sociologique*, éd. critique et traduction de Bénédicte Vauthier et Roger Comtet. Postface de Youri Medvedev (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008), 220.

¹⁰ Cf. Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8 (1966) : 125–51, ici 128.

de créer à chaque fois la sensation de la nouveauté et de susciter l'intérêt des lecteurs, impératifs et carburant même du commerce littéraire.

Constance et variabilité dans l'œuvre de Patrick Deville

Après ces brèves réflexions générales, il est temps de se tourner vers l'œuvre de Patrick Deville pour voir si, et comment, l'opposition conceptuelle entre « constance » et « variabilité » peut s'appliquer à son itinéraire d'écrivain. Comme il a déjà été signalé, dans ce qui suit, l'accent sera principalement mis sur une comparaison entre son deuxième roman, *Longue Vue* (1988), et son antépénultième roman *Peste & Choléra* (2012). Il y a, par conséquent, un écart de vingt-quatre ans entre les deux textes, ce qui promet de faire ressortir ce qui les distingue et ce qui les unit. Supposons donc, dans un premier temps, que le « tournant » dans l'œuvre de Patrick Deville dont on a tant parlé – entre autres Marina Ortrud Hertrampf dans sa thèse en 2011 – ait réellement eu lieu.¹¹ En quoi consisterait-il? Selon cette thèse, la première série de cinq romans, de *Cordon-Bleu* (1987) à *Ces Deux-là* (2000), parus dans les années 80 et 90, aurait été dévouée à un travail réitéré sur la tradition littéraire qu'on peut qualifier, conformément aux diverses notions que Jochen Mecke a proposé à cet effet, d'« esthétique du mensonge », d'« esthétique de l'inauthenticité »/« l'inauthenticité de l'esthétique », d'« esthétique post-littéraire » ou bien de « degré moins deux de l'écriture ».¹²

Ensuite, à partir de l'an 2000, Deville se serait réorienté dans son travail, en cohérence avec le profil de la série « Fiction & Cie » de sa nouvelle maison d'édition, les éditions du Seuil. Ce changement, ou plutôt cette réorientation, aurait impliqué, d'une part, une transgression de la littérature de fiction proprement dite vers les genres du réel, de la non-fiction, comme la biographie, l'autobiographie, l'historiographie, les récits de voyage et le reportage; d'autre part, une revalorisation ou une réaffirmation de la notion de littérature, un nouveau sérieux par rapport à la matière, la forme et le langage littéraire. En forçant un peu les choses on pourrait donc dire que l'op-

¹¹ Cf. Marina Ortrud M. Hertrampf, *Photographie und Roman: Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von « nouveau roman » und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld: Transcript, 2011), 322–43.

¹² Cf. par exemple Jochen Mecke, « Démolition de la littérature et reconfiguration post-littéraire », dans *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, éd. par Wolfgang Asholt et Marc Dambre (Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2011), 35–50 et Jochen Mecke, « Le roman nouveau: pour une esthétique du mensonge », *Lendemain* 107/108 (2002): 97–116.

position serait la suivante: une concentration sur la littérature de fiction accompagnée d'un effort poussé de « délittérisation » pendant une première phase opposée à une ouverture à la non-fiction accompagnée d'un effort de « relittérisation » lors d'une deuxième phase.

En fait, si l'on regarde de plus près *Longue Vue* et *Peste & Choléra*, cette thèse semble immédiatement juste. Dès les premières lignes poétiquement surcochées de *Longue Vue*, il devient clair que Deville se moque de la fiction et du discours littéraire en général. Voyons d'abord le début de *Longue Vue*:

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. (Grin, grin, grincement réguliers de la bicyclette.)¹³

La boutade qui ouvre le texte attire d'emblée l'attention du lecteur sur son caractère purement fictionnel en démentant sur-le-champ, par l'explication apparemment absurde « je les ai connus », l'affirmation initiale « voici un livre scientifique ». Par la suite, le narrateur désinvolte dévoile l'arbitraire de l'illusion référentielle en établissant un contraste entre la précision des indications temporelles – « c'était en dix-neuf cent cinquante-sept » / « en début de matinée, vers huit heures et quart » – et son obstination incompréhensible à ne pas vouloir préciser le lieu de l'action. En même temps, cette phrase contient un jeu métanarratif avec l'année de naissance de l'auteur, 1957, aussi bien qu'une allusion intertextuelle au célèbre début de *Don Quichotte*: « une ville dont je tairai le nom ». Cette prétention élitiste est pourtant tout de suite révoquée par la mise entre parenthèses de l'onomatopée puérile empruntée à la bande dessinée « grin, grin, grincement réguliers de la bicyclette ».

Si l'on se tourne, en revanche, vers *Peste & Choléra*, le tableau est tout autre. Bien que *Peste & Choléra* ne soit pas non plus « un livre scientifique », il pourrait se nommer ainsi avec beaucoup plus de justesse. Cela est dû au fait que *Peste & Choléra* se présente au lecteur comme un « roman de recherche », une « docufiction biographique » ou « metabiographique » ou bien une « métanarration biographique », pour mentionner quelques-uns des termes qui ont été créés ces derniers temps pour désigner ce genre de textes hybrides.¹⁴

¹³ Patrick Deville, *Longue Vue* (Paris: éditions de Minuit, 1988), 9.

¹⁴ Cf. Hertrampf, *Photographie und Roman*, 328–37 et Christian von Tschilschke, « Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart: *las esquinas del aire* von Juan

En fait, le roman de Deville reconstruit la vie d'un personnage historique, celle du médecin, bactériologue et explorateur franco-suisse Alexandre Yersin, né en 1863 en Suisse et mort en 1943 au Viêt Nam, disciple de Louis Pasteur, surtout connu pour sa découverte du bacille de la peste. Le texte principal du roman est suivi de deux paratextes qui informent le lecteur que l'auteur a entrepris des recherches d'archive, visité les principaux lieux de séjour de Yersin et bénéficié d'une résidence d'écriture en partenariat avec l'Institut Pasteur. Alors que dans *Longue Vue* Deville prenait encore plaisir à ridiculiser les conventions biographiques en prêtant plus d'attention à l'histoire d'un simple cailloux qu'à celle de ses propres personnages,¹⁵ dans *Peste & Choléra* il satisfait, en somme, à toutes les exigences du genre biographique. Ainsi, il ne manque pas de respecter en gros l'ordre chronologique en commençant par la naissance de Yersin et en terminant par sa mort ; traite toutes les étapes importantes de sa vie, de Marburg, Berlin et Paris jusqu'à sa vie en Indochine ; n'oublie aucune de ses découvertes bactériologiques et ses expérimentations d'agriculture importantes ; et n'ignore pas non plus sa vie amoureuse (inexistante). L'ensemble du récit est empli d'une multitude d'indications référentielles de temps, d'âge et de lieu très exactes. Parfois s'introduisent même, entre guillemets, des citations de la correspondance présumée réelle de Yersin.

La revalorisation de la référence à la réalité historique va de pair avec une revalorisation de la littérature, et cela à plusieurs égards. Premièrement : en insistant à maintes reprises sur le mépris supposé du scientifique Yersin pour « les foutaises de la littérature et de la peinture »¹⁶, mais surtout en mentionnant la découverte posthume que, contre toute apparence, Yersin s'était dédié à la fin de sa vie à la traduction de la littérature gréco-latine,¹⁷ Deville souligne indirectement la valeur de la littérature et de sa propre entreprise métabiographique. Cela n'empêche pourtant pas qu'il ait aussi recours à des commentaires métafictionnels explicites : « Traduire c'est comme écrire une Vie. »¹⁸

Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cercas », dans *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*, éd. par Peter Braun et Bernd Stiegler (Bielefeld : Transcript, 2012), 377–400, ici 377–80.

¹⁵ Cf. Deville, *Longue Vue*, 23–5.

¹⁶ Deville, Patrick, *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012), 221.

¹⁷ Cf. Deville, *Peste & Choléra*, 249.

¹⁸ Deville, *Peste & Choléra*, 249.

Deuxièmement : contrairement à ce qui se passe dans *Longue Vue*, dans *Peste & Choléra* les nombreuses références intertextuelles servent à contextualiser et à situer la vie de Yersin par rapport aux différents courants politiques et artistiques de son temps et à reconstruire avec une certaine authenticité l'horizon d'expérience de Yersin, comme dans l'exemple suivant qui évoque son arrivée en Afrique :

Un matin depuis la passerelle, il surveille l'approche des sables blonds et des palmiers étiques, bientôt distingue un premier minaret puis un premier chameau : ainsi que Flaubert dès l'Égypte il se met « une ventrée de couleurs comme un âne s'emplit d'avoine ».¹⁹

Troisièmement : dans *Peste & Choléra*, le style de Patrick Deville a perdu beaucoup de son caractère d'autodérision, cédant même, parfois, à un certain pathétisme identificatoire ; il faut voir à cet égard la description de la mort de Yersin regardant la mer, qui clôt le roman²⁰ ou la réflexion métabiographique suivante : « On pourrait écrire une Vie de Yersin comme une Vie de saint. Un anachorète retiré au fond d'un chalet dans la jungle froide, rétif à toute contrainte sociale, la vie érémitique, un ours, un sauvage, un génial original, un bel hurluberlu. »²¹ Mais, même dans cette phrase, il paraît y avoir encore des éléments qui rappellent l'esprit plus ouvertement ludique du premier Deville. De fait, les résonances phonétiques se remarquent nettement dans son discours, même si ce n'est plus le « grin, grin » agressif de *Longue Vue* : « Vie de Yersin »/« Vie de saint », « un génial original », « un bel hurluberlu ».

De là, l'antithèse n'est pas loin, c'est-à-dire la remise en question de l'existence d'un véritable « tournant » dans l'œuvre de Patrick Deville. Il y a, en effet, beaucoup de raisons de parler plus précisément, avec Marina Ortrud Hertrampf, d'une « évolution lente »²². Enfin, il est vrai que c'est déjà dans *La Femme parfaite* (1995) et puis dans *Ces Deux-là* (2000) que l'action se déplace en Amérique Latine où se dérouleront plus tard *Pura Vida* (2004) et *La Tentation*

¹⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 52.

²⁰ Deville, *Peste & Choléra*, 254.

²¹ Deville, *Peste & Choléra*, 244.

²² Hertrampf, *Photographie und Roman*, 223 : « In Devilles Werken lassen sich zwei Tendenzen beobachten, die es erlauben, sein literarisches Schaffen in zwei ineinander übergehende Phasen zu untergliedern. Wie in den Analysen gezeigt wird, handelt es sich dabei jedoch [...] keinesfalls um zeitlich und stilistisch fest voneinander abgrenzbare Schaffensperioden, sondern vielmehr um eine allmähliche Entwicklung, die mit einer graduellen Verschiebung und Modifizierung seiner poetologisch-ästhetischen Grundsätze und einer thematischen Neugewichtung einhergeht. »

des armes à feu (2006). En contrepartie, on peut toujours observer dans *Pura Vida* un usage parodique de certains procédés, comme la mise en abyme, plutôt typique des romans de la première phase de Deville.

Dans le cas de *Longue Vue* et *Peste & Choléra*, qui nous occupe ici, la liste des ressemblances et des analogies est assez longue. Cela commence par des similarités entre les personnages principaux, Körberg et Yersin, tous deux scientifiques et célibataires, dévoués à l'observation et amateurs d'instruments d'optique : jumelles, appareil photo, microscope, etc. Cela continue au niveau de l'agencement du récit qui est extrêmement morcelé, sautant délibérément en avant et en arrière, dans le temps et dans l'espace. Nous n'en avons pas encore terminé avec le comportement d'un narrateur qui est obsédé des chiffres, aime la terminologie cinématographique, est de connivence avec le lecteur – « C'est un jeune homme organisé, Yersin, on le sait »²³ / « Il fait chaud, comme chacun sait, à l'intérieur d'une poule »²⁴ – et ne se refuse pas aux jeux de mots, comme dans *Peste & Choléra* où il profite à maintes reprises de la polysémie du mot « pasteur » : aux Indes, par exemple, Yersin et son collaborateur se reprochent leur « attitude impériale ou pasteuriale »²⁵, considérée comme typiquement française.

Pendant, l'exemple qui permet peut-être le mieux d'étudier comment « constance » et « variabilité » dans l'œuvre de Patrick Deville en réalité se combinent est la manière dont il joue avec la perspective narrative. Dans chacun des deux romans, le lecteur se voit confronté, de façon irritante et paradoxale, à un narrateur-témoin qui possède en même temps les facultés omniscientes d'un narrateur auctorial. A part cela, on pourrait également dire qu'il s'agit-là d'une dissociation déconcertante entre voir et savoir, entre « focalisation » et « ocularisation » ou bien de la combinaison impossible d'un narrateur homodiégétique et d'un narrateur hétérodiégétique. Tandis que dans *Longue Vue* ce paradoxe ontologique ne se dissout jamais – à moins que l'on ne recoure au modèle de la narration cinématographique²⁶ – dans *Peste & Choléra*, par contre, il s'avère vite que le personnage du « fantôme au stylo du

²³ Deville, *Peste & Choléra*, 59.

²⁴ Deville, *Peste & Choléra*, 136.

²⁵ Deville, *Peste & Choléra*, 150.

²⁶ C'est précisément la proposition que j'ai moi-même faite dans le cadre d'une analyse de l'écriture cinématographique du roman de Deville et de ses fonctions esthétiques ; cf. Christian von Tschiltschke, *Roman und Film : filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde* (Tübingen : Narr, 2000), 186–9.

futur »²⁷ qui s'introduit assez tôt dans le récit et regarde Yersin « par-dessus son épaule »²⁸ n'est autre que le sosie fictif d'un auteur qui réunit en soi les rôles de romancier, de biographe et de reporter, qui, comme on l'apprend au chapitre « le fantôme du futur », se rend en « février deux mil douze »²⁹ au Viêt Nam pour retrouver les traces de la vie d'Alexandre Yersin dans la ville de Nha Trang. Bref, ce qui, dans *Longue Vue* reste une indéniable provocation de la logique littéraire bien-pensante se transforme dans *Peste & Choléra* en une manière élégante, tout à fait littéraire, de mettre en lumière la réflexivité du discours.

Conclusion : le vieillissement de la littérature post avant-garde

De nombreux indices portent à croire que la formule que nous avons proposée afin de caractériser la relation entre « constance » et « variabilité » dans l'œuvre romanesque de Patrick Deville est juste : de la délittérisation de la littérature à la relittérisation du non-littéraire. De prime abord, elle peut sembler un peu simpliste, à moins que l'on ne prenne *Longue Vue* et *Peste & Choléra* comme base de comparaison. Il reste néanmoins vrai que l'écriture distanciée, ludique et autoréflexive de Deville n'a pas considérablement changé, si l'on fait exception du fait qu'elle est devenue plus décontractée, moins pointue, réduite, condensée que dans ses premières œuvres, et donc plus accessible au grand public. Quant à l'impression d'un « tournant », elle se doit, sans doute, largement à un décalage du cadre de référence plus général. Alors que ses premiers romans étaient tributaires d'un discours post avant-garde, ses œuvres plus récentes participent plutôt à un désir collectif de retour au réel aussi indirect soit-il. Que nous apprend finalement le vieillissement de la littérature post avant-garde ? Probablement qu'elle s'en arrange mieux que les avant-gardistes.

²⁷ Deville, *Peste & Choléra*, 71.

²⁸ Deville, *Peste & Choléra*, 71.

²⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 240.

Minimalisme, maximalisme et autres is(th)mes

Pierre Hyppolite (Nanterre)

RÉSUMÉ : L'œuvre de Patrick Deville publiée aux éditions de Minuit a d'abord été caractérisée comme « minimaliste » en raison de sa capacité à rendre compte de la réalité dans un récit et une syntaxe dépouillés. Dans un second temps, les romans publiés aux éditions du Seuil ont renouvelé sa pratique de l'écriture narrative au profit d'un réenchâtement du roman à travers l'évocation de la vie des grands révolutionnaires du XIX^e et du XX^e siècle. Il s'agit de mettre en perspective ces deux écritures du roman tant d'un point de vue auctorial que lectorial.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; récit; fiction; roman minimaliste; roman de non-fiction; roman documentaire; genre du roman

Jean Ricardou acte le changement de paradigme de l'écriture du roman dans une formule restée célèbre : « Ainsi un roman est-il [...] moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture* ». ¹ Une autre expression souligne, de manière plus radicale, le primat de la narration sur la fiction : « Le roman n'est plus l'écriture d'une histoire mais l'histoire d'une écriture ». ² L'œuvre de Patrick Deville parue aux éditions de Minuit ³ de 1987 à 2000 est partie prenante de cette poétique du Nouveau Roman avant de participer au réenchâtement du récit d'aventure avec des romans dits de « non-fiction » qui seront, de 2004 à aujourd'hui, publiés aux éditions du Seuil. Elle invite le lecteur à inscrire cette double pratique du roman dans une réflexion architextuelle. Cette problématique peut être étudiée en prenant en compte la relation de ces textes avec l'histoire du roman, la période éditoriale à laquelle ils appartiennent, la forme respective de chaque livre. L'appartenance au « roman » revendiquée sur leur couverture inscrit ces textes dans le palimpseste historique du genre. ⁴ En publiant ses romans aux éditions de Minuit puis aux éditions du Seuil, Patrick Deville intègre sa production littéraire dans une « tradition du

¹ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman* (Paris : éditions du Seuil, 1967), 111.

² Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, 166.

³ Patrick Deville a publié cinq romans aux éditions de Minuit (Paris) : *Cordon-Bleu* (1987); *Longue Vue* (1988); *Le Feu d'artifice* (1992); *La Femme parfaite* (1995); *Ces Deux-là* (2000).

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris : éditions du Seuil, 1989).

nouveau », ⁵ celle du Nouveau Roman d'abord puis celle énoncée dans le titre abrégé de la collection « Fiction & Cie » fondée aux éditions du Seuil en 1974 par Denis Roche dont Bernard Comment, directeur actuel de la collection, souligne qu'il « [...] avait le goût du nouveau, de l'inouï ». ⁶ Ce changement ne témoigne pas seulement du renouvellement de la pratique du récit et de la fiction, il caractérise la mise en œuvre d'une autre poétique, après celle de la seconde génération des écrivains de Minuit, celle du « roman de non-fiction » en suivant les traces des grandes figures révolutionnaires des XIX^e et XX^e siècles. L'œuvre de Patrick Deville s'est donc individualisée à partir de la poétique du Nouveau Roman puis de la narration documentaire. Selon quelles modalités ?

« Ce qui fait le roman, c'est la forme »

La pratique devillienne du roman est déterminée par la mise en œuvre d'un dispositif prédéfini. En 1991, dans un entretien publié par l'Office du livre en Poitou Charente, l'écrivain fait longuement part de sa conception du roman. À la question de savoir « [p]ourquoi écrire des romans aujourd'hui ? », il répond : « Vous comprendrez que, romancier, la question que je me pose en m'asseyant devant mes cahiers, c'est plutôt *comment* ». ⁷ Ce qui fait le roman, ce n'est pas sa matière mais sa forme, un artefact qui rend par sa structure intelligible le réel. Et lorsqu'on lui demande si pour lui « [...] le roman est l'exercice majeur de la littérature », Patrick Deville ajoute :

Oui, c'est celui qui est susceptible de tout intégrer, de se nourrir de tout ce que peuvent apporter la nouvelle, le journal, le conte, le poème ou l'annuaire téléphonique, qui les fond et les dépasse [...]. C'est pourquoi, j'aime ce terme discret de *roman*. [...] le roman échappe à toute définition définitive et universelle. Ce qui n'est pas du tout contradictoire avec le fait qu'il soit l'exercice littéraire majeur : c'est un espace de jeu et de liberté absolus. ⁸

On peut s'interroger sur cet attachement au genre du roman, quand nombre d'écrivains contemporains, François Bon, ⁹ Olivier Rolin, Jean Rolin pour ne citer qu'eux, ont abandonné le roman au profit du récit. L'intérêt de Patrick

Deville pour ce « genre indéfini » ¹⁰ est compositionnel. Bernard Comment indique, lors d'une table ronde organisée dans le cadre des rencontres de Chamignadour, que l'on ne met pas « roman » sur la couverture d'un livre par opportunité mercantile. « On met < roman > parce que précisément, pour moi, le roman est une forme qui se réinvente sans cesse [...] ». Et il ajoute : « Moi, je crois que le roman est *grosso modo* ce que l'on en fait dans la pratique contemporaine et qu'il doit se renouveler, et c'est donc en parfaite honnêteté que nous avons inscrit le titre < roman > comme définition générique de ce que fait Patrick Deville ». ¹¹ Cette honnêteté revendiquée recoupe les préoccupations poétiques anciennes de l'auteur dont les livres se veulent des romans par la langue, la construction, l'invention. Si la pratique du genre s'inscrit dans une histoire de ses techniques d'écriture qui a visé à parachever les procédés de l'illusion romanesque, avant que le Nouveau Roman les déconstruisent, Patrick Deville s'attache, aujourd'hui, à les inventer de manière lucide, ironique, distanciée : « [T]out l'intérêt de la littérature de fiction, [...] consiste précisément à atteindre, à saisir subrepticement, de biais, quelque chose de vrai par le moyen de la fable ». ¹² L'écriture romanesque de Patrick Deville s'inscrit dans une (dé)construction oblique des codes du roman.

Les romans minimalistes

Cordon-Bleu (1987), *Longue Vue* (1988), *Le Feu d'artifice* (1992), *La Femme parfaite* (1995), *Ces Deux-là* (2000) sont autant « d'histoires où < il ne se passe rien >, ou si peu, si discrètement, obliquement, clandestinement », ¹³ rappelle Sylvie Germain. Ce minimalisme, qui caractérise la fiction et la narration, repose sur un personnel romanesque inconsistant (le type de l'agent de renseignement, les personnages voyageurs...), un décor peu décrit, une intrigue non linéaire mettant à mal la structure causale du récit. La fragmentation du texte, (*Cordon-Bleu* se compose de trois sections de trois séquences chacune ; *Longue Vue*, est structuré en trois parties et huit chapitres ; *Ces deux là* est agencé en trois chapitres de 14 et 15 sections chacun...), la brièveté des phrases, le style parataxique, les changements de point de vue... tout semble poursuivre le travail de subversion des écrivains du Nouveau Roman. L'hyper-précision descriptive est davantage de l'ordre de la nomination des objets que de la caracté-

⁵ Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (Paris : Les éditions de Minuit, 1962).

⁶ Bernard Comment, « Denis Roche est mort », *Fiction & Cie*, rubrique « Accueil », 3 septembre 2015, <http://www.fictionetcie.com>, consulté le 8 mai 2017.

⁷ Patrick Deville, Xavier Scepti et Henri Scepti, *Entretien* (Poitiers : Office du livre en Poitou-Charentes, 1991), 21.

⁸ Patrick Deville, *Entretien*, 23.

⁹ François Bon, *Impatience* (Paris : Les éditions de Minuit, 1998).

¹⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (Paris : éditions Gallimard, 1977).

¹¹ « Table ronde : L'édition, la critique, la librairie », dans *Deville et Cie : rencontres de Chamignadour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 179–204, ici 182.

¹² Deville, Scepti et Scepti, *Entretien*, 24.

¹³ Sylvie Germain, « Un grand & beau souci », in *Deville et Cie*, dir. par Collectif, 11–4, ici 11.

térisation de leur forme. Elle se fait au détriment de toute qualification substantielle et réduit leur présentation à un contenu souvent banal, superficiel, anodin. La représentation du réel passe par un jeu citationnel, analogique, fondé sur la culture des années quatre-vingt, du cinéma, de la télévision, de la consommation favorisant une déréalisation de la représentation à travers la confusion, renforcée par l'usage de la métalepse narrative, du réel et de ses images. Ainsi Patrick Deville met à l'épreuve le principe qu'il énonce dans l'expression « Le monde est un monde de faux-semblants »¹⁴ associant implicitement la pratique du roman à l'analyse sociologique contemporaine de sa production, celle de Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1964),¹⁵ McLuhan (*Pour comprendre les médias*, 1964),¹⁶ Jean Baudrillard (*La Société de consommation*, 1976)¹⁷ et Umberto Eco (*La Guerre du faux*, 1985).¹⁸ La perception du réel à travers les images que nous en avons est, en effet, une des caractéristiques de l'hyperréalité des sociétés postmodernes mise en évidence par la critique sociologique, philosophique, politique. C'est à travers le médium de l'image fixe ou animée que le réel se reproduit indéfiniment comme représentation dans le *Feu d'artifice*¹⁹ et *La Femme parfaite* notamment.

L'utilisation emblématique de *Nighthawks*²⁰ d'Edward Hopper, dans *La Femme parfaite*, témoigne de cette confusion des espaces virtuels et réels à l'intérieur de la fiction romanesque. Elle symbolise l'utilisation de tout un intertexte hétérosémiotique, cinématographique, pictural dans l'écriture du roman. Dans ce cas précis, c'est le narrateur qui intègre le tableau. Un peu après, il se retrouve aux côtés de Jean Gabin à regarder les jambes de Silvana Pampanini.²¹ Patrick Deville use de cette fusion du réel et de ses représentations pour miner le processus de l'illusion référentielle, ouvrir la fiction sur des espaces virtuels, jouer des limites spatio-temporelles et de la composabilité des espaces fictionnels et « réels ». ²² En saisissant ces moments où l'image et la réalité se confondent, le texte inverse les rapports entre ce qui est donné comme réel et la fiction dans un retournement hyperréaliste.²³ Le

¹⁴ Patrick Deville, *La Femme parfaite* (Paris : Les éditions de Minuit, 1995), 43–7.

¹⁵ Guy Debord, *La Société du spectacle* (Paris : éditions Gallimard, 1996).

¹⁶ Herbert Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* (Paris : éditions du Seuil, 1977).

¹⁷ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort* (Paris : éditions Gallimard, 2016).

¹⁸ Umberto Eco, *La Guerre du faux* (Paris : éditions Le Livre de Poche, 1987).

¹⁹ Patrick Deville, *Le Feu d'artifice* (Paris : Les éditions de Minuit, 1992).

²⁰ Edward Hopper, *Nighthawks*, huile sur toile, 84 x 152,4 cm, Art Institute of Chicago, 1942.

²¹ Deville, *La Femme parfaite*, 152.

²² David Lewis, *De la pluralité des mondes possibles* (Paris : éditions de L'Éclat, 2007).

²³ Pierre Hyppolite, « Hyperréalisme et représentation minimaliste, dans *La Femme parfaite*

récit minimaliste ne fait jamais oublier que « [L]e récit se présente comme une construction fictive par le renvoi à d'autres représentations. D'autre part, l'écriture elle-même est mise en représentation ». ²⁴ Cette dualité engage une ontologie différente de la lecture du roman.

Les romans de non-fiction²⁵

L'œuvre de Patrick Deville prend ensuite un autre tournant esthétique. Elle rompt avec l'écriture minimaliste et se fonde sur des récits de vie sur le modèle de *La vie des hommes illustres* de Plutarque. Deville expose dans *Pura Vida*, l'origine de son projet :

Pendant tous ces mois passés en compagnie de William Walker, à parcourir l'Amérique centrale sur les traces de son armée fantôme, j'avais peu à peu découvert que certaines de ces vies, emplies d'actes de bravoures admirables, de traîtrises immenses et de félonies assassines, ne le cédaient en rien à celles des hommes illustres qu'avaient rassemblées Plutarque. [...] Et l'idée m'est venue de rassembler certaines de ces vies.²⁶

Ce projet engage une pratique du roman dit de « non-fiction », qui redéfinit les relations entre ce qui est conté et la manière de le raconter. Essayer de tracer les frontières de ce nouveau territoire engage une réflexion sur les modalités de la narration à partir des poétiques connues, en prenant non seulement en compte le dispositif que l'auteur a mis en œuvre mais les ressemblances que le lecteur peut identifier avec d'autres poétiques référentielles. Patrick Deville affirme que ces textes sont nés de ses voyages, de ses enquêtes journalistiques, de ses lectures inaugurant un « maximalisme littéraire »²⁷ fondé sur un pacte de vérité. Dans un entretien donné au journal *L'Humanité*, le 2 octobre 2011, intitulé « [C]e qui fait le roman, c'est la forme », il réaffirme l'appartenance générique de ces récits tout en soulignant explicitement que ces romans ne sont pas la réduplication de la réalité mais une reconfiguration du réel. Leur écriture implique l'exactitude de l'information

de Patrick Deville » in *Les romanciers Minimalistes, 1979–2003*, dir. par Marc Dambre et Gilles Ernst (Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012), 55–69.

²⁴ Fieke Schoots, « Passer en douce à la douane », *l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint* (Amsterdam et Atlanta : éditions Rodopi, 1997), 96.

²⁵ Patrick Deville utilise indifféremment les expressions « roman d'aventure sans fiction », « roman sans fiction » et « roman de non-fiction ». Pourtant, l'expression de « non-fiction » appartient à l'histoire littéraire et critique.

²⁶ Patrick Deville, *Pura Vida* (Paris : Les éditions du Seuil, 2009), 16.

²⁷ Isabelle Bernard, « Viva (2014) : un roman géographique de Patrick Deville », *Estudios Romanicos* 24 (2015) : 87–99.

et l'usage de tous les genres littéraires. « Je rêvais de ce que à quoi je crois être arrivé aujourd'hui : l'utilisation des genres littéraires, biographie, récit historique, lettre, chronique de voyage. Jusqu'à l'entretien journalistique, car j'ai travaillé avec une carte de presse, et quand dans le livre je donne des noms, des lieux, des dates, ils sont scrupuleusement exacts et vérifiables ». ²⁸ Cette conception totalisante du roman à son corollaire. Patrick Deville le précise : « [M]ettre de la fiction dans ces livres perturberait considérablement le pacte de véricité passé avec le lecteur. S'il y en a, c'est de la « métfiction » ». ²⁹ La fiction révèle les mécanismes d'écriture de manière explicative ou analogique, favorise la mise en abyme du récit à l'image du personnage de Victor, double de l'écrivain, dans *Pura Vida*. Cependant, l'analyse du roman ne saurait se réduire à l'étude de ses procédés. Elle doit prendre en compte le savoir historique qu'il mobilise et produit. ³⁰ En renouant avec la figure du romancier voyageur, enquêteur, « écrivain de terrain », Patrick Deville renvoie le lecteur à une autre généalogie romanesque, celle du récit gnoséologique. Il inscrit son œuvre dans une filiation qui relève moins de l'histoire littéraire des écrivains européens, à l'exception des romanciers des années vingt, que de celle des journalistes-écrivains américains qui ont contribué à redéfinir l'écriture du roman à partir des années soixante sur le modèle du « roman de non-fiction ». Le rattachement d'un texte au genre qu'il revendique n'est pas seulement déterminé par son auteur, il l'est aussi par son lecteur. ³¹ Si Patrick Deville récuse cette filiation, la reprise de cette notion, sous des expressions plus ou moins proches (« le roman sans fiction »), reporte l'intérêt du lecteur sur cette autre histoire de la littérature.

La matière du « roman de non-fiction » est une matière journalistique, liée à un travail d'enquête, qui s'appuie sur une posture auctoriale assumée. Patrick Deville a souvent affirmé sa passion pour la lecture des journaux qu'il cite abondamment. L'exergue de *Pura Vida* le présente par le biais d'une citation de Jorge Luis Borgès : « Grand lecteur de journaux, il lui en coutât d'abandonner ces musées de détails éphémères ». ³² Cette citation associe la temporalité des événements récents à la matière de l'archive que le roman

²⁸ Patrick Deville, « « Ce qui fait le roman, c'est la forme » : entretien Patrick Deville avec réalisé par Alain Nicolas », *L'Humanité*, 27 octobre 2011, <http://www.humanite.fr/patrick-deville-ce-qui-fait-le-roman-cest-la-forme>, consulté le 8 mai 2017.

²⁹ Deville, « Ce qui fait le roman, c'est la forme ».

³⁰ Thomas Pavel, *La Pensée du roman* (Paris : éditions Gallimard, 2003).

³¹ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris : éditions Gallimard, 1978).

³² Deville, *Pura Vida*, 11.

fictionnalise. La lecture du journal et l'utilisation de cette matière journalistique relève pour Patrick Deville d'une « contrainte perecquienne » ³³ :

J'ai trouvé la forme du livre dès la première version en 1999, qui consistait à prendre deux journaux à une semaine d'intervalle dans deux capitales frontalières et d'écrire à partir de ce jeu entre les deux journaux *Diario* et *Tiempo* et de ces deux vendredis consécutifs que le narrateur passe à Managua (Nicaragua) puis à Tegucigalpa (Honduras). J'ai commencé à travailler vraiment à partir de ces deux exemplaires, en prenant chaque article ou entrefilet pour tirer des bouts de laine et dévider la pelote pour voir ce qu'il y avait derrière. Je m'étais donné une limite de temps, entre le 14 juillet 1789 et le 14 juillet 1989 et une limite géographique, un grand carré un peu plus grand que l'Amérique centrale. Ensuite, j'écrivais des textes sur ces faits réels [...]. ³⁴

Pura Vida est, en effet, divisé en deux parties, « Le scandale de la Pinata à Managua » et « La guerre du bois à Tegucigalpa », constituées à partir des informations des principaux journaux de ces deux villes, « *El Nuevo Diario* » et le « *Tiempo* », du 21 février 1997 et du 28 février de la même année (voir pages 17, 21–3, 158–9, 161–8). Le narrateur du roman a mené un travail de terrain. « J'étais arrivé en Amérique centrale, il y a quelques années, avec le projet d'y écrire la vie et la mort de William Walker ». ³⁵ Les romans de cette seconde période éditoriale se fondent sur le principe esthétique de la « non-fiction » qui fait référence aux journalistes-écrivains qui l'ont défini : Truman Capote, ³⁶ Norman Mailer, ³⁷ Tom Wolfe. ³⁸ L'écriture de ces écrivains, dits du « Nouveau Journalisme », permet de mieux appréhender l'évolution du roman devillien, alors que ce dernier concerne l'Histoire et la géographie d'un territoire, l'isthme centre-américain, marqué par une expression littéraire singulière, « le réalisme magique » dont les principaux artistes et écrivains sont des personnages de *Pura Vida* (Frida Kahlo, Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Marquez, ...). Le « roman de non-fiction » prend le contre-pied de

³³ Deville, « Ce qui fait le roman, c'est la forme ».

³⁴ Patrick Deville, « La Fabrique du héros, propos recueillis par Thierry Guichard », *Le Matricule des Anges* 50 (2004), 22.

³⁵ Deville, *Pura Vida*, 19.

³⁶ Truman Capote (1924–84), journaliste du *New Yorker*, a publié *Petit déjeuner chez Tiffany* (1958) et *De sang-froid* (1965).

³⁷ Norman Mailer (1923–2007) est un des fondateurs du *Village Voice*. Il a écrit de nombreux livres de « non-fiction » : *Miami et le Siège de Chicago* (1968), *Bivouac sur la lune* (1970), *Le Chant du bourreau* (1979).

³⁸ Tom Wolfe (*1931) est l'inventeur du « Nouveau Journalisme » pour *Esquire*, *New York* et l'écrivain du *Bucher des vanités* (1987).

l'esthétique romanesque du réalisme magique qui a contribué au renouvellement du roman par la fiction. C'est Truman Capote qui évoque, le premier, cette notion : « [L]e journalisme, ou le reportage, peut-être effectué de manière à produire une nouvelle forme d'art : je lui ai donné le nom de « roman de non fiction », « *non fiction novel* ». ³⁹ En exergue du roman publié en 1966, *De sang-froid*, il précise que « [T]ous les documents de ce livre qui ne sont pas le fruit de [s]a propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées [...] ». ⁴⁰ Le « roman de non-fiction » n'invente rien qui ne soit pas vérifiable. Cependant, le travail d'enquête, les recherches journalistiques ne permettent pas de pénétrer au cœur d'une question historique, politique, événementielle. Le roman devient le complément de la grande et de la petite histoire. Tom Wolfe dans *The New Journalism* ⁴¹ définit les quatre principales caractéristiques de cette nouvelle écriture du réel : la présentation scène par scène, le dialogue, le point de vue du personnage dont les pensées peuvent être reconstruites par le journaliste, le relevé d'attitudes, de tons, de gestes, de manières. ⁴² Cette pratique du récit fortement narrativisé, anti-postmoderne, censée prendre la place du roman des années soixante est une des références des « narrations documentaires » contemporaines ⁴³ qui fondent leur relation à l'Histoire et à la mémoire sur un parti pris d'exactitude que revendique Patrick Deville.

La vérité des documents

La mise en perspective des romans de Patrick Deville met à mal les catégories historiques (moderne, postmoderne, contemporain), typologiques (narration, description, dialogue...), génériques (journaux, lettres, écrits journalistiques, textes documentaires...). L'écrivain renoue avec une narration axio-

³⁹ Truman Capote, *The Reporter as Artist : A Look at the New Journalism Controversy* (New York : Hastings House, 1974). Cette référence est donnée par Claude Grimal dans son article « Le « *new journalism* » et le « *non fiction novel* » : un débat littéraire et journalistique aux États-Unis », dans *Roman & Reportage, rencontres croisées*, dir. par Myriam Boucharenc (Limoges : PULIM, 2015), 15.

⁴⁰ Truman Capote, *De sang-froid* (Paris : éditions Gallimard, 1972), 9.

⁴¹ Tom Wolfe, *The New Journalism* (New York : Harper and Row, 1973).

⁴² Claude Grimal, « Le « *new journalism* » et le « *non fiction novel* », 20.

⁴³ Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature* 166 (2012) : 13–25.

logique informée par un énoncé factuel, « une mimésis de l'information » ⁴⁴ dont la littéarité ne va pas de soi. Le récit met en œuvre un romanesque du fait qui passe par tous les types de documents écrits et visuels disponibles dans les institutions, en bibliothèque, en ligne (chroniques, biographies, extraits de presse, entretiens, articles, récits historiques, lettres, images de presse, images filmiques...) mettant en cause la littéarité constitutive du roman en y intégrant des documents exclus du champ littéraire sans pour autant mettre en question l'appartenance du livre au genre. L'auteur dit ne rien altérer de ce qu'il a lu, vu, entendu. « Ce sont des histoires véritables, avec des personnages véritables, dans des situations véritables » ⁴⁵ que le texte propose. Il privilégie la notation topologique succincte (paysage), la précision topographique (la maison bleue de Frida Kahlo dans *Viva*), topique (description ponctuelle) à la description littéraire de l'espace proprement dit. La parcimonie descriptive des romans minimalistes s'est muée en un foisonnement d'annotations diverses nourries des informations du passé (archives) et du présent (journaux), de textes référentiels à la littéarité conditionnelle, parfois fictionnels. L'écriture se confronte ainsi à la réalité du voyage, à la matière événementielle du journal, à la diversité des autres textes selon une logique de la traque des traces de l'Histoire qui implique que l'on en rapporte les événements. Le romancier orchestre, structure, ordonne, la polyphonie de ces informations, renouant ainsi avec une esthétique qui met à l'épreuve l'univocité du récit tout en inventant une autre forme de littéarité. ⁴⁶ Pour préciser les modalités de cette nouvelle pratique de l'écriture du roman Patrick Deville indique : « [...] je ne mets jamais dans la bouche d'un personnage des paroles qu'il n'aurait pas prononcées, tout ce qui est entre guillemets est vérifiable ». ⁴⁷ Le nouveau roman devilien n'imité pas la réalité, il la crée à partir de notations référentielles prises sur le vif ou de sources textuelles. Dans quelle mesure ces références accumulées ne contreviennent-elles pas à la poétique et à l'esthétique du roman revendiquées par Patrick Deville ?

