

# 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<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> 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* ». <sup>1</sup> 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 ». <sup>2</sup> L'œuvre de Patrick Deville parue aux éditions de Minuit <sup>3</sup> 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. <sup>4</sup> En publiant ses romans aux éditions de Minuit puis aux éditions du Seuil, Patrick Deville intègre sa production littéraire dans une « tradition du

---

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

<sup>2</sup> Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, 166.

<sup>3</sup> 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).

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

nouveau », <sup>5</sup> 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 ». <sup>6</sup> 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> 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* ». <sup>7</sup> 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 fonde 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. <sup>8</sup>

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

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

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

<sup>7</sup> Patrick Deville, Xavier Person et Henri Scepi, *Entretien* (Poitiers : Office du livre en Poitou-Charentes, 1991), 21.

<sup>8</sup> Patrick Deville, *Entretien*, 23.

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

Deville pour ce « genre indéfini »<sup>10</sup> 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 ». <sup>11</sup> 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 déconstruise, 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 ». <sup>12</sup> 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 », <sup>13</sup> 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 carac-

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

<sup>11</sup> « 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.

<sup>12</sup> Deville, Person et Scepi, *Entretien*, 24.

<sup>13</sup> 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 »<sup>14</sup> associant implicitement la pratique du roman à l'analyse sociologique contemporaine de sa production, celle de Guy Debord (*La Société du spectacle*, 1964),<sup>15</sup> McLuhan (*Pour comprendre les médias*, 1964),<sup>16</sup> Jean Baudrillard (*La Société de consommation*, 1976)<sup>17</sup> et Umberto Eco (*La Guerre du faux*, 1985).<sup>18</sup> 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*<sup>19</sup> et *La Femme parfaite* notamment.

L'utilisation emblématique de *Nighthawks*<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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 ». <sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Le

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

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

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

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

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

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

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

<sup>21</sup> Deville, *La Femme parfaite*, 152.

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

<sup>23</sup> 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 ». <sup>24</sup> Cette dualité engage une ontologie différente de la lecture du roman.

### Les romans de non-fiction <sup>25</sup>

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. <sup>26</sup>

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 » <sup>27</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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.

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

<sup>27</sup> 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 ». <sup>28</sup> 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 véracité passé avec le lecteur. S'il y en a, c'est de la « métafiction » ». <sup>29</sup> 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. <sup>30</sup> 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. <sup>31</sup> 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 ». <sup>32</sup> Cette citation associe la temporalité des événements récents à la matière de l'archive que le roman

<sup>28</sup> 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.

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

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

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

<sup>32</sup> Deville, *Pura Vida*, 11.

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

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 [...].<sup>34</sup>

*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 ». <sup>35</sup> 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,<sup>36</sup> Norman Mailer,<sup>37</sup> Tom Wolfe.<sup>38</sup> L'écriture de ces écrivains, dits du « Nouveau Journalisme », permet de mieux appréhender l'évolution du roman devilien, 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

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

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

<sup>35</sup> Deville, *Pura Vida*, 19.

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

<sup>37</sup> 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).

<sup>38</sup> 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* ». <sup>39</sup> 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 [...] ». <sup>40</sup> 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* <sup>41</sup> 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. <sup>42</sup> 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 <sup>43</sup> 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-

<sup>39</sup> 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 Etats-Unis », dans *Roman & Reportage, rencontres croisées*, dir. par Myriam Boucharenc (Limoges : PULIM, 2015), 15.

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

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

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

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



logique informée par un énoncé factuel, « une mimésis de l'information »<sup>44</sup> 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 »<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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 ». <sup>47</sup> 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 ?

<sup>44</sup> 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.

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

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

<sup>47</sup> 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 »<sup>48</sup> 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 ».<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup>

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

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

<sup>49</sup> Patrick Deville, *Viva* (Paris, éditions du Seuil, 2015), 230–4.

<sup>50</sup> « 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 [...].<sup>51</sup>

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*.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> Le roman peut-il être contraint par ces documents qu'il utilise ? « Nous survolons l'histoire comme un champ de ruines fumantes »<sup>54</sup> précise le narrateur de *Pura Vida* qui ajoute : « [D]ès lors la vie, on peut l'imaginer »<sup>55</sup>. 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<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Dominique Viart le rappelle : « [C]es « vies » sont des romans d'aventures avec person-

<sup>51</sup> Deville, *Pura Vida*, 277.

<sup>52</sup> Deville, *Pura Vida*, 200–1 et 206.

<sup>53</sup> Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Paris : éditions du Seuil, 1989), 145–6.

<sup>54</sup> Deville, *Pura Vida*, 51.

<sup>55</sup> Deville, *Pura Vida*, 97.

nages « vrais » ». <sup>56</sup> Pour Alain Nicolas, les lecteurs des romans de Patrick Deville le perçoivent « comme un auteur représentatif d'un nouveau rapport entre réel et fiction » <sup>57</sup> 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 ». <sup>58</sup> 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 > ? ». <sup>59</sup> 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.

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

<sup>57</sup> « Table ronde : « L'édition, la critique, la librairie », 183.

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

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