

**LE *PATCHWORK* COMME PROCÉDÉ D'ÉCRITURE DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE
DE MALRAUX ET DE GARRÉTA : VERS UNE ESTHÉTIQUE
COUTURALISTE DU ROMAN**

Yacouba KONÉ

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire
Laboratoire d'Études et de Recherche en Littératures Française
et Francophone (LABERLIF)
koney1@live.fr

Résumé : Cet article traite de la présence des procédés du patchwork dans les récits malrucien et garrétien. Il vise à montrer que ces récits font corps, à bien des égards, avec les procédés « couturalistes » d'assemblage, de tissage et d'hybridation. La question structurante est alors de savoir comment appréhender les traits définitoires et opératoires du patchwork dans un contexte littéraire. Les méthodes narratologique et sémiotique narrative permettent de répondre à cette préoccupation. Il appert ainsi que les textes à l'étude intègrent le style « couturaliste » qui consiste en un éclectisme textuel où les genres médiatiques, artistiques et différents langages et langues se côtoient, s'embrassent et s'assemblent. Par ce dialogue intersémiotique, Malraux et Garréta se présentent alors comme de véritables stylistes, conjuguant