⁴⁴ Jean Bessière, « Littérature : l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer) », *Communications* 79 (2006) : 319–35.

⁴⁵ « Rencontre avec des lycéens : lycée Pierre-Bourdan de Guéret », dans *Deville et Cie.*, 261–83, ici 261.

⁴⁶ Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : éditions Gallimard, 1978).

⁴⁷ Patrick Deville, « Rencontre avec Olivier Rolin et Patrick Deville : entre Russie et Mexique, les histoires et les géographies », *Le Magazine Littéraire* 548 (2014) : 24.

Si en lisant un roman le lecteur s'attend à découvrir des personnages fictifs, Deville entend lui permettre de faire « l'expérience de la réalité »⁴⁸ en faisant appel à une écriture scopique fondée sur les reportages, la photographie, la mise en situation de lectures, la reproduction de textes journalistiques ou d'archives. L'illusion réaliste est ainsi subvertie par la littérarisation consciente de la matière historique. Le narrateur homodiégétique atteste de la mise en récit des faits que le narrateur hétérodiégétique ou lui-même convoque par les textes. Le recours aux archives, aux documents journalistiques, aux biographies (Ernesto Rafael Guevara dans *Pura Vida* par exemple), aux documents publics (ceux de l'Institut Pasteur dans *Peste et Choléra*), privés (les lettres de Yersin adressées à sa mère, sa sœur, son neveu), aux représentations picturales, photographiques, inscrivent cette pratique du roman dans une cartographie plus contemporaine, celle des auteurs de récits documentaires qui puisent dans ces données pour dire le réel. L'utilisation des biographies de Bernard Noël, Henri Jacotot, Mollaret, des atlas, des livres d'Histoire dans *Pura Vida* est l'un des moyens d'informer le récit. Le rendu de cette matière première est rarement brut. « Les remerciements » à la fin de *Viva* établissent la liste des livres dans lesquels l'auteur « a pioché ici où là quelques phrases ou quelques remarques, quelques idées ».⁴⁹ L'écriture pétrie d'intertextualité documentaire, d'intermédialité photographique, cinématographique, associe d'autres genres au roman au gré de la documentation et de l'inventivité mesurée de l'auteur, de son lyrisme révolutionnaire, hagiographique, descriptif parfois. Bernard Comment le constate par le biais d'une métaphore sculpturale :

Ce qui m'intéresse beaucoup chez Patrick Deville, c'est justement cette façon de plonger, de brasser dans un extraordinaire travail préparatoire d'accumulation de notes. Je ne vais pas, moi, livrer les coulisses de sa pratique d'écrivain, mais il a une formidable glaise qui se nourrit progressivement de lectures, de voyages, de séjours, fondée effectivement sur ce que l'on pourrait appeler une forme d'érudition historique, géographique, et diverse. Après il y a composition, et que précisément c'est là que la puissance romanesque s'affirme.⁵⁰

Patrick Deville réenchante notre rapport à l'histoire à partir d'une posture auctoriale affirmée. Victor, le double du narrateur de *Pura Vida*, évoque dans

⁴⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. par Pierre Cadiot (Paris : éditions du Seuil, 1986), 73.

⁴⁹ Patrick Deville, *Viva* (Paris, éditions du Seuil, 2015), 230-4.

⁵⁰ « Table ronde : « L'édition, la critique, la librairie » », 182.

un passage en forme de blason le dispositif narratif de *Pura Vida* mettant en évidence le travail d'écriture et/ou de réécriture :

Le narrateur que j'avais à lui 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 base-ball 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. Et il ne saurait plus très bien s'il est assis devant ses feuilles éparpillées au fond du patio du bar Paradiso de Tegucigalpa ou à la terrasse du snack-bar Morocco de Managua ou encore [...].⁵¹

Le personnage de Victor empêche l'enfermement du lecteur dans la temporalité du récit historique. « Le roman de non-fiction » de Patrick Deville confronte le lecteur au texte. Il favorise l'avènement d'un autre régime du récit jouant au plan de l'énonciation d'une intertextualité et d'une intermédialité qui passent par le document, en suggérant discrètement la matérialité de ce dernier, à l'image de la reprise des titres de journaux ou des dépêches d'agences de presse (*Associated Press*, *United Press*, *Agence France Presse*...) cités dans *Pura Vida*.⁵² La multiplicité des données, la diversité de leur forme, font de la narration un jeu permanent de transposition et de réécriture. Ces diverses médiations renforcent la réalité discursive d'un récit qui s'irise en une infinité de discours et de représentations selon une esthétique kaléidoscopique. La matière textuelle ne s'oppose pas au réel, elle permet de le mettre en scène dans sa diversité. Les archives ne sont, en effet, pas une matière vivante. Seul le roman permet de les faire vivre. « L'espace est étroit pour élaborer un récit qui ne les annule ni ne les dissout » souligne Arlette Farge.⁵³ Le roman peut-il être contraint par ces documents qu'il utilise ? « Nous survolons l'histoire comme un champ de ruines fumantes »⁵⁴ précise le narrateur de *Pura Vida* qui ajoute : « [D]ès lors la vie, on peut l'imaginer »⁵⁵. L'invention, l'imagination reconstituent ce que l'histoire n'a pas laissé. L'intertextualité est au service de la référence. Patrick Deville invente avec exactitude, mais non sans lyrisme, ce à quoi il n'a pas assisté écrivant la vie publique et privée, sociale et intime de ces héros de l'Histoire des XIX^e et XX^e siècles. Dominique Viart le rappelle : « [C]es « vies » sont des romans d'aventures avec person-

⁵¹ Deville, *Pura Vida*, 277.

⁵² Deville, *Pura Vida*, 200-1 et 206.

⁵³ Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Paris : éditions du Seuil, 1989), 145-6.

⁵⁴ Deville, *Pura Vida*, 51.

⁵⁵ Deville, *Pura Vida*, 97.

nages « vrais » ». ⁵⁶ Pour Alain Nicolas, les lecteurs des romans de Patrick Deville le perçoivent « comme un auteur représentatif d'un nouveau rapport entre réel et fiction » ⁵⁷ qui a déjà été formalisé par les écrivains de « la non-fiction ». Le travail de translation, de sélection, de transposition, d'invention qui s'opère dans l'écriture de Patrick Deville ne se confond pas avec la pratique de l'écriture naturaliste des romanciers américains de la « non-fiction ». Le récit renvoie le monde au texte et le texte au monde dans une relation de contiguïté productive qui redéfinit les fonctions heuristique et didactique du roman en introduisant un régime d'historicité qui lui permet d'écrire l'Histoire en étant au plus près du réel.

L'extension du domaine du roman

« Patrick Deville appartient à cette lignée d'écrivains pour lesquels il n'est d'écritures qu'en aventure, c'est à dire en recherche expérimentale d'elles-mêmes comme en exploration des formes littéraires et discursives propres à articuler un projet singulier ». ⁵⁸ Comment préciser le sens de cette quête ? L'abandon des romans minimalistes, l'utilisation d'une matière documentaire nouvelle, témoignent du passage d'une littéarité fermée sur elle-même à une généricité ouverte qui n'est plus envisagée sur le mode de la construction d'un « monde possible » mais une « non-fiction ». La question du partage entre fiction et « non-fiction » est au cœur de la réflexion des écrivains contemporains. Luc Lang, écrivain et critique, se demandait en 2011 dans un essai intitulé *Délit de fiction*, pourquoi fallait-il « parquer la littérature dans l'espace exclu et réservé de la < fiction > ? ». ⁵⁹ La transgression générique que constitue le « roman de non-fiction » permet à Patrick Deville de remettre en cause le hiatus instauré par le Nouveau Roman entre la narration et la fiction romanesque, la littéarité et la généricité en faisant de la recherche des sources du passé dans le présent une ressource nouvelle pour le roman.

⁵⁶ Dominique Viart, « Patrick Deville : histoire(s) parallèle(s) », dans *Deville et Cie*, 101–23, ici 106.

⁵⁷ « Table ronde : « L'édition, la critique, la librairie », 183.

⁵⁸ Bruno Blanckeman, « Le roman d'aventure(s) selon Patrick Deville », dans *Deville et Cie*, 85–99, ici 85.

⁵⁹ Luc Lang, *Délit de fiction : la littérature, pourquoi ?* (Paris : éditions Gallimard, 2011).

Le « nouveau » Deville et les femmes

La Grande Infante devillienne et les femmes puissantes de l'Amérique centrale

Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

RÉSUMÉ : Après quelques remarques sur l'écriture devillienne depuis *Pura Vida*, nous analyserons la relation entre fiction et faction et le paradoxe du *roman sans fiction* ou l'exofiction devillienne. Dans ce contexte, nous parlerons du je narratif et des autres, c'est-à-dire des enjeux entre (auto)biographie et (auto)biofiction. Puis nous développerons l'idée comment, chez Deville, Histoire(s) et bio(géo)graphies sont une stratégie d'écrire contre le fil du temps et l'oubli. Avant d'aborder la question du traitement littéraire des femmes, nous proposerons de comprendre l'œuvre devillienne comme rhizome qui, en fait, n'est rien d'autre que le pari audacieux de Deville de créer une Encyclopédie littéraire. Suite à cette première partie, nous jetterons un regard sur le traitement narratif des figures féminines dans les romans de Deville qui sont tous dominés par des hommes. Il nous intéressera alors d'analyser les rôles que les femmes jouent dans ces romans et d'étudier s'il y a des différences entre les romans *Minuit* et des romans *Seuil*. Nous continuerons avec une analyse des manières de caractériser des femmes qui semblent la plupart du temps rester des êtres unidimensionnels, réduites à leurs apparences physiques. Puis nous nous intéresserons au statut ontologique de la Grande Infante (de Castille), personnage énigmatique, qui hante le narrateur et apparaît dans plusieurs romans. Finalement, nous nous occuperons des femmes puissantes de l'Amérique centrale qui semblent jouer un rôle décisif pour le destin de plusieurs personnages masculins focalisés dans les romans biofictionnels.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; littérature contemporaine; exofiction; docufiction; biofiction; autofiction; rhizome; Grande Infante; femme; stéréotype; Kahlo, Frida; Modotti, Tina; Storni, Alfonsina; Amérique centrale

1. Le « nouveau » Deville ou quelques remarques sur l'écriture devillienne depuis *Pura Vida* (2004)

1.1. Fiction et faction : le paradoxe du roman sans fiction ou l'exofiction devillienne

La publication de *Pura Vida : Vie & mort de William Walker* aux éditions du Seuil en 2004 marque un certain tournant dans l'œuvre devillienne. Deville

lui-même soutient écrire des « romans d'aventure sans fiction »¹ et il précise : « Il ne s'agit pas de biographies même si toutes les dates et les faits sont vérifiables ». ² Il veut donc entretenir un fort « contact vrai avec le réel de ses expériences vécues sur le terrain. »³ Ce nouveau réalisme devillien qui relie faction et fiction se manifeste dans un métissage paradoxal des genres textuels et narratifs les plus divers comme carnet de voyages, reportage, historiographie, (auto-)biographie, (auto-)biofiction, roman d'aventure, roman histori(ographi)que, roman de voyage... Deville y ajoute un jeu intertextuel hallucinant de citations et d'allusions littéraires. S'il est incontestable qu'il préfère se tourner vers le monde extérieur pour réécrire l'Histoire officielle d'une manière semi-documentaire et en même temps semi-romanesque, il ne faut pas ignorer la constance esthétique de Deville. ⁴ Il nous semble ainsi plus approprié de parler d'un tournant refocalisant que d'une rupture ou d'une distinction absolue de deux périodes. Pour classer la nouvelle manière d'écrire de Deville dans ses romans *Seuil*, le terme « exofiction » nous semble très approprié. Forgé en 2011 par l'écrivain Philippe Vasset, le terme désigne un roman qui crée une fiction à partir d'éléments du réel et met souvent en jeu des personnages célèbres. ⁵ Muriel Steinmetz précise : « l'exofiction, définit le roman en brouillant (ou du moins en remaniant) la frontière entre fiction et biographie, voire en utilisant des personnages plus ou moins célèbres ou en s'inspirant de récits historiques d'époques diverses. »⁶ Quant à l'œuvre devillienne, le terme présente un certain avantage. En revanche, à des termes docufiction, historiographie fictionnelle, biographie fictionnelle, autofiction ou biofiction, le sens du néologisme est plus exhaustif : il

¹ Amélie Thomas, « Patrick Deville travaille sur un nouveau roman », *Le Courrier du pays de Retz*, 25/03/2014, www.lecourrierdupaysderetz.fr/2013/12/22/patrick-deville-travaille-sur-un-nouveau-roman/, consulté le 7 mars 2017.

² Amélie Thomas, « Viva, le nouveau roman foisonnant de Patrick Deville », *Le Courrier du pays de Retz*, 11/10/2014, www.lecourrierdupaysderetz.fr/2014/10/11/viva-le-nouveau-roman-foisonnant-de-patrick-deville/, consulté le 7 mars 2017.

³ Isabelle Bernard, *Patrick Deville. « Une petite sphère de vertige » : parcours d'une œuvre contemporaine* (Paris : L'Harmattan, 2016), 169.

⁴ Marc Dambre le souligne dans un débat sur le nouveau style de Deville dans : « Table ronde : < Patrick Deville et ses contemporains en écriture > », dans *Deville & Cie : rencontres de Chamina-dour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 233–60, ici 260.

⁵ Philippe Vasset, « L'Exofictif », *Vacarme* 54, 19 février 2011, www.vacarme.org/article1986.html, consulté le 7 mars 2017. Voir aussi : Xavier Boissel, « Éléments pour une littérature exofictionnelle », *remue.net* 2015, <http://remue.net/spip.php?article7502>, consulté le 7 mars 2017.

⁶ Muriel Steinmetz, « C'est la rentrée des classes littéraires », *L'Humanité*, 27 août 2015, www.humanite.fr/cest-la-rentree-des-classes-litteraires-582318, consulté le 7 mars 2017.

exprime tout à la fois le mélange entre fiction et faction, entre faits biographiques et historiques et exprime que le focus est posé sur le monde réel, extérieur de l'imagination pure du sujet écrivant tout en profitant des blancs documentaires pour les compléter par la fiction, par l'imagination. ⁷ En plus, le romancier n'est pas que biographe, il ne livre pas uniquement le résultat de ses recherches mais au fil du texte il fait également part de ses réflexions, de ses découvertes et n'hésite pas à se mettre en scène.

1.2. Moi et les autres : les enjeux entre (auto)biographie et (auto)biofiction

Rappelons-nous le narrateur de *Longue Vue* qui se manifeste à la première personne du singulier dans la première phrase : « Voici un livre scientifique, car Skoltz et Körberg, effectivement, je les ai connus. »⁸ Sans aborder ni l'ironie ni le jeu des registres linguistiques, cette ouverture nous démontre un aspect central de la perspective narrative devillienne : le je narrateur qui se révèle comme démiurge – qui adore observer et raconter les vas-et-vient de plusieurs personnes depuis son « repaire d'un aigle ou d'un voyeur »⁹ – ou tout simplement comme auteur (fictif) de l'intrigue romanesque oscille entre participant à l'action (dans ces passages, il agit comme narrateur auto-/sephomodiégétique) et témoin à distance (il s'agit donc d'un narrateur hétérodiégétique) qui d'ailleurs tient paradoxalement tantôt une focalisation externe tantôt une focalisation zéro. Pensons aux narrateurs des autres romans minimalistes et souvenons-nous de nombreuses ressemblances biographiques et bibliographiques de ces personnages avec Patrick Deville lui-même. Avec ces mises en abyme, Deville place le « lecteur au cœur d'un jeu avec de vrais et de faux Je. »¹⁰ En comparant les je de tous les romans, on remarque qu'ils semblent très proches l'un des autres, voire identique. ¹¹ Dès que le je narrateur ne raconte plus « seulement » de pures fictions, mais retrace des biographies de personnes historiques, il met aussi en scène ses

⁷ Dans notre monographie sur l'œuvre devillienne nous avons forgé les termes un peu lourds « docufiction métabiographique » et « docufiction métahistoriographique ». Cf. Marina Ortrud Hertrampf, *Photographie und Roman : Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von neuem Roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld : transcript, 2011), 335–44.

⁸ Patrick Deville, *Longue Vue* (Paris : Minuit, 1988), 9.

⁹ Deville, *Longue Vue*, 88.

¹⁰ Bernard, *Patrick Deville*, 196.

¹¹ Les ressemblances sont diverses et multiples. Pour n'en évoquer que deux : Deville comme ses narrateurs fume avec acharnement des Marlboro light et partage une certaine prédilection pour les boissons alcoolisées.

voyages, ses recherches d'archive et son projet d'écriture. Bref, l'expérience personnelle et les variations digressives autour des destins des personnages historiques étant imbriquées, il s'autoportraite. Le statut ontologique du je devient alors encore plus précaire. Si le narrateur dans *Pura Vida* constate : « J'étais arrivé en Amérique centrale, il y a quelques années, avec le projet d'y écrire la vie et mort de William Walker. »¹², il faut se demander si c'est le je autobiographique de Deville ou si c'est le je d'une autofiction. Par cette amalgamation d'éléments autobiographiques et biographiques avec des éléments fictifs, les « aventures littéraires » du je sont intégrées au projet « polybiographique »¹³ au même titre que les aventures de tous les autres individus cités. Enfin, le je apparaît comme produit de l'Histoire, de son histoire intime et personnelle et de l'histoire du roman qui le construit et donne sens à son existence.¹⁴

1.3. Histoire(s) et bio(géo)graphies : écrire contre le fil du temps et l'oubli

Dans ses romans *Seuil*, le globe-trotter Deville nous présente une vaste fresque d'histoires individuelles intégrées dans l'Histoire collective du monde.¹⁵ En se focalisant sur la période qui va de 1860¹⁶ à nos jours, il esquisse une « histoire de la globalisation ». ¹⁷ Cette histoire-monde est l'histoire d'une planète qui rétrécit¹⁸ et dont les mouvements spatiaux s'accroissent sans cesse :

À l'époque de Mouhot, le découvreur des temples d'Angkor, en l'année soixante de l'autre siècle [...] c'était encore, pour atteindre l'Asie, le long détour par le

¹² Patrick Deville, *Pura Vida : vie & mort de William Walker* (Paris : Seuil, 2004), 19.

¹³ Marc Dambre, « Ces Deux-là... et la polybiographie », dans *Deville et Cie : rencontres de Chamadour*, dir. par Collectif, 59–83.

¹⁴ Cf. Bernard, *Patrick Deville*, 197–8.

¹⁵ Pour Deville, l'Histoire n'est qu'un assemblage de milliers d'histoires de la réussite et de la chute, de la vie et la mort. Deville trouve une belle parabole pour l'Histoire humaine : « La grand-roue Ferris poursuit ses lentes révolutions en plein ciel. Les pognées nickelées des nacelles brillent au soleil. Ainsi font font font et tournent les vies des hommes et des femmes. Trois petits tours de roue de Ferris et puis s'en vont. Ceux qui sont en haut croient apercevoir à l'horizon les aubes radieuses des révolutions politiques et poétiques, déjà redescendent dans l'obscurité », Patrick Deville, *Viva* (Paris : Seuil, 2014), 211.

¹⁶ Dans *Viva* Deville explique l'importance de cette année pour l'Histoire du monde moderne, cf. Deville, *Viva*, 112–3.

¹⁷ Dominique Viart, « Patrick Deville : histoire(s) parallèle(s) », in *Deville et Cie Rencontres de Chamadour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 101–23, ici 113.

¹⁸ C'est surtout dans *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012) que Patrick Deville aborde ce sujet : « Il [Yersin] sait que la planète rétrécit, et devient en tout lieu la même » (Deville, *Peste & Choléra*, 164).

cap de Bonne Espérance. Trois mois de mer à la voile. Trente ans plus tard, le premier voyage de Yersin à bord de l'oxus s'était effectué à la vapeur et par le canal de Suez, et ça n'était plus que trente jours. En ce printemps quarante, en avion c'est huit jours. En l'espace d'une vie d'homme, la citrouille est devenue melon puis mandarine.¹⁹

En effet, c'est le fil d'un temps bien accéléré qui ne laisse plus la possibilité de se souvenir même pas de commémorer : ce qui est passé est vite oublié. Tombées dans l'oubli sont tant d'anecdotes et d'aventures. Selon nous, le point de départ du projet devillien d'écrire une vaste Histoire bio(géo)graphique²⁰ en forme de roman d'aventure, c'est le désir d'écrire contre le temps, d'immortaliser des moments passés par l'écriture. Dans *Viva*, le narrateur nous explique : « On écrit toujours contre l'amnésie générale et la sienne propre »²¹. En même temps, il veut faire revivre le passé par l'imagination :

Le calcul est simple : si chacun d'entre nous écrivait ne serait-ce que dix Vies au cours de la sienne aucune ne serait oubliée. Aucune ne serait effacée. Chacune atteindrait à la postérité, et ce serait justice.

Une tombe n'est rien mais un tombeau. Écrire une Vie c'est jouer du violon sur une partition.²²

Certes, les romans de Deville sont le résultat d'un énorme travail de recherche et de (re-)constructions biographiques effectuées pendant de nombreux voyages et déplacements physiques. En même temps, ils sont le résultat d'encore plus de voyages de caractère mentaux. L'articulation de l'importance des déplacements spatio-temporels purement imaginatifs est un motif récurrent dans l'œuvre devillienne. Dans *La Tentation des armes à feu* le je narrateur, ici apparemment alter ego de Deville, constate : « [...] la séduction pernicieuse et poétique qu'exerce l'Uruguay, pour qui a grandi en Bretagne, doit beaucoup à cette impression de voyager dans le temps sans se déplacer dans l'espace. »²³ Dans le récit autobiographique « Les histoires dans le tapis », Deville écrit :

« Sans sortir du lazaret, ni même de ma chambre, j'avais acquis là, me semblait-il, prince rachitique et immobile des tortues pattes en l'air, pendant qu'un

¹⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 62.

²⁰ Bien évidemment, dans notre contexte, le terme « bio-géo-graphie » n'est pas compris dans sa signification en contexte des sciences naturelles mais pour souligner le rapport entre l'intérêt géographique et biographique dans des œuvres littéraires.

²¹ Deville, *Viva*, 204.

²² Deville, *Peste & Choléra*, 91.

²³ Patrick Deville, *La Tentation des armes à feu* (Paris : Seuil, 2006), 30.

autre prince de mon âge parcourait le monde sur son tapis magique, le goût du multilinguisme et du cosmopolitisme, des déplacements rapides et incessants dans l'espace. »²⁴

L'image du tapis volant se retrouve dans *Peste & Choléra* quand le narrateur nous raconte ses jeux d'idées :

Les tapis persans sont propices aux déplacements dans le temps comme dans l'espace. À la rêverie géographique et démographique. Allongé dans l'eau chaude, le fantôme du futur allume une cigarette et entend le vent balayer les arbres du parc. Sept milliards d'hommes peuplent aujourd'hui la planète. Quand c'était moins de deux, au début du vingtième siècle. On peut estimer qu'au total quatre-vingts milliards d'humains vécurent et moururent depuis l'apparition d'homo sapiens.²⁵

Le temps historique se trouve alors toujours englobé dans la dynamique du mouvement textuel. Si l'interrelation entre temps et espace est un point cardinal dans l'esthétique devillienne, quel rôle joue la géo-, topo- et cartographie pour ses reconstructions biographiques ? À premier vue, la topographie semble prendre une place centrale dans les romans *Seuil* : Deville nous amène dans une centaine de villes, endroits et lieux en Europe, en Asie, en Afrique et en Amérique centrale. Malgré ce tour du monde, les images que Deville nous donne des topographies locales et régionales restent pourtant assez vagues et superficielles.²⁶ En effet, ce n'est pas la nature et la géographie même des pays visités qui l'intéresse mais les paysages culturels c'est-à-dire des lieux et des espaces dans leur relation avec des hommes qui les peuplent.²⁷ Avec Michel Collot, nous pouvons donc constater : « Les paysages qui envahissent la fiction contemporaine racontent à leur manière l'histoire des hommes et de la société. »²⁸ Le passage suivant de *Peste & Choléra* illustre très bien l'usage des

²⁴ Patrick Deville, « Les histoires dans le tapis », dans *Lectures Lointaines*, dir. par Patrick Deville (Saint-Nazaire : M.E.E.T., 2006), 31-3, ici 32.

²⁵ Deville, *Peste & Choléra*, 91.

²⁶ Le plus souvent le narrateur nous présente des hôtels, des bars et des cafés sans les décrire en détail. Presque tous les endroits visités par le narrateur sont des espaces de passage. L'énumération d'une foultitude de noms propres de villes et de bars ou hôtels est impressionnante mais reflète beaucoup plus la vitesse de la vie moderne et la dynamique illimitée des déplacements du globe-trotter que le caractère géographique des lieux évoqués.

²⁷ Il y a quand même aussi de belles descriptions presque lyriques des paysages ; pour la plupart du temps il s'agit pourtant des paysages cultivés par l'homme comme des parcs et des jardins qui servent d'*hortus conclusus* aux protagonistes, comme refuges et espaces de méditation, cf. le jardin paradisiaque de Frida Kahlo où Trotsky dans *Viva*, 19 ou 33.

²⁸ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire* (Paris : José Corti, 2014), 32.

lieux dans leur qualité de lieux socioculturels et de zones de contact qui fonctionnent comme relais trans-temporels ou nœuds associatifs pour relier des biographies des vies parallèles c'est-à-dire des personnages qui ne se sont jamais croisés soit parce qu'ils ne vécurent pas dans le même moment de l'Histoire soit parce qu'ils ne se connurent pas :

Il [Yersin] marche dans le port de Marseille et ça n'est pas rien, la porte du vaste monde. Quinze ans plus tôt, Conrad entame ici sa carrière de marin. Dix ans plus tôt, Rimbaud embarque pour la mer Rouge et l'Arabie. Brazza est reparti pour le Congo quelques mois plus tôt.²⁹

Surtout dans *Viva* le narrateur ressemble à un arpenteur-cartographe de l'Histoire et des histoires : il ne cesse pas de nommer les noms de rues et de quartiers où des personnes célèbres vécurent. Comme il explique aussi, c'est alors une carte de la vie littéraire et politique qu'il esquisse : « Je marchais dans l'île comme j'ai arpenté les plaines de Wagram et de Waterloo, et marché sur la rivière Bérézina gelée en Biélorussie, des lieux où il n'y a rien à voir ni à faire, sinon se concentrer sur l'Histoire et se dire qu'on est ici. »³⁰

Comme dans les romans minimalistes, les descriptions d'espaces, de situations ou de personnes sont sans cesse contaminées par des images mentales créées en littérature ou en film ; dans les romans *Seuil*, nous rencontrons la même technique :

Dans le vieux centre, près du port fluvial, j'ai rendez-vous avec l'historien Marco Flores. Les deux belles places à angles droits, Libertad et Armas, sont bordées d'immeubles Nouvelle-Orléans bâtis du temps de la prospérité pétrolière, aux balcons de fer forgé en surplomb sur des arcades ombragées. Là se tient le kiosque de billets de loterie dont s'approche Bogart dans *Le Trésor de la Sierra Madre*.³¹

Les paysages et les espaces, presque toujours reliés à des personnes célèbres, sont donc toujours des espaces de mémoire culturelle : les espaces réels stimulent le narrateur érudit de se souvenir soit des espaces historiques soit des espaces mentaux forgés par la littérature ou le cinéma. Ce que Deville présente dans ses romans *Seuil*, c'est alors pour ainsi dire une « carte romanesque de la littérature-monde » ou bien des « romans cartographiques » que retracent des écrivains voyageurs et des voyageurs écrivains.

²⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 44.

³⁰ Deville, *Viva*, 39.

³¹ Deville, *Viva*, 203.

1.4. Le rhizome devillien : le pari d'une Encyclopédie littéraire

« Les déplacements dans l'espace ne sont rien. Seuls les allers-retours dans le temps sont vertigineux, qui nous procurent le sentiment de sa douce et redoutable relativité [...] »³², remarque le narrateur de *La Tentation des armes à feu* et en effet, ce qui complique la lecture c'est la manière achronologique et spatiale de relier des personnages historiques bien différents par analogie ou association.

La multitude des biographèmes – pour utiliser le terme de Barthes³³ – dont faits réels et fictifs s'entremêlent en catimini, les narrations fragmentaires et denses, « où s'entrechoquent la grande Histoire et l'anecdote, la trouvaille littéraire et l'élégante familiarité »³⁴, de même que les nombreuses allusions inter- et intratextuelles créent un réseau complexe et pluridimensionnel. Sans doute, nous pouvons comprendre cette composition labyrinthique et palimpsestueuse³⁵ en structure rhizomique³⁶ comme hommage au jeu d'idées de *La Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges.

« Sa curiosité est encyclopédique »³⁷, dit le narrateur de Yersin et de Trotsky qui nous donne en même temps un autoportrait de Deville. Car, son pari littéraire c'est-à-dire son grand cycle *Sic Transit Gloria Mundi* – repartit en trois pans et dont seulement *Sic Transit* qui rassemble *Pura Vida*, *Équatoria* et *Kampuchéa* est déjà réalisé³⁸ – témoigne d'un grand désir de l'auteur d'écrire une forme d'encyclopédie littéraire qui réécrit l'Histoire bio(géo)graphique dans une perspective décentralisée et transculturelle.

Même si Deville tend à une certaine révision de l'Histoire en nous retraçant les vies (et morts) d'aventuriers méconnus et oubliés, c'est, au moins à première vue, toujours une Histoire dominée par des hommes.

Après ce prologue sur l'écriture du « nouveau » Deville, jetons donc un regard plus précis sur la (re-)présentation des femmes et leurs rôles dans l'univers devillien.

2. Un regard sur les femmes

2.1. Les femmes devilliennes : porteuses du bonheur ou du malheur des hommes

Dans les cinq premiers romans de Deville la plupart des femmes sont belles, attirantes et très souvent séduisantes, bref elles sont bien des objets du désir masculin. Pensons, par exemple, à Juliette dans *Le Feu d'artifice* ou à Olga, *La Femme parfaite* « construite ». Même si toujours belles, toutes les femmes ne sont pas des anges doux ; parfois elles se révèlent comme magiciennes où sorcières comme « Circé aux beaux cheveux ». ³⁹ Dans les romans minimalistes, la force féminine sur les hommes reste pourtant encore assez faible. Tous les protagonistes (comme le narrateur d'ailleurs) sont des voyeurs – rappelons-nous Körberg et son narrateur. Pendant que Körberg se borne à observer Harriet et Jyl, les autres protagonistes cherchent les femmes (aussi physiquement) – la plupart du temps, pourtant, ils ne cherchent pas l'amour mais l'aventure sexuelle. Et c'est pour cela, qu'ils changent – comme dans *Ces Deux-là* – très souvent leurs partenaires sexuels ou rencontrent des prostituées.

Si nous avons soutenu la thèse que *Pura Vida* ne marque pas de rupture esthétique, nous pouvons pourtant remarquer un certain changement d'attitude envers les femmes. À partir de *Pura Vida*, l'attitude frivole des hommes s'est épuisée. Maintenant, c'est l'amour fou et passionné pour une femme qui pousse ou freine l'allant dynamique des personnages masculins. Dans l'univers rhizomique de Deville, le destin d'un homme – et avec cela de l'Histoire – repose uniquement dans les mains de la femme qu'il adore. Prenons, par exemple, William Walker. Celui-ci devient ce qu'il est à cause de la perte de son grand amour Ellen Galt Martin :

En 1849, l'unique amour dans la vie de William Walker meurt du choléra. [...] William Walker qui aurait pu, comme tout un chacun, opter pour l'alcoolisme ou les opiacés, cherche un autre dérivatif à sa mélancolie, mieux adapté à son éducation. [...] le jeune journaliste au cœur brisé effectue sa propre révolution idéologique, et devient le champion du Destin manifeste. ⁴⁰

³² Deville, *La Tentation des armes à feu*, 29.

³³ Voir Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris : Seuil, 1971), 14.

³⁴ Samuel Belfond, « « Viva » de Patrick Deville, ou les limites du récit biographique ? », *Le Mauvais Coton*, 29 octobre 14, <https://www.lemauvaiscoton.fr/litterature/viva-patrick-deville-seuil-ou-les-limites-du-recit-biographique>, consulté le 7 mars 2017.

³⁵ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

³⁶ Pour le concept du rhizome voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie : mille plateaux* (Paris : Minuit, 1980), 36–7.

³⁷ Deville, *Peste & Choléra*, 82 et Deville, *Viva*, 112.

³⁸ Les deux trilogies suivantes seront intitulées *Gloria* (qui rassemblera *Peste & Choléra*, *Viva* et un troisième à venir) et *Mundi* (dont on ne sait pas encore rien). Cf. Bernard, *Patrick Deville*, 41.

³⁹ Patrick Deville, « Nordland », *Le Nouveau Recueil* 44, 5–14, ici 8.

⁴⁰ Deville, *Pura Vida*, 84–5.

Deville développe le sujet du lien entre l'amour pour une femme et le destin (parfois mortel) d'un homme dans *La Tentation des armes à feu* dont le sujet principal n'est rien d'autre que les implications ou méfaits de l'amour fou.

2.2. La caractérisation réductrice et superficielle des femmes

L'aspect le plus frappant des figures féminines dans les textes de Deville, c'est sans aucun doute la manière avec laquelle elles sont caractérisées – ou pour être plus précise : classifiées. Les narrateurs peignent des images très superficielles et réduisent des femmes à l'apparence physique.⁴¹ Réduites à des poupées, les femmes ne semblent donc pas être en chair et en os mais restent unidimensionnelles et ressemblent à des images médiatisées – nous reviendrons sur ce point pour l'approfondir, rappelons pour l'instant seulement *La Femme parfaite* que Cortese « construit » comme fétiche à partir d'une photo de passeport d'une « femme assez belle, blonde et angélique »⁴².

Le trait le plus important pour classifier les femmes, c'est leur couleur de cheveux.⁴³ L'idée que l'identité d'une personne se détermine par sa couleur de cheveux est bien reflétée par les métamorphoses de Lucille à Juliette dans *Feu d'artifice* qui s'effectuent par le changement du couleur de cheveux : « Lucille [...] enlevait la perruque blonde, relevait ses cheveux noirs »⁴⁴ et redevient Juliette.

Nous rencontrons surtout deux catégories stéréotypées de femmes, les blondes et les brunes. Quand Susie Fotopolis, dans le récit « Passe-passe », se renseigne sur la copine du je narrateur, celui-ci la décrit tout simplement comme « Grande et blonde ». ⁴⁵ Les blondes – on pense aussi à Jean Echenoz, surtout aux *Grandes Blondes*⁴⁶ – sont toujours gracieuses et séduisantes et stimulent des fantaisies masculines :

Une Norvégienne aux cheveux blonds boulés (de ces femmes qu'on a plaisir à voir sortir d'une salle de bain le matin, enroulée dans un peignoir blanc, et dont le sourire à lui seul vous redonnerait confiance en la vie, la ferait presque

⁴¹ Un fait d'ailleurs qui est aussi un peu troublant, parce qu'un fin ton de misogynie y résonne.

⁴² Patrick Deville, *La Femme parfaite* (Paris : Minuit, 1995), 32.

⁴³ Pour une analyse des significations des couleurs de cheveux dans les littératures et culturelles européennes voir Ralf Junkerjürgen, *Haarfarben : eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike* (Köln : Böhlau, 2009).

⁴⁴ Patrick Deville, *Le Feu d'artifice* (Paris : Minuit, 1992), 135.

⁴⁵ Patrick Deville, « Passe-passe », dans *Semaines de Suzanne*, dir. par New Smyrna Beach (Paris : Minuit, 1991), 31–47, ici 41.

⁴⁶ Jean Echenoz, *Les Grandes Blondes* (Paris : Minuit, 1995).

passer pour une simple régale au soleil) posait devant moi le café, les galettes, un pot de crème fraîche et un bocal de confiture.⁴⁷

Simone Le Brenn, dans *Ces Deux-là*, qui a « cheveux blonds, presque dorés, qui frissaient dans l'air trop humide »⁴⁸, fait aussi partie de « la catégorie des grandes maîtresses blondes, celles que les hommes ont plaisir à inviter au restaurant et plus si affinités. »⁴⁹ Dans la classification devillienne, le type de femme blonde – grande ou pas – est connoté quasi automatiquement avec inconstance (amoureuse ou plutôt sexuelle) : Balbus dans *Cordon-Bleu* décrit sa voisine, madame Jeannet : « C'est une grosse blonde encore ferme et je l'avais aussitôt soupçonnée d'entretenir un amant. »⁵⁰ Susie dans le récit « Passe-passe » constate : « Les grandes et blondes s'en vont toujours. »⁵¹ – et en effet, Clara, la copine du narrateur le quitte.⁵² Nous pouvons même dire que cette inconstance féminine est mise en scène comme loi naturelle. Pour attester la valeur universelle de ce fait, Deville nous donne aussi des exemples des biographies de personnes historiques : « Tippi Hedren, dont il [Hitchcock] voulait faire la nouvelle Grande Blonde hitchcockienne, l'a déçu et ils se sont séparés. »⁵³

Si dans les textes minimalistes, nous rencontrons surtout les blondes, ce sont les brunes qui apparaissent beaucoup plus souvent dans les romans depuis *Ces Deux-là*, premier roman devillien qui nous amène en Amérique centrale. Au contraire des grandes blondes, ces (grandes) brunes aux cheveux lisses – à partir de *Ces Deux-là* souvent étiquetées comme Grande Infante de Castille⁵⁴ – restent mystérieuses comme la « grande femme brune aux longs cheveux bouclés »⁵⁵ que le narrateur de *Pura Vida* rencontre – quittent les hommes – comme déjà la belle Margot avec ses cheveux « bruns et raides »⁵⁶, femme de Cortese dans *La Femme parfaite* – ou sont pour la plupart du temps des femmes inaccessibles pour des hommes qui les aiment passionnément. Fait qui résulte des conclusions des femmes fortement réalistes : désillusion-

⁴⁷ Deville, « Nordland », 9.

⁴⁸ Deville, *Ces Deux-là* (Paris : Minuit, 2000), 13.

⁴⁹ Deville, *Ces Deux-là*, 68.

⁵⁰ Patrick Deville, *Cordon-Bleu* (Paris : Minuit, 1987), 31.

⁵¹ Deville, « Passe-passe », 42.

⁵² Cf. Deville, « Passe-passe », 40.

⁵³ Deville, *La Tentation des armes à feu*, 103.

⁵⁴ La première mention d'une femme aux traits de Grande Infante de Castille se trouve à la page 94 dans *Ces Deux-là*.

⁵⁵ Deville, *Pura Vida*, 124.

⁵⁶ Deville, *La Femme parfaite*, 18.

nées par la vie, elles ont compris que la vie « n'est pas la reine du casting »⁵⁷ et que le grand amour n'est qu'un mythe qui « n'a jamais existé ailleurs que dans les livres et dans les chansons. »⁵⁸

Bien consciente de fausses attentes masculines forgées par des clichés imaginaires de l'amour, la belle et attirante Alfonsina Ocampo a donc bien des difficultés à croire encore en l'amour :

Pensent tous qu'une grande brune aux cheveux lisses, les yeux noirs, alors forcément grande infante de Castille. Poncifs de la chanson populaire. Ah, les chansons d'amour, l'amour toujours, comme si elle allait y croire, elle qui passait sa vie à les écrire et à les chanter.⁵⁹

Contrairement aux hommes que la déception rend amers, cyniques voire misogynes ou qui deviennent alcooliques et/ou fou de chagrin d'amour – pensons au pauvre Cortese et à ses mésaventures avec la vraie et la fausse Olga ou bien au lamentable alcoolique Victor –, les brunes du genre « Grande Infante de Castille » s'émancipent : certes, elles aussi sont mélancoliques mais à la fois elles sont très fortes – et arrogantes :

Mais ces imbéciles prennent ça au pied de la lettre, se disent mais alors oui, ça existe, le grand amour, alors il m'en faut un moi aussi, vite. Et croient vivre leur grand amour quand ils ne font jamais que reproduire les situations des chansons entendues à la radio. Pauvres benêts.⁶⁰

Dans son traitement des figures féminines, Deville joue avec plusieurs clichés et stéréotypes. Comme évoqué plus haut, les médias y jouent un rôle fondamental.

2.3. La Femme parfaite, c'est la femme médiatisée

Les textes minimalistes le démontrent très clairement : l'idéal de la beauté chez Deville est – bien sûr toujours avec un clin d'œil – fortement forgée par les revendications et les clichés des médias. D'où une description comme la suivante que le narrateur de *Ces Deux-là* nous donne d'Antonia : « Courts cheveux noirs et belles dents blanches, visage parfait de présentatrice de journal télévisé »⁶¹ L'influence des images imaginaires sur la perception du monde est un des sujets récurrents dans l'œuvre de Deville. Plus haut, nous avons fait remarquer la technique de superposer des images réelles et imaginaires

dans des descriptions des paysages. Nous retrouvons la même technique en vue de descriptions de personnes. L'exemple le plus remarquable est sans aucun doute celui de la Grande Infante de Castille, personne mystérieuse qui parcourt l'univers devillien à partir de *Ces Deux-là*. Dans *La Tentation des armes à feu*, le je narrateur souligne dans quelle mesure ce terme métonymique est lié au rôle de Juanita de Cordoba, incarnée par l'actrice allemande Karin Dor, dans le film hitchcockien *L'Étau (Topaz)* :

On a vu mille Grande Infante de Castille aux longs cheveux fuligineux (celles qu'incarnait María Felix dans l'œuvre mexicaine de Buñuel), on en a aimé certaines, mais c'est celle-ci, Juanita de Cordoba, qui les rassemble toutes.⁶²

Les imaginaires médiales créent de belles femmes parfaites qui s'inscrivent de manière inaperçue dans la mémoire des hommes et influencent leur perception de la réalité. À la fois, les femmes médiatisées présentent des femmes idéales et inaccessibles, bref des fantasmes. Comme Deville nous a démontré d'une façon impressionnante dans *La Femme parfaite*, le portrait photographique d'une belle femme peut prendre la qualité d'un fétiche qui se « ranime » dans l'imaginaire masculin. Le plus souvent une telle photographie fétiche sublime l'absence physique d'une femme adorée perdue, disparue ou morte. Cela c'est le cas dans *Longue Vue* où Körberg fait revivre le souvenir de son grand amour Stella en regardant une vieille photographie qui montre ces deux-là sur les bords du lac de Genève.

Dans *Équatoria* Deville nous révèle que le grand aventurier et explorateur Henry Morton Stanley cultivait le même rituel pour compenser l'absence de son grand amour à Alice Pike : « Et cette photographie, que chaque soir il contemple comme l'icône d'une Grande Infante inaccessible, lui donne la force de continuer. »⁶³ Nous retrouvons l'usage d'une photographie fétiche qui montre une « femme aux longs cheveux noirs, genre Grande Infante de Castille »⁶⁴, dans ce cas pourtant comme leitmotiv, dans *Pura Vida* où ce « looser de l'histoire qui affirmait pourtant s'appeler Victor »⁶⁵ traîne « la photographie en noir et blanc d'une femme aux longs cheveux noirs »⁶⁶ toujours avec soi et la place comme une interlocutrice « debout contre la carafe d'alcool ». ⁶⁷

⁵⁷ Deville, *Ces Deux-là*, 23.

⁵⁸ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁵⁹ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁶⁰ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁶¹ Deville, *Ces Deux-là*, 37.

⁶² Deville, *La Tentation des armes à feu*, 101.

⁶³ Patrick Deville, *Équatoria* (Paris : Seuil, 2009), 51.

⁶⁴ Deville, *Pura Vida*, 27.

⁶⁵ Deville, *Pura Vida*, 20.

⁶⁶ Deville, *Pura Vida*, 20.

⁶⁷ Deville, *Pura Vida*, 20. Voir aussi les pages 41, 192 et 280.

À partir de *Ces Deux-là* (et jusqu'à *La Tentation des armes à feu*) le type de femme genre Grande Infante de Castille est alors dominant dans l'univers romanesque de Deville. Nous remarquons, qu'il s'agit toujours de la même femme (qui d'ailleurs reste inconnue) : c'est la femme brune dont le je narrateur de *La Tentation des armes à feu* avoue qu'il l'a aimée pendant sept ans.

2.4. La Grande Infante : « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi et d'elle... »⁶⁸

La Tentation des armes à feu se distingue des autres romans Seuil en tant que la « représentation de l'intériorité y occupe une place centrale puisque l'un des filigranes est la passion, ardente et désespérée, qu'ont partagée durant sept ans le narrateur et une grande brune, surnommée « la Grande Infante de Castille ». ⁶⁹ Sur la quatrième de couverture de *La Tentation des armes à feu*, Deville écrit que le roman « est le tombeau de l'amour que [...] le narrateur porte à une femme brune qu'il appelle en secret la Grande Infante de Castille. » Cet aveu accompagné de la remarque auto-caractérisante : « J'écrivais la nuit mon *William Walker* et cette vie de clochard laborieux me convenait très bien »⁷⁰ fait comprendre que le narrateur-auteur qui (au moins depuis *Ces Deux-là*) semble toujours identique n'a jamais parlé d'autre chose que de lui-même et d'elle, de son grand amour qui est disparu. ⁷¹ Le « fantôme de Victor »⁷² qui se prétend amnésique n'est alors personne d'autre qu'un alter ego imaginaire du narrateur. Il a enfin compris que le grand amour n'existe que dans les fictions⁷³ et veut surmonter son chagrin en oubliant la Grande Infante de Castille. Cela se révèle aussi dans le jeu d'idées dans lequel il imagine

⁶⁸ En allusion à Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient* (Paris : Minuit, 1984), 7 : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi... ».

⁶⁹ Bernard, *Patrick Deville*, 37.

⁷⁰ Deville, *La Tentation des armes à feu*, 132.

⁷¹ Un passage de *Kampuchéa* nous montre aussi cette identité : Quelques années sont passées depuis la séparation de la Grande Infante du narrateur en Amérique centrale quand le narrateur remarque : « Après quelques dizaines de mètres d'une brassée appliquée, susceptible, en avançant plein est, contournant l'île du baigne de Poulo Condor, de me faire traverser le Pacifique en direction d'Acapulco, ou du port de La Libertad plus au sud, au Salvador, sortir de l'eau ruisselant et éreinté, sur la plage devant la cantina une Grande Infante de Castille, je décide de faire demi-tour pour rentrer au Vietnam », Patrick Deville, *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011), 104.

⁷² Deville, *Pura Vida*, 26.

⁷³ Finalement le narrateur a bien compris que sa liaison avec la Grande Infante de Castille « est une histoire simple et banale comme une chanson d'amour réaliste, un boléro, qui commence bien, et qui finit mal », Deville, *La Tentation des armes à feu*, 14.

la réapparition de la Grande Infante de Castille avant de se rendre compte que cet exercice « présente un intérêt limite »⁷⁴ pour lui s'il veut l'emporter sur les souvenirs blessants :

Et si elle, la disparue, la Desaparecida dont la photographie en noir et blanc repose sur la table de la cuisine, près du revolver .38 u.s.a graisseux enveloppé de papier journal, si elle entrait à cette même seconde dans cette maison comode qu'il vient de louer par petite annonce, dans ce faubourg de Managua ? Et si sa silhouette floue à contrejour, tout baignée de soleil, apparaissait à la porte ouverte du jardin ? Se jetterait-il dans ses bras ? Demeurerait-il impassible et muet, genre héros de western ou simple d'esprit, continuant à promener sans trembler la lame sur sa joue ? À lire les articles du journal entre les îlots du savon à barbe ?⁷⁵

Le passage ressemble à la fin de *La Tentation des armes à feu* où le je narrateur commente la séparation de Grande Infante de Castille avec la remarque suivante : « Les armes à feu, comme l'alcool, sont des promesses de paradis qu'on implore quand rien ne va plus mais aussi quand trop de bonheur vous submerge »⁷⁶

Nous concluons en soulignant qu'avec *La Tentation des armes à feu* le je narrateur qui a tellement souffert de la séparation de son grand amour et dont l'image iconisée de la Grande Infante l'a hanté si longtemps semble enfin avoir dépassé son chagrin d'amour. S'il y encore de courts reflets de la Grande Infante de Castille dans *Équatoria* et *Kampuchéa*,⁷⁷ elle est dorénavant disparue de l'univers devillien. *La Tentation des armes à feu*, le roman le plus personnel où dominant des passages autofictionnels sur des biographèmes d'autres personnages, est pour ainsi dire le travail de deuil du narrateur-auteur qui – depuis que lui aussi a compris que le grand amour n'existe qu'en fiction – traverse le monde tout seul.

En effet, les femmes ne jouent presque aucun rôle dans *Équatoria*, *Kampuchéa* et *Peste & Choléra* et ce n'est que dans *Viva* qu'elles regagnent de l'importance.⁷⁸ Nous proposons alors de jeter un regard plus proche aux femmes his-

⁷⁴ Deville, *Pura Vida*, 42.

⁷⁵ Deville, *Pura Vida*, 41–2.

⁷⁶ Deville, *La Tentation des armes à feu*, 140.

⁷⁷ Voir Deville, *Équatoria*, 51 et Deville, *Kampuchéa*, 104.

⁷⁸ En effet, *Viva* rassemble des échecs émotionnels et politiques. Aucun couple ne reste ensemble sans souffrir des affaires éphémères et liaisons cachées. En réécrivant l'Histoire, *Viva* raconte surtout des histoires de rupture, de séparation et de divorce.

toriques sur les traces desquelles notre narrateur se rend dans ses voyages de recherche en Amérique centrale.⁷⁹

2.5. Les femmes puissantes de l'Amérique centrale

L'Histoire est dominée par des hommes. Le destin des hommes dépend pourtant très souvent des femmes. L'historiographie officielle cache ce fait pour la plupart du temps. En focalisant sur la vie et mort de quelques femmes qui vivaient Amérique centrale pendant les années trente et quarante du vingtième siècle, *Viva* rend visible le rôle des femmes puissantes mais souvent méconnues ou oubliées. Qui sont alors ces femmes extraordinaires que Deville intègre dans sa fulminante fresque – ou devrions-nous dire *mural* – de la vie culturelle et idéologique (surtout) du Mexique des années trente et quarante ? Dans *Viva*, le narrateur nous l'indique en expliquant son projet rhizomique de réécrire l'Histoire :

Depuis dix ans, j'y reprends la lecture de Trotsky et de Lowry, et de fil en aiguille d'autres écrivains venus se perdre au Mexique comme Craven et Tra-ven, pince des fils, dévide des bobines, tisse des liens, assemble les vies de trois femmes illustres elles aussi depuis longtemps disparues et mêlées à toutes ces histoires de la petite bande de Mexico, trois femmes auxquelles la dévotion populaire et la sagesse des nations devraient élever les hautes pyramides indiennes aux marches de pierre, et au sommet les trois autels où déposer les livres de Larissa Reisner, les tableaux de Frida Kahlo, les photographies de Tina Modotti, distribuer au petit bonheur les trois vertus des Grâces, l'Allégresse, l'Abondance et la Splendeur, convoquer sur les prêtres aux plumes multicolores et les pénitents, les orants, les marins, les exilés, les sans-papiers, les apatrides.⁸⁰

Dans un autre passage il affirme : « Sur le modèle du livre de Nordahl Grieg, on aimerait écrire *Celles qui meurent jeunes*, dédié à Reisner, Kahlo, Modotti, Storni. »⁸¹ En ce qui concerne Tina Modotti, Deville lui a déjà dédié le roman court *Vie & mort de sainte Tina l'Exilée*, publié sur Internet, qui d'ailleurs est entré plus ou moins dans sa totalité dans *Viva*. Pour les trois autres protagonistes un tel hommage « monographique » manque encore – à voir si

⁷⁹ En fait, quatre romans retracent des voyages spatio-temporelles de Deville en Amérique centrale : *Pura Vida*, *La Tentation des armes à feu*, *Vie & mort de sainte Tina l'Exilée* (Publie.net, 2011) et *Viva*.

⁸⁰ Deville, *Viva*, 20–1.

⁸¹ Deville, *Viva*, 106.

Deville leur dédiera aussi encore des romans se focalisant sur elles.⁸² En fait, même si Deville compte Larissa Reissner⁸³ parmi les femmes puissantes de l'Histoire, nous n'apprenons pas beaucoup sur elle sauf le fait que « l'ondine, la flamboyante compagne de Fédor Raskolnikov »⁸⁴ a un grand sourire et que : « Sous la plume de Trotsky, Larissa Reisner, engagée dans les combats dès les premiers coups de feu de la Révolution », est « une figure de déesse olympique ». Deville loue sa « fine intelligence à l'ironie aiguë et au courage de guerrier. »⁸⁵ C'est par leur beauté que le narrateur relie Larissa Reissner à Frida Kahlo, femme de Diego Rivera, qui accueille les fugitifs Trotsky et sa femme Natalja Iwanowa dans sa maison bleue à Mexico : « La femme mexicaine aux sourcils noirs, au merle sur le front, silencieuse, belle comme Larissa Reisner. »⁸⁶ Pour décrire l'apparence de Frida Kahlo, « la mystérieuse femme mexicaine »⁸⁷, Deville recourt à sa technique de répéter la même image descriptive comme leitmotiv.⁸⁸ Dans *Viva* nous retrouvons la répétition de l'image insolite de Kahlo cinq fois. Les différences entre les phrases ne sont que très fines :

Ses sourcils très noirs se rejoignent à la racine du nez comme les ailes d'un merle.⁸⁹

la mystérieuse femme mexicaine aux sourcils noirs, au merle sur le front, aux lèvres rouges.⁹⁰

La femme mexicaine aux sourcils noirs, au merle sur le front⁹¹

la belle Frida aux sourcils très noirs, au merle sur le front⁹²

⁸² Dans *La Tentation des armes à feu* les poèmes d'Alfonsina Storni sont évoqués par le narrateur qui prétend de les réciter (cf. Deville, *La Tentation des armes à feu*, 129).

⁸³ Deville écrit son nom avec un seul « s ».

⁸⁴ Deville, *Viva*, 46.

⁸⁵ Deville, *Viva*, 40.

⁸⁶ Deville, *Viva*, 19.

⁸⁷ Deville, *Viva*, 15.

⁸⁸ Cette technique compte parmi les caractères les plus frappants dans l'écriture devillienne. Ses romans sont parcourus par des leitmotifs qui désignent l'apparence physique de certains personnages. Dans *Pura Vida*, par exemple, Deville utilise ce procédé pour peindre William Walker, le « petit jeune homme chétif en redingote noire » – Deville, *Pura Vida*, 85 et 87, 103, 106, 109, 176, 258, 274, et Victor, le « vieux spectre en imperméable crasseux, coiffé d'une casquette de base-ball rouge vif à longue visière » – Deville, *Pura Vida*, 279 et 27, 96, 156, 173, 214–5, 238–9, 257.

⁸⁹ Deville, *Viva*, 11.

⁹⁰ Deville, *Viva*, 15.

⁹¹ Deville, *Viva*, 19.

⁹² Deville, *Viva*, 47.

une jeune fille aux larges sourcils très noirs qui se rejoignent à la racine du nez, la jeune fille au merle sur le front⁹³

Dans l'intention d'ériger un monument littéraire pour commémorer la vie et mort de Frida Kahlo en tant qu'icône moderne de la mexicanité, Deville rapproche Kahlo et la Malinche, cette incernable maîtresse indienne du conquistador Cortés qui est devenue un lieu de mémoire contesté mais sans aucun doute important pour l'identité collective et culturelle du Mexique.⁹⁴ En reliant cette image avec son mérite d'avoir sauvé Trotsky, Deville souligne son importance pour l'Histoire tout en l'entremêlant à une historiette d'amour : « Grâce à Rivera, il est en vie mais furieusement amoureux de la compagne de Rivera, de la Malinche, de la maîtresse indienne ce Cortés qui lui avait ouvert les portes du Mexique, énuméré les dieux des Aztèques et traduit les paroles de l'empereur Moctezuma. »⁹⁵

Les relations entre Frida Kahlo et Tina Modotti étaient étroites mais à la fois très difficiles. Au début, Tina devient l'amie de Frida qui prend « cette femme fière, artiste, révolutionnaire » comme « emblème de la liberté possible des femmes »⁹⁶. En effet, Tina incarne le genre de femmes Circé. Tantôt ange, tantôt guerrière,⁹⁷ tantôt dévoreuse d'hommes, elle fait tourner la tête de ses amis qui s'assemblent autour d'elle comme ses apôtres. Un de ces hommes est Diego Rivera. Malgré le fait que Tina soit une émigrante italienne, Rivera la considère comme la photographe mexicaine la plus douée. Tant et plus, il la stylise comme icône de la mexicanité : « [...] Rivera peint Tina tout aussi nue pour l'éternité, sur la grande fresque de l'École nationale d'agriculture à Chapingo, en mère nourrice du peuple aux seins généreux. »⁹⁸

Le fait qu'il y a un chapitre intitulé « Tina y Alfonsina » indique que Tina Modotti et Alfonsina Storni, deux femmes qui ne se croisent jamais, sont d'une importance particulière pour le narrateur-auteur. Ce qui les associe, c'est leur enfance et leur voie vers l'émancipation. L'enfance de Tina Modotti,

c'est « [u]ne enfance comme celle d'Alfonsina Storni. Et les deux émigrées sont à ce point associées dans notre dévotion que l'un des noms ne peut apparaître sans que l'autre surgisse. »⁹⁹ Storni est aussi une femme décalée : elle est « féministe au pays du machisme »¹⁰⁰ et fréquente de « petites bandes poétiques du moment »¹⁰¹ à Buenos Aires. À la différence de l'optimisme de Modotti, la dépression s'empare de Storni qui, suite au suicide de son grand amour, l'écrivain Horacio Quiroga, se noie dans la mer. Comment alors rallier « l'Ophélie atlantique »¹⁰² et Modotti et comment réaliser le projet de leur élever le tombeau qu'elles méritent ?¹⁰³ Deville opte pour un hommage à la poésie nostalgique de Storni : « Et sur la tombe de Tina Modotti, Panthéon de Dolores de Mexico, plutôt que ces vers du poète stalinien Pablo Neruda qu'on y a gravés [...] je choisis pour elle ceux-là d'Alfonsina Storni en leur complicité de grandes amoureuses »¹⁰⁴. Le fait que Deville propose de remplacer le poème du célèbre Neruda (dont il ne cite qu'une strophe) par un poème de Storni dont il cite deux strophes montre bien qu'il tient à rendre plus visible la grande poète méconnue en Europe.

La référence à Alfonsina Storni s'annonce déjà dans *Ces Deux-là* où le terme métonymique de la Grande Infante de Castille apparaît pour la première fois dans l'œuvre devillienne, ici pour désigner une musicienne fictive qui compose des boléros et s'appelle Alfonsina Ocampo.¹⁰⁵ Ce « nom valise » pour ainsi dire unit Alfonsina Storni à Victoria Ocampo (1890-1979), une autre femme de lettres aussi cosmopolite qu'influente d'Argentine.¹⁰⁶ Comme la figure fictive comprend que l'amour n'est qu'un mythe,¹⁰⁷ Storni de même que Kahlo ont « enfin admis que la vie *est ainsi faite* et que tout le reste n'est que foutaise. »¹⁰⁸

⁹³ Deville, *Viva*, 95.

⁹⁴ Il paraît que Kahlo, sûre d'elle-même, se surnommait elle-même La Malinche : « Elle signe parfois ses lettres La Malinche comme si Diego était son Cortés », Deville, *Viva*, 101.

⁹⁵ Deville, *Viva*, 47.

⁹⁶ Deville, *Viva*, 95.

⁹⁷ Sur une autre fresque Rivera représente Modotti comme combattante : « Elle porte des munitions destinées à la révolution sandiniste au Nicaragua, ou à l'invasion que projette Mella à Cuba », Deville, *Viva*, 93.

⁹⁸ Deville, *Viva*, 91.

⁹⁹ Deville, *Viva*, 90-1.

¹⁰⁰ Deville, *Viva*, 105.

¹⁰¹ Deville, *Viva*, 137.

¹⁰² Deville, *Viva*, 107.

¹⁰³ Deville, *Viva*, 105.

¹⁰⁴ Deville, *Viva*, 107-8.

¹⁰⁵ Deville, *Ces Deux-là*, 33-4.

¹⁰⁶ Celles deux femmes puissantes présenteraient une autre vie parallèle à la Deville : Ocampo et Storni ne se croisent jamais.

¹⁰⁷ Cf. Deville, *Ces Deux-là*, 94.

¹⁰⁸ Deville, *Viva*, 206. Frida Kahlo qui « collectionne les amants et les amantes » – Deville, *Viva*, 102, ne cesse d'adorer Diego Rivera, même si elle comprend finalement qu'ils ne puissent plus cohabiter.

Pour conclure, nous voulons évoquer un fait intéressant qui concerne la manière de caractériser des figures féminines dans les romans du « nouveau » Deville. Il est bien évident que la couleur des cheveux joue toujours un rôle central dans les descriptions devilliennes des femmes. Les femmes puissantes du genre « grandes amoureuses »¹⁰⁹ ont pourtant toutes des cheveux foncés : Kahlo est surtout caractérisée par ses sourcils noirs,¹¹⁰ Storni est introduite comme « dame brune »¹¹¹ et « Modotti, la pasionaria fourvoyée, la belle Tina [représente] la quintessence de la femme aux longs cheveux noirs ». ¹¹² Il est frappant que le blanchissement des cheveux n'a pas les mêmes conséquences pour des hommes que pour les femmes. Pendant qu'un homme comme Trotsky, « les cheveux blancs en bataille »¹¹³, est toujours désiré, la qualité de femme puissante, séduisante et influente semble se réduire avec le blanchissement des cheveux : Natalia Ivanova Sedova, la femme de Trotsky « aux cheveux gris »¹¹⁴ adore son mari toujours mais il est fasciné érotiquement par Frida Kahlo, « la jeune femme aux cheveux noirs tressés montés en chignon. »¹¹⁵ Après la défaite de son combat politico-idéologique, Tina Modotti alias la camarade María Ruiz retourne au Mexique mais reste seule et isolée, en effet, dans ce moment, c'est « une femme de plus de quarante ans aux cheveux déjà grisonnants. »¹¹⁶

Malgré le fait qu'il y ait certaines différences entre le traitement des figures féminines dans les textes minimalistes et celui des textes biofictionnels, nous y retrouvons aussi des constantes dans la manière de les caractériser. Même si les femmes ne sont plus réduites à des objets de désir masculin dans les romans bio(géo)graphiques et même si Deville nous présente des femmes puissantes qui exercent une certaine influence sur des hommes célèbres, les figures féminines gardent toujours un caractère faible et ne sont jamais représentées comme des protagonistes de l'Histoire... elle restent toujours des protagonistes des histoires (amoureuses).

¹⁰⁹ Deville, *Viva*, 108.

¹¹⁰ Cf. Deville, *Viva*, 11, 15, 19, 47 et 95.

¹¹¹ Deville, *Viva*, 106.

¹¹² Deville, *Viva*, 90–1.

¹¹³ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁴ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁵ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁶ Deville, *Viva*, 103.

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 trahisures 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 trahisures 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 événement 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.

Deville, les genres littéraires et les médias

Les fictions courtes de Patrick Deville	87
Un laboratoire romanesque à découvrir	
Isabelle Bernard-Rabadi	
Le récit visuel de Patrick Deville	103
Elisa Bricco	

Les fictions courtes de Patrick Deville

Un laboratoire romanesque à découvrir

Isabelle Bernard-Rabadi (Amman)

RÉSUMÉ : Cet article propose un parcours dans les dix-huit des œuvres brèves de Patrick Deville, publiées entre 1991 et 2015 dans différentes revues, parallèlement aux romans parus aux éditions de Minuit et au Seuil. Chacune des trois parties s'attache à l'une des tentatives de l'auteur : l'autobiographie, l'écrit de voyage et la «liberté dans la contrainte». Le parcours montre finalement que les fictions courtes constituent un espace préparatoire aux romans, qui justifie la nécessité de les mettre en valeur aujourd'hui dans ces Actes de colloque qui rassemble la première synthèse critique de l'œuvre intégrale.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; littérature contemporaine; fictions courtes; histoire; géographie; autobiographie

Introduction

À côté de sa production nationalement reconnue et de sa réception à l'étranger rendue possible par la traduction de ses romans dans plus de quinze langues, Patrick Deville a publié une quarantaine de textes courts : préfaces, éditoriaux, essais et fictions¹ ont paru, depuis 1991, dans diverses revues spécialisées ou ouvrages collectifs, parfois dans la presse quotidienne, et pour une majorité aux éditions de la Meet.² L'ensemble laisse présager l'œuvre romanesque présente – certains nouvelles se retrouvent, tout ou partie, dans les derniers romans en date – tant il reflète la passion d'un auteur pour la philosophie des sciences, son esthétique picturale et photographique, son goût pour la côte Atlantique française autant que pour le dépaysement outremer, sa connaissance érudite de la bibliothèque internationale; en outre, il dit la solitude du voyageur au long cours et son désir de l'Autre.

Le parcours dans les récits brefs s'effectuera en trois étapes : la première ébauchera le lien toujours ténu entre l'autobiographie et la fiction sous la

¹ Je renvoie à la bibliographie générale de mon ouvrage *Patrick Deville : «Une petite sphère de vertige»*. *Parcours d'une œuvre contemporaine* (Paris : L'Harmattan, 2016), 352–79.

² L'on consultera avec profit le site de la *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs* : <http://www.maisondesecrivainsetrangers.com>, consulté le 7 février 2018.

plume de l'auteur de *Peste & Choléra*. La seconde montrera que les nouvelles se créent sur le terrain à partir de séjours sur des lieux de mémoire. La troisième enfin explicitera la pratique d'écriture d'un romancier cherchant « la liberté dans la contrainte »³.

Un souffle autobiographique

D'emblée, l'on pourrait constater que les fictions brèves sont traversées par des constantes, entre autofiction et autobiographie, qui les constituent en creuset où puiser la matière pour comprendre l'artiste et son œuvre. De fait, ce que Deville constate à propos du cycle *Sic Transit* pourrait tel quel s'appliquer à ce corpus d'œuvres brèves : « Et cette totalité comprend une dimension autobiographique, sur laquelle je n'appuie pas, mais qui peut se repérer, ça clignote. »⁴

Généralement, un narrateur homodiégétique et intradiégétique donne au lecteur des détails sur sa vie personnelle et familiale, et fait de son écriture un lieu de témoignage. C'est le cas dans « Le Pont de Mindin »⁵, publié à l'occasion du quarantième anniversaire de l'ouverture de ce pont haubané en forme d'immense S qu'entre 1972 et 1975, Deville a vu se bâtir et peu à peu enjambrer l'estuaire de la Loire, de Saint-Nazaire à Saint-Brévin. Le romancier rappelle sur le mode de l'anecdote de jeunesse la mobilisation dont il fut avec les habitants des villages alentours pour imposer la gratuité pour la traversée de ce pont qu'il adore encore aujourd'hui emprunter pour le plaisir.

Après l'avoir franchi des milliers de fois au long de ces quarante années, il m'arrive encore souvent d'être pris de vertige devant la beauté du paysage contemplé depuis cette hauteur, la rive droite industrielle et les chantiers navals de Saint-Nazaire et la forêt des pins de la rive gauche à Saint-Brévin, le miroitement coruscant des vagues comme écailles de dorades, et de l'emprunter parfois pour le plaisir, à petite vitesse et sans nécessité, pianotant sur le volant, avec le sentiment du devoir accompli, puisqu'il est gratuit depuis notre lutte héroïque et victorieuse.⁶

³ C'est le titre de l'interview conduite par Jean-Luc Bertini, Christian Casaudon, Sébastien Omont et Laurent Roux, *La Femelle du requin* 44 (automne 2015) : 26–46, ici 26.

⁴ Patrick Deville, « Ce qui fait le roman, c'est la forme », entretien réalisé par Alain Nicolas, *L'Humanité*, 27 octobre 2011, <http://www.humanite.fr>, consulté le 7 février 2018.

⁵ Patrick Deville, « Le Pont de Mindin », *Presse Océan*, 16 septembre 2015, <http://www.presseocean.fr/actualite/pont-de-saint-nazaire-un-texte-inedit-de-l-ecrivain-patrick-deville-pour-presse-16-09-2015>, consulté le 7 février 2018.

⁶ Deville, « Le Pont de Mindin ».

Il confie encore que, parmi les manifestants, se trouvait celle, parmi d'autres « égéries du peuple », qui deviendrait son épouse quelques années plus tard. « On voit que ce pont ne fut pas rien dans ma vie »⁷, conclut-il. Au-delà du souvenir d'adolescent conté sur un ton léger et badin, « Le Pont de Mindin » met en relief les talents de paysagistes de l'auteur, par ailleurs amateur de données savantes et chiffrées : les approches descriptives géométriques du pont lors de sa construction, les mentions au « calcul des points de triangulation pour l'implantation de[s] piles » et les manœuvres minutieuses des foreuses chargées d'enfoncer les pieux sur « une quarantaine de mètres de vase et de sable au fond du fleuve, avant de se ficher d'une soixantaine de centimètres dans la roche armoricaine »⁸ renseignent sur sa volonté insistante de partager son existence personnelle à l'aide de faits avérés et non-fictifs dans des œuvres⁹ où la fiction saisit le savoir. Au romancier de conclure par une pirouette : « Pour l'avoir emprunté des milliers de fois, je suis aujourd'hui convaincu que ce pont est une fiction »¹⁰.

« Le vin de La Guerche », courte biographie d'un viticulteur brévinçois, est un autre récit à tonalité autofictionnelle dans lequel Deville livre des données personnelles, des lectures édifiantes, déployant à plein ses connaissances historiques et culturelles (ses penchants œnologiques compris, avec une nouvelle mise à l'honneur de « l'or pâle du vin nantais. »¹¹ Inspiré par les terres viticoles nantaises, « frontière naturelle du vin et du cidre »¹², le romancier explore sa géographie d'enfance qui constitue un *locus amoenus*. À ses souvenirs personnels, il tresse des digressions sur l'histoire et la littérature locales, des descriptions du paysage et des anecdotes sur ses habitants... Aussi, les rappels érudits sur le cadre bucolique constitué de « cet arpent des Landes de La Guerche [qui] est aujourd'hui la vigne la plus proche de l'océan Atlantique et

⁷ Deville, « Le Pont de Mindin ».

⁸ Deville, « Le Pont de Mindin ».

⁹ Inséparable du paysage d'origine, ce pont fait des apparitions dans plusieurs romans : Deville, *La Tentation des armes à feu* (Paris : Seuil, 2006), 131 ; Deville, *Le Feu d'artifice* (Paris : Minuit, 1992), 37, par exemple.

¹⁰ Deville, « Nant-Naz », dans Collectif, *Loire & Océan* (Saint-Nazaire : Meet, 2006), 71–3, ici 23.

¹¹ Patrick Deville, *Ces Deux-là* (Paris : Minuit, 2000), 24.

¹² Les références suivent la pagination du texte dans sa version publiable proposée le 29 juin 2015 par le site internet de *L'Humanité* dans sa rubrique *Lire le pays/les gens*, <http://www.humanite.fr/le-vin-de-la-guerche-par-patrick-deville-578160>, consulté le 7 février 2018. Deville, « Le Vin de la Guerche », 2.

des vagues »¹³ remontent-ils au XII^e siècle, traversant allègrement le siècle du roi Soleil (le domaine ayant appartenu au surintendant Fouquet, « généreux protecteur de Corneille et de La Fontaine »¹⁴ jusqu'à décrire « la lumière de juillet deux mil douze. »¹⁵ Entre temps, Deville aura esquissé la silhouette de Nabokov en partance pour l'Amérique, fuyant l'occupation nazie en juin 1940, se sera par trois fois référés aux vers entêtants d'Arthur Rimbaud¹⁶ et aura plusieurs fois cédé à la mélancolie et à la solitude fraternelle du lieu. « [...] de la vie des hommes sagement, ne savoir que le vin et la littérature »¹⁷, sourit-il, confiant. La prose, condensée à l'extrême, préserve toutefois son pesant d'ironie habituelle, son attention aux effets phonostylistiques et surtout son émotion offerte en partage au lecteur. « Peut-être un soir m'attend / Où je boirai tranquille. »¹⁸

L'attachement à la côte de Jade s'affirme avec une pareille constance dans « Saint-Nazaire et Dunkerque ». Le narrateur, « que la vie drosse comme un bois flotté et dépose à Panama sur les traces de Cendrars, dans le port salvadorien d'Ajcajutla pour deux ou trois vers du poète Salarrué »¹⁹, y est ce Nazzairien habitué des cafés de la rade, bibliophile et lecteur invétéré, qui n'aime rien tant que de marcher « sur la digue, le long des dunes envahies d'oyats, balayées de vent. »²⁰ Comme l'auteur, il est viscéralement lié au port de Saint-Nazaire, cette cité ouvrière, faite de béton et d'acier, ouverte sur l'océan et les chantiers navals.²¹ Passionné par cette ville en partance, inspirante, il ne la contemple jamais sans songer que, depuis l'ouverture en 1862 de la première ligne transatlantique, Antonin Artaud y débarqua de retour du Mexique, que Gauguin y embarqua vers Panama et Nabokov vers l'Amérique (le rappel est insistant). Il sait aussi que bien des artistes latino-américains d'envergure y ont débarqué. Le rapport à la fois sensible et affectif aux Pays de la Loire est encore décrit dans « Nant-Naz », traversé par cet imaginaire de l'eau propre

¹³ Deville, « Le Vin de La Guerche », 8.

¹⁴ Deville, « Le Vin de La Guerche », 2.

¹⁵ Deville, « Le Vin de La Guerche », 7.

¹⁶ Deville, « Le Vin de La Guerche », 1, 8, 9.

¹⁷ Deville, « Le Vin de La Guerche », 2.

¹⁸ Arthur Rimbaud cité par Deville, « Le Vin de la Guerche », 9.

¹⁹ Patrick Deville, « Saint-Nazaire et Dunkerque », dans Collectif, *Les Annales de la Villa Mont-Noir/Marguerite Yourcenar* (Saint Jans Cappel, 1998-9), 71-3, ici 71.

²⁰ Deville, « Saint-Nazaire et Dunkerque », 73.

²¹ Le chapitre intitulé « Le parking du Papagayo : un petit bal perdu » de *La Tentation des armes à feu* (Paris : Seuil, 2006) a le même cadre industriel pittoresque (Deville, *La Tentation des armes à feu*, 117-40).

à Deville : le *Je* n'aime rien tant que de s'asseoir sur « [...] le rocher dit < du Nez-de-Chien >, à Mindin où il est possible [...] de baigner son pied droit dans la Loire et le gauche dans l'océan Atlantique. »²² Cet arpent de terres océanes entre Nantes et Saint-Nazaire délimite un espace géographique intime précédemment abordé dans « Le Lazaret de Mindin ». Le romancier y retrace les moments forts de ses années d'enfance vécues entre ses parents, son frère et les pensionnaires dudit Lazaret, insistant²³ notamment sur l'espace archétypal solide et étanche qu'a été la maison familiale avec « des grilles ininterrompues sur son pourtour » qui rassuraient et délimitaient un territoire intime et un lieu ouvert avec son immense portail de fer incitant à développer des liens avec le monde, « cette possibilité que nous offraient nos épaules d'hirondelle de nous faufler si vite hors de notre cage. »²⁴ Aujourd'hui désaffecté, l'établissement avait été aménagé en asile d'aliénés, lorsque la famille Deville y séjourna dans les années 1960. Le lieu originel de l'écrivain a donc été ce territoire clos se partageant entre un espace-temps sans frontières, entre folie et réalité. L'hôpital psychiatrique était un espace ouvert, lieux d'allées et de venues des hommes et des bateaux, paradoxalement cerné de toutes parts par le fleuve et l'océan.

Les seuls accès prévus étaient au nord, sur l'estuaire : en amont et face au bassin le canal pour l'arrivée des bateaux jamais achevés, en aval et face au lazaret cette étrange Porte monumentale ne menant nulle part, si ce n'est sur quelques mètres de sable à marée haute, quelques dizaines de mètres de vase à marée basse, et dont il était sans doute prévu qu'elle n'ouvrirait que pour la sortie sur des barges de cadavres contaminés.²⁵

Dans l'écriture, le lazaret et l'estuaire tout proche restent pourvoyeurs de ces dynamiques inconscientes de contenance, d'identification, de continuité historique, de création et d'esthétique ; ils sont investis d'affects que l'écrivain se plaît inconsciemment ou non à distiller dans son œuvre. Ils disent l'importance d'un habitat intérieur autant que la nostalgie d'une époque autarcique, perçue à rebours tel un communisme primitif. Au romancier qui entreprend de recréer ce paysage dont il a fait sa vie durant un territoire imaginaire et

²² Deville, « Nant-Naz », 73.

²³ Dans *Le Feu d'artifice* (Paris : Minuit, 1992) de pareilles notations du narrateur rappellent son enfance brévineoise, ses années de lycée, ses études de philosophie, ses séjours effectués au Nigéria et dans les pays du Golfe Persique ; Deville, *Le Feu d'artifice*, 37, 14, 42, 79, 86-7.

²⁴ Deville, « Le Lazaret de Mindin », dans Collectif, *Désirs d'estuaire* (Nantes : Siloé, 1997), 99-107, ici 100.

²⁵ Deville, « Le Lazaret de Mindin », 102.

intérieur de présenter son projet tel un dernier ancrage dans le pays de son enfance.

Au bout de mes trois séries de livres, je pense que je finirai par écrire *Lazaret*, un roman situé dans l'ancien hôpital de quarantaine pour les marins devenu hôpital psychiatrique [...] *Lazaret* serait l'histoire d'un môme qui sort du lazaret faire un petit tour et qui finit par s'y retrouver en maison de retraite. Quelque chose de très simple, en fait.²⁶

En outre, par ses mentions à la faible stature du narrateur enfant, « Le Lazaret de Mindin » fait indirectement référence à un épisode douloureux de l'enfance de Patrick Deville qui est abordé dans « Les histoires dans le tapis » : son immobilisation dans un corset de plâtre pour motif médical vers 4 ou 5 ans. Cette longue période de soins a correspondu à son apprentissage précocité de la lecture grâce à la découverte notable d'un ouvrage d'aventures qui a bouleversé sa vie : *Le Tapis volant* de Mary Zimmerman.²⁷ Aujourd'hui encore, l'auteur aime à citer cet extrait.

Quand Michel rouvrit les yeux, il se trouvait en Floride. En pleine forêt vierge, il descendait une rivière dans un canot indien. Des alligators nageaient dans l'eau verte. De la mousse épaisse se pendait aux arbres du rivage.²⁸

Le livre raconte l'histoire d'un garçonnet qui possède un tapis magique auquel il peut commander et, grâce à lui, aller où il le désire instantanément. Il est aisé de comprendre combien ce livre d'aventures lu et relu pendant des années a été marquant pour le futur écrivain, enfermé dans un hôpital psychiatrique et immobilisé à l'intérieur d'une coquille de plâtre. « Enfin, c'est à ce moment-là que j'ai compris que je ne ferai pas autre chose [...] je crois que je n'ai jamais rien fait depuis que de réécrire ce livre qui non seulement a changé ma vie, mais l'a définitivement orientée. »²⁹ Comprenant sans doute que le voyage n'était pas pour lui, l'enfant sage lut et relut encore pendant des années des histoires de voyages par-delà les mers (celles de Verne, par exemple) suivant consciencieusement sur les atlas les trajectoires de ses explorateurs préférés ; les cartes n'ont d'ailleurs plus cessé de le passionner. Dans « Les His-

²⁶ Patrick Deville, cité par Jean-Maurice de Montrémy, « Vingt mille lieux sur la terre », *Livres-Hebdo* (12 décembre 2008), 77.

²⁷ L'écrivain possède toujours son propre exemplaire du livre paru aux éditions Hemma à Amsterdam en 1962.

²⁸ L'intégralité du témoignage vidéo est en ligne : <http://www.frances5/20livres>, consulté le 7 février 2018.

²⁹ Patrick Deville, « Le livre qui a changé ma vie », <http://www.frances5/20livres>, consulté le 7 février 2018.

toires dans le tapis », placé sous l'égide double de Proust et d'Hugo, Deville expose précisément ce déclic émotionnel, qui fut en fait son premier bonheur de lecteur et son premier pas dans la littérature.

Sans sortir du lazaret, ni même de ma chambre, j'avais acquis là, me semblait-il, prince rachitique et immobile des tortues pattes en l'air, pendant qu'un autre prince de mon âge parcourait le monde sur son tapis magique, le goût du multilinguisme et du cosmopolitisme, des déplacements rapides et incessants dans l'espace. Sans doute aussi, avec ce livre, naquit simultanément, plus que pour les friandises, mon goût pour les contrées lointaines, le manie-ment des atlas et de l'imparfait du subjonctif.³⁰

Le dernier roman en date au titre très énigmatique de *Taba-Tabà*³¹ publié en 2017 permet au lecteur de redécouvrir le personnage central du « Lazaret de Mindin » : c'est en effet dans ce court récit que Deville mentionne pour la toute première fois un pensionnaire du lazaret, surnommé Tabataba. Ce psychotique solitaire, qui « pouvait attendre si le temps le permettait plusieurs heures assis sur les marches de notre maison de la Porte monumentale, balançant lentement le torse d'avant en arrière devant les eaux grisâtres et vertes, et psalmodiant Tabatabatabataba sans même vraiment paraître en panne de clopes »³² est en fait l'homme qui a symboliquement ouvert les grilles de l'hôpital psychiatrique, libérant d'un coup le goût de l'ailleurs chez le jeune Deville. Dans la clause de son récit, le narrateur explique, en effet, comment cet ancien militaire de la marine a bien involontairement contraint la famille à quitter le logement de fonction qu'elle occupait au Lazaret :

[...] seul Tabataba fut en partie responsable de la décision de nos parents qui voyaient d'un assez mauvais œil au retour du bureau les progrès que mon frère et moi accomplissions sur notre petit Golgotha, assis de part et d'autre de notre maître et une marche plus bas, nous inclinant en rythme tous les trois devant les eaux grises et vertes et l'estuaire et accordant nos litanies : « Tabatabataba... Tabatabataba... Tabatabataba... ».³³

L'écrivain a, par ailleurs, confié à Philippe Lançon qu'à l'époque, tout le monde pensait que le malade qui le fascinait tant réclamait des cigarettes sans escompter qu'en malgache Tabataba signifierait : « rumeurs, grands

³⁰ Patrick Deville, « Les histoires dans le tapis », dans *Lectures Lointaines*, dir. par Patrick Deville (Saint-Nazaire : Meet, 2006), 31–3, ici 32.

³¹ Deville, *Taba-Tabà* (Paris : Seuil, 2017).

³² Deville, « Le Lazaret de Mindin », 101.

³³ Deville, « Le Lazaret de Mindin », 107.

bruits, émeute, terme par lequel on désigne l'insurrection de 1947. »³⁴ Le romancier estime donc plausiblement que son grand camarade qui ne possédait alors plus que deux syllabes avait participé à la répression militaire française de Madagascar. Bien plus tard, l'écrivain découvre que *Taba-Tabà* est aussi le titre d'un bref dialogue de Bernard-Marie Koltès³⁵ paru en 1990. L'écrivain rend aujourd'hui un hommage à ce compagnon de jeu peu banal, en creusant de nouveau – et pour l'amoureux des chiffres qu'il est, cet hommage intervient tout juste vingt ans après la parution du « Lazaret de Mindin » – parmi ses souvenirs d'enfance, fondateurs et fantasmatiques. Devenu le lieu de mémoire fondamental, initial et initiatique de l'écrivain, le lazaret hante toute son œuvre : aussi *Taba-Tabà*, cette fresque épique et historique sur la France de Napoléon III à aujourd'hui, débute-t-il à Mindin en 1960. Le roman, qui est aussi le plus autobiographique de tous les ouvrages devilliens, se place ainsi au centre du cycle qui compte deux tours du monde littéraires dont l'un est d'ores et déjà achevé avec *Sic Transit*. Depuis longtemps, le romancier brévinçois avait énoncé le projet de consacrer véritablement ce site où est né le désir d'estuaire qui, son existence durant, aura été le catalyseur de ses voyages autant que de son écriture. « Je voudrais garder ça, je finirai par écrire dessus, d'ailleurs je l'ai déjà fait. C'est un bon sujet pour un livre, et peu importe que ce soit ma vie. »³⁶ En 2017, Patrick Deville aura donc réalisé un souhait très ancien : « J'ai décidé de devenir écrivain vers 7 ou 8 ans pour écrire ce livre-là : *Taba-Tabà* »³⁷.

Avec la littérature, l'autre passion apparue dès l'enfance a été la mer. « Le Jour du safran », qui décrit deux hommes pareillement aimantés par l'Océan Atlantique, dit plus spécifiquement la passion de Deville pour la navigation³⁸

hauturière et son bonheur à décrire³⁹ des navires et des marins. Au cœur du texte, composé de menues anecdotes et d'échanges amicaux, virils et solidaires, entre le narrateur et le capitaine du voilier *La Maline*, il y a le violent coup de mer qui endommagea le safran du voilier, cette partie du gouvernail servant à modifier la direction du bateau. Dans ce récit qui a pour toile de fond des histoires de marins à la Loti, des naufrages à la Conrad et une foule d'autres manœuvres à la Verne, plus ou moins délicates, l'on reconnaît quelques-uns des lieux devilliens, de la Bretagne à Cuba. Parce que les deux marins ont en partage le goût de naviguer et celui d'écrire, il s'y trouve même des sites directement liés à des épisodes de sa carrière d'écrivain tels « l'Atlantic Center for the Arts » en Floride et « le Yacht Club de New Smyrna Beach » où se tint la création collective de *Semaines de Suzanne*. Toujours en quête d'une définition de la littérature et de ce qu'elle représente tant pour les auteurs que pour les lecteurs, Deville file ici la métaphore entre navigateurs ahuris dans la brume et écrivains, le lien entre navigation et écriture autour de ce paradoxe qu'est l'attrait de la solitude vécu symétriquement au désir de l'autre, « le rêve impossible de faire partager une solitude absolue et si jalousement préservée. »⁴⁰ Ailleurs, il creuse la question fondamentale pour tout créateur de la place de la lecture dans l'existence.

On aimerait croire, lorsqu'on est lecteur, qu'être lecteur résulte d'un libre choix, et qu'il est possible de sortir de la bibliothèque, que la clef est sur la porte. Et puis, le temps passant, il faut bien se rendre à l'évidence : on n'a pas choisi d'être lecteur. La littérature fait le lecteur comme l'occasion le larron, et dès lors détermine la vie de cet enfant. C'est trop tard. Le voilà devenu lecteur. Adulte, il découvrira que pour lui, comme pour les autres lecteurs, la vraie vie est entre les rayonnages et sous la lampe, et que l'autre vie est un fantasme, un monde parallèle, dont la seule justification est de fournir de temps à autre des sujets de livres aux romanciers.⁴¹

Des confidences sur ce qui semble son quotidien, l'auteur de *La Femme parfaite* en concède encore quelques-unes dans « Courgette, Ciboulette et Aubergine »⁴², un texte centré sur la figure de son fils, né en 1989. Mais, un thème

³⁴ Deville, *Tabà-Tabà*, 427.

³⁵ Koltès, *Roberto Zucco*, suivi de *Tabatabà-Coco* (Paris : Minuit, 1990).

³⁶ Patrick Deville cité par Philippe Lançon, « Hôtel Deville », *Libération*, 15 janvier 2004. L'article est accessible sur Internet : http://next.liberation.fr/livres/2004/01/15/hotel-deville_465394, consulté le 7 février 2018.

³⁷ Patrick Deville cité par Isabelle Bernard et Marina O. Hertrampf, « Entretien avec Patrick Deville », p. 197.

³⁸ « Le bonheur d'être ailleurs, c'est principalement celui de naviguer, surtout sur les fleuves. Mais aussi en mer. Je me sens mieux dès que je suis sur un truc qui flotte », Patrick Deville, « La liberté dans la contrainte », *La Femelle du requin* 44 (automne 2015) : 26–46, ici 28.

³⁹ Deux publications en témoignent : sa préface à l'ouvrage collectif *À bord du Normandie, Journal transatlantique de Blaise Cendrars, Colette, Claude Farrère & Pierre Wolf* (Paris : Le Passeur-Cecofop, 2003) et « De l'autre côté de l'eau », dans *Queen Mary 2 & Saint-Nazaire*, dir. par Collectif (Saint-Nazaire : Meet, 2003), 66–84.

⁴⁰ Patrick Deville, « Le Jour du safran », *Revue Scherzo*, 18–19 (octobre 2002) : 41–7, ici 44.

⁴¹ Deville, « Les histoires dans le tapis », 31.

⁴² Patrick Deville, « Courgette, Ciboulette et Aubergine », *Liseron : revue de la maison d'arrêt de Poitiers* 30 (1998) : 12–5.

plus imposant relie les nouvelles entre elles, il s'agit du voyage et de l'altérité qui point dans les sentiments de solitude et d'exaltation face au lointain ; l'on y retrouve l'enfant de Saint-Brévin aux prises avec son désir d'estuaires.

Déclinaisons du voyage

Même si ses points d'ancrage demeurent Saint-Nazaire et sa résidence de l'Océan, Patrick Deville, depuis longtemps parisien, se plaît à demeurer dans cette situation de perpétuelle partance, avide de découvertes et de rencontres, attentif à l'appel du dehors. Plusieurs écrits telles les nouvelles centraméricaines s'apparentent à des récits de dépaysement au sein desquels les lectures (Homère, Cendrars, Conrad, London, Loti, Rimbaud, Verne ou Stevenson...) restent déterminantes. La teneur et la saveur de ces fictions rappelle le romanesque composite, d'une infinie modernité, à la fois fantasmatique et tourmenté, poétique et contemplatif, qui fait le succès de Deville aujourd'hui.

Intitulé *L'horizon est plus grand*⁴³ dans sa version remaniée pour une édition d'art, *Nordland*⁴⁴ développe une intrigue sentimentale, traversée de références au périple d'Ulysse, dans le paysage époustouflant des fjords de Norvège, au nord du cercle polaire, entre le port de Bodø et les îles Lofoden dans le Nordlandsflaket. « Nous nous dirigeons à la moyenne de huit nœuds vers les plus forts courants marins du monde, les deux maelströms du Moskeness-straumen et du Saltstraumen dans l'océan glacial arctique. »⁴⁵ Le narrateur y fait la connaissance d'une jeune femme blonde, envoutante qu'il surnomme Circé en référence à la magicienne qui transforma les compagnons d'Ulysse en pourceaux : « Et je sus dès lors que j'étais son prisonnier »⁴⁶, affirme-t-il. Le Je est un navigateur qui « aime vaincre la mer et les vents par la ruse des amures »⁴⁷, tel son incomparable héros ; il finit par céder aux charmes de Circé dans un chalet de bois au cœur d'un îlot au microclimat tempéré au pied d'un glacier dont l'immensité impose sa beauté autant que sa dangerosité. Entamé avec Homère, le jeu intertextuel se poursuit avec des allusions

⁴³ Patrick Deville, *L'horizon est plus grand*, avec neuf lithographies de Richard Texier (Nantes : Petit Jaunais, 1996). Nous citerons ici le tiré-à-part original que nous a confié l'écrivain.

⁴⁴ Patrick Deville, « Nordland », *Le Nouveau Recueil* 44 (septembre-novembre 1997) : 5-14. Le récit constitue un fragment d'*Absolut Homer*, une publication rassemblant vingt-deux écrivains sous la direction de Walter Grond (Vienne : Literaturverlag Droschl, 1995).

⁴⁵ Deville, « Nordland », 5.

⁴⁶ Deville, « L'Horizon est plus grand », 9.

⁴⁷ Deville, « Nordland », 7.

aux romans d'aventures marines, à la « mer noire des tempêtes et des bourrasques nocturnes, des naufrages sur des grèves inconnues. »⁴⁸ Citant sans doute ses propres sources de documentation, le narrateur concède aisément entretenir avec le monde une médiation symbolique :

Je n'étais pas le premier, loin s'en faut, à vouloir capturer par des mots la majesté des maelströms : Friis, Petter Dass, Jules Verne et Edgar Allan Poe s'y étaient attelés et je m'imprégnais des textes de mes devanciers que j'annotais (tant il est vrai qu'on ne voyage jamais que dans le sillage de plus anciens vaisseaux).⁴⁹

Les références homériques restent les plus nombreuses puisque plusieurs extraits du chant X de l'*Odyssée* cités dans la traduction de Philippe Jaccottet⁵⁰ rythment la nouvelle. Au reste, les personnages globe-trotters sont souvent de grands lecteurs, ce qui permet à Deville de partager des expériences de séjours à l'étranger autant que des goûts littéraires : si ce narrateur psalmodie les chants de l'*Odyssée*, celui-là découvre *La Nuit de Dunkerque* de Louis Aragon, puis plonge dans la correspondance amoureuse de Maïakovski.⁵¹ Le désir autobiographique existe pleinement grâce aux références littéraires souterraines ou mises en lumière et que le texte soit le lieu de son engagement auctorial, un espace destiné à transmettre ses valeurs propres, une éthique, autant qu'à réfléchir sur des questions génériques, rhétoriques et stylistiques.

Bâtie à partir de matériaux autobiographiques et littéraires, la poétique du déplacement, qui se donne à lire tel un *modus scribendi* fort abouti dans le cycle du Seuil, s'est donc peu à peu constituée. L'imaginaire de l'estuaire apparaît véritablement celui de Deville tant il est un site déclencheur de rêves, d'ailleurs et d'aventures et simultanément un ancrage fondateur. Il est flagrant dans *Saint-Nazaire et Dunkerque*. Un « amoureux des ports » à la manière de Pierre Mac Orlan y rapproche les deux villes côtières avec déjà le dessein de « retrouver cette amarre, ce cordage tressé, brin à brin entortillé, de l'histoire et des livres. »⁵² Le premier port lui est familier et le hante avec ses fantômes – Artaud, Nabokov, Cendrars, Maïakovski entre autres y sont passés –, l'autre lui est inconnu et il le découvre surpris par la beauté de ses « horizons couleur de schorre ou vert-de-gris, [ses] grues, [ses] ponts, [ses] conteneurs,

⁴⁸ Deville, « Nordland », 12.

⁴⁹ Deville, « Nordland », 9.

⁵⁰ Deville, « Nordland », 7, 8, 12, 13, 14.

⁵¹ Deville, « Saint-Nazaire et Dunkerque », 72.

⁵² Deville, « Saint-Nazaire et Dunkerque », 72.

[ses] bassins d'eau violette, [ses] ballets d'hélicoptères au-dessus de l'aciérie de Sollac et la Compagnie des Asphaltes. »⁵³ Rassuré par les mots d'Aragon qui ont loué le port nordiste aux nuages couleur de plomb ou de manganèse, le narrateur peut, « de mots à mots, d'amants en amantes », solidement les lier l'une à l'autre, les aimer l'un et l'autre : Saint-Nazaire et Dunkerque.

Dans *Taba-Tabà*, le pays (re)découvert est la France avec laquelle, comme tout poète aux semelles de vent, Deville entretient une relation passionnelle. Et, là encore, « [...] le lieu risque bien d'être la figure du désir, sans lequel il ne peut y avoir de texte. »⁵⁴

« La liberté dans la contrainte »

Lorsque Patrick Deville expose le projet romanesque débuté avec *Pura Vida*, il évoque la liberté dans la contrainte d'un certain formalisme à bâtir une vaste fresque géographique et historique en douze tableaux de 1860 à aujourd'hui, sur laquelle il travaille depuis vingt ans et qu'il ne prévoit pas d'achever avant quinze ans.

De livre en livre, je traîne après moi une bande de personnages historiques et d'écrivains. C'est aussi de la méta-littérature, le rêve de la grande bibliothèque du monde. J'aime qu'il y ait des personnages qui clignotent un moment depuis le fond de la scène, restent dans l'ombre pendant plusieurs livres. Je sais qu'un jour, ils seront en pleine lumière.⁵⁵

Des liens entre le corpus de textes courts et la trilogie *Sic transit* comme avec les romans minuitards⁵⁶ rendent plus apparent encore l'imposant tissé intratextuel et intertextuel métabolisant l'œuvre. Ainsi, relevons que « Transcaucasie Express »⁵⁷ constitue la seconde partie de *La Tentation des armes à feu*, sous-titrée « Vie & mort de Sergueï Essenine »,⁵⁸ que le récit *Vie et mort de*

*Sainte Tina l'exilée*⁵⁹ est repris en substance dans *Viva* et que la nouvelle intitulée « Une photo à Montevideo. Vie & mort de Baltasar Brum » (parue sous le titre espagnol *Una foto en Montevideo*⁶⁰) accompagnée de la photographie du président Brum est presque textuellement la première partie⁶¹ de *La Tentation des armes à feu*. La nouvelle intitulée « La Tentation des armes à feu »⁶² sert de trame au roman paru en 2006; de même, « *La 403 de Paco le Santero* »⁶³ constitue le chapitre « automobiles » de *Pura Vida*.⁶⁴ Les traces sont parfois minces qui rattachent un texte à l'autre : un patronyme et un véhicule relie, par exemple « Courgette, Ciboulette et Aubergine », où figure la mention d'une « moto rouge de forte cylindrée et de marque Norton que pilote Alexandre Skoltz »⁶⁵, au roman *Longue Vue*, paru dix ans auparavant, dont la scène inaugurale contient cette phrase : « Alexandre Skoltz pilotait une motocyclette Norton d'ancien modèle et de forte cylindrée. »⁶⁶ La mention au journal *Tiempo* « dont le titre concerne les bûcherons salvadoriens assiégés par l'armée hondurienne Paragon ! Ils ont payé ! »⁶⁷ se retrouve dans *Pura Vida* dans le chapitre « Paragon ! » mentionnant la même guerre du bois.⁶⁸ Ce type d'indices permet de retrouver dans l'œuvre intégrale des morceaux de textes pensés à la même période et d'enrichir les études génétiques sur la littérature contemporaine.

Un autre exemple de la mobilité de fragments-sources se trouve dans le projet collaboratif « Du roman au refrain », un CD sorti en 2005. Une trentaine d'écrivains, parmi lesquels Jean-Marie Laclavetine, Dominique Noguez, Paul Fournel et Alain Nadaud, ont participé à l'élaboration de chansons pour Mathilde Mauguère. Deville a écrit « Sorocabana », un boléro dont les paroles figurent dans *Ces Deux-là*⁶⁹ et dans *La Tentation des armes à feu*.⁷⁰

⁵⁹ Patrick Deville, *Vie et mort de Sainte Tina l'exilée*, Temps réel.publie.net, 2011, <http://www.publie.net/fr/ebook/9782814504240/vie-et-mort-sainte-tina-l-exil%C3%A9e>, consulté le 7 février 2018.

⁶⁰ Patrick Deville, *Una foto en Montevideo* (La Havane : José Martí, 2000).

⁶¹ Deville, *La Tentation des armes à feu*, 11–39.

⁶² Patrick Deville, « La Tentation des armes à feu », *Le Nouveau Recueil* 61 (2001–2002) : 133–9.

⁶³ Patrick Deville, « *La 403 de Paco le Santero* », dans *Des écrivains & leur Havane*, dir. par Collectif (Saint-Nazaire : Meet, 1995), [non paginé].

⁶⁴ Patrick Deville, *Pura Vida, Vie & mort de William Walker* (Paris : Seuil, 2004), 214–22.

⁶⁵ Deville, « Courgette, Ciboulette et Aubergine », 13.

⁶⁶ Patrick Deville, *Longue Vue* (Paris : Minuit, 1988), 10.

⁶⁷ Deville, « Courgette, Ciboulette et Aubergine », 15.

⁶⁸ Deville, *Pura Vida*, 160–4.

⁶⁹ Deville, *Ces Deux-là*, 157.

⁷⁰ Deville, *La Tentation des armes à feu*, 119–26.

⁵³ Deville, « Saint-Nazaire et Dunkerque », 72.

⁵⁴ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques* (Paris : Seuil, 1972), 158.

⁵⁵ Patrick Deville, « La liberté dans la contrainte », *La Femelle du requin* 44 (automne 2015) : 26–46, ici 28.

⁵⁶ Un autre système de contraintes préside à l'écriture des premiers romans ainsi que l'explique Deville dans l'entretien « Plus formaliste peut-être que minimaliste... » publié dans *Romanciers minimalistes 1979–2003*, dir. par Marc Dambre et Bruno Blanckeman (Paris : Presses de la Sorbonne-Nouvelles, 2012), 311–30, ici 318–9.

⁵⁷ Patrick Deville, « Transcaucasie Express » (catalogue de l'exposition), dans *Bakou Saint-Nazaire* (Saint-Nazaire : Meet, 2000).

⁵⁸ Deville, *La Tentation des armes à feu* (Paris : Seuil, 2006), 42–86.

En fait, la conception d'une œuvre suivant un cahier des charges extérieur n'est pas rare dans sa bibliographie.

Publié en 1991, *Semaines de Suzanne* en est un exemple puisqu'il s'agit d'une publication conçue par l'impulsion oulipienne d'un groupe emmené par Harry Mathews. Sept écrivains, Florence Delay, Jean Echenoz, Sonia Greenlee, Harry Mathews, Mark Polizzotti, Olivier Rolin et Patrick Deville, s'étaient retrouvés pendant quelques semaines à l'automne 1990 à New Smyrna Beach en Floride. À l'origine du projet qui a tout de la gageure, il y a la Suzanne du titre, une héroïne dont les auteurs ne connaissent que l'état civil (son nom, ses date et lieu de naissance), la profession des parents, la taille et les signes particuliers. Ils inventeront chacun un épisode original de son existence, une sorte de semaine particulière. Suivant ce protocole, Deville signe « Passe-passe », le récit pathétique et drôle à la fois d'un piteux prestidigitateur qui, se repaît d'une nostalgie très amère, pour une histoire d'amour vieille de trente-cinq ans qu'il a vécue avec une fillette nabokovienne aux « yeux bleus d'Alice dans l'objectif du lapin blanc, sous la frange noire au carré »⁷¹ rencontrée durant l'été 1956 : Susie Fotopolis, 13 ans et demie. Rieuse et moqueuse, apportant l'« araignée mécanique en peluche »⁷² qui lui sert de mascotte jusque dans le lit où elle partage avec lui de sensuels jeux de mains, la jeune adepte de tours de magie n'est plus désormais qu'un fantôme d'amour. Et, si les quelques journées passées en sa compagnie sont données pour inoubliables, elles servent surtout de réservoirs à des regrets, douloureux et infinis, et à un désespoir irreprésentable.

Elle est passée trop vite et trop près de ma vie, Susie. C'est ainsi que mon manuel d'artilleur, pendant la guerre d'Algérie, définissait l'effet de souffle : le cadavre est intact, ni traces de sang ni brûlures ; à l'intérieur tout est brisé, haché menu depuis trente-cinq ans⁷³.

Si *Semaines de Suzanne* reste une œuvre aux tonalités un rien discordantes, un « collage d'écriture énigmatique »⁷⁴, le protocole scriptural particulier a toutefois stimulé Patrick Deville qui, par la suite, a participé à d'autres projets d'écriture collective, parmi lesquels celui de son ami Olivier Rolin : *Rooms*. Paru en 2006, deux ans après *Suite à l'Hôtel Crystal*, *Rooms* regroupe

⁷¹ Deville, « Passe-passe », dans *Semaines de Suzanne*, dir. par New Smyrna Beach (Paris : Minit, 1991), 29–47, ici 32.

⁷² Deville, « Passe-passe », 33, 41, 43, 44.

⁷³ Deville, « Passe-passe », 34.

⁷⁴ Cf. l'étude d'Isabelle Dufour, « Et toutes ces toiles d'araignées ? L'insaisissable écriture dans *Semaine de Suzanne* », *Tangence* 52 (septembre 1996) : 77–88.

(clin d'œil perecquien) les récits ayant pour cadre des chambres d'hôtels de vingt-huit auteurs. Dans « Chambre 301, Pansion Čobanija, Sarajevo », une fiction alerte et plaisante, Deville décrit avec maints détails suivant le cahier des charges la « chambre de l'hôtel Čobanija à Sarajevo, dans ce quartier pentu de Skenderija, sur la rive gauche de la Miljacka » qui sert de « planque » à deux agents de l'Organisation (le narrateur préserve l'entier mystère sur cet organisme mafieux dans la veine de celui décrit dans *Ces Deux-là*). La nouvelle narre les préparatifs de l'enlèvement à Mostar d'un ex-joueur de football, avant-centre surdoué (qui tiendrait autant de « Zidane et Pelé réunis » que de « Garincha et Platini »⁷⁵, détruit par la guerre et par la drogue. Cette contribution au recueil de Rolin offre à Deville de laisser s'épanouir une nouvelle fois sa passion pour Joseph Conrad et le Congo puisque l'ex-footballeur est surnommé « Kurtz » précisément en l'honneur du personnage de collecteur d'ivoire d'*Au cœur des ténèbres*.⁷⁶ La bibliophilie du narrateur est telle qu'au milieu de cette mission clandestine, il trouve le temps d'annoter assez tranquillement un exemplaire numéroté d'un tirage confidentiel et rare de « *Joseph Conrad au Congo* de Georges Jean-Aubry, publié au Mercure de France en 1925 à cinquante exemplaires signés par l'auteur. »⁷⁷ L'ex-footballeur bosniaque a des ressemblances avec des acteurs célèbres, qui renseignent sur les goûts de l'écrivain pour le cinéma américain⁷⁸ et ses visages fétiches.⁷⁹ Enfin, le saut temporel entre 1991, au centre du conflit qui a mené au suicide la nation de Tito, et le présent de l'énonciation (soit 2005), offre à l'écrivain de mesurer à travers un destin individuel hors du commun l'échec des révoltes collectives tout autant que d'appréhender la violence des hommes, la folie et la haine, qu'elles soient celles des soldats ou des supporters sportifs. Il est tentant de voir dans cette réflexion un lien avec les méditations faisant la teneur de *Pura Vida*, par exemple.

Être assis pendant des heures, parfois des jours, dans la voiture d'un inconnu, croiser parfois son regard dans le rétroviseur, amène toujours à se demander (à d'infimes détails, la position des mains sur le volant, la manière d'utiliser

⁷⁵ « Chambre 301, Pansion Čobanija, Sarajevo », dans *Rooms*, dir. par Olivier Rolin (Paris : Seuil, 2006), 77–87, ici 87.

⁷⁶ Kurtz est plusieurs fois cité dans les œuvres de Deville : Deville, *Équatoria*, 162, 277 ; Deville, *Kampuchéa*, 62 ; Deville, *Peste & Choléra*, 154. Il s'y trouve même « un héros de Conrad à la recherche de son propre Kurz (sic) » ; Deville, *Pura Vida*, 269.

⁷⁷ Deville, « Chambre 301, Pansion Čobanija, Sarajevo », 79–80.

⁷⁸ La nouvelle de Conrad a inspiré les cinéastes, en particulier Francis Ford Coppola pour *Apocalypse Now*.

⁷⁹ Deville, « Chambre 301, Pansion Čobanija, Sarajevo », 85.

le levier de changement de vitesses, quelques mots échangés à propos d'un match de football) si ce type, demain, brusquement confronté à une situation chaotique, deviendrait un saint ou un tortionnaire.⁸⁰

Ces rappels montrent que les expériences d'écriture collective, toujours sensibles aux approches plus extrêmes de l'OULIPO, sont appréciées, précisément lorsqu'elles suivent des voies insoupçonnées, à l'instar de celle proposée par le photographe Olivier Roller avec *Face[s] : photographies avec des textes de 31 écrivains*.⁸¹ En 2007, Deville se prête au jeu du miroir et dialogue avec un portrait de lui en noir et blanc, sans doute pour explorer plus avant cette position de repli sur lui-même qu'il affectionne :

Et c'est peut-être, toujours et partout, la position que les écrivains devraient choisir, l'insilio en sa propre intériorité. Parce qu'il y aurait aussi cela, dans une définition de l'écrivain, savoir que le séjour des hommes est le temps et non l'espace.⁸²

Conclusion

Il apparaît finalement que les récits courts servent de laboratoire à l'artiste autant qu'ils permettent la diffusion régulière de ses productions sur un marché éditorial à chaque rentrée saturé de nouveaux patronymes. Si les principaux thèmes correspondent aux interrogations traversant l'œuvre romanesque, ils entrent également en résonance avec les problématiques abordées au sein de la Meet au contact d'écrivains et de traducteurs, d'universitaires et de critiques invités à débattre dans les rencontres littéraires Meeting ou Fontevraud. Ces pistes de réflexion sur *L'Histoire ou la Géographie* (2008), *La mémoire juste* (2011) ou le rimbaldien *Ça ne veut pas rien dire* (2012) naissent au cœur du travail d'écriture fictionnelle et le nourrissent. Patrick Deville, en tous cas, semble avoir besoin de cette retirance et de cette expansion (entre sa région d'origine et le lointain, entre lui-même et les autres, entre la liberté et la contrainte, entre l'écriture et la critique...) qui lui sont une respiration.

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 remémorer 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.¹

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 »,² 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

¹ 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://cni.ntic.fr/photographie-memoire-et-revelation-40.html>, consulté le 23 mars 2017.

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

⁸⁰ Deville, *Pura Vida*, 217.

⁸¹ « Deville, Patrick », dans *Face[s] : photographies avec des textes de 31 écrivains*, dir. par Olivier Roller (Paris : Argol, 2007), 183–5.

⁸² « Que pourrais-je savoir de l'exil? », *Le Matricule des Angés* 50 (février 2004) : 23.

d'abandonner la narration absolument fictionnelle³ pour s'emparer des vies et des vicissitudes de personnes réelles qu'il suit dans leurs périples et aventures diverses.⁴ Deville s'insère dans la tendance du « retour au réel »,⁵ qui s'est imposée dans le panorama des lettres françaises de plus en plus sûrement à partir des deux dernières décennies du xx^e 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 Tschiltschke dans son article,⁶ 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-

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

⁴ 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.

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

⁶ Christian von Tschiltschke, « Constance et variabilité de l'écriture dans l'œuvre de Patrick Deville », dans ce volume, voir p. 19.

pelle Marc Dambre,⁷ 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 remplaçant 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).⁸ 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.⁹

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

⁸ 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).

⁹ 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)fictions 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 Genova¹⁰ 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 2010¹¹ 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. Mitchell¹² 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 ».¹³ 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 :

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

¹¹ Base de données interactive consultable à l'adresse : www.argec.it/roman_art/.

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

¹³ 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.¹⁴

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 ».¹⁵ 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 »¹⁶ 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. (K, 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-

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

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

¹⁶ 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 ». ¹⁷

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,

¹⁷ 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 viêtcong 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,¹⁸ 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 photographiques¹⁹ :

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)

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

¹⁹ 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,²⁰ 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-

²⁰ 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.²¹

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 boudriers, 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

raconté en sollicitant la mémoire personnelle des lecteurs.²² 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-Bolívar 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 aiguë 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.

²² 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.

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

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-

liers 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 »²³ 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 » (ν, 259).

²³ Thélot, *Critique de la raison photographique*, 24.

Les espaces devilliens

Géopolitique à géométrie variable	119
Histoires de lignes dans <i>Équatoria</i>	
Jacqueline Jondot	
« Lire des livres, cultiver son jardin »	135
Nature, aventure et tragicomique de la vie chez Patrick Deville	
Pierre Schoentjes	
Les terrains de Patrick Deville	151
Dominique Viart	

Géopolitique à géométrie variable

Histoires de lignes dans *Équatoria*

Jacqueline Jondot (Toulouse)

RÉSUMÉ : Dans *Équatoria* (2009), Patrick Deville inscrit sur une partie de l'Afrique une géographie des lignes coloniales et post-coloniales qui contredisent les lignes droites tracées sur la carte, dont d'autres auteurs africains ont montré l'arbitraire et la rigidité. En suivant des itinéraires d'explorateurs du XIX^e et de révolutionnaires plus contemporains, il fait coïncider de manière kaléidoscopique des événements historiques anachroniques. Entre récit historique et histoire personnelle, il fait surgir deux conceptions, deux occupations de l'espace, celle des coloniaux et celle du romancier.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; Mahjoub, Jamal; colonialisme; postcolonialisme; orographie; saturation

What did borders matter ? Lines in the sand drawn by draughtsmen in the pay of emperors and kings.¹

Dans plusieurs de ses romans,² le romancier anglo-soudanais Jamal Mahjoub évoque la colonisation des bords du Nil au XIX^e siècle, de la Nubie au sud du Soudan, et dans cette région qu'on appelait Équatoria. Il oppose la géographie sinueuse, complexe et insaisissable du fleuve – des « entrelacs confus de vapeurs »³ de sa source à son delta qui s'ouvre et se répand⁴ – aux lignes droites des colonisateurs qui ont découpé le continent africain à coups de lignes rectilignes (frontières, ligne ferroviaire, télégraphe⁵), dans

¹ Jamal Mahjoub, *Dogstar Rising : a Makana Mystery* (London : Bloomsbury, 2013), 264.

² Jamal Mahjoub, *Nubian Indigo* (Arles : Actes Sud, 2006). La version anglaise n'existe que sous forme électronique Kindle (2005). Jamal Mahjoub, *In the Hour of Signs* (London : Heinemann, 1996), paru en français sous le titre *Le Train des sables* (Arles : Actes Sud, 2001).

³ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 79.

⁴ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 78.

⁵ « La France rêve d'un chemin de fer de ses possessions algériennes au Soudan, et en construit un plus modeste pour arriver à ce grand pays sur le Niger, en partant du point où le Sénégal cesse d'être navigable. Manchester suggère de joindre les grands lacs à la mer par une voie ferrée qui déboucherait en face de Zanzibar. D'autres songent à poser des rails entre le lac

une écriture nomade où les récits s'enchevêtrent pour se rassembler en un récit unique et multiple. C'est probablement Jamal Mahjoub qui donne la clé de lecture d'*Équatoria* de Patrick Deville.⁶

Il [le fleuve; J.J.] éclate en une myriade de ruisseaux minuscules qui bondissent et se ruent en avant dans un brouillard lisse et bleu, comme une étoile qui explose dans le firmament. Et c'est là que commence son histoire, au cœur de cet entrelacs confus de vapeurs. Et il en sera de même tout au long de son cours, car il ne cessera d'aller et venir entre des affluents et des petites rivières. Parvenu à la dureté du désert, comme une plante, il va se rassembler pour ne plus former qu'une seule tige rigide.⁷

Le titre du roman *Équatoria* renvoie à une double lecture de l'espace africain autour de l'Équateur qui fait écho à la lecture de Jamal Mahjoub. L'Équateur est une ligne tracée sur la Terre à mi-chemin entre les pôles : « grand cercle de la sphère terrestre, perpendiculaire à son axe de rotation ». ⁸ Cependant, à peine cette définition est-elle énoncée qu'elle est complétée par celle de l'Équateur magnétique qui vient en partie la contredire puisqu'il s'agit d'une « ligne irrégulière formée autour de la Terre par la suite des points où l'inclinaison de l'aiguille aimantée est nulle »⁹. Une autre définition ajoute que cette ligne « divise en deux hémisphères, l'un méridional, l'autre septentrional ». ¹⁰ Cette ligne imaginaire qui n'a aucune réalité tangible sur le sol relève d'une tentative de définir, de délimiter la Terre et de la diviser en espaces séparés, marqués : « Quelques kilomètres avant de franchir la ligne de l'Équateur dans le sens sud-nord est établi en contrebas de la route, derrière un grillage, le motel Équateur »¹¹. Toutefois, Patrick Deville¹² retient l'aspect discontinu de cette ligne : « On pourrait consacrer sa vie à ça, après tout, suivre l'Équateur,

Nyassa et le cours inférieur du Zambèze. On projette un télégraphe continental de l'Égypte au Cap de Bonne-Espérance, traversant les pays ouverts par notre voyageur. », William Garden Blaikie, *David Livingstone : sa vie et son œuvre d'après ses lettres et son journal intime, avec une carte des voyages de Livingstone*, Tome second (Lausanne : Arthur Imer, 1884), 305–6.

⁶ Patrick Deville, *Équatoria* (Paris : Le Seuil/Points, 2009), cité sigle E.

⁷ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 78–9.

⁸ *Dictionnaire Le Robert*.

⁹ *Dictionnaire Le Robert*.

¹⁰ *Dictionnaire Le Littré*.

¹¹ Deville, *Équatoria*, 40 [je souligne].

¹² Je parlerai de Patrick Deville ou de l'auteur, par commodité, tout en ayant pleinement conscience du caractère fictif du narrateur. Il souligne ailleurs le caractère éminemment ambigu du narrateur dans ce type de fiction : « Le narrateur de cette nouvelle [...] dont rien n'auto-rise le lecteur, ni la police, en vertu d'une convention littéraire inviolable, à penser qu'il pourrait s'agir de l'auteur. », Patrick Deville, *Pura Vida* (Paris : Le Seuil/Points, 2004), 92.

tout le long de ses quarante mille kilomètres, dont une partie considérable est d'ailleurs immergée » (E, 246). La ligne médiane est donc problématique, dans sa définition et son tracé mêmes. Ce qui n'est pas sans rappeler ce que le consul anglais Dirk confiait à Stanley sur Livingstone : « Il ne prend pas de notes ni n'écrit de journal ; il n'inscrit que rarement ses observations et ne possède que des cartes émaillées de marques et de points, que lui seul est capable d'interpréter ». ¹³ Les zones que la ligne de l'Équateur traverse et en particulier Équatoria, ont des contours flous : « Personne ne connaît l'extension de cette province sans véritables frontières, quelque part aujourd'hui en Ouganda » (E, 144); ailleurs elle est dite « province fantôme » (E, 150). Équatoria, province née d'ambitions utopistes d'une poignée d'aventuriers au cœur de l'Afrique, demeure un avant-poste, un poste avancé le plus souvent négligé par les capitales dont il dépend et laissé aux mains de personnages équivoques aux identités multiples tels que le général Gordon ou Emin Pacha. ¹⁴

Le titre du « roman » de Patrick Deville annonce donc une concurrence entre les lignes droites et les lignes floues, et entre les lignes coloniales qui séparent les ethnies et reconfigurent l'espace africain comme un miroir de l'Europe sans parvenir à échapper aux sinuosités orographiques (E, 230, 251, 325), qui dessinent l'espace autrement : « C'est une limite coloniale qui traverse en son milieu le royaume téké, et tout le monde ici l'ignore ou la méprise » (E, 176).

Le projet qui préside à l'écriture de ce « roman » est une biographie de Pierre Savorgnan de Brazza à l'occasion de la translation de ses restes dans un mausolée à Brazzaville, mais très vite la ligne chronologique perd sa linéarité pour « s'égarer » dans les méandres d'autres biographies comme celle de Tippu Tip ou d'autres bribes de biographies fragmentaires d'autres voyageurs de ces marches¹⁵ ou marges équatoriales. Si cette chronologie morcelée peut être considérée comme la métaphore des itinéraires non linéaires de Brazza, il faut sans doute aussi la lire comme une réponse au projet colonial qui se veut délimitation et définition nettes et précises. Deux visions de l'Afrique s'opposent, celle des explorateurs et/ou écrivains – souvent confondus – et celle des colonisateurs.

¹³ Jakob Wassermann, *La vie de Stanley (Boula Matari)*, traduit de l'allemand (Paris : Albin Michel, 1933), 71.

¹⁴ « Il est le lieu géométrique de tous les troubles, de toutes les discordes, de toutes les irrégularités. », Wassermann, *La vie de Stanley*, 228.

¹⁵ Du proto-germanique *marko* ou *marka*, signifiant « frontière ».

La frontière, cette ligne qu'un trait de plume, telle une lame acérée, avait tracée arbitrairement. C'est elle qui séparait les rochers de vastes étendues de sable, tenait à l'écart deux peuples unis par un fil étrange et luisant qui s'enroulait au plus profond du continent. Ce fil, c'était le fleuve.¹⁶

Les colonisateurs ont horreur du vide, des « espaces blancs » non cartographiés, non légendés¹⁷ : « l'atlas de la bibliothèque familiale, imprimé en [18]52, laisse un blanc immense au centre de l'Afrique »¹⁸. Les colonisateurs commencent toujours par cartographier l'espace comme première étape de leur appropriation et de l'inscription de leur maîtrise, de leur mainmise sur les nouveaux territoires.¹⁹ Ignorer les cartes des prédécesseurs consiste à nier leur antériorité sur les terres convoitées : « Les Anglais croient découvrir tout cela, et qu'ils sont les premiers à explorer le cœur de l'Afrique. Depuis des siècles, des cartes arabes ont été tracées qu'il suffirait de consulter ».²⁰ D'ailleurs, à l'ère postcoloniale comme le narrateur d'*Équatoria* en fait l'expérience plusieurs fois, les cartes et autres plans ont disparu, comme pour effacer l'emprise coloniale qui cependant demeure dans la toponymie : « Après que je me suis plaint de l'apparente impossibilité de me procurer un plan de la ville, ou du fait plus inquiétant qu'on refuse de m'en vendre un »²¹. La cartographie coloniale sert à découper selon des lignes droites (« La route des Chinois est rectiligne » (E, 169) et selon des axes divers mais rectilignes : « La France veut aligner ses positions sur un axe horizontal [...]. L'Angleterre tient à son axe vertical » (E, 179). Critiquant « l'arbitraire des faiseurs d'atlas

contemporains »,²² Stanley, en son temps, morigénait déjà ses concurrents sur le terrain en ces termes : « Dans une récente carte, tenue en Allemagne pour une des plus parfaites, [...] une ligne droite, tirée au hasard, représente une côte très intéressante par ses multiples indentations ».²³ Ces lignes droites quadrillent le continent pour en faire le terrain de jeu des puissances coloniales : « La carte de la région est un damier » (E, 197), « L'Afrique est alors un jeu de go » (E, 178). Les métaphores du damier et du jeu de go illustrent ce découpage purement géométrique, totalement étranger au terrain, qui ne tient aucun compte des lignes naturelles que les fleuves inscrivent pourtant sur le terrain. Ces découpes morcellent le terrain en une multitude de parcelles (« Le Congo français est découpé en quarante concessions cotées en Bourse » (E, 197), isolées les unes des autres (E, 178), qui font du territoire africain un gigantesque corps morcelé, représenté par le corpus morcelé que Patrick Deville cite ou évoque dans son propre texte.

C'est toute la différence entre un Stanley et un Brazza, l'un traversant le continent de part en part (E, 50–1) alors que l'autre suit les sinuosités des fleuves qui n'en finissent pas de se ramifier (E, 19, 43). Même si son « exploration [...], inexorablement, s'est transformée en conquête » (E, 201). Il n'est pas indifférent de retourner à l'origine latine d'explorer, *explorare* qui a pour second sens « faire une reconnaissance militaire »²⁴. Voir aussi la « pureté » et le désintéressement colonial des intentions des explorateurs : « Son but était aussi pur que celui de Livingstone, assure sa femme [...]. La recette pour la transformation de l'intelligence et des mœurs des pays africains était d'une simplicité digne de lui. L'Europe n'avait qu'à nouer avec l'Afrique des relations commerciales et en peu de temps, grâce à la ferveur philanthropique, alliée au travail scientifique, le continent noir deviendrait un véritable Paradis. [...] En sa qualité d'Anglais, il devait diriger son attention tout d'abord sur la Grande-Bretagne et l'aide britannique, ce qui résultait aussi de la connaissance des rapports de force existants. »²⁵ Son biographe – ou plutôt hagiographe – ajoute d'ailleurs : « Il y avait en lui un colonisateur de grande envergure. Ses expériences avec l'homme noir l'ont conduit à réformer de fond en comble son jugement sur la race africaine, sans toutefois le guérir de la manie européenne de l'annexion »²⁶ si elle a abouti aux lignes de coupure

¹⁶ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 12.

¹⁷ Voir Philippe Vasset, *Un livre blanc : récit avec cartes* (Paris : Fayard, 2007).

¹⁸ E, 306. Voir aussi E, 333.

¹⁹ Territoire vient de *terrere*, effrayer. Le territoire est donc un endroit contre lequel les gens sont mis en garde. Avec la notion de territoire, on commence à voir apparaître les limites d'un groupe qui en exclut l'autre.

²⁰ E, 288. Voir aussi E, 298. Stanley consacre un chapitre de son récit dans les ténèbres de l'Afrique aux cartes de ses prédécesseurs depuis l'Antiquité jusqu'aux voyageurs arabes du xv^e siècle ; H. M. Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique : recherche, délivrance et retraite d'Emin Pacha*, ouvrage traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur, contenant 150 gravures d'après les dessins de A. Forestier, Sydney Hall, Montbard Riou, et trois grandes cartes tirées en couleurs, Tome second (Paris : Hachette, 1890), 270–88. « Nous n'avons pas à faire les fiers, on le verra, puisque les anciens voyageurs, géographes et écrivains, avaient déjà des idées très nettes sur l'origine du Nil, et avaient entendu parler des Montagnes de la Lune, des trois lacs et des fontaines qui donnent naissance au grand fleuve égyptien. », Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 270.

²¹ E, 121. Voir aussi E, 234.

²² Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 277.

²³ Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 277.

²⁴ *Dictionnaire Gaffiot*.

²⁵ Wassermann, *La vie de Stanley*, 106.

²⁶ Wassermann, *La vie de Stanley*, 163.

coloniales, l'aventure des explorateurs comme Brazza en est tout l'opposé. Là où le colonisateur pose des limites, où il envoie des fonctionnaires qui s'y considèrent dans une impasse, bloqués dans leur carrière (« Quelle faute a-t-il commise pour se retrouver là, aux confins de l'Empire ? » (E, 109), l'explorateur repousse sans cesse les limites.²⁷ Stanley souligne d'ailleurs cet aspect limitatif des explorations à visée coloniale :

Notre ambition serait seulement d'avoir arrêté, pour quelques années, les fugues périodiques de cette partie du continent qui va de l'est à l'ouest et d'un océan jusqu'à un autre, du 10^e degré de latitude nord au 20^e degré de latitude sud. [...] En vain les explorateurs répandirent leurs sueurs sous le soleil des tropiques, endurèrent les fatigues et les privations de toutes sortes ; en vain essayèrent-ils de donner une forme durable à leurs découvertes. Quelques années à peine, et l'inexorable crayon d'un géographe traçait des lignes nouvelles à la place de l'image qu'ils avaient cru fixer.²⁸

Au lieu de découper, de fractionner, l'explorateur cherche à faire un tout de ces fragments épars dont il accepte, à son corps défendant ou à corps perdu, qu'ils ne se laissent pas maîtriser, pas circonscrire, qu'ils demeurent mouvants, comme les cartes que Conrad ne cesse de « retoucher [...] [d'] enrichir de détails glanés lors de ses propres navigations » (E, 306). L'explorateur accepte – recherche ? – l'infinitude (« A l'horizon, les eaux de l'Atlantique sont déjà noires comme de l'asphalte, sans obstacle jusqu'au Brésil en face » (E, 88). A la finitude des frontières tracées, il préfère « la prolifération des Congo » (E, 67). A la géographie qui sert de support aux inscriptions coloniales, il préfère l'orographie : « Découvreur de fleuves. [...] Il est celui qui enrichira la collection de Cours d'eau et Rivières du Monde des fleuves Ogooué et Oubangui, des rivières Mpassa, Léconi, Léfini, Alima et Sangha » (E, 15). D'ailleurs les premières cartes mentionnées au début du roman sont des cartes liées à l'eau, élément fluctuant, mouvant, puisqu'il s'agit « des cartes marines » (E, 14).

« des cartes marines » : sans majuscules. Cette absence de majuscules dans le titre des chapitres est un signe de cette infinitude, de ce puzzle hydrographique jamais complété (E, 51). Patrick Deville propose une cartographie

fluide qui résiste aux lignes finies. Le texte devillien s'inscrit dans une démarche de résistance à ces frontières rectilignes imposées par les colonisateurs de tout poil. Il met ses pas dans ceux de ces explorateurs-écrivains qu'il convoque dans ses pages, de ceux qui brouillent les lignes plutôt que de les graver dans le sol :

[Brazza] remonte l'Ogooué jusqu'à la rivière Mpassa, traverse les plateaux Batékés et la ligne de partage des eaux, descend le Léfini jusqu'au fleuve Congo [...]. Pour l'Ogooué, la prouesse est inutile. Le fleuve retombe dans le secret de ses jungles et de ses chutes infranchissables. (E, 20)

L'absence de majuscules en est le premier signe typographique visible puisque les chapitres coulent les uns dans les autres pour former un réseau qui va devenir inextricable à mesure que le récit progresse le long de la ligne de l'Équateur. L'absence de guillemets pour certaines citations (E, 69) participe de ce même brouillage des frontières, des limites, entre les textes cités et celui de Patrick Deville. La porosité des textes se traduit également par les liens qu'entretiennent les différents auteurs et explorateurs entre eux dans un jeu de lectures ou de citations mutuelles : « Conrad [...] pla[ce] le cœur des ténèbres auprès de Stanleyville, [...] bien que jamais les lieux ne soient mentionnés. Brazza ne lit pas la nouvelle de Conrad. Il la lira plus tard, à Alger » (E, 147).

Patrick Deville, sur le terrain, s'intéresse aux frontières instables, poreuses, aux « frontière[s] bonhomme[s] » où « les autorités ferment les yeux » (E, 238) Les zones frontalières où les identités se mêlent font l'objet de son attention : « un lac dans lequel les femmes des villages gabonais viennent pêcher les poissons congolais » (E, 177) ; « le bazar musulman et le marché chrétien sont réunis, ou séparés, c'est selon, par le marché aux poissons » (E, 272). Zones de contact, zones de chevauchement plus ou moins légales où s'opèrent le commerce (« projet de commerce transfrontalier » (E, 169), la contrebande (« ici tout le monde touche plus ou moins à la contrebande. Laquelle est liée à la navigation » (E, 217) ; « Cet homme charmeur et chaleureux, dont on pourrait penser que la vie de contrebandier est palpitante et rocambolesque, trouve au contraire qu'elle est ennuyeuse, c'est devenu la routine » (E, 269–70) et autres trafics (« le trafic des armes pour l'Angola » (E, 174) et braconnages (E, 173). Cette porosité spatiale constatée s'applique aussi aux périodes entre lesquelles Patrick Deville circule sans les marquer clairement).

²⁷ *Eplorare* a pour troisième sens éprouver, mettre à l'épreuve, *Dictionnaire Gaffiot*.

²⁸ Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 271. Stanley éprouve une certaine amertume à la pensée du caractère éphémère de ses cartes, vouées à l'oubli : « la douloureuse certitude que d'ici à dix ans, quelque stupide cartographe anglais ou allemand fourrera mon lac à 500 ou 600 kilomètres plus à l'est ou à l'ouest, et passera l'éponge sur mes travaux », Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 272.

L'instabilité du signe prévaut : le nom, ce qui identifie un lieu et le fixe dans une identité, est mouvant : « Les villages changent de nom chaque fois qu'ils se déplacent et selon lui ils se déplacent souvent » (E, 176). Villes et pays sont renommés au gré des occupants : « Il fonde le poste de N^oTamo qui deviendra Brazzaville » (E, 65); « à Nova-Lisboa, aujourd'hui Huambo » (E, 126); « au cœur de l'actuelle Tanzanie » (E, 286); « l'ancien Zaïre devenu RDC » (E, 174). Mais les lieux se télescopent aussi, créant une confusion spatiale, quand les rues des villes d'un pays adoptent le nom d'un lieu ou d'un personnage d'un autre continent comme, par exemple, le boulevard Che-Guevara à Alger (E, 185) qui délocalise-relocalise et brouille la frontière entre les deux espaces géographiques.

Les personnages sont aussi sujets à une identité versatile qui brouille les pistes de lecture pour un lecteur non averti. Si Savorgnan de Brazza ne perd qu'un accent grave sur son « a » final (E, 15). Loti, Conrad, Stanley (« John Rowlands a déjà deux fois changé son nom » (E, 47); « Il signe Henry Morton Stanley » (E, 49); « celui qu'on appelle ici Boula-Mari, le Briseur de Roches » (E, 66). « Il resta étranger en Afrique et dans son pays. Etranger toujours ! Sa vie pourrait porter ce titre : Biographie d'un étranger. Ses compatriotes semblent avoir eu cette impression. »²⁹ ou Emin Pacha (« Emin Pacha lui sourit. [...] Il est Schnitzler et reprend sa nationalité allemande »³⁰. Emin Pacha est, selon le biographe de Stanley, « flottant, sans patrie dans son for intérieur »³¹ ou encore Che Guevara (« Ramón Benítez est le seul Blanc du groupe » (E, 312), ont une identité flottante dont l'auteur se plaît à jouer, les désignant alternativement sous leurs différents noms ou pseudonymes.³² Vient s'ajouter à cela une nationalité tout aussi fluctuante pour plusieurs d'entre eux (Brazza, Conrad, Stanley (« Stanley [...] n'est plus anglais » (E, 64); « l'Américain » (E, 66). Comment l'espace découvert par ces personnages aux contours flous n'en serait-il pas affecté ? Les « explorés » répondent donc aussi à une identité à géométrie variable : « Celui-ci est camerounais, depuis dix ans au

Gabon. [...] C'est seulement lorsqu'il est question de football qu'il revendique sa nationalité camerounaise. Pour le reste, il est Bamiléké. Et de chaque côté de la frontière, il est chez les Fangs » (E, 60).

A ces explorateurs à l'identité aussi complexe et instable peuvent difficilement être associés des itinéraires linéaires que, de toute façon, l'auteur fragmente, en en éparpillant les différents épisodes dans son récit, dans un ordre non chronologique, même s'il répète que l'itinéraire de Stanley est linéaire : « Stanley vient de traverser deux fois l'Afrique de part en part dans un sens puis dans l'autre » (E, 153). Les mouvements des diverses troupes ou groupes sont la plupart du temps à l'image du réseau fluvial : « la troupe s'éparpille, se scinde en de multiples groupes de diversion, se perd » (E, 134). Les itinéraires inversés contribuent davantage à la fragmentation qu'à un effet de miroir : « Dans un trajet inverse à celui de Bogart, Mobutu gagne le Maroc. Casablanca » (E, 252).

En fait, aux lignes droites précises sur la carte de l'Afrique, aux lignes épurées que préconisait Stanley,³³ Patrick Deville superpose une multitude de lignes saturées qui complexifient la lecture de l'espace et, en quelque sorte, nient l'existence des frontières artificielles coloniales qui coupent et séparent tout en étant sujettes elles-mêmes à des mouvements liés à la recomposition géopolitique incessante. La biographie de Savorgnan de Brazza est augmentée de nombreuses autres biographies qui s'y mêlent et se confondent parfois à elle, non seulement pour la mettre en contexte quand il est question de ses contemporains mais surtout, pour la mettre en perspective dans ce que ses voyages ont pu avoir de conséquences sur le long terme. La chronologie et la biographie devillienne n'ont rien en commun avec « la chanson de Brazza, [...] [qui] en trois minutes, parvient avec gaieté à résumer ce que j'essaie de faire depuis des mois : écrire la vie de Brazza » (E, 228). Cet hymne à la colonisation est d'ailleurs scandé par une manière de refrain, « Naviguons droit devant | Naviguons droit devant » (E, 236), affirmation d'une droite ligne que confirme sa structure temporelle strictement chronologique et précise (« En 1872 », « En 1875 », « En 1879 », etc, E, 236). Brazza en est le seul sujet grammatical et thématique. La biographie devillienne obéit à d'autres critères. En croisant, superposant, opposant, les itinéraires de différents explorateurs

²⁹ Wassermann, *La vie de Stanley*, 310–1.

³⁰ E, 298. Voir aussi E, 149–50.

³¹ Wassermann, *La vie de Stanley*, 228.

³² On peut rattacher à ces identités versatiles l'étymologie des Angolares (E, 76). On lit également cette versatilité chez Jamal Mahjoub : « Le fleuve semble se séparer, se diviser, de sorte qu'il n'y aurait plus un seul cours d'eau, mais plusieurs. Il n'arrête pas de changer de nom. [...] Tout ce que chacun raconte à son sujet ne vient pas contredire ce que les autres en disent. C'est pourquoi le fleuve devient une sorte de film qui déroule inlassablement sa litanie de vérités », Mahjoub, *Nubian Indigo*, 77–8.

³³ « Si les livres de voyage n'étaient point accompagnés de cartes, il serait presque impossible de comprendre ce qu'ils ont voulu peindre, et la rédaction en deviendrait intolérablement aride. Je relègue cette sécheresse dans mes tracés topographiques, évitant ainsi les redites et les descriptions ennuyeuses. Ils m'aideront à être clair, seront le trait le plus beau et le plus intéressant de cet ouvrage. », Stanley, *Dans les ténèbres de l'Afrique*, 307.

et/ou écrivains de différentes nationalités et de différentes époques, Patrick Deville suscite des rencontres in absentia, non seulement improbables mais impossibles dans le réel, entre des personnages en dépit de la chronologie historique : « Nous sommes en 90 et il règne sur le Congo depuis 65, l'année où meurt Schweitzer à Lambaréné, l'année où Che Guevara dans la jungle du Congo soutient les efforts de son ami LDK » (E, 250) ; « Ces Deux-là [Tippu Tip et Brazza] ne se sont jamais rencontrés. Sans doute entendirent-ils leur nom prononcé » (E, 284). Ses pages fourmillent de ces rencontres (E, 248–9) qui, à peine ont-elles lieu, que l'auteur éloigne les personnages pour les mettre dans de nouvelles relations tout aussi improbables, dans une démarche kaïdoscopique (E, 248–9) qui crée des réseaux malgré, ou en raison de la fragmentation, de l'éparpillement imposés à la chronologie. Des personnages réels croisent des personnages fictifs comme ceux de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad³⁴ et les époques se télescopent alors que Brazza ou Che Guevara foulent le même sol à un siècle d'écart. On assiste à une superposition d'itinéraires ayant lieu à divers moments qui produisent un feuilletage du texte, que Patrick Deville évoque dans *Pura Vida* :

De la même façon qu'il est utile de connaître les positions des plaques océaniques pour rendre compte des tremblements de terre et des éruptions volcaniques, l'intelligence des conflits humains nécessite la délimitation de multiples zones aux chevauchements complexes : aux habituels atlas religieux et linguistiques, il convient ainsi de superposer les cartes sportives et alcooliques.³⁵

Le Congo charrie tout aussi bien Stanley que Conrad ou Marchand, ce qui, par un effet de parallélisme, suscite T.E. Lawrence (« On crie "A Fachoda!" » comme Lawrence criera plus tard "A Akaba!" » (E, 180). Au fil de l'encre, Mar-

³⁴ Contrairement à la stratégie devillienne, si le biographe de Stanley constate la similitude – et peut-être la filiation – entre l'aventure de Stanley « dans les ténèbres de l'Afrique » et le roman de Conrad, *Au Cœur des Ténèbres*, il le fait en dehors du récit principal, dans un chapitre intitulé « Essai d'interprétation ». « Chaque fois que je la lisais [...] je ne pouvais m'empêcher de penser que si la tragédie d'Iambouya n'était peut-être pas immédiatement présente à son esprit, du moins ce profond connaisseur des Tropiques a été certainement influencé de façon décisive par la sinistre symphonie africaine à une époque quelconque de sa vie », Wassermann, *La vie de Stanley*, 253. Dans la même veine, le traducteur de la biographie de Livingstone ajoute une note de bas de page pour signaler le rôle de Brazza : « Est-il besoin de rappeler les succès obtenus par M. Savorgnan de Brazza, de la nation française, dans ses efforts pour arriver plus facilement au Congo supérieur navigable par les vallées des fleuves côtiers plus au nord? », Garden Blaikie, *David Livingstone*, 305.

³⁵ Deville, *Pura Vida*, 239.

chand rencontre Kitchener et c'est Azincourt qui surgit au bord du Nil à la fin du XIX^e siècle.

Dans la démarche devillienne, les lieux sont saturés. La saturation de l'espace est obtenue en concentrant divers pays ou continents en un même lieu. Ainsi à Luanda, la pizzeria du quartier de la Sagrada Familia est tenue par un patron indien avec qui l'auteur évoque l'Algarve en écoutant *L.A. Woman* des Doors (E, 120) : en un espace réduit, sont concentrés cinq pays (il y compare les Marlboro light achetées sur place à celles de Neufchâtel) et deux continents.³⁶

L'odonymie participe du même principe de saturation d'un espace puisque les noms de rues d'une ville renvoient à des espaces hétérogènes. Même s'il indique que « personne ici n'utilise, ni même ne connaît le nom des rues » (E, 123), Patrick Deville n'en établit pas moins un catalogue exhaustif qui concentre en un seul lieu un nombre de pays et continents étrangers :

Nous descendrons demain l'avenue Che-Guevara sur toute sa longueur jusqu'à l'avenue Lénine que nous prendrons à droite jusqu'au Largo do Kinaxixe. Après j'hésite encore, rue du Maréchal-Tito, ou rue Gamal-Abdel-Nasser puis avenue Nehru. (E, 123)

Auparavant, il avait pris soin de noter, autre saturation du lieu, qu'il avait « appris la topographie de Luanda dans les romans de Pepetela,³⁷ tout spécialement les aventures de son Jaime Bunda, parodie de James Bond » (E, 123) faisant coïncider l'Angola et l'Angleterre par le truchement du personnage de fiction. Ailleurs, un lieu est investi de multiples personnalités étrangères (E, 227) agglomérant, cristallisant tous les lieux d'origine en un lieu unique. La délectation de l'auteur à accumuler les noms des personnalités présentes ou éponymes, au lieu d'épuiser le lieu,³⁸ le sature en y concentrant les autres lieux, forçant des coïncidences improbables. De la même manière, il unit sur un paquebot transatlantique Mark Twain et Stanley, l'un au Nicaragua, l'autre en Afrique par le truchement de leur éditeur (E, 303).

Pareillement, l'espace africain est saturé de tous les lieux attachés aux divers personnages qui le parcourent. L'auteur opère des déplacements (« ce qui est alors une autre frontière entre la Belgique et l'Allemagne, à l'époque où toute la région, à l'est des lacs Tanganyka et Kivu, jusqu'au Ruanda-Urundi,

³⁶ Voir aussi E, 215–6.

³⁷ Notons que Pepetela est un pseudonyme, celui d'Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos.

³⁸ En référence à Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Paris : Christian Bourgois, 1982).

est sous l'administration de l'Ost-Afrika »³⁹, des transpositions (« Il désigne sultans les chefs africains dont les Européens feront des rois nègres » (E, 286), des translations (« Son bar personnel, dont s'enorgueilliraient maints villages bretons ou alsaciens » (E, 171) : tous ont pour effet d'augmenter l'espace équatorial d'éléments extérieurs qui troublent les limites des deux espaces qui, dès lors, s'interpénètrent. Des comparaisons (« La vieille ville rappelle Mascate ou Mutrah » (E, 329), des équivalences (« Zanzibar est le Bagdad, l'Ispahan, le Stamboul de l'Afrique orientale » (E, 329) ou des oppositions (comme celle que fait Deville entre São Tomé et Príncipe et Zanzibar et Pemba (E, 330) font entrer en collision des espaces hétérogènes, créant une unité de lieu dans le texte, de la même manière que le télescopage des personnages crée une unité de temps. Celui-ci est parfois renforcé par une hyphénation (« le jeune Stanley-Marlow retrouve enfin le vieux Kurtz-Livingstone » (E, 259) qui lie de manière indéfectible des personnages hétéroclites. Des personnages comme Tippu Tip qui a rencontré tous les Blancs (E, 290) ou comme Gordon qui a été des aventures coloniales sur tous les continents (E, 141–2) résument à eux seuls cette concrétion spatiale et temporelle.

Les lignes devilliennes ne sont jamais simples, jamais binaires (« Concernant ces deux-là, il est prudent de pondérer les clichés, ces antagonismes que les journaux avaient exacerbés pour en faire des hommes de Plutarque, le grand cœur de l'aristocrate pacifique et la terrible dureté du fils de personne » (E, 152), mais ternaires. Dans la plupart de ses mises en lien, en rapport, l'auteur introduit un troisième terme : un événement – « [Tippu Tip ; J.J.] meurt [...] le 13 juin 1905. C'est trois mois après la mort de Jules Verne, lequel avait fait partir son ballon imaginaire de la plage de Zanzibar. Et trois mois avant la mort de Brazza à Dakar, près de l'endroit où le ballon imaginaire avait atterri cinq semaines plus tard » (E, 299–300) – un lieu – « Comme à Cuba sur le sucre, et à Sao Tome sur le cacao, la révolution [à Zanzibar] mise tout sur le clou de girofle » (E, 339) – ou un personnage (« Ces Deux-là, le rital et le polac, avaient remonté le fleuve Congo au même moment, dix ans plus tôt. Brazza constate que Conrad, comme lui, a lu Stanley » (E, 197). Les relations binaires débouchent sur des relations ternaires qui causent ces rencontres incongrues mentionnées auparavant :

[Tippu Tip ; J.J.] atteint une région inconnue des Arabes [...]. C'est cette même dawa que retrouvera Che Guevara un siècle plus tard. Comme Livingstone, il

est en 1965 le seul Blanc au milieu de sa troupe de Cubains noirs et des combattants congolais. (E, 288)

Les époques de colonisation et décolonisation sont ainsi mises sur un même plan par cette relation triangulaire.

Dans ces relations triangulaires, l'élément hétérogène est souvent non africain. L'Amérique latine, celle qui est également traversée par l'Équateur, est omniprésente dans *Équatoria*, comme pour établir la continuité de cette ligne coupée par une masse océanique. Che Guevara est un personnage récurrent aux côtés de Brazza, Stanley et cie (« Brazza, pas plus que Guevara, n'est fait pour la gestion des affaires courantes, la mise en place d'une administration coloniale ou l'organisation d'un ministère de l'Industrie communiste » (E, 140). Les comparaisons intercontinentales sont légion : « En raison des échanges botaniques initiés par la conquête, l'Amérique centrale se couvre de caféiers africains et ses cacaoyers sont emportés pour être plantés en Afrique » (E, 77).

Dans ces relations triangulaires donc, l'élément hétérogène est souvent non africain et lié à l'histoire voyageuse, itinérante de Patrick Deville : « J'ai vu les yeux de ma grand-mère qui a vu les yeux de son grand-père. Celui-ci vivait au Caire. Il a vu souvent les yeux de Lesseps qui ont vu les yeux de Brazza » (E, 332). Au-delà de la saturation des lieux qui cherche à faire coïncider temps et espace, il existe un désir de continuité dans l'écriture devillienne. S'il insiste sur la continuité plus ou moins explicite entre les travaux et explorations des divers personnages (« [Stanley ; J.J.] achèvera l'œuvre de Livingstone », E, 51. « De toute sa volonté il [Stanley ; J.J.] aspira à l'achèvement de l'œuvre de Livingstone. C'était comme une mission posthume. [...] Tout en lui [...] faisait puissamment écho à l'appel de l'ombre chère », Wassermann, *La vie de Stanley*, 106), c'est la continuité de son propre itinéraire qui est en jeu : « après avoir quitté le Pacifique pour l'Atlantique, je veux atteindre l'océan Indien. [...] Grosso modo de São Tomé à Zanzibar puis de Sumatra à Bornéo, de Quito à Bélem le long de l'Amazonie » (E, 246). Nouvel écho de Jamal Mahjoub qui écrit que « tous les récits s'enchevêtrent. Dans l'un se trouve l'embryon d'un autre, et c'est ainsi qu'il déroule la spirale de l'histoire, qui lui échappe des mains et se retrouve dans les nôtres ». ⁴⁰

De récits multiples, Patrick Deville cherche à faire un récit unique, reliant des points disjoints par-delà les océans, les époques et les idéologies. S'imagine-t-il en demiurge à provoquer des rencontres incongrues, imagine-

³⁹ E, 263. Voir aussi Wassermann, *La vie de Stanley*, 295–6.

⁴⁰ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 32.

t-il une réécriture de l'Histoire? A l'évocation du « vieux Marx en villégiature dans les beaux quartiers de l'Algérie française » (E, 196), il se demande : « Brazza a-t-il lu le Manifeste? A-t-il imaginé un instant qu'il aurait pu, un siècle avant l'arrivée au pouvoir de Denis Sassou Nguesso, installer un régime communiste au Congo? » (E, 196). Ailleurs, il se demande s'il ne devrait pas « rallumer en France la guerre coloniale. Jeter de l'huile sur les braises. [...] Mais sans doute suis-je le seul à vouloir percer cette énigme » (E, 193).

On sent comme un désir de raccourci historique similaire à ceux auxquels l'auteur a eu recours pour réunir en une seule époque les époques coloniales et post-coloniales par le truchement de ses rencontres apocryphes, ce qui lui permet une critique des deux périodes. Mais c'est surtout par le biais de l'ironie qu'il dénonce la quête du pouvoir qui préside à ces diverses conquêtes, qu'il soit politique ou scientifique. Il ramène toutes ces conquêtes de territoire à une quête de cigarettes :

La première décision de mon règne à Luanda fut d'ériger la pizzeria du quartier de la Sagrada Familia en centre provisoire du monde. A partir de celle-ci, je lançai un grand nombre de raids d'observation en cercles concentriques, avec pour but premier d'identifier les ressources en Marlboro light et en vin blanc. (E, 120)

De même sa cartographie, minutieusement précise, relève de cette ironie qui place au premier plan ce qui est secondaire pour les pouvoirs :

Pour le vin blanc, le mieux est de s'approvisionner dans le supermarché du centre-ville, pas très loin du mausolée. De là il suffit de remonter la rue de la Musique-Tambour, de traverser une place herbeuse, zone à l'abandon où officient des petits vendeurs de presque tout, rasoirs et cacahuètes, friandises, de dépasser la terrasse du café Seven, de tourner au coin de la rue, et de pénétrer dans l'épicerie du grossiste libanais jamais en panne de Marlboro light. (E, 242)

Parodie de mainmise sur les ressources essentielles d'un territoire colonisé ou décolonisé – ou devrait-on dire post-colonisé, c'est-à-dire colonisé après – cet exercice de style tend à montrer que le seul pouvoir qui compte, c'est celui qui raconte l'histoire qui le détient : « Celui qui raconte l'histoire est le maître du monde ». ⁴¹ Patrick Deville exprime la même idée dans *Pura Vida* : « Il est saint Pierre et dispose du pouvoir exorbitant de biffer un nom, de l'ex-

clure de l'Histoire comme on chasse une âme du paradis. Il est le maître du monde ». ⁴²

In fine, la seule quête qui vaille, c'est l'« itinérance » kaléidoscopique que Patrick Deville construit au cours de son « itinérance » qui ne s'arrête pas aux limites du continent africain (« après avoir quitté le Pacifique pour l'Atlantique, je veux atteindre l'océan Indien », E, 246) mais fait se jeter chaque roman dans le(s) suivant(s) en constituant son œuvre en un vaste réseau orographique. ⁴³

⁴¹ Mahjoub, *Nubian Indigo*, 147.

⁴² Deville, *Pura Vida*, 143.

⁴³ En cela, Patrick Deville entretient une certaine ressemblance avec Stanley, tel que le décrit son biographe : « Il avait la manie de la complexité et même temps la passion de l'illimité. », Wassermann, *La vie de Stanley*, 225.

« Lire des livres, cultiver son jardin »

Nature, aventure et tragicomique de la vie chez Patrick Deville

Pierre Schoentjes (Gand)

RÉSUMÉ : *Kampuchéa* et *Peste & Choléra* sont à l'évidence des romans très différents, antinomiques même d'une certaine manière puisque le premier se tourne vers l'horreur de l'histoire tandis que le second regarde du côté des progrès de la science. Mais ces œuvres se retrouvent néanmoins par la manière aussi qu'elles ont de rendre présents certains paysages particuliers, ceux du Cambodge et du Vietnam, et par l'intérêt qu'elles accordent aux animaux. C'est ce champ particulier auquel s'attache l'étude, dans les prolongements de travaux antérieurs consacrés à l'écopoétique. La question de l'écriture sera centrale : ce sera l'occasion de constater que le réalisme n'est pas le seul mode auquel l'écrivain recourt pour saisir la réalité, mais qu'il opère volontiers une mise à distance dont l'ouverture du compas va de l'ironie au burlesque.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; écopoétique; écocritique; nature; animaux; paysage; éthique

L'agitation des hommes

Par un hasard qui ne surprendra pas vraiment les lecteurs de l'œuvre post-Minuit de Patrick Deville, l'univers de cet écrivain se trouve aujourd'hui enclos entre deux occurrences d'une même citation de Pascal. En 2004 *Vie & mort de William Walker* était chapeauté par des lignes célèbres :

Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre.¹

Dix ans plus tard, dans un ensemble de titres où la rime en – a confère une uniformité au paysage, *Viva* place sous le même signe la disparition de Trotsky, mourant « de n'avoir pas écouté la phrase pascalienne, de n'être pas demeuré en repos dans une chambre, un cachot, un wagon, lui qui pourtant

¹ Patrick Deville, *Pura Vida : vie et mort de William Walker* (Paris : Seuil, 2004), 9.

louait la réclusion ». ² *Pura Vida* doublait le constat de Pascal par celui de Byron, qui écrivait : « C'est le vide immense qui nous pousse au jeu, à la guerre, au voyage, à des actions quelconques mais fortement vécues, et dont l'attrait premier est l'agitation nécessaire à leur accomplissement » (V, 193).

Entre 2004 et 2014, *Équatoria* imaginait encore que Brazza aurait pu méditer cette caractéristique fondamentale de la condition humaine au sujet de laquelle s'accordent apparemment aussi bien ceux qui ont placé leur vie sous le signe de la réflexion que ceux qui lui ont préféré l'action et l'aventure :

Et sur sa couchette, pense-t-il alors à Pascal, conçoit-il enfin que tout le malheur des hommes vient de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre? Qu'il aurait pu vivre plus intensément peut-être en ne quittant pas la bibliothèque du palais familial de Castel Gandolfo, enfermé comme dans un lazaret au milieu des cartes marines du grand-oncle et des globes terrestres, des atlas, ouvrant sur la table cirée les livres de Walter Scott et de Jules Verne qu'il lisait à dix ans. ³

La référence aux livres enrichit ici le constat. Elle est essentielle : d'abord parce que l'écriture est la vie que Deville a choisi de vivre, ensuite parce que dans ses romans il fait voir le monde avec la littérature en filigrane. Melville, London, Kipling, Conrad, Lowry, ... tous les grands romanciers de l'action, qui ont souvent participé eux-mêmes aux grands bouleversements de l'histoire, se lisent en transparence chez Deville.

L'on s'arrêtera ici aux romans qui constituent peut-être les deux sommets (provisoires) du massif devillien, *Kampuchéa* et *Peste & Choléra* : quand bien même ils ne citent pas la phrase de Pascal, ces romans constituent des variations sur son thème. *Kampuchéa* convie le souvenir d'Henri Miller – « L'enfer est de revoir chaque heure de sa vie, ce qu'on n'a pas fait, ce qu'on aurait dû faire. < Il n'est pas un de nous qui ne soit coupable d'un crime, celui, énorme, de ne pas vivre pleinement sa vie > » ⁴ – tandis que *Peste & Choléra* revient à la problématique en citant une lettre que le jeune Yersin qui s'ennuie à Paris écrit à sa sœur Fanny : « < ce n'est pas une vie que de ne pas bouger > ». ⁵

Ce qui retiendra ici en priorité notre attention, c'est la manière dont ces récits qui se tournent vers l'extérieur et l'aventure font une place à l'image de la nature. Celle-ci n'est en effet pas une donnée statique chez Deville pas plus qu'un simple arrière-plan sur lequel se déroule l'action. Même quand

elle ne s'impose pas comme un acteur à part entière, elle implique des enjeux d'écriture majeurs.

Kampuchéa et *Peste & Choléra* sont à l'évidence des romans très différents, antinomiques même d'une certaine manière puisque le premier se tourne vers l'horreur de l'histoire tandis que le second regarde du côté des progrès de la science. Mais ces œuvres se retrouvent néanmoins par la manière aussi qu'elles ont de rendre présents certains paysages particuliers, ceux du Cambodge et du Vietnam, et par l'intérêt qu'elles accordent aux animaux. Notons toutefois dès à présent que le réalisme n'est pas le seul mode auquel l'écrivain recourt pour marquer la réalité et qu'il conviendra de se montrer attentif à la mise à distance qu'il opère volontiers.

Chacun des deux romans implique en outre un positionnement plus général par rapport à la nature. *Kampuchéa* prend acte de la manière dont « l'utopie a mené à la barbarie » (K, 244). Ce roman imagine la nature chargée de toutes les vertus par de jeunes idéalistes qui ont choisi le retour « au village et à la pureté khmère », laissant « Phnom Penh retourne[r] à la nature qui croît au milieu de ses allées en terre » (K, 33). *Peste & Choléra* – qui rend déjà la nature présente à son niveau microscopique en exhibant l'esperluette pour le bacille de la peste – est porté par le regard empirique d'un savant qui a non seulement consacré sa vie à l'observation de la nature mais qui s'est encore efforcé d'agir sur le paysage.

Les deux romans invitent à une lecture en regard. Malgré la différence thématique qui sépare ces œuvres, l'écriture relève d'une même façon, immédiatement identifiable. Localement, celle-ci s'observe déjà à travers l'usage parallèle qui est fait du jeu d'échos. Ainsi, à l'animalisation des combattants khmers vêtus de noir faisant surgir « des milliers de chauves-souris silencieuses [qui] continuent d'entrer en ville » (K, 26) répond la métamorphose de l'hydravion qui transporte Yersin : « La petite baleine blanche décrit un arc avant de se poser [...] » (PC, 43). Chacun des romans fera apparaître à l'envi son animal fétiche et l'image devient significative aussi par juxtaposition. Alors que les chauves-souris invitent à voir dans les Khmers une multitude où la noirceur ne réfère pas qu'à la couleur de leur tenue, la baleine associe Yersin à l'individualité tandis que le blanc suggère des connotations plus valorisantes. Deville recourt à un procédé de métaphorisation identique pour proposer en contraste l'acte de tuer et celui de soigner.

² Patrick Deville, *Viva* (Paris : Seuil, 2016 [2014]), 193, dorénavant : V.

³ Patrick Deville, *Équatoria* (Paris : Seuil, 2014 [2009]), 189.

⁴ Patrick Deville, *Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2011), 237; dorénavant : K.

⁵ Patrick Deville, *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2014), 34; dorénavant : PC.

Idéal et refus de la politique

L'écrivain ne met pas seulement en place une sorte de refrain basé sur des métaphores animalières, il use aussi de la répétition pour souligner certains positionnements éthiques plus explicites. Dans *Kampuchéa*, il s'agit de montrer comment les idéologues khmers et leurs disciples tortionnaires esquivent leur responsabilité en prétextant qu'« on ne choisit pas son affectation » (K, 14), une formule répétée inlassablement dans le roman. *Peste & Choléra* de son côté insistera sur le refus que Yersin oppose à tout engagement idéologique. Même au plus fort de l'affaire Dreyfus « on ne trouvera nulle part le nom de Yersin au bas d'une pétition » (PC, 20). A la phrase refrain du roman de 2011 répond une autre en 2014 : « Toute cette saleté de la politique » (PC, 96). Cette nouvelle formule larde à nouveau le texte mais pour prendre le contrepied du principe énoncé dans *Kampuchéa*.

Les techniques sont similaires mais elles servent à construire des romans qui sont l'image en creux l'un de l'autre. En opposant Doug le tortionnaire khmer à Yersin le médecin français, il ne s'agit pas pour Deville d'opposer la barbarie de l'Orient à la compassion de l'Occident. *Kampuchéa* fait le constat d'une utopie qui a très mal tourné, mais dont les origines sont à chercher précisément dans la pensée française : « Le modèle est celui des tribus des montagnards, les bons sauvages » (K, 33), la référence à Rousseau est transparente et à travers elle toute la pensée généreuse des Lumières. Deville montre encore que lorsque le lépidoptériste Mouhot se laisse aller à imaginer l'idéal, il se retrouve en compagnie suspecte :

« Ici, l'homme n'a qu'à semer et planter, il abandonne le soin du reste au soleil, et il ne connaît ni ne sent le besoin de tous ces objets de luxe qui font partie de la vie de l'Européen » On dirait du Jean-Jacques le botaniste quatre-vingts ans plus tôt ou du Pol Pot un siècle après. L'amour de la nature et la haine de la modernité, le goût de la vie simple et frugale. La soif d'aventure lui bombe le torse. (K, 58)

Rousseau et Pol Pot se rencontrent à travers leur croyance naïve dans une vie en harmonie avec la nature.

Dans les premières pages de son livre, Deville lui-même s'était montré sous l'emprise de la beauté de la nature dont la magnificence le plongeait dans l'univers du Raj britannique : « Sur la rivière voletaient des papillons jaunes. S'abreuvaient des buffles. S'enflammaient des bougainvillées rouges. Vibraient des libellules » (K, 10). Afin toutefois de ne pas céder aux attraits d'un exotisme qui imagine que la nature a été créée pour le plaisir de

l'homme, il avait fait précéder cet émerveillement par une lecture critique d'un vers de « Recessional ». Dans ce poème écrit par Kipling pour le jubilé de la reine Victoria, Deville moquera l'idée de ces occidentaux qui se pensaient maîtres de la nature et qui imaginaient que « Dieu leur avait confié les palmiers et les pins » (K, 10).

Mais Deville se servira aussi de la correspondance de Mouhot pour développer plus avant la critique de la pensée des Lumières, et rappeler explicitement cette fois que les Khmers « ont appliqué les préceptes du Contrat social de Rousseau qu'on enseigne dans chaque lycée français » (K, 245). Il entre une part d'autocritique importante dans ces lignes car Deville concède que lui aussi, au « milieu des années soixante-dix, [il a] rêvé des tables rases » (K, 38). Ce n'est pas qu'il conteste la légitimité des engagements de l'époque contre « les lâchetés immenses, les barbaries » (K, 62) mais avec le passage du temps un certain fatalisme s'est imposé. C'est dans cet état d'esprit qu'il note, résigné : « D'autres jeunes idéalistes sans doute préparent aujourd'hui les utopies meurtrières de demain » (K, 38).

Peste & Choléra poursuivra la réflexion sur l'engagement idéologique, et se montrera toujours critique envers la doxa française :

Tout cela se voudrait universaliste et fait preuve d'un grand nationalisme. C'est toujours le paradoxe de l'universalité française, pour un Suisse, déjà dans leur Déclaration : cette idéologie française qui paraît toujours à ce point curieuse aux étrangers qu'elle montre bien, par là même, qu'elle ne l'est pas tant que ça, universelle. (PC, 38)

Aux passions, même généreuses, *Peste & Choléra* va préférer la raison, qu'un scientifique incarne mieux qu'un autre. Produit de son époque positiviste et agnostique, le découvreur du bacille de la peste tient à distance toutes les chimères : « Yersin ne croit pas une seconde à la ritournelle révolutionnaire. Tuer des hommes pour faire vivre des rêves » (PC, 189).

La mise à distance d'idéaux qui ont pu être ceux de la jeunesse de Deville, manifeste déjà dans *Kampuchéa*, se poursuit avec *Peste & Choléra*. La perspective surplombante qui donne au rationnel plus de poids conduira Deville à assumer plus ouvertement l'ironie, l'on y reviendra. Notons ici comment l'ancre dans le monde succède à l'idéalisation romantique : « [Yersin] est un homme de raison qui jamais ne se laissa entraîner par la passion. Il est un homme de la lumière grecque et parmi les quatre piliers choisit le Portique et le Jardin plutôt que le Lycée ou l'Académie » (PC, 202). Pour faire penser son lecteur avec Yersin, Deville a recours à certaines formules fortes qui tirent

l'enseignement de divers épisodes de la vie du scientifique. Ainsi le décès d'un proche, résumé ainsi : « L'amitié est le seul sentiment paradoxalement rationnel et qui ne soit pas une passion » (PC, 190).

Aux idéologues et aux tortionnaires qui imaginaient refonder le Cambodge, Deville oppose un médecin qui s'établit à Nha Trang, sur la côte du Vietnam :

Il a trouvé ici le repos, trouvé le lieu et la formule. On pourrait écrire une Vie de Yersin comme une Vie de saint. Un anachorète retiré au fond d'un chalet dans la jungle froide, rétif à toute contrainte sociale, la vie érémitique, un ours, un sauvage, un génial original, un bel hurluberlu. (PC, 211)

Très éloigné de ceux qui pensent l'action au sein d'une foule révolutionnaire, Deville montre Yersin agissant en solitaire, tourné toujours vers les réalités concrètes : « il suffit d'observer et Yersin observe beaucoup » (PC, 38). Penser n'est pas pour lui imaginer une société nouvelle qu'il faudra mettre en pratique, c'est jusqu'à la fin – lorsqu'il se lancera dans « l'observation des marées » (PC, 217) – regarder le monde pour mettre en lumière les lois qui le régissent.

Agir localement et en solitaire

Deville met en scène Yersin se désintéressant de l'agitation et des bouleversements de la société. Pour ce personnage en qui l'auteur veut voir un disciple de l'individualisme de Baudelaire, l'Histoire prend place aux côtés de la politique. C'est un univers que le scientifique croit « pouvoir à jamais ignorer » : « Yersin est un homme seul. Il sait que rien de grand jamais ne s'est fait dans la multitude. Il déteste le groupe, dans lequel l'intelligence est inversement proportionnelle au nombre des membres qui le composent. Le génie est toujours seul » (PC, 191–2). *Kampuchéa* ne faisait pas l'éloge de la solitude, mais le roman la réservait déjà aux hommes de science. Mouhot est lyrique quand il s'agit de vanter la supériorité de la nature tropicale sur les salons parisiens « Ah! dussé-je laisser ma vie dans ces solitudes, je les préfère à toutes les joies [...] » (K, 58). Deville tempère néanmoins cet élan en notant d'abord que la « solitude de l'homme blanc est toujours peuplée de femmes indigènes » (K, 59) et en rappelant ensuite que Mouhot changera rapidement d'avis une fois que son corps le fera souffrir : « La misanthropie du promeneur solitaire est délicieuse tant qu'on a la santé. La sienne pendant les deux premières années semble être de fer. Seul et malade on fait moins le malin » (K, 58). C'est une fois de plus à travers la référence à Rousseau que Deville démonte l'idéalisa-

tion naïve de ceux qui croient trouver dans une nature sauvage plus qu'un moment de joie, intense mais nécessairement passager. L'auteur souligne que ce n'est en aucun cas un sentiment sur lequel construire une société nouvelle.

La solitude dans laquelle il nous montrera Yersin n'est pas celle de Mouhot mais ce n'est pas non plus la solitude mythique de ceux qui voient dans l'élève de Pasteur une sorte de Kurtz ou de Mayrena :

On le dit parfois seul au fond d'une cabane et marchant sur sa barbe d'ermite. On le décrit comme le roi fou d'une peuplade abrutie sur laquelle il se livre à des expérimentations cruelles et difficilement imaginables. Un nabab tirant profit de la science et de ses tours de passe-passe devant des guerriers naïfs dont il se proclame le chef envoyé du ciel. (PC, 154)

La réalité est différente et surtout moins épique, même si Yersin estimait effectivement qu'en débarquant à Nha Trang il avait mis « pied à terre au paradis » (PC, 64). Deville illustre ses talents de peintre à travers une écriture attentive aux impressions sensorielles :

À l'aube le vent ramène [les barques de pêche; P.Sch.]. On débarque sur la plage poissons et crevettes, près du chantier où les charpentiers assujettissent les membrures des nouveaux sampans. Le parfum des fleurs et l'odeur de la terre après l'averse montent vers le bureau où Yersin dessine maintenant des maisons pour les vétérinaires et les laborantins, [...]. (PC, 136)

Mais comme le rappellent les dernières lignes qui reviennent sur son activité de bâtisseur, il ne s'agira pas pour Yersin de vivre en bon sauvage à la Pointe des Pêcheurs grâce aux prodigalités de la nature. Il s'occupe d'« élevage et d'agriculture » (PC, 152) et le roman le montre travaillant inlassablement « à l'extension de son domaine » (PC, 152). Sa propriété n'a rien d'une nature primitive, c'est un environnement aménagé afin de plaire à l'œil et dont il espère un jour tirer profit :

Pendant quarante ans, il choisira dans chaque endroit du monde ce qu'il y a de plus beau dans la nature pour l'acheminer vers Nha Trang, les plantes et les animaux, les arbres et les fleurs. Les revenus alors ne sont pas encore agricoles. Toutes ces plantations c'est un gouffre. Pas plus que Pasteur avec la rage, Yersin n'a déposé de brevet pour son vaccin. Un peu comme ces moines, subvenant aux besoins de leur vie matérielle par l'élaboration de quelque liqueur, chartreuse ou gentiane, c'est ici le sérum contre la peste bovine qui permet la survie. (PC, 140)

Contrairement à ce qui s'observe dans *Kampuchéa*, la perspective est ici d'abord matérialiste. La maison de Nha Trang et le domaine de Suôi Giao situé à une vingtaine de kilomètres sont des lieux bien réels dans lesquels

Yersin s'investit, comme il paye de sa personne en soignant les habitants de la région. On est loin de l'émerveillement d'un Mouhot qui ne fait que traverser la forêt tropicale.

Deville imaginera pour son personnage un attachement fort au lieu qui lui sert de port d'attache de 1895 à sa mort en 1943 :

Yersin ne voyagera plus. Il a fait le tour du monde et de la question. Il sait que la planète rétrécit, et devient en tout lieu la même, et qu'il faut redouter bientôt « la même magie bourgeoise à tous les points où la malle nous déposera ». Maintenant il est un arbre. Être arbre c'est une vie, et c'est ne pas bouger. Il atteint à la belle et grande solitude. À l'admirable ennui. (PC, 164)

Ce passage qui fait résonner Rimbaud imagine pour Yersin une sorte de sagesse finale dans la solitude heureuse ; comme si pour se conformer au précepte de Pascal, il fallait cesser d'être homme pour devenir arbre.

Le jardin et ses joies

Le repos solitaire au sein de la nature est la fin que Deville envisage pour toutes les figures avec lesquelles il est en sympathie. Voici comment l'écrivain décrit les derniers jours de celui qui fut le maître de Yersin :

Le vieux Pasteur attend la mort dans une chaise longue, retiré à Villeneuve-l'Étang dans la propriété de l'Institut, (...), au milieu de la nature et des grands arbres du parc. C'est l'été donc. Le soleil joue dans les feuillages. Des ocelles de lumière papillonnent au sol. (PC, 170-1)

Même si le savant ne s'adonne pas aux travaux de la terre comme Yersin, la vignette rappelle clairement celle qui nous montrait ce dernier à Nha Trang « assis à table sous la véranda, devant la munificence de la baie ensoleillée » (PC, 152). C'est dans une nature aménagée que l'homme trouve le repos, une nature que Deville fait voir comme un espace dont la taille peut varier du domaine au jardin en passant par le parc ou la ferme mais qui a été organisé de manière à permettre de jouir simultanément des plaisirs de la civilisation et de ceux de la nature.

Ce motif du jardin est particulièrement fort chez Deville, et il s'observe bien au-delà de *Peste & Choléra* jusque dans des romans qui s'inspirent de figures dont la fin n'a rien eu de paisible. Trotsky se fera assassiner à coup de piolet, mais le texte avait néanmoins trouvé l'opportunité de faire surgir un idéal de vie qui rejoint celui de Yersin :

S'il lui était encore possible de jouir de l'anonymat, Trotsky descendrait dans l'une de ces petites gares qui plairaient à Tolstoï, parmi les Indiens et les

peones. Il connaît la vie à la ferme, l'odeur des foin, le grincement des moyeux de charrette et l'horizon rouge sur la plaine. Lire des livres, cultiver son jardin. Plusieurs fois il lui a fallu fournir un effort pour s'arracher à la retraite et aux livres, revenir vers la ville et les fureurs de l'Histoire. Après la Révolution, oui, après le triomphe mondial de la Révolution, descendre du train, lire et écrire, chasser et pêcher comme il l'a fait chaque fois qu'il a été vaincu. (V, 13)

Le constat de Pascal se prolonge ici en faisant une place au précepte de Voltaire. Mais Deville prend bien soin d'ancrer l'idéal de vie dans autre chose que des pensées ou des maximes abstraites de philosophes. La référence à Tolstoï constitue pour lui la manière de mettre en avant l'importance du monde concret. C'est du côté du Lévine dans l'épisode de la moisson d'Anna Karénine qu'il nous invite à regarder, où la joie implique une expérience de la nature qui passe par le corps. L'importance que Deville accorde à ce contact personnel, éprouvé à travers le vécu et l'expérience sensorielle, se vérifie aussi en creux en observant ceux qu'il estime pouvoir en priver. C'est le cas de Khieu Samphân, qui aux côtés de Pol Pot porte la responsabilité de la mort de 2 millions de Cambodgiens :

Sous le titre Khmer Rouge leader seeks freedom to go gardening, Khieu Samphân, ancien chef d'État du Kampuchéa démocratique, bientôt octogénaire, représenté par son avocat français Jacques Vergès, demande sa remise en liberté pour se consacrer au jardinage. (K, 12-3)

Pour être retenue, l'indignation n'en est pas moins manifeste : comment un génocidaire pourrait-il légitimement espérer pouvoir goûter de joies qui sont en si grand contraste avec les atrocités commises. L'expérience de la nature, fût-elle aussi domestiquée qu'un jardin, est quelque chose qui se mérite. Ce bonheur est réservé à des Yersin : « Il mérite le grand titre de paysan et vit dans le paysage, loin du monde railleur et de la foule impure » (PC, 152).

Une interrogation écologique en maximes

Nature sauvage, nature aménagée par l'homme pour son profit... l'impression pourrait naître que Deville n'interroge dans ses romans qu'un rapport dépassé à la nature, et qui correspondrait à l'époque des figures auxquelles il se consacre. Ce n'est pas le cas, et il n'entre aucun passéisme – aucune nostalgie non plus – dans la manière dont Deville envisage le rapport à l'environnement naturel. Il s'agit pour lui bien davantage d'imaginer une morale de l'action qui tienne compte des données fondamentales de l'existence ; celles précisément que la nature nous rappelle :

Rien ne naît de rien. Tout ce qui naît doit mourir. Entre les deux, libre à chacun de mener la vie calme et droite d'un cavalier en selle. Ce vieux stoïcisme que retrouve Spinoza et la force immanente de la vie qui seule demeure. Ce pur principe, cette nature naturante à quoi tout retourne. (PC, 165)

Kampuchéa et *Peste & Choléra* sont des romans de la maturité qui s'efforcent d'observer le monde de manière dépassionnée, même lorsqu'ils se souviennent d'engagements qui ont été ceux de la génération du jeune Deville. De là cette méfiance manifeste envers les changements radicaux que les révolutionnaires appellent de leurs vœux : « On arrête tout, on recommence. Le slogan courait de l'Europe à l'Amérique latine. D'autres jeunes idéalistes sans doute préparent aujourd'hui les utopies meurtrières de demain » (K, 38).

Deville fait ici son autocritique mais ces phrases sont aussi sans illusion : elles poussent à penser que, même à une époque aussi dépolitisée que notre début de XXI^e siècle, la jeunesse trouvera à s'engager pour des causes généreuses qui risquent de mal finir. Le texte nous invite à songer en particulier à l'écologie, la dernière utopie encore largement partagée dans les pays occidentaux et qui du vert pourrait bien un jour virer au brun. C'est du moins ce que mettent en avant des penseurs et des romanciers comme Luc Ferry et Jean-Christophe Rufin, fort écoutés du grand public français.

La mise en garde de Deville ne vaut cependant pas condamnation ; l'on observe au contraire que dans le paysage contemporain c'est un des écrivains sachant le mieux intégrer une vision du monde et de la nature et prenant acte de menaces environnementales. *Kampuchéa* notait ainsi : « Nous sommes les premiers voyageurs depuis Hérodote à décrire un monde que nous savons fuyant, momentané. Des cartes sur Internet montrent des simulations du changement climatique. Un mètre d'océan de plus et le delta du Mékong disparaît » (K, 152). Ce même roman refuse toutefois d'adhérer à l'utopie du grand bond en arrière khmer qui voit dans le village et dans la ruralité l'idéal de la société future, répétant à l'échelle d'un pays le geste de ceux qui en France décidaient d'aller élever des moutons en Ardèche. Le souci premier de Deville est de jeter un regard lucide sur la réalité du monde et sur les relations complexes que nous entretenons avec lui.

C'est la raison pour laquelle il mène son travail d'écrivain aussi sur le terrain. L'enquête qu'il a menée pour comprendre la révolution khmère l'a ainsi conduit à converser avec un Cambodgien qui a environ le même âge que lui. L'échange lui fait comprendre à quel point des distinctions qui apparaissent

fondamentales en Occident signifient peu pour les hommes et les femmes qui vivent dans la grande précarité :

Même pour prendre conscience de l'horreur il faut être un privilégié, pouvoir distinguer une catastrophe historique d'une catastrophe naturelle, accepter que ceux qui sont morts n'avaient pas tous un mauvais karma, s'élever au-dessus de la planète et de la Guerre froide, lever le nez de la rizière ou du volant. (K, 29–30)

Le regard de Deville est analytique et lucide et la formule forte qui tire l'enseignement de l'épisode nous oblige à mettre en perspective la problématique de l'écologie, si essentielle à nos yeux d'Occidentaux. Dans le domaine de la réflexion sur l'environnement comme dans les autres, le point de départ de Deville est toujours concret. *Peste & Choléra* note à quel point le jeune Yersin vit encore dans un monde qui déjà par les matériaux utilisés – « 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 » (PC, 84) – est en définitive encore très proche de l'Antiquité. La modernité ne viendra que plus tard :

Un jour il faudra bien inventer aussi le pneu, et le camion semi-remorque au-dessus, pour accélérer l'exploitation des bois. On est encore à cette époque où l'homme finit de se rendre maître et possesseur de la nature. Où la nature n'est pas encore une vieille fragile qu'il faut protéger, mais un redoutable ennemi qu'il faut vaincre. (PC, 83)

L'observation des réalités qui étaient celles des explorateurs de la fin du XIX^e siècle débouche sur une phrase qui dégage une vérité générale, critique aussi envers une certaine conception contemporaine du rapport à la nature. Mais l'on constate aussi que Deville a le souci permanent de ne pas passer pour un donneur de leçon : de là cette ironie caractéristique permettant à l'écrivain de regarder le monde en surplomb sans pour autant le dominer du haut d'une supériorité morale.

Animaux et végétaux : une ironie qui défamiliarise

Kampuchéa était le roman où des hasards ironiques forts poussaient le lecteur à réfléchir à la responsabilité que nous avons comme individus face au surgissement de la barbarie ;⁶ *Peste & Choléra*, qui s'est choisi une problématique

⁶ Cf. Pierre Schoentjes, « Les beaux hasards de Patrick Deville : *Kampuchéa* et la terreur », dans *Deville et Cie : rencontres de Chaminadour*, dir. par Collectif (Paris : Seuil, 2016), 31–57, ici 54.

moins tragique, n'exploitera pas ce procédé. Le sujet moins grave permet à Deville de se montrer joueur et il remplacera les mises en scène fortes de l'ironie du sort par une ironie verbale plus souriante. Malicieux, il se plaît à souligner que l'« agnostique Yersin est béni des dieux » (PC, 108). Après le récit qui montre comment le médecin sauve pour la première fois un pestiféré, Deville s'arrête aux témoins :

Le consul et l'évêque s'engagent à attester chacun de son côté l'extraordinaire guérison. Quasi miraculeuse, marmonne l'évêque dont la parole est digne de foi. Les voies du Seigneur sont parfois si obscures qu'un parpaillot suisse ressuscite un calotin chinois. (PC, 125)

L'écriture se fait ici ouvertement ludique et compte tenu de la focalisation qui est la nôtre, il est intéressant de noter que l'ironie que Deville déploie prend volontiers appui sur l'univers animal. On le vérifie dès le début du texte, qui s'arrête au père de Yersin, passionné d'entomologie. La description de ses travaux est lapidaire : Alexandre père « dessine les criquets et les grillons, les tue, place sous le microscope les élytres et les antennes » (PC, 13) ! Les animaux se vengeront néanmoins du traitement qu'on leur a fait subir : Alexandre Yersin va mourir très jeune et, comme si une justice immanente était à l'œuvre, Deville le montrera sur son lit de mort : « Un scarabée vert traverse sa joue. Une sauterelle se piège dans ses cheveux. Un doryphore entre dans sa bouche ouverte » (PC, 13). Embrayant sur l'univers des insectes, c'est à distance et en égratignant la morale calviniste que *Peste & Choléra* imaginera les prémices de la vocation du fils : « De génération en génération, à part torturer les insectes, les distractions vaudoises sont réduites. L'idée même est suspecte » (PC, 14).

Plus tard dans le roman, l'usage que la recherche médicale fait des animaux de laboratoire offrira à l'écrivain l'opportunité de développer son ironie en restant fidèle à l'univers privilégié dès les premières pages :

Yersin fait défiler toute la ménagerie rue Dutot, du plus petit au plus grand. De Molière il passe à La Fontaine, aux animaux malades de la peste, puis au conte des frères Grimm, aux animaux musiciens empilés à Brême, de l'âne au coq. Il tente d'atténuer la virulence du bacille afin d'obtenir d'un côté un vaccin et de l'autre un sérum antipesteux. (PC, 120)

Évoquer l'expérimentation scientifique à travers un jeu d'allusions littéraires fait naître l'ironie par télescopage d'univers qui sont normalement étrangers les uns aux autres. Comme lorsqu'il s'agissait de décrire les travaux du père de Yersin, quitter le registre réaliste permet surtout d'aborder la question de l'expérimentation animale de manière dépassionnée.

Deville va encore signer un paragraphe aussi virtuose qu'amusant lorsqu'il s'agira de faire le récit des expériences successives qui permettent de franchir des étapes de développement d'un vaccin :

Il fait chaud, comme chacun sait, à l'intérieur d'une poule. Quarante-deux degrés. Bien plus chaud qu'à l'intérieur d'un mouton. Qui garde sa petite laine. Pasteur fut le premier, enfilant un peu partout des thermomètres dans des cloaques et des anus, à constater que les températures élevées de certains oiseaux interdisent aux virus de s'y développer. On inocule le charbon du mouton à une poule : elle s'en fout et rigole. Ça la chatouille. On la plonge dans une baignoire d'eau froide : elle fait moins la maline et meurt du charbon. Si la poule mouillée est sortie à temps, elle est atteinte de la maladie mais se guérit toute seule, bat des ailes pour se réchauffer en insultant le laborantin. Yersin s'attaque au pigeon. Le pigeon est un peu le rat du ciel, un rat auquel on aurait vissé des ailes avant de le repeindre en gris. Volatile néanmoins au sol la plupart du temps et boiteux souvent, claudiquant sur ses moignons, manière de lépreux sans béquille. Entre les deux créatures, cependant, une notable différence : l'oiseau, à l'encontre du rongeur, est naturellement immunisé contre la peste. (PC, 119)

Ce paragraphe constitue un véritable catalogue des techniques de l'ironie : Deville joue sur les effets de cadrage, définit en simplifiant, exploite le double sens, manie l'hyperbole, grossit le trait, provoque des heurts de registres de langue, fait mine d'entrer dans raisonnements bancals, établit des rapprochements incongrus mais révélateurs, ... Le résultat est non seulement extrêmement réjouissant, mais il pousse surtout à prendre conscience du côté artisanal de la recherche et des tâtonnements qui lui sont constitutifs. Le procédé permet aussi opportunément de détourner l'attention de la souffrance animale : dans ce passage, qui se présente d'abord comme un jeu sur la langue, cette problématique se fait totalement oublier.

Le roman ne manquera pas de renouer ultérieurement avec les jeux mis en place dans cette page, ainsi quand il rendra compte des recherches de Yersin sur la manière dont l'ontogénèse pourrait répéter la phylogénèse. De l'embryologie aux œufs de poule pour lesquels le scientifique a un goût particulier il n'y qu'un pas, que Deville franchit d'une pirouette : « Il faut toujours qu'il sache tout, Yersin, c'est plus fort que lui. Le vainqueur de la peste ne baissera pas les bras devant le poulet » (PC, 149).

On retrouve dans *Viva* des pages d'une ironie semblable, mais qui se développe dans un contexte faisant appel au végétal plutôt qu'à l'animal. Une nouvelle fois, il s'agira pour Deville d'aider son lecteur à saisir une réalité méconnue de manière originale mais sans insister sur des aspects qui dérangent.

Plutôt que de dissenter longuement sur le poulet, l'écrivain s'étendra cette fois sur les propriétés de l'agave, une plante intimement liée à la vie des Indiens du Mexique :

Creusez un trou. Enfouissez un ananas. Ne laissez affleurer que le toupet des feuilles piquantes, en rosette. Vous avez entre vos pieds une manière d'agave en bonsaï. Vous pouvez récupérer l'ananas. Ça ne poussera jamais. C'était juste pour vous donner une idée de la croissance de l'agave selon Rogelio Luna Zamora : si c'était un agave bleu, Tequilana Weber azul, au bout de quelques années vous regarderiez ses feuilles acérées en contre-plongée. (V, 70)

L'importance de la plante réside en réalité d'abord en ceci que son jus entre dans la préparation de la « tequila sunrise »... Il faudrait pouvoir citer plus longuement ces pages pour montrer dans le détail comment les commentaires aussi décalés qu'hallucinés sur l'agave sont pour Deville la manière de rendre compte de la vie de Malcolm Lowry au Mexique, et en particulier de son ivrognerie. En défamiliarisant son sujet par l'ironie, l'auteur fait sourire mais il propose aussi à son lecteur de porter un regard neuf, tantôt sur la démarche scientifique, tantôt sur l'alcoolisme...

Deville est un observateur attentif d'un univers qui est celui d'hommes incapables de rester en repos dans une chambre et qui à des époques différentes et en des lieux divers choisissent de faire l'expérience du grand dehors. De là cette présence d'une nature que l'écrivain nous fait voir selon un écartement de compas qui va du bacille à la forêt primaire en passant par divers animaux et quelques plantes mais en privilégiant toujours une écriture de l'observation à distance. La perspective surplombante choisie par le romancier, marquée par une grande conscience des paradoxes, s'attache au concret plutôt qu'à l'idéal et privilégie l'ironie au lyrisme.

Sans jamais céder au cynisme, Deville adopte un point de vue désabusé qui lui évite la position du censeur quand il s'interroge sur une morale de l'action respectueuse de la dignité humaine. *Viva* rattache à l'auteur de *Sous le volcan* le principe suivant : « C'est dans un livre d'Ortega y Gasset que Lowry prend l'idée que l'existence de chacun d'entre nous est un roman tragicomique, « La vie d'un homme est comme une œuvre de fiction qu'il organise à mesure qu'il va » » (V, 83). Ne s'agit-il pas précisément aussi de la règle selon laquelle Deville organise les existences des figures auxquelles il s'attache ? Certainement, si du moins l'on garde en mémoire aussi que son modèle premier est celui de l'épique et que sous « roman tragicomique » il faut lire « aventure tragicomique ». Aventure est chez Deville le maître mot : aventure des explorations,

aventure de la guerre et des révolutions, aventure de la politique, aventure de la science. *Peste & Choléra* le rappelait fort à propos : « L'aventure est au coin de la rue d'Ulm aussi bien qu'au devers des dunes sahariennes » (PC, 22).

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. L'enregistrement 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 États-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.

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).

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).

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 Cefaï).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 Cefaï, *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-IG_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 Céfai. *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 démêler 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,

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,

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

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

²⁹ Rolin, *Chrétiens*, 65.

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.

Regards sur Peste & Choléra

<i>Peste & Choléra</i> : un roman colonial postcolonial?	169
Wolfgang Asholt	
<i>Peste & Choléra</i> : de l' « Europe prométhéenne » à la « peste brune »	181
L'histoire au prisme de la biographie de Yersin	
Élise Benchimol	

***Peste & Choléra* : un roman colonial postcolonial ?**

Wolfgang Asholt (Berlin)

ABSTRACT: The generic classifications of the « romans d'aventure sans fiction » of Patrick Deville are numerous, but that of « (post)colonial novel » does not appear. These novels however are localized temporarily and geographically in the heart of the epoch and the area of colonialism. On the basis of *Peste & Choléra*, I will try by means of the « regimes of historicity » (régimes d'historicité) to analyse the functioning of the colonialism in this novel and give an answer to the double question : Is *Peste & Choléra* a colonial novel at the outside of colonialism? Is it an implicit postcolonial novel?

RÉSUMÉ : Les classifications génériques des « romans d'aventure sans fiction » de Patrick Deville sont nombreuses mais celle du « roman (post-)colonial » n'y apparaît pas. Ces romans se situent pourtant historiquement et géographiquement au cœur même de l'époque et de l'espace colonialistes. En référence à *Peste & Choléra*, je veux montrer que trois « régimes d'historicité » en relation avec le colonialisme structurent ce récit, et grâce à ces « régimes » on peut essayer de répondre à la double question : *Peste & Choléra* est-il un roman colonial en dehors du colonialisme ou est-ce que c'est un roman postcolonial implicite?

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; accélération; colonialisme; fantôme du futur (de l'histoire); globalisation; multiplicateur de progrès; postcolonialisme; présentisme; progrès; régime d'historicité; tiers-espace; universalisme humanitaire

Quand on lit les critiques consacrées au roman qui a reçu le Prix Fémina en 2012 et les travaux qui lui ont été consacrés depuis, mais cela vaut aussi pour la trilogie réunie sous le titre *Sic transit (Pura Vida, Équatoria, Kampuchéa)*, on n'est pas étonné qu'on se serve de catégories génériques comme « roman archéologique » et « fictions biographiques » (Dominique Viart) comme « retour spectral du romanesque d'action » (Anne Sennhauser) comme « polygraphie » (Marc Dambre) ou de « roman d'aventure(s) » (Bruno Blanckeman).¹ Mais on cherche en vain des notions comme « roman colonial » ou « postcolonial ». Pourtant, la quatrième de couverture de *Sic transit* situe les protagonistes des trois romans (William Walker, Ferdinand de Lesseps, Henri Mouhot) dans ce contexte : « Après eux se succéderont les explorateurs, les colonisateurs et les décolonisateurs ». ² Les trois figures et nombre d'autres avec un destin pa-

¹ Collectif, dir., *Deville et Cie : rencontres de Chaminadour* (Paris : Seuil, 2016).

² Patrick Deville, *Sic transit : Romans, Pura Vida, Équatoria, Kampuchéa* (Paris : Seuil, 2014).

rallèle sont donc des explorateurs tout court, mais aussi des explorateurs ou des précurseurs d'une nouvelle époque : celle d'une phase d'intensification de la globalisation européenne avec une conquête et le partage du monde, où l'impérialisme et le colonialisme vont ensemble. Peut-être que la notion de « roman colonial » paraît anachronique pour un roman contemporain et peut-être le fait qu'un auteur qu'on a qualifié de « minimaliste » pour la première phase de son œuvre exclut-il *ipso facto* la notion de « postcolonial ». Mais Dominique Viart, dans *Deville & Cie* cite une interview de Patrick Deville avec Alain Nicolas pour *L'Humanité* en 2011, où l'auteur évoque, sans se servir de la notion et on ne peut plus clairement l'époque du colonialisme : « C'est une période très cohérente, le moment où l'Europe, disons l'Angleterre, la France et l'Allemagne, décident, pour des raisons complexes, que la planète va devenir européenne. » Et plus spécialement pour le contexte français : « Ce sont des saint-simoniens, des socialistes, des républicains, qui veulent exploiter, développer, « civiliser ». S'y agrègent des jeunes aventureux et des partis de dévots missionnaires »,³ des appréciations qui apparaissent aussi dans *Peste & Choléra*.

Au moment, où il donne cette interview (27 octobre 2011), Patrick Deville doit déjà penser ou même travailler à ce roman qui paraîtra moins d'un an plus tard et on pourrait dès maintenant se demander auquel des types énumérés correspond Alexandre Yersin, la figure centrale de *Peste & Choléra*. Dominique Viart a raison de constater pour les trois romans de *Sic transit* : « Ce que ces vies parallèles nous racontent, finalement, au-delà de leur foisonnement d'aventures, c'est *l'histoire de la globalisation*. » Vu l'histoire de la globalisation, on peut ne pas être d'accord avec Viart quand il poursuit : « Les romans de Deville traquent, au mitan du XIX^e siècle, l'*origine* [je souligne, W.A.] de la mondialisation du monde »,⁴ je parlerais plutôt d'une accélération de cette mondialisation. Mais l'essentiel est que cette phase de la mondialisation est identique avec une colonisation de dimension globale.

Régimes d'historicité, fantômes et taupes

Les trois romans de *Sic transit* et *Peste & Choléra*, et le contexte historique différent de *Viva* (2014) souligne cette homologie temporelle, se situent entre 1860 et 1940, qui sont aussi les dates limites d'une phase accélérée de la colo-

³ Dominique Viart, « Patrick Deville : histoire(s) parallèle(s) », dans *Deville et Cie*, dir. par Collectif, 101–23, ici 113.

⁴ Viart, « Patrick Deville : histoire(s) parallèle(s) », 113.

nisation. Dans un des derniers chapitres de *Peste & Choléra*, le narrateur homodiégétique, qualifié de « fantôme du futur », explicite cette constellation historique : « Yersin [...] aura vécu du Second Empire à la Seconde Guerre mondiale. Une vie d'homme est l'unité de mesure de l'Histoire. »⁵ Ce n'est certainement pas par hasard si ces 80 ans de la vie d'un homme, Yersin vit de 1863 à 1943, sont identiques avec ce que j'ai désigné comme « phase accélérée de la colonisation ». Le « roman d'aventure sans fiction » (4e de couverture de *Sic transit*) qu'est aussi *Peste & Choléra* ne connaît d'autre fiction que celle introduite par la figure du narrateur-fantôme du futur, responsable de la mise en récit.⁶ Mais si Dominique Viart constate avec raison que « La linéarité du roman historique est pulvérisée »⁷ dans les romans de *Sic transit*, le « fantôme du futur » construit différemment *Peste & Choléra*. Ce roman est structuré par une double linéarité : celle du dernier vol du protagoniste Alexandre Yersin de Paris à Saïgon en mai/juin 1940 et celle de la vie de ce protagoniste depuis sa naissance en 1863 à Morges dans le Vaud jusqu'à sa mort à Nha Trang au Vietnam en 1943. Interrompue par les prolepses du dernier vol, la vie est développée chronologiquement, on peut même donner à presque tous les chapitres un lieu et une date exacte : de Marburg où il commence ses études en 1883, en passant par Berlin jusqu'à Paris à partir de 1885 et ainsi de suite. C'est encore une fois un « hasard objectif » que Yersin se trouve à Berlin en 1884/85, au moment où il y a lieu le Congrès qui porte le nom de la ville : « toutes les nations s'y retrouvent devant l'atlas pour se partager l'Afrique » (19) et à l'occasion de ce congrès, auquel assiste Stanley, Yersin décide de devenir le nouveau Livingstone : « Il écrit ça dans une lettre à Fanny », sa mère (20). Sans exagérer la portée réelle de ce projet d'avenir, son contexte colonial reste significatif, surtout à partir d'une perspective rétrospective qui est non seulement celle du « fantôme du futur » qu'est le narrateur, mais aussi celle des lecteurs.

Anne Sennhauser a consacré un article éclairant sur « Le monde comme « hallucination passagère ». « Revenances » romanesques chez Patrick Deville », qui analyse cette problématique à l'exemple des trois romans de *Sic transit*. Ce ne sont pas seulement les spectres que sont les protagonistes plus ou moins oubliés de l'histoire, mais aussi l'énonciateur-narrateur dont le sta-

⁵ Patrick Deville, *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012), 235. Dans ce qui suit, j'indique la page dans le texte.

⁶ En ce qui concerne le « roman d'aventure sans fiction », voir aussi Charles Grivel, « Le roman sans fiction », in *Projekte des Romans nach der Moderne*, dir. par Ulrich Schulz-Buschhaus et Karlheinz Stierle (München : Fink, 1995), 65–87.

⁷ Viart, « Patrick Deville : histoire(s) parallèle(s) », 114.

tut est de « *devenir spectre* ». ⁸ Le « fantôme du futur », le narrateur de *Peste & Choléra* n'est mentionné qu'une fois en tant que « spectre du futur », en tant que personnification de la « prépondérance d'une mémoire anachronique ». Mais Anne Sennhauser mentionne dans ce contexte aussi « l'« horreur » de la colonisation » qui est rendue visible par un « bouleversement des perspectives ». ⁹ Comme elle, je suis d'avis que la structure narrative de *Peste & Choléra* met en relief la colonisation, mais les perspectives historiques et temporelles de ce roman se distinguent de celles des romans de *Sic transit* et vont plus loin que le « brouillage généralisé des repères temporels » dans la trilogie.

La trilogie et *Peste Choléra* sont des « docufictions métabiographies » comme Marina Hertrampf les a qualifiés, ¹⁰ mais à la différence des trois romans de *Sic transit*, *Peste & Choléra* ne fonctionne que d'une manière très limitée selon les « Vies parallèles » de Plutarque. Marc Dambre a publié dans le même volume qu'Anne Sennhauser une étude consacrée à « Ces Deux-là... et la polygraphie ». ¹¹ Mais si l'on peut énumérer cinq autres personnages comparables au William Walker de *Pura Vida*, leur nombre mais surtout leur fonction est bien réduit dans *Peste & Choléra*. Trois chapitres du type « Albert et Alexandre », c'est-à-dire Albert Calmette et Alexandre Yersin, fonctionnent selon le schéma de l'historiographe classique, mais que ce soient Calmette, Rimbaud (« Arthur et Alexandre ») ou Céline (« Alexandre et Louis »), les parallèles sont très limités comme le dernier exemple l'illustre. Même ces figures qui représentent les espaces mentaux de la littérature sont réduites à des biographèmes. Ce n'est que vers la fin de sa vie, quand il traduit des auteurs grecs et latins, que Yersin réalise le projet d'une « belle solitude propice à la recherche poétique et scientifique » (155). Concernant la politique et l'histoire, le narrateur qui cette fois n'est pas le « fantôme du futur », constate clairement : « Yersin n'est pas un homme de Plutarque. Il n'a jamais voulu agir dans l'Histoire » (238), il ne ressemble donc pas aux protagonistes de la trilogie. Peut-être que c'est en cela qu'il est plus représentatif de la modernité que les protagonistes des autres romans. De plus, il y a un chapitre

⁸ Anne Sennhauser, « Le monde comme « hallucination passagère » : « revenances » romanesques chez Patrick Deville », in *Deville et Cie*, dir. par Collectif, 15–30, ici 26.

⁹ Sennhauser, « Le monde », 24.

¹⁰ Marina Ortrud Hertrampf, *Photographie und Roman : Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von neuem Roman und postmoderner Ästhetik im Werk von Patrick Deville* (Bielefeld : transcript, 2011), un chapitre chez Hertrampf porte le titre : « Devilles metabiographische Dokufiktion », 321–82.

¹¹ Marc Dambre, « Ces Deux-là... et la polygraphie », in *Deville et Cie*, dir. par Collectif, 59–83.

au titre plutarquien : « vies parallèles » (58–62) dans *Peste & Choléra* qui ne compare pas deux protagonistes mais qui montre les trois vies que Yersin mène à Saigon, à Manille et au bord du bateau qui fait le lien entre les deux villes et sur lequel il travaille comme médecin de bord. Yersin réunit donc plusieurs vies en soi ou essaye de mener plusieurs vies en parallèle : celui de scientifique à l'observatoire des Jésuites aux Philippines, celui d'apprenti explorateur et celui de l'appropriation de l'espace colonial avec un bateau qui porte ironiquement le nom de *Volga*. Ces trois vies résument d'une certaine manière les trois faces de la colonisation : explorer avant d'exploiter, observer scientifiquement pour mieux s'approprier et réduire et conquérir l'espace pour globaliser le modèle européen.

De cette structure narrative résulte un triple régime d'historicité. Récemment, dans une interview avec Catherine Coquio, François Hartog a distingué le régime d'historicité de la modernité de celui d'aujourd'hui, donc du contemporain. ¹² Si le régime d'historicité de la modernité selon Koselleck est lié à l'accélération et à l'idée de progrès, le régime actuel tout en gardant et en augmentant l'accélération, est caractérisé par un « présentisme » qui a abandonné toute idée de progrès et de projet d'avenir. *Peste & Choléra* se situe dans ce contexte d'une triple manière.

Dans un premier régime d'historicité, le roman développe d'une manière globalement chronologique, interrompue par des pro- et analepses, la vie d'Alexandre Yersin, de son enfance en Suisse jusqu'à sa mort au Vietnam. Avec un deuxième régime, introduit dès le premier chapitre, « dernier vol » (9–11), qui décrit le départ de Yersin le 31 mai 1940 de Paris et les différentes étapes du vol vers Saigon, huit jours plus tard (81), et qui est continué avec l'évocation de la situation en Europe et dans le monde jusqu'en 1943, le roman développe une perspective rétrospective à l'intérieur de la chronologie vécue par Yersin, avec la tension entre le présent des étapes de la modernité et l'avenir des années 1940, soulignant l'accélération qui va en augmentant au cours de cette vie. En arrivant une dernière fois à Saigon en juin 1940, Yersin évoque son premier voyage en Indochine, qui avait duré trente jours (71), et met l'accent sur l'accélération spatiale et temporelle qui a eu lieu au cours d'un demi-siècle (1890–1940). La date du *dernier* voyage n'est certainement pas un hasard. Avec le début de la Seconde Guerre mondiale, l'époque de l'impérialisme européen et avec elle celle de la colonisation du monde

¹² Voir François Hartog, « Faut-il croire à l'accélération historique ? Entretien avec Catherine Coquio », *Ecrire l'histoire* 16 (2016) : 49–65.

touche définitivement à sa fin, la « crise de l'esprit » proclamée par Valéry après la Première Guerre mondiale s'est transformée en crise politique et idéologique ouverte. Avec les 50 ans vécus en Indochine, la vie de Yersin représente un abrégé du colonialisme. Il arrive comme jeune médecin excentrique de la bande de Pasteur et de son Institut et passe un premier temps entre la reconnaissance du terrain et diverses activités médicales y scientifiques, et lors d'une mission à Hongkong, « Yersin est le premier homme à observer le bacille de la peste » (123) qui portera son nom, *Yersinia pestis*. Mais en s'installant à Nha Trang comme « médecin des pauvres » (78–82), sa vie commence à changer : il devient un explorateur, d'abord de la région, ensuite du Laos, du nord du Vietnam et du Cambodge : « Yersin est le premier voyageur à relier par voie de terre la côte de l'Annam au Kampuchéa » (88). Après une dernière intervention médicale « officielle » en 1896 à Bombay, il se consacre à ce qu'il regarde comme « la vraie vie » (155–62), « celle du suprême savant, du multiplicateur de progrès » (158), le clin d'œil vers la vie parallèle du voyant est évident. Yersin qui éprouve dès sa première rencontre avec des tribus des haut-plateaux « la fascination des solitaires irréductibles pour la vie en communauté, l'égalitarisme du communisme primitif et l'absence de monnaie » (62) veut créer son phalanstère moderne à Nha Trang. Le développement de cette communauté, qu'on pourrait aussi qualifier de « colonie », représente la période essentielle de la vie de Yersin et en tant que telle, elle est représentative d'un régime d'historicité moderne.

Nous avons donc deux régimes d'historicité de la modernité, caractérisés par l'idée de progrès et l'accélération en vue d'un projet d'avenir : celui de la durée de la vie d'Alexandre Yersin que nous pouvons suivre d'une étape à l'autre, surtout avec les réalisations de son rêve d'une communauté idéale (1er régime d'historicité), et celui d'un regard rétrospectif à la fin de cette vie, qui compare le déroulement de celle-ci avec la situation en 1940 quand la catastrophe de cette modernité est évidente et omniprésente (2^e régime d'historicité).

Le troisième régime est lié à la figure du narrateur présupposé du roman. Celle-ci est introduite la première fois dans le troisième chapitre, celui consacré aux études de Yersin en Allemagne (« à Berlin », 17–22) : « Un enquêteur, un scribe muni de son carnet à couverture en peau de taupe, un fantôme du futur » (17). Désigné presque exclusivement par ce qualificatif, le « fantôme du futur » suit la vie de Yersin étape par étape. Et dans une situation (probablement en 1927), « il montre à Yersin » quelques phrases de Desnos qu'il

a recopiées dans son carnet (210), le premier et le troisième régime d'historicité sont donc momentanément fusionnés. « Le fantôme du futur ne commet aucune erreur » (100), à quelques exceptions près comme ses cigarettes Marlboro-light ou son portable. Ces accessoires permettent de le situer dans la contemporanéité. Ce n'est donc pas un « revenant » comme les figures comparables chez Anne Sennhauser ou comme les *Spectres de Marx* et leurs références littéraires chez Derrida. Ceux-ci hantent le présent en lui rappelant les promesses, les oublis et les victimes de l'histoire. Comme son appellation l'indique, le « fantôme du futur » introduit le contemporain et son savoir historique dans le passé. Mais à la différence de l'uchronie *Looking Backward. 2000–1887* (1888) d'Edward Bellamy, le « fantôme du futur » ne projette pas un avenir prometteur dans le présent insatisfaisant de la modernité, il le fait (presque) apparaître comme une dystopie. Il ressemble à l'*Ange de l'histoire* de Benjamin, poussé de manière accélérée dans l'avenir mais regardant en arrière et voyant, là où nous apercevons une succession d'événements « historiques », « une unique catastrophe » (eine einzige Katastrophe).¹³ Cette dimension historico-idéologique est aussi justifiée par le fait que le « fantôme du futur » note ses observations dans un « carnet à couverture en peau de taupe ». Marx se sert dans *Le 18 Brumaire* d'une taupe pour caractériser le travail souterrain des forces voulant abolir le règne de la bourgeoisie et du capitalisme, donc la modernité représentée par Yersin et son contexte, et Marx s'exclame : « Bien creusé, vieille taupe ! », reprenant une citation de Hegel (*Introduction à l'Histoire de la philosophie*) qui de son côté cite Hamlet.¹⁴ Pour le « fantôme du futur », il ne s'agit cependant plus d'un travail accélérant le progrès révolutionnaire mais d'une reconduction de l'histoire dans l'écriture du carnet en peau de taupe, où il n'est pas « relevé » (dans le sens de « aufheben ») mais « archivé ». Le narrateur-fantôme du futur apparaît comme scribe du régime d'historicité du « présentisme » et correspond à l'explication qu'en donne François Hartog : « La politique du présentisme [...] n'est plus que dans la réaction – au sens premier du terme – et la communication. »¹⁵ Ce narrateur peut être qualifié de « fantôme du futur » parce qu'il fait partie de notre contemporanéité et il peut apparaître comme revenant de l'avenir dans le passé. Il transporte donc les connaissances liées à un autre régime d'historicité dans celui de la modernité représentée par Yersin et cela

¹³ Voir Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte : Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe*, tome 19, dir. par Gérard Raulet (Berlin : Suhrkamp, 2010).

¹⁴ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (Paris : éditions sociales, 1969), 105.

¹⁵ Hartog, « Faut-il croire à l'accélération historique ? », 50.

renvoie les lecteurs à une double lecture : celle du passé telle que la revendiquerait un roman d'aventure sans fiction (1^{er} régime d'historicité), même si le point de vue répété de la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale (2^e régime d'historicité) en limite déjà la portée, et celle de l'époque présente (3^e régime d'historicité) à partir de laquelle le représentant par sa présence même met à nu les appréciations et les décisions d'une époque devenue historique. La lecture du 1^{er} régime est celle d'un roman colonial, celle du 2^e développe à l'intérieur de ce roman colonial une perspective critique du colonialisme, et la lecture que le 3^e revendique est celle d'un roman postcolonial, le « fantôme du futur » jetant son regard en arrière sur cette époque de la modernité.

Un protagoniste en dehors du colonialisme ?

Le protagoniste de *Peste & Choléra* arrive en 1890 en Indochine, et dès son service comme médecin dans la marine marchande, Yersin découvre Nha Trang où il va essayer de réaliser son rêve d'une « vraie vie » et pour commencer, il « a choisi de devenir explorateur » (79). Comme Stanley en Afrique, il est le premier « à relier par voie de terre la côte de l'Annam au Kampuchéa » (88), ses exploits sont remarquables et « Le voilà explorateur et arpenteur, appointé par le gouvernement général » (93) qui trace « de nouvelles voies pour le commerce » (94). Mais vers le milieu des années 1890, la phase préparatoire des explorations géographiques et ethnologiques (en Indochine) et de l'engagement scientifique (Hongkong, Madagascar, Canton, Bombay) est terminée et Yersin s'établit grâce à une « mission gouvernementale » à Nha Trang : « Yersin entend jouir du privilège, à trente-cinq ans, de se soustraire à la politique et à l'Histoire. Il choisit la belle solitude propice à la recherche poétique et scientifique » (155). La communauté qu'il établit à fur et à mesure avec un désintéressement pour la politique et pour l'histoire topologiquement à un côté utopique, mais les maisons qu'il y construit ont « le style de ces villas balnéaires normandes qu'il vit à Cabourg » (156). C'est cependant surtout un lieu de recherche scientifique et d'expérimentation d'élevage et de plantation, ou, pour citer le titre d'un chapitre : « un avant-poste du progrès » (178–83). On pourrait aussi dire d'exploitation : avec la société fondée par « Messieurs Yersin, Roux & Calmette » qui exploite les plantations de caoutchouc et de quinine, « Yersin est un homme riche » (208), plus tard un chapitre l'appelle « le roi du caoutchouc » (184–91). Mais les trois de la bande de Pasteur cèdent leur société à l'Institut Pasteur, selon la conviction humaniste et républicaine « Que la liberté n'est pas la licence [et] qu'en conséquence l'héritage est banni

sauf s'il est affectif et se réduit à trois sous » (232). Yersin est donc un « colonisateur » dans la tradition des saint-simoniens, plusieurs fois nommés. Il est représentatif du courant du colonialisme qui est investi et s'est investi d'une mission humanitaire et ses relations avec la population locale, malgré un paternalisme évident,¹⁶ sont excellentes. En comparaison avec le colonialisme en général, sa communauté de Nha Trang qui au cours des décades est élargie vers les environs (mais un peu comme les actuels lotissements en Palestine en s'appropriant les « concessions » (157), est une cité presque idéale, les conditions coloniales en Indochine ne sont même pas mentionnées. Mais pendant toute cette époque de presque un demi-siècle, Yersin reste en bons rapports avec l'administration coloniale jusqu'à l'amitié avec des gouverneurs généraux (Paul Doumer).

Dans ce contexte, le projet d'une « station d'altitude où accueillir les colons fatigués et les impaludés, une maison de repos et un sanatorium » (96) gagne une signification particulière. Fondée par Yersin et le futur Président de la République, Paul Doumer, cette station devient un paysage culturel à l'image de la France et réservé aux seuls Français : « Au bord du Lac, des villas normandes et biarrottes. Des chalets savoyards sur les collines. Des massifs de fleurs, agapanthes et capucines et hortensias comme à Dinard » (97). La station est plus encore une « colonie » que Nha Trang, construit exclusivement pour les colons français et leur bien-être et représentant un lieu d'apartheid qui n'a pas besoin d'être appelée ainsi. Quand un lycée est inauguré à Dalat qui porte le nom de Yersin, la présence de l'empereur Bao Dai et des autorités françaises souligne le statut représentatif de Dalat comme institution coloniale. C'est à ce moment que Yersin commence à douter de l'utilité et du sens de son rôle de multiplicateur du progrès et de la science : « Il aimait mieux le plateau avant. [...] Il regrette un peu de l'avoir découvert, ou d'en avoir indiqué sa position à son ami Doumer. Ce plateau, c'est aux peuples des montagnes qu'il fallait le laisser » (98). Indirectement, c'est une critique de l'universalisme humanitaire et du colonialisme, mais celui-ci ne connaît pas d'égard vis-à-vis de tels sentiments et finalement Yersin ne met pas en question la « nécessité » du progrès que de tels paysages culturels représentent.

¹⁶ Ceci est illustré de manière exemplaire par son testament : il lègue tout ce qu'il possède à l'Institut Pasteur, mais il n'oublie pas ses vieux et fidèles serviteurs annamites auxquels il accorde des pensions viagères (232–3).

La population autochtone est parfois mentionnée, mais elle n'a pas droit à la parole. Pendant l'époque des explorations, Yersin recrute jusqu'à quatre-vingts personnes (95) pour ses expéditions mais celles-ci n'accèdent pas à l'individualité, même pas ceux qui lui sauvent la vie (108). Le seul qui a le privilège de posséder un nom propre est « un fils de pêcheur dont il a fait un mécanicien, Qué » (167). Le narrateur résume cette colonisation humanitaire avec l'histoire d'un « village modèle, une république antique, [qu'il] propose aux chasseurs-cueilleurs de se faire agriculteurs et éleveurs. Abel ou Caïn. Yersin met à leur disposition une centaine d'hectares défrichés pour la culture du riz de montagne. Il fait aussi planter du lin pour le tissage. Et vêtir les sauvages de probité candide » (177). On est tenté d'appliquer cette « candeur » aussi à l'auteur de ces bonnes intentions.

Et le « multiplicateur de progrès » qu'est Yersin sert aussi l'universalisation de la technologie moderne : Il n'installe pas seulement dès le début « un petit laboratoire de médecine vétérinaire » (127) à Nha Trang, il commande aussi une « pompe à eau » et une « turbine pour l'électricité » et même une « première automobile à vapeur » (157) au début du xx^e siècle. Et plus tard, il rapporte « de Paris un projecteur cinématographique » (215) ou un « réseau de télégraphie sans fil ». Mais ce qui est plus important que ces objets de luxe et de communication sont les expérimentations avec l'acclimatation de plantes à exploiter, avec un tel succès, « qu'un siècle plus tard, la région de Dalat vit toujours de l'horticulture et des végétaux importés par Yersin » (199). La colonisation transforme les modes de vie et le paysage.

De la perspective du colonialisme, l'œuvre de vie de Yersin et sa vie-même contiennent un double enseignement. Malgré les meilleures intentions du monde, il est impossible de sortir de l'engrenage de la situation coloniale, ni les jésuites au Paraguay ni les saint-simoniens en Égypte n'y ont réussi. C'est dans ce contexte que le 2^e et le 3^e régime d'historicité gagnent leur signification. À la fin de sa vie, Yersin est désigné comme « un personnage de Gracq » (235), il vit dans une atmosphère de fin de civilisation. Tout en ne voulant pas « agir dans l'Histoire » (238), son projet subit la dialectique des Lumières. L'idéologie du caractère non-idéologique de la méthode expérimentale et scientifique qui croit pouvoir se soustraire à la politique et à l'Histoire peut arriver à un résultat positif sur un plan individuel : « un homme [donc Yersin] essaie de mener son embarcation en solitaire et la mène plutôt bien » (238). La relative réussite de cette vie n'est possible que grâce aux conditions exceptionnelles d'une colonie. L'utopie basée sur la science et le progrès, avec

un côté social et paternaliste, se situe bien en marge du colonialisme répressif et vulgaire. Mais d'une certaine manière, le micro-système du phalanstère de Nha Trang reproduit le macro-système de l'époque coloniale. Dans ce sens et avec le cas particulier de Yersin, « Une vie d'homme est l'unité de mesure de l'Histoire » (235) et celle de Yersin est identique avec l'époque du colonialisme moderne. Dans un des derniers chapitres, le « fantôme du futur » se demande : « Yersin lut-il ce livre d'Alain Gerbault, *Sur la route du retour, journal de bord?* » (241) Si cela avait été le cas, il aurait pu se douter des conséquences du colonialisme aussi bien pour la société que pour l'environnement.

Un roman colonial et/ou postcolonial?

Peste & Choléra est donc un « roman colonial », mais un roman qui intègre une critique du colonialisme avec le 2^e régime d'historicité et qui ouvre un espace potentiellement postcolonial avec le 3^e régime. Si on applique les critères des études subalternes (*subaltern studies*) à *Peste & Choléra*, il est clair, que face à la question « Can the Subaltern Speak? »,¹⁷ posée par Gayatri Spivak en 1988, ceci n'est aucunement le cas dans notre roman. Mais il ne faut pas oublier que Spivak termine son étude par la constatation : « The subaltern cannot speak »,¹⁸ le système colonial ne lui laisse pas de place discursive. Sur un plan personnel, cela pourrait être différent, pourtant on n'exagère pas en remarquant que cette perspective n'est jamais envisagée par l'individu qu'est Alexandre Yersin, ses convictions humanitaires et universalistes rendent impossible d'admettre le discours du colonisé subalterne. Avec le 2^e régime, la perspective de la fin du régime colonial est introduite (« Les Américains [...] financent le Vietminh de Hô Chi Minh qui combat dans le Tonkin l'occupant japonais. Dans le maquis s'entretuent staliniens et trotskystes vietnamiens. La petite bande de Nha Trang est au milieu de tout ça », 235.). Mais le moment où cette opposition devient concrète et développe un contre-discours est encore loin. Même dans le 3^e régime d'historicité, le « fantôme du futur » ne laisse pas la parole aux colonisés, ceux qu'on désigne dans les études post-coloniales comme « subalternes/subaltern », c'est-à-dire le groupe des marginalisés et exploités du système colonial, n'existent pratiquement pas dans *Peste & Choléra*.

¹⁷ Gayatri Spivak, « Can the Subaltern Speak? », dans *Marxism and the Interpretation of Culture*, dir. par Cary Nelson et Lawrence Grossberg (Chicago : University of Illinois Press, 1988), 66–111.

¹⁸ Spivak, « Subaltern », 104.

Peut-être est-ce différent avec l'autre paradigme des études postcoloniales, le « third space », le « tiers-espace » d'Homi Bhabha¹⁹ (*Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*). Inspiré par Bakhtine et la déconstruction, le « tiers-espace » est pour Bhabha un lieu discursif qui veut dépasser les analyses traditionnelles du colonialisme caractérisé par l'établissement d'un espace « liminal » où une hybridité devient possible qui est exclue du discours colonial. Le 3^e régime d'historicité ne représente pas encore un tel « tiers-espace » mais grâce au regard en arrière du « fantôme du futur » qui crée une distance permettant de regarder le passé du « roman d'aventure sans fiction » comme l'ambivalence d'une vie parfois « vraie » et une « unique catastrophe » (Benjamin), un tel espace devient possible. À partir d'une telle perspective, la structure narrative et les régimes d'historicité créent un « tiers-espace » où *Peste & Choléra* peut être apprécié comme roman colonial/postcolonial, caractérisé par l'ambiguïté de l'entre-deux.

***Peste & Choléra* : de l' « Europe prométhéenne » à la « peste brune »**

L'histoire au prisme de la biographie de Yersin

Elise Benchimol (Paris 7-Diderot)

RÉSUMÉ : *Peste & Choléra* est la biographie romancée d'Alexandre Yersin, le découvreur du bacille de la peste. Patrick Deville, à travers la petite histoire d'une trajectoire individuelle, s'attaque à la grande histoire s'étendant de la « Belle Époque » de la confiance dans le progrès jusqu'aux sombres temps où le fascisme gagna l'Europe. Yersin permet à l'auteur d'explorer le pasteurisme, l'idéologie de la Troisième République, l'« aventure coloniale », la Première puis la Deuxième Guerre mondiale. Si la peste est largement littérale dans le récit qui relate les découvertes décisives de Yersin en Indochine pendant la troisième pandémie, elle prend aussi, dès les premières pages, une dimension allégorique : c'est la fameuse « peste brune ». Au moment où l'on croit que les grands fléaux du passé vont être vaincus par la science, se trament de nouveaux fléaux non moins meurtriers. Ainsi, la peste est utilisée pour métaphoriser le cours même de l'histoire, qui tend à la catastrophe.

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; peste; histoire; progrès; Europe; Indochine; colonialisme; fascisme; catastrophe

Introduction

Patrick Deville aime les explorateurs, les aventuriers, les marins, les savants. D'un roman à l'autre, nous côtoyons des hommes de lettres comme Arthur Rimbaud ou Joseph Conrad, des révolutionnaires : Simon Bolivar, Ernesto Guevara, Augusto Sandino; des explorateurs comme l'officier de marine Pierre Savorgna de Brazza, le flibustier William Walker, le naturaliste Henri Mouhot, et tant d'autres. Dans *Peste & Choléra*, il s'intéresse à la destinée d'Alexandre Yersin, médecin mais aussi grand voyageur ayant sillonné l'Asie. En Suisse, son pays de naissance, comme en France, son pays d'adoption, Yersin n'est guère passé à la postérité, au contraire de son maître, Pasteur. On ne le connaît plus guère que sur les bancs de l'école de médecine, où l'on apprend que la peste est causée par la bactérie *yersinia pestis*, la peste de Yersin, puisque ce bactériologiste est celui qui a découvert le bacille de la peste et inventé un sérum. Au Vietnam, en revanche, où il a vécu une grande

¹⁹ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale* (Paris : Payot, 2007). Je cite une « définition » du « tiers-espace » par Bhabha : « Le tiers-espace, quoi qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation qui attestent que le sens et les symboles culturels n'ont pas d'unité ou de fixité primordiales, et que les mêmes signes peuvent être appropriés, traduits, réhistoricisés et réinterprétés. » Bhabha, *Les lieux de la culture*, 188.

partie de sa vie, il en va tout autrement : Yersin y était considéré comme un « Bouddha vivant » selon son ancien collaborateur Dang Anh Trai. En effet, outre ses activités médicales, Yersin a importé et lancé la culture de l'hévéa, qui fournit le caoutchouc, et de la quinine, qui permet de fabriquer des médicaments contre le paludisme. Dans le Vietnam contemporain, on trouve encore des marques de la reconnaissance de la population envers Yersin : des lycées Yersin à Hanoï ou Dalat, une statue à son effigie et un musée qui lui est consacré à Nha Trang, sa ville d'adoption, une bourse d'excellence Yersin, et près de sa tombe, un petit autel toujours fleuri et encensé.

Il était donc tentant d'écrire une légende dorée de ce pasteurien, une hagiographie de saint laïc de la médecine. Mais Patrick Deville aborde Yersin avec sympathie mais sans révérence spéciale, s'accordant en cela avec le caractère discret, voire taciturne d'un homme qui ne prisait guère les honneurs et qui, malgré les sollicitations, n'écrivit pas ses mémoires : « Ce livre ne lui plairait pas », écrit Patrick Deville, « de quoi je me mêle. »¹ De quoi se mêle donc l'auteur ? Pourquoi ce roman biographique, ou cette biographie romancée, d'un personnage qui n'avait pas souhaité perdurer dans les mémoires ? Yersin intrigue Patrick Deville pour plusieurs raisons : les recherches scientifiques de cet esprit autodidacte et touche-à-tout ; son tempérament baroudeur qui le fait voyager en Inde, à Madagascar et en Indochine, et la façon dont sa trajectoire personnelle croise celle de la « grande histoire ». Yersin est décrit comme quelqu'un qui a toujours voulu échapper à l'histoire, qui passe la Première comme la Seconde Guerre mondiale en Asie, loin de l'Europe devenue folle. Mais on ne peut jamais vraiment échapper à l'histoire, et la vie de Yersin permet à Patrick Deville d'éclairer le passage d'une époque de confiance dans le progrès à une époque où la raison est défaite. Cette vision téléologique gagnerait selon moi à être nuancée. La période historique qui va des années 1870 aux années 1940 n'est-elle pas, plutôt que le passage d'une période de lumière à une période obscure, celle d'une révélation progressive des zones d'ombre de l'Europe, belliqueuse, impérialiste et raciste sous ses dehors universalistes ? Il s'agit donc d'observer, de biais, par le prisme de Yersin, et en introduisant une perspective critique qui me semble-t-il manque quelque peu dans le roman, comment le rêve de « l'Europe prométhéenne »²,

¹ Patrick Deville, *Peste & Choléra* (Paris : Seuil, 2012), 248. Dans ce qui suit, j'indique la page dans le texte.

² Expression que j'emprunte à Claude Liauzu dans son *Dictionnaire de la colonisation française*, article « Environnement » (Paris : Larousse, 2007), 273.

une Europe qui se rêve en porteuse de lumière et de progrès, en bienfaitrice de l'humanité, dégénère en cauchemar de la « peste brune ».

I. L'homme qui fuyait l'Europe

a) Yersin, voyageur et aventurier

Alexandre Yersin, qui grandit en pays vaudois, est décrit comme un jeune « sauvageon » (14) qui capture des insectes, pose des pièges, nage dans le lac Léman, construit des cerfs-volants, et rentre couvert de boue, de manière prémonitoire, « comme au retour d'une exploration des jungles » (14).

Devenu jeune homme, au cri de « ce n'est pas une vie que de ne pas bouger » (38), Yersin commence une série de voyages, au grand dam de sa mère qui se plaint : son fils « veut partir chez les sauvages » (38). Ce sont les mêmes mots qui reviendront dans la bouche d'Albert Calmette, ami et confrère pasteurien, appliqués cette fois à Yersin dont le caractère est qualifié de « vraiment trop sauvage » (151). L'humeur farouche et le tempérament vagabond de Yersin vont l'emmener très loin de l'Europe. Il se fait médecin de marine en mer de Chine, transite par le Yémen, visite l'Égypte, est envoyé en mission à Madagascar, suit les épidémies de peste à Bombay, à Canton, fait plusieurs allers-retours entre l'Europe et l'Asie. L'aventure frôle parfois le drame, comme lorsque que Yersin se lance seul à la poursuite du bandit de grand chemin Thouk, en pays moï. Thouk lui brise le péroné et lui plante une lance dans la poitrine. C'est « une vie à 100 à l'heure, un tourbillon » (146) ; ce dont l'auteur rend compte en utilisant parfois des procédés d'accélération, d'« avance rapide » qui alternent avec des arrêts sur image pour clarifier parfois cet écoulement tumultueux.

Yersin, qui multiplie donc les expéditions, est de manière récurrente comparée à deux autres aventuriers : Arthur Rimbaud et David Livingstone. Livingstone, explorateur, savant, pasteur, et médecin, est le héros du jeune Yersin, le modèle qu'il se choisit. Son ambition est de suivre les traces de Livingstone, mieux, de devenir le nouveau Livingstone. Le lien avec Rimbaud est plus distant : c'est Patrick Deville, et non Yersin, qui l'établit. Ce parallèle est l'un des nombreux leitmotifs du roman. Rimbaud et Yersin appartiennent à peu de chose près à la même génération, Rimbaud étant de neuf ans l'aîné de Yersin. Comme Rimbaud, Yersin choisit d'être « absolument moderne » : mais il se tourne vers les microscopes et les éprouvettes et non vers le vers libre et les poèmes en prose. Le choix de se faire explorateur laisse les proches et les collègues de Yersin dans l'incompréhension puisqu'il est un chercheur

brillant, promis à une belle carrière à Paris : « C'est Mozart qui choisirait de se faire bûcheron. Rimbaud marchand de café de Moka ou de fusils de Liège » (39). Patrick Deville compare Yersin à une comète, à un homme aux semelles de vent, comme Rimbaud. Chez les deux hommes, on trouve la même frénésie de voyages et d'aventures, la même inventivité révolutionnaire, quoique deux destinées différentes : mort précoce et postérité pour Rimbaud, longue vieillesse et quasi oubli pour Yersin.

b) Nha Trang, paradis de Yersin

Médecin de bord sur la ligne Saïgon-Manille, Yersin passe régulièrement devant Nha Trang, un village de la région de l'Annam en Indochine, dont la végétation l'éblouit. Quand finalement il y aborde, il découvre un « paradis » (73), qui va devenir son paradis. Nha Trang réunit la mer et la montagne, ses deux amours, et présente une terre vierge pour l'homme européen, pas encore cartographiée. Le nomade va se sédentariser. Les divers voyages de Yersin le ramènent toujours à Nha Trang, où non content de s'installer, il s'intègre aux pêcheurs locaux, fonde même une communauté agricole et scientifique, « un monastère laïc retiré du monde », « un phalanstère fouriériste » (34). Loin des villes, loin du bruit du monde, Nha Trang est aussi un village libertaire où l'on vit sans monnaie, dans un « communisme primitif » (62). Nha Trang est plus encore qu'une utopie politique : un monde en soi, un univers biblique et mythique : « une petite planète en autarcie, une métonymie du monde, une arche du salut, un jardin d'Éden » (157).

L'ombre du colonel Kurtz passe sur Yersin : « On le décrit comme le roi fou d'une peuplade abrutie sur laquelle il se livre à des expériences cruelles [...] un tyran prenant prétexte de la magie du gaz et de l'électricité pour asservir quelques tribus sanguinaires qui lui rendent un culte » (72). Ces élucubrations de journalistes sont bien loin de la réalité, mais il est vrai que Yersin est le patriarche de cette communauté qu'il modèle à son idée, le « démiurge » de son « rêve éveillé » (157). Les villageois de Nha Trang deviennent sous son impulsion des éleveurs et des agriculteurs, eux qui étaient initialement des chasseurs-cueilleurs ; Yersin embauche et forme également un certain nombre de jeunes gens comme laborantins. On remarque que ces villageois ne sont pas individualisés et que leur parole n'est jamais mise en scène. Ils ne semblent que les figurants anonymes et muets de la vie glorieuse de Yersin.

Ce dernier importe les technologies occidentales dans son paradis terrestre : l'électricité, la glace pour conserver le poisson frais, le cinémato-

graphe, le télégraphe, la radio, l'automobile... Il y acclimate des dizaines d'espèces agricoles : pommes de terre, fraises, framboises, pêches, artichauts, haricots, betterave, carottes... Il fait également venir des fleurs, dans le but de couvrir la montagne de gentianes, de roses, d'orchidées, d'hibiscus, d'amaryllis, d'œillets, d'arums... L'entreprise encyclopédique et expérimentale de Yersin pourrait évoquer celle de *Bouvard et Pécuchet*, à ceci près qu'elle est couronnée de succès. L'hévéa qui produit le caoutchouc et le quinquina, l'arbre à quinine, sont ses deux plus grandes réussites. Nha Trang se met donc à fournir l'industrie pharmaceutique et l'industrie du pneu. Yersin fait également venir des poules, des moutons, des vaches... Plus encore qu'une ferme, c'est dans son esprit une véritable arche : pendant Première Guerre mondiale, l'auteur écrit en pensant à l'Europe : « comme si c'était là-bas l'Apocalypse et que sa mission était de sauver la beauté de l'Europe à bord de son arche asiatique » (200).

La position de Yersin n'est pas sans paradoxe : lui qui aimait le caractère « sauvage » et « non civilisé » (pour employer son vocabulaire, d'un autre siècle) de Nha Trang, il l'a fait rentrer dans la modernité occidentale. Lui qui a fondé la ville de Dalat en y installant un sanatorium, à une cinquantaine de kilomètres de Nha Trang, il ne peut s'empêcher d'éprouver de la nostalgie : « Il aimait mieux le plateau avant. La grande houle de l'herbe verte. Il regrette un peu de l'avoir découvert, ou d'en avoir indiqué la position à son ami Doumer. Ce plateau, c'est au peuple des montagnes qu'il fallait le laisser » (98).

Ces regrets sont un peu tardifs. On les comprend d'autant mieux que Yersin, qui s'est toujours employé à fuir l'Europe, a implanté beaucoup de l'Europe en pays annamite, comme si l'Europe était un germe microbien qu'il avait emporté avec lui : on trouve au bord du lac de Dalat « des villas normandes et biarrottes. Des chalets savoyards sur les collines. Des massifs de fleurs, agapanthes et capucines et hortensias comme à Dinard. » (97), une gare qui est une copie de celle de Deauville...

La dure vérité, que Deville n'exprime jamais comme telle, c'est que Yersin est ni plus ni moins qu'un colon, qui a fait de Nha Trang sa chimère, un lieu mi-asiatique mi-européen. On peut s'étonner que la position de ce D.W.E.M. (*Dead White European Man*) ne fasse pas l'objet de la moindre critique postcoloniale. La narration épouse le point de vue de Yersin, qui vivait sa position en toute bonne conscience : le portrait qui se dessine de lui dans le roman est celui d'un bienfaiteur, d'un porteur de progrès ; et sans doute l'était-il, mais sa

position comportait davantage d'ambiguïtés que Patrick Deville ne le laisse paraître.

c) Les couleurs de la géographie contre la noirceur de l'histoire?

Dans le texte se déploient deux réseaux d'images qui s'opposent : celui de la couleur pour évoquer ce qui relève de la géographie, et celui de la noirceur pour les faits historiques. Ce qui rend compréhensible l'attitude de Yersin, qui voulait « ignorer l'Histoire et ses frichtis dégoûtants » (32-3). L'histoire c'est la sale cuisine, souvent sanglante. Très vite, à trente-cinq ans, après avoir fait la grande découverte de sa vie, celle du bacille de la peste, Yersin « entend jouir du privilège de se soustraire à la politique et à l'histoire » (155).

À contrario, il conçoit un grand amour pour la géographie, se passionne pour les récits d'explorateurs qu'il trouve dans la bibliothèque de la Société de Géographie et développe une rêverie presque enfantine sur les « cartes colorées, les atlas au grand manteau d'Arlequin jeté sur la terre pour la dire » (93).

Dès son premier voyage, le jeune Yersin écrit avec extase à sa mère : « Comme on se sent déjà éloigné de l'Europe! » (53) « Ainsi que Flaubert dès l'Égypte, il se met ,une ventrée de couleurs comme un âne s'emplit d'avoine' » (52). Notons au passage que c'est la même métaphore de l'alimentation qui revient : la « ventrée de couleurs » de la géographie contre les « frichtis dégoûtants » de l'histoire. Cet ailleurs qui fascine Yersin se décline en « sables blonds » de l'Égypte (52), « vagues molles et jaunes de l'Asie » (83), « eaux vertes du Nil » (132) et « eaux bleues de la Marmara » (202) que l'on aperçoit depuis un paquebot « sous pavois multicolore » (51). Citons également la description pittoresque, haute en couleurs d'une expédition vers les rives du Mékong : « Il y a là-dessous du jaune et du vert, de l'émeraude et du vermeil. Entre les branches le grand soleil citron et les larges palmes qui ploient sous l'ondée. Des serpents et des grenouilles et des petits génies tutélaires qui déguerpissent. Des envollements criards de perruches rouges » (112).

Deux réseaux d'images se font concurrence : d'un côté celui qui lie géographie, Asie et couleur, de l'autre celui qui unit histoire, Europe et noirceur : on passe des emblématiques « instituteurs en redingote noire de la Troisième République » (96), à la guerre boueuse des tranchées, guerre qui n'en finit pas, et pendant laquelle Yersin « broie du noir » (190) ; puis aux sombres années trente qui voient la « montée des périls », qui aboutit à l'élection du « dictateur en noir et gris » (115), de la propagation de la peste brune, sur laquelle nous reviendrons en troisième partie.

Il ne s'agit bien évidemment pas pour moi de dire que l'Asie est hors de l'histoire, et encore moins que c'est la colonisation qui l'a faite rentrer dans l'histoire. Il s'agit là de la vision de Yersin, qui cherche à échapper à l'histoire européenne qui est la sienne par une fuite en avant dans la géographie, dans l'ailleurs, avec un succès mitigé puisque la colonisation européenne impose sa temporalité à l'Asie, et que le Japon fait partie de l'Alliance pendant la Seconde Guerre mondiale, impliquant l'Indochine dans le conflit.

II. De « l'Europe prométhéenne »

Yersin est né en 1863 et mort en 1943 : sa vie recouvre à peu de chose près la période de la Troisième République (1870-1940). Le bactériologiste est montré dans les premières pages du roman tournant la mollette et polissant le verre de son microscope, outil qui ne le quittera jamais dans son tour du monde et grâce auquel il identifiera le bacille de la peste. De la même façon, nous proposons d'envisager Yersin comme un dispositif optique. Pour le dire en termes proustiens, « l'instrument optique Yersin » permet un jeu sur les échelles : le parcours individuel, le roman national français et l'histoire de l'Europe et de l'Asie se télescopent. La technique narrative devillienne est d'ailleurs souvent cinématographique, faisant alterner des arrêts sur image et des passages en accéléré, passant du gros plan au plan d'ensemble.

a) La foi dans la science et le progrès

En France, les années de fondation de la Troisième République sont racontées sous le patronage de grandes figures du panthéon républicain : Jules Ferry, Jules Verne, Gustave Eiffel, Louis Pasteur.

« Les temps sont à l'optimisme résolu » (43). La foi positiviste culmine avec l'Exposition universelle de 1889, qui fait l'objet d'un chapitre intitulé « Une grande tour en fer au centre du monde ». On célèbre le centenaire de la Révolution française, considérée comme l'aboutissement glorieux des Lumières. Non sans ethnocentrisme : la France se prend pour le centre du monde, ce que l'auteur souligne ironiquement : « Au Champ-de-Mars, et tout au long du quai d'Orsay sont exposés les progrès des sciences et des techniques, et de la civilisation autant dire de la France, déployant sur le monde les grandes ailes blanches de son génie » (42). On inaugure en grande pompe, dans l'euphorie, la Tour Eiffel qui symbolise une modernité triomphante.

Alors que le premier roman de Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, était une dystopie qui dénonçait l'obsession de la technologie et de la science, sa production ultérieure va suivre le conseil de son éditeur : « Soyez plus positif [...] »

chantez la science et les machines » (43). Jules Verne, auteur du *Tour du monde en 80 jours*, est aussi l'auteur d'une vie de Livingstone. Patrick Deville s'étonne de ce que la vie de Yersin n'ait pas fait l'objet d'une biographie vernienne, elle qui en a toutes les caractéristiques : le goût des sciences et des techniques, les voyages incessants, la vie trépidante et aventureuse. *Peste & Choléra* vient en quelque sorte combler cette lacune.

Toute cette période triomphante est stylisée et passée en accéléré. Cette stylisation devient parfois légèrement caricaturale : tout cela est trop beau pour être vrai : « On entre dans le vingtième siècle [...] ça commence en fanfare. C'est la Belle Époque. C'est encore l'optimisme des sciences et des techniques et des maladies éradiquées » (158).

b) L'aventure pasteurienne

Louis Pasteur incarne quant à lui le versant médical du progrès mis au service des hommes. L'Institut Pasteur, fondé en 1887, est surnommé le « phare du Progrès » (41). Pasteur a sa légende, qui culmine avec l'épisode, devenu une image d'Épinal, du vaccin antirabique sauvant le petit Joseph Meister. Pasteur est présenté comme le père de tous les collègues de Yersin, dont un certain nombre sont orphelins de père, comme Yersin lui-même, ou apatrides, comme son collègue juif ukrainien Haffkine.

Pasteur initie un mouvement exaltant de découverte et de traitement des microbes. Des instituts Pasteur sont fondés par des chercheurs un peu partout dans le monde, dans un enthousiasme missionnaire. Le titre du roman est explicite : « Entre la peste et le choléra, il n'y aura bientôt plus à choisir mais à guérir » (22). La modernité s'incarne dans le microscope et la seringue : la microbiologie est un territoire inconnu à découvrir. Le registre de l'aventure touche même à l'épique : « En quelques années, les fléaux comme monstres homériques sont terrassés l'un après l'autre, la lèpre, la typhoïde, le paludisme, la tuberculose, le choléra, la diphtérie, le tétanos, le typhus, la peste » (246).

On retrouve là la tentation d'une histoire hagiographique avec les médecins missionnaires qui s'en vont pasteuriser le monde. « À la mort de Pasteur, la petite bande des apôtres laïcs essaime sur tous les continents et ouvre des Instituts, répand la science et la raison » (247).

c) « L'épopée coloniale »

La jeunesse de Yersin correspond à une période d'expansion coloniale européenne. Sous l'impulsion de Jules Ferry, la France étend son empire en An-

nam, au Tonkin, en Cochinchine. Ce sont les régions que Yersin visite, où il s'installe. Il s'inscrit donc dans l'histoire de la colonisation. Sans être dupe, mais sans être révolté non plus. Son regard est ironique, distancié, puisqu'il est décidé à se soustraire à « cette saleté de l'histoire et de la politique ». Yersin raconte dans ses lettres que des Annamites viennent le trouver pour se faire soigner, et « pour [le] payer, ont la gentillesse d'emporter [son] portemonnaie. » (84). Mais, ajoute-t-il « c'est dans leurs idées que voler un Français est une bonne action. D'ailleurs, que sont venus faire les Français en Indochine, sinon voler les Annamites ? » (84). Ce trait d'humour est particulièrement intéressant : c'est le seul soupçon que Yersin exprime envers la nature du colonialisme.

Raconter la colonisation sur le registre épique n'est pas propre à la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle : la pratique semble aussi vieille que la colonisation elle-même. On peut citer par exemple, datant de la fin du XVI^e siècle, le poème épique de Luis de Camoes, célébrant la naissance de l'empire portugais, *Les Lusitades*, ou bien *La Araucana*, d'Alonso de Ercilla, chantant la conquête espagnole du Chili et la guerre contre les Mapuches. La dimension militaire est sublimée par le registre épique. Le terme d'« épopée coloniale » héroïse ceux que l'on considère plutôt aujourd'hui comme des envahisseurs, des meurtriers, voire des génocidaires. Le fait est que pour Yersin, le colonialisme se vit sur un mode littéraire et sublimé. Les velléités de découvertes de Yersin sont très fréquemment inscrites par Patrick Deville dans la continuité des aventures d'un Rimbaud, ou des rêveries d'un Baudelaire : « une île paresseuse où la nature donne des arbres singuliers et des fruits savoureux » (54). Parcourir l'Indochine pour Yersin c'est « l'éblouissement » (76), l'enthousiasme de parcourir des sentiers jamais cartographiés : « Ça ressemble enfin à la vraie vie libre et gratuite. Ouvrir des routes, creuser des chemins dans l'inconnu » (86). La sédentarisation de Yersin à Nha Trang s'écrit dans une reminiscence hugolienne : « Il fait aussi planter du lin pour le tissage. Et vêtir les sauvages de probité candide » (177).

Il faudrait donc restituer la violence masquée derrière le registre poétique ; ce qui est opéré, sur un mode très euphémisé, au détour d'une phrase : « L'Allemagne, comme la France et l'Angleterre, se taille à coups de sabre et de mitrailleuse un empire, colonise le Cameroun, l'actuelle Namibie et l'actuelle Tanzanie et jusqu'à Zanzibar » (20). Mais la violence de la colonisation, au contraire de la violence des guerres mondiales, n'est jamais évoquée : le

point de vue est européen, européo-centré pourrait-on dire. Le point de vue du narrateur ne s'écarte guère de celui de Yersin.

Quant au rôle supposément « positif » de la colonisation, la position devillienne semble ambiguë : d'un côté Yersin, qui « pasteurise » et cultive les « terres sauvages », ne fait jamais l'objet de la moindre critique ; de l'autre ce rôle « positif » est asséné par Vichy, ce qui le décrédibilise, et d'autant plus qu'elle s'énonce en des termes racistes. « Certains Vietnamiens conspirent avec l'occupant [japonais] pour éjecter la France vaincue. Face à ces ingrattitudes des Viêts, Vichy entend bien rappeler que toutes ces routes, ces lignes de chemin de fer, ces châteaux d'eau, ces hôpitaux : c'est les Japs, peut-être, hein ? » (154).

III. ... à la « peste brune »

a) Revivifier la métaphore

Dans tout le roman, les expressions, proverbes et locutions sont légion, comme en atteste le titre même *Peste & Choléra*, qui fait référence à l'expression « choisir entre la peste et le choléra ». Le texte regorge de proverbes populaires, évoquant souvent le bestiaire ou l'herbier : « du coq à l'âne » (48), « manger de la vache enragée » (25), « qui veut noyer son chien l'accuse de la rage » (153), « courir sur le haricot » (155), « les chiens ne font pas des chats » (167), « coiffer la girafe » (221), « manger des pissenlits par la racine » (254). Ces expressions sont en général défigurées, dans un emploi proche du sens littéral avec des effets d'humour, de décalage.

La métaphore de la « peste brune » est employée dès les toutes premières pages du livre. Le premier chapitre commence par la fin, puisqu'il s'intitule « dernier vol » : ce dernier vol, c'est celui qui amène Yersin de Paris à Marseille, d'où il s'apprête à repartir pour l'Indochine. On est le 31 mai 1940 : Yersin quitte l'Europe « entre les deux pinces qui se resserrent du fascisme et du franquisme. Alors que se dresse au nord, avant de frapper, la queue du scorpion. La peste brune » (11). Contrairement aux colonnes de fuyards qu'il aperçoit de l'avion, lui ne fuit pas vraiment, puisqu'il vit en Asie depuis longtemps et que ce voyage était prévu depuis des mois : il laisse derrière lui l'Europe au moment où elle s'apprête à connaître de terribles convulsions.

L'expression « peste brune » est une métaphore lexicalisée qui s'est forgée pendant la Seconde Guerre mondiale dans le milieu de la résistance, associant la couleur des chemises des SA au fléau des fléaux. Albert Camus rédige *La Peste*, le roman qu'il publiera en 1947, et ses carnets ainsi que ses articles

pour le journal résistant *Combat* parlent abondamment de la « peste » que ses contemporains doivent affronter. On trouve également la métaphore de la peste dans un poème d'Aragon (« J'écris dans un pays ravagé par la peste »³) et un sonnet de Desnos (« La Peste »⁴).

La locution « peste brune » est lexicalisée, figée : mais Patrick Deville travaille largement à la resémantiser en tissant étroitement les deux réseaux de sens autour de la maladie et autour de la noirceur, en associant dans la biographie de Yersin peste, fascisme et violences antisémites.

En effet Yersin fait une partie de ses études en Allemagne, à Marburg, en 1883–84, où il se lie d'amitié avec un étudiant juif, Sternberg. La fréquentation de Sternberg lui donne à voir les persécutions dont sont victimes les juifs : nombreux clausus à l'université, vitrines de magasins juifs brisées, violences physiques en pleine rue. « Dans les propos des deux étudiants », écrit l'auteur, « se glisse peut-être le mot de peste » (21). Se rappelant que de très nombreux juifs ont été massacrés pendant la peste noire du XIV^e siècle, car accusés de répandre la maladie, Sternberg et Yersin évoquent leur confiance dans le progrès : « Les deux étudiants ont foi en la science. Soigner la peste ce serait faire d'une pierre deux coups, dit Sternberg » (22). Cet espoir de voir l'avancée des sciences pacifier le monde va être cruellement déçu par l'histoire ; puisque c'est entre autres sur le progrès technique que s'appuie la guerre, la conquête et l'extermination de masse.

L'antisémitisme qui éclate avec l'affaire Dreyfus est lui aussi associé à la peste : « Comme autrefois on accusait les juifs de propager la peste, on les soupçonne aujourd'hui d'avoir fomenté la défaite et d'avoir trahi la France » (129–30).

b) Vers la catastrophe

Dans le texte, on rencontre un certain nombre de signes et de présages funestes annonçant la défaite des prétentions de la raison européenne. La vision est téléologique, éclairée par la connaissance de l'évolution historique. Pendant que l'Europe se déchire de 1914 à 1918, Yersin s'occupe d'horticulture et d'aviciculture à Nha Trang. Le fossé se creuse entre cet homme vieillissant isolé dans sa thébaïde et ses anciens collègues pasteuriers, pour certains mobilisés, et tous de plain-pied dans le drame historique qui se joue. Ce contraste saisissant est résumé dans une lettre que Yersin envoie à son ami Émile Roux : Yersin s'inquiète de la croissance de ses myrtilles et de ses

³ Louis Aragon, *Le Musée Grévin* (Paris : éditions Le Temps des cerises, 2011), 83.

⁴ Robert Desnos, *Contrée*, suivi de *Calixto* (Paris : éditions Gallimard, 2013), 59.

gentianes, tandis que l'auteur imagine le rire nerveux de Roux lisant cette lettre et se souvenant « de l'apocalypse des obus et des corps disloqués pourrissant sur les barbelés » (189).

C'est la Seconde Guerre mondiale principalement qui jette sa lumière crue sur la période relatée, comme un climax horrifique auquel tous les précédents événements historiques devaient aboutir. En 1931, alors que Yersin vieillit et se désintéresse du « monde qui bouge dans son dos » (222) : « On est en haut du toboggan pour la prochaine guerre mondiale. » (222). Pour raconter la « drôle de guerre », la métaphore entre peste et fascisme est filée : « La campagne de France vient de faire en quelques jours 200 000 morts, c'est le bilan d'une épidémie de peste, celle de la peste brune » (82).

« C'est l'été quarante et le monde s'écroule » (114). Ce sentiment apocalyptique, c'est celui auquel va céder un autre vieil homme exilé, Stefan Zweig, dont le suicide au Brésil est évoqué. Lui aussi écoutait par la radio l'écroulement de l'Europe. Mais contrairement à Yersin, Zweig avait cru de tout son cœur à l'Europe, et n'a pas pu supporter la destruction de son idéal.

Les collègues pasteuriers plus jeunes que Yersin participent pleinement au drame historique de l'Europe : c'est Eugène Wollman, qui est juif, déporté à Drancy puis assassiné à Auschwitz ; c'est l'équipe d'André Lwoff qui produit clandestinement des vaccins pour les maquisards. Tout cela, Yersin l'ignore. Là où il est aussi, la guerre est présente : l'Indochine est envahie par l'Empire japonais. Ce qu'il sait de l'Europe, il l'apprend par la radio qu'il a fait installer. Il entend le maréchal Pétain abdiquer, puis la voix du général De Gaulle appeler à la résistance, puis les messages de Radio Londres. Il sait que les Juifs à Paris portent l'étoile jaune.

La vie de Yersin touche à sa fin : c'est le moment de constater son divorce d'avec l'Europe. « Sans doute ne demeurera-t-il aucune trace de lui en Europe. Et peut-être ne restera-t-il d'ailleurs aucune trace de l'Europe. Cette année-là, on se demande encore lequel des deux camps parviendra le premier à la bombe nucléaire. Oppenheimer pour les Américains ou Heisenberg pour les Allemands. Peut-être que seule l'Asie sera épargnée » (236–7).

Cette fois, c'est le spectre de la destruction atomique qui se profile ; mais Yersin ne peut pas envisager que la bombe H va bel et bien frapper l'Asie, à Hiroshima et Nagasaki.

c) La peste, c'est l'histoire

La peste, nous l'avons vu, métaphorise le fascisme. Mais on peut aller plus loin : la peste, plus que ce moment particulier de l'histoire européenne, ne

serait-elle pas la métaphore de l'histoire elle-même, de son mouvement imprévisible et meurtrier ?

On peut observer dans le texte la récurrence d'un réseau sémantique qui relie la Terreur révolutionnaire à « la grande terreur en noir » (119), c'est-à-dire la peste, et « la grande histoire de la peste » (113) à « la grande histoire de la colonisation » (134). Peste et histoire semblent donc avoir partie liée. Dès qu'on est dans la « grande histoire », on est dans la noirceur, la terreur.

On le comprend d'autant mieux à la lumière du passage de Walter Benjamin sur le tableau de Klee, *Angelus Novus*, dans lequel Benjamin reconnaît l'ange de l'histoire :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *Angelus Novus*. Il représente un ange qui semble avoir pour dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, pendant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.⁵

Conclusion

La métaphore de « peste brune » innerve tout le roman. Autour d'elle se développe un parallèle entre les catastrophes naturelles et les catastrophes historiques. La claire silhouette de Yersin se découpe sur ce fond noir : il est celui qui a vaincu la peste, et a donc contribué à assainir le monde, et un homme qui s'est toujours tenu en retrait de l'histoire et de ses « frichtis dégoûtants », protégé dans l'éden colonial qu'il s'est bâti. Cette métaphore de la peste brune, omniprésente dans le roman, si elle resémantisée, n'est en revanche jamais mise à distance ou critiquée. Or il y a dans l'emploi de cette expression de « peste brune » une facilité, un raccourci, un automatisme. La peste est une figure imaginaire si vague que l'on peut y mettre ce que l'on veut. À preuve l'emploi qu'en faisait Hitler quand il parlait de la « peste juive ».

⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, suivi de *Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien*, et de *Paris, la capitale du XIX^e siècle*, traduit par Olivier Mannoni, Petite Bibliothèque Payot (Paris : Payot & Rivages, 2013), 65–6.

Susan Sontag critique l'usage de la métaphore de la maladie pour désigner n'importe quelle forme de malade. Pour elle, cela revient à charger les malades d'une culpabilité totalement hors de propos ; il faut résister à la tentation de donner une symbolique à la maladie, au risque des pires simplifications. Nous pensons que la métaphorisation du fascisme par la peste doit être contextualisée et discutée, et non tenue pour une évidence. Cette représentation a une histoire, et une fonction militante dans sa formation. Elle revêt aujourd'hui un caractère d'automatisme regrettable. Dénoncer la « peste brune » revient à asséner un argument d'autorité et à éluder en général une réflexion approfondie – cette tendance est particulièrement présente dans le journalisme politique français pour traiter de ce qui se rapporte au Front national. Quand on évoque le spectre terrifiant de la « peste brune », on se situe dans le domaine de la morale, et non de la politique ou de l'histoire. C'est une forme de « point Godwin » implicite, qui par une analogie discutable fait de la réalité politique des années 2010 une répétition des celle des années 1930. Il convient selon nous de mettre de côté la métaphore de la « peste brune » pour penser dans sa spécificité et sa complexité la conjoncture idéologique en Europe.

Entretien

Entretien avec Patrick Deville	197
« J'ai décidé de devenir écrivain vers 7 ou 8 ans pour écrire ce livre-là : <i>Taba-Tabà</i> » Isabelle Bernard-Rabadi et Marina Ortrud Hertrampf	

Entretien avec Patrick Deville

« J'ai décidé de devenir écrivain vers 7 ou 8 ans pour écrire ce livre-là : *Taba-Tabà* »

Isabelle Bernard-Rabadi et Marina Ortrud Hertrampf (Amman et Regensburg)

MOTS CLÉS : Deville, Patrick; entretien; *Taba-Tabà*

SCHLAGWÖRTER : Deville, Patrick; Gespräch; *Taba-Tabà*

ISABELLE BERNARD ET MARINA O. HERTRAMPF : Les éditions du Seuil annoncent pour la rentrée la sortie de votre dernier roman *Taba-Tabà*. Il s'agit d'un roman au titre énigmatique pour le lecteur qui ne connaîtrait pas ce pensionnaire du Lazaret de Mindin que vous surnommiez Taba-Tabà et que vous décrivez dans un bref récit, *Le lazaret de Mindin*, paru en 1997. Patrick Deville, parlez-nous de ce « roman français».

PATRICK DEVILLE : J'ai encore très peu parlé de ce livre, et c'est toujours un peu difficile de parler pour la première fois d'un livre. On commence à s'y habituer quand on fait les librairies... Mais d'un mot : c'est, d'une part, le sixième chapitre de ce cycle; c'est donc celui du milieu. Tout cela était prévu, et pour des raisons géographiques également, puisque les cinq premiers ont bouclé un tour du monde d'ouest vers l'est pour arriver de la côte caraïbe jusqu'à Saint-Nazaire. Donc, c'est l'aspect géographique : c'est celui du milieu. Ce qu'il a de commun aux autres, c'est que c'est sans fiction évidemment et que le narrateur est le même. Ça commence en 1860 jusqu'à mars 2017... Ce qu'il a de particulier, ce livre, c'est que c'est le plus long de cette série. Et il aurait pu être encore deux fois plus long : je n'avais pas prévu l'ampleur.

BERNARD/HERTRAMPF : Avez-vous travaillé de la même façon pour ce nouvel opus ?

DEVILLE : Oui. J'ai voulu faire cela assez vite, comme je le fais toujours. Il y a toujours ces trois phases. La première phase, on peut dire qu'elle a duré cinquante ans : c'est réellement le livre que je devais écrire. Tout ce qu'il y a eu avant, c'était pour arriver à celui-ci. J'ai décidé de devenir écrivain vers 7 ou 8

ans pour écrire ce livre-là. Donc, c'est une préparation extrêmement longue, cinquante ans. Ensuite, il y a deux ans de la vie du narrateur : le roman, le présent du roman, est écrit à l'imparfait puisqu'il commence début 2015 avec les attentats de *Charlie Hebdo* et va jusqu'à mars 2017. Donc, il y a deux ans de la vie du narrateur et, pendant ces deux ans, le narrateur effectue à la fois un tour de France au volant d'une voiture pour retrouver tous les lieux d'archives familiales et plusieurs tours du monde pour chercher des traces de la France un peu partout dans le monde sur un siècle et demi.

BERNARD/HERTRAMPF : La tentation autobiographique semble s'accroître dans *Taba-Tabà*.

DEVILLE : Oui, il est davantage autobiographique que les autres. Mais il y a dans tous les autres des passages autobiographiques puisque le narrateur est le même, qu'il vieillit... Et dans celui-là, il y a aussi la date du 21 février 2017 : j'aurais aimé terminer ce livre à cette date, car il y a vingt ans jour pour jour, le 21 février 1997, j'arrivais au Nicaragua un matin avec l'idée d'écrire sur la vie et la mort de William Walker. Donc, il reprend également un peu tous les livres précédents, enfin ceux du cycle *Sic Transit*. Et il annonce les prochains...

BERNARD/HERTRAMPF : Vers quelles destinations les prochains romans vous mèneront-ils donc ?

DEVILLE : Et bien, après cette espèce de pivot, de tour de la France qui est aussi un tour sur moi-même, les livres suivants, dont j'ai déposé au Seuil les titres, devront constituer un autre tour du monde dans l'autre sens, de l'est vers l'ouest, mais évidemment pas sur les mêmes territoires qui ont déjà été abordés.

BERNARD/HERTRAMPF : Est-ce parce que *Taba-Tabà* est un roman qui touche de plus près à votre enfance au Lazaret de Mindin et à votre vie personnelle (ne serait-ce parce qu'il retrace l'histoire de votre pays, de vos ancêtres...) qu'il a été plus éprouvant et plus long à achever que les précédents ?

DEVILLE : Ce que *Taba-Tabà* a de particulier... c'est qu'il y a cinquante ans de préparation mentale, qu'ensuite il y a deux ans qui ont été terribles de déplacements incessants partout dans le monde et en France. J'avais prévu de m'enfermer trois mois pour l'écrire, vraiment jour et nuit. Je me suis alors aperçu que j'avais mal calculé, que j'étais parti pour écrire deux mille pages ! Et il y a une date fatidique : théoriquement, il faut terminer le 1^{er} mars. J'ai eu un peu de retard et cela m'a mis dans un état de grand délabrement psychologique et physique.

BERNARD/HERTRAMPF : Finalement, avec ce roman *Taba-Tabà*, vous allez enfin quitter le lazaret de votre enfance ainsi que vous l'annonciez dans la presse il y a quelques années. D'ailleurs, c'est cet homme surnommé Taba-Tabà qui, à l'époque, vous a en quelque sorte fait sortir, vous et votre famille, de ce lieu fantasmagorique et fondateur...

DEVILLE : On verra si c'est réussi ! Oui, le but était d'en finir avec Taba-Tabà.

BERNARD/HERTRAMPF : Voulez-vous évoquer un peu plus ce pensionnaire qui a marqué votre existence ?

DEVILLE : Taba-Tabà, c'était mon camarade, mon grand camarade quand j'étais enfant. Ce qui est intéressant du point de vue romanesque – comme je n'écris pas de fiction – c'était de savoir s'il y avait des archives là-dessus... J'ai essayé de les trouver mais elles ont toutes été détruites. Ce qui fait que, au contraire, c'est beaucoup plus intéressant pour le roman : je ne saurais jamais ni son nom véritable, ni la date de sa mort ! Tout cela en fait un personnage amnésique et ne possédant que deux syllabes et, en plus, quasiment légendaire ou mythique ! Personne ne saura jamais rien, les archives ayant été détruites. Il est impossible de le désanonymiser, même si l'on retrouvait des archives maintenant... Ou alors, il aurait fallu un dossier médical dans lequel auraient figuré les termes de Taba-Tabà... Et il a dû exister, ce dossier psychiatrique, mais tout cela a été détruit. Cela en fait un personnage encore plus romanesque.

BERNARD/HERTRAMPF : Taba-Tabà, c'est une expression malgache, n'est-ce pas ? Votre ami était-il originaire de Madagascar ?

DEVILLE : Non, non. Il était français. Ce qui est certain, c'est qu'il était français. Mais, par contre, en effet, c'est l'hypothèse que je retiens, c'est que Taba-Tabà en fait, c'est assez évident que cela n'avait rien à voir avec le tabac ou la nicotine. Taba-Tabà en malgache signifie « C'est le bordel ! » et c'est donc cela, vraisemblablement, qu'il répétait à longueur de journée. Les dates correspondant, il est tout à fait possible qu'il fût mêlé à l'opération de répression militaire coloniale de 1947 : les dates correspondent très bien. C'est là-dessus que je pars...

BERNARD/HERTRAMPF : La genèse de ce roman, vous l'évoquiez déjà dans un entretien avec Philippe Lançon paru dans *Libération* en 2004.

DEVILLE : Ah oui, j'avais déjà parlé de Taba-Tabà ! Le projet n'est pas d'hier, en effet ! Comme vous le savez, je suis très attentif aux éphémérides, aux dates, aux coïncidences. Dans le dernier chapitre, je mentionne la date du

21 février 2017, qui correspond aux 20 ans jour pour jour du début de *Pura Vida* et puis quelques jours plus tard, je suis à Madagascar pour *Taba-Tabá*, c'est le 11 mars 2017 et c'est trente ans jour pour jour après la parution de *Cordon-bleu*, qui était le premier roman.

BERNARD/HERTRAMPF : Il y a quelque chose de l'ordre d'un cycle...

DEVILLE : Oui. Comme c'est la fin de ce premier tour du monde littéraire, il y a aussi quelque chose qui boucle mais il y a l'espoir et la volonté de reprendre tout cela...

BERNARD/HERTRAMPF : Dans l'ensemble de vos contacts avec le public, ressentez-vous aujourd'hui de façon plus impérieuse le besoin de faire comprendre votre œuvre, sa composition cyclique et sa finalité ?

DEVILLE : Oui, mais avec la presse que je vais faire maintenant, je vais essayer de ne parler que de *Taba-Tabá*. Il faut que le lecteur s'empare de ce roman. Chacun des livres est complètement indépendant et on peut les lire dans le désordre. Je fais très attention à ne pas trop parler de cette histoire de cycle, même si pour moi, ce qui a été le plus important, c'est sans doute l'édition de la première trilogie, le *Sic Transit*, parce qu'en effet, c'est là qu'on voit que, même si on peut les lire indépendamment les uns des autres et dans le désordre, si on les lit dans l'ordre et dans la continuité, c'est une autre lecture. Ce sont d'autres textes : on voit à quel point ils sont imbriqués, à quel point les personnages reviennent, les lieux reviennent : c'est un autre niveau de lecture.

BERNARD/HERTRAMPF : La construction du cycle *Sic Transit Gloria Mundi* se poursuit donc avec *Taba-Tabá* qui s'intégrera dans le pan *Gloria*, n'est-ce pas ?

DEVILLE : Dans le futur, c'est ce que j'imagine, oui. Tout cela est destiné à constituer un seul livre... Certains le voient déjà.

BERNARD/HERTRAMPF : Avec *Peste & Choléra*, votre lectorat s'est élargi, rajeuni (Prix Goncourt des Lycéens). Pour quel lecteur écrivez-vous aujourd'hui ?

DEVILLE : Et bien... Je ne sais pas. Je vois bien ce lecteur idéal de Gérard Genette... C'est le premier personnage de fiction que l'on invente et dont on a besoin pour se relire. Je pense que ce lecteur idéal, c'était celui de *Pura Vida*. Je ne pense pas que cela ait varié... En même temps, *Peste & Choléra*, était beaucoup plus simple et rapide. Pour moi, le lecteur idéal était le même mais, évidemment, dans les lecteurs virtuels et les lecteurs réels, ça a beaucoup changé. C'est très très bien, ce très grand lectorat de *Peste & Choléra*... Je le savais bien, et je le constate aussi dans les discussions, les courriers, qu'une partie des

lecteurs ne peut pas suivre et remonter le fil des livres. Ce qui est très très bien, c'est qu'il y ait une partie des lecteurs qui ait découvert le projet avec *Peste & Choléra* et qui ait remonté et lu la trilogie ensuite. Ça, c'est très très bien ! Quant à l'âge de ces lecteurs... Il y a des classes de Première qui présentent *Peste & Choléra* au Baccalauréat. Mais, même *Peste & Choléra* qui est quand même de tous le plus simple, celui-ci qui demande en amont le moins de connaissances en histoire et en géographie, même celui-là reste compliqué pour les jeunes lecteurs. Je ne me fais pas d'illusions. Là, je ne sais pas car avec *Taba-Tabá*, c'est la France... mais je ne sais pas, d'ailleurs, quel est le niveau d'enseignement d'histoire de France aujourd'hui dans l'Éducation nationale. Mais, peut-être que c'est potentiellement plus facile à de jeunes lecteurs français qui connaissent Bonaparte, la Restauration et le Second Empire, Victor Hugo, les tranchées, la Libération... Je ne sais pas. Ça leur dit peut-être quelque chose ! Évidemment quand il s'agit des guerres en Amérique centrale au XIX^e siècle ou de la vie de Jonas Samvimbi en Afrique, cela suppose qu'on sache un peu de l'histoire du monde... Et donc, pour en revenir à votre question, mon lecteur idéal, c'est quand même quelqu'un qui n'est pas totalement ignorant de tout cela...

BERNARD/HERTRAMPF : Quelle bande d'écrivains avez-vous suivie dans *Taba-Tabá* ?

DEVILLE : S'agissant de la France, la ligne royale, c'est quand même Chateaubriand, Hugo, Proust. Et bien d'autres. Il y a beaucoup Cendrars... Et le roman *Moravagine* est très très présent dans *Taba-Tabá* ainsi que la vie de Cendrars...

BERNARD/HERTRAMPF : En 2000, après vos cinq premiers romans, parus aux éditions de Minuit, vous n'avez pas seulement changé d'éditeur, vous avez aussi changé d'écriture. Le style Minuit, c'est terminé ?

DEVILLE : Oui, c'est quelque chose qui est complètement terminé ! Il y en a cinq, ça s'arrête en l'an 2000, c'est un changement de siècle, d'éditeur, de manière... Mais, je ne renie pas du tout, au contraire, je suis très heureux que ces cinq romans qui sont assez courts paraissent en un seul volume avec une préface de mon actuel éditeur, Bernard Comment, qui montre à la fois les ruptures et les continuités. J'en suis très heureux.

BERNARD/HERTRAMPF : 2017 est une année importante avec les trente ans de *Cordon Bleu*, la réédition de vos cinq premiers romans en un seul volume, Minuit, et la publication de *Taba-Tabá*. L'heure semble également aux bilans critiques : *Deville & Cie*, une première somme analytique de votre œuvre est

parue au printemps et les actes du colloque « Création(s) et réception(s) de Patrick Deville », qui a eu lieu en février à Ratisbonne en Allemagne, sortiront à l'automne. Dans quel état d'esprit abordez-vous cette année qui est aussi celle de votre soixantième anniversaire ?

DEVILLE : J'espère que ce n'est pas un bilan... J'espère que c'est plus une phase ou un moment qu'un bilan. Je ne sais pas si j'écrirai d'autres romans, mais je l'espère !

Appendice

Index

A

accélération, 169
 Afrique équatoriale, 151
 Amérique centrale, 45
 Amérique latine, 151
 animaux, 135
 Asholt, Wolfgang, 169
 Asie du Sud-Est, 151
 autobiographie, 87
 autofiction, 45

B

Benchimol, Elise, 181
 Bernard-Rabadi, Isabelle, 5, 87, 197
 biofiction, 45
 Bricco, Elisa, 103

C

catastrophe, 181
 cinéma, 103
 colonialisme, 119, 169, 181
 création, 5

D

docufiction, 45

E

écocritique, 135
 écopoétique, 135
 esthétique du mensonge, 65
 éthique, 135
 Europe, 181
 évolution de l'œuvre, 21
 exofiction, 45

F

fantôme du futur (de l'histoire), 169
 fascisme, 181
 femme, 45
 fiction, 33

fictiones courtes, 87
 forme narrative, 151
 France, 151

G

genre du roman, 33
 géographie, 87
 globalisation, 169
 Grande Infante, 45

H

Hertrampf, Marina Ortrud M., 5, 45, 197
 histoire, 87, 181
 Hyppolite, Pierre, 33

I

Indochine, 181

J

Jondot, Jacqueline, 119

K

Kahlo, Frida, 45

L

littérature contemporaine, 45, 87
 littérature de terrain, 151
 littérature française contemporaine, 151
 littérature post avant-garde, 21
Longue Vue, 21

M

Mahjoub, Jamal, 119
 maximalisme, 65
 Mecke, Jochen, 65
 mensonge, 65
 minimalisme, 65
 Modotti, Tina, 45
 multiplicateur de progrès, 169

N

nature, 135
non-fiction novel, 151

O

orographie, 119

P

paysage, 135
peste, 181
Peste & Choléra, 21
photographie, 103
postcolonialisme, 119, 169
présentisme, 169
progrès, 169, 181

R

réception, 5
récit, 33
récit visuel, 103
régime d'historicité, 169
relittérisation, 21
rhizome, 45

roman, 151
roman de non-fiction, 33
roman documentaire, 33
roman minimaliste, 33

S

saturation, 119
Schoentjes, Pierre, 135
scopique, 103
stéréotype, 45
Storni, Alfonsina, 45

T

Taba-Tabá, 197
tiers-espace, 169
Tschiltschke, Christian von, 21

U

universalisme humanitaire, 169

V

Viart, Dominique, 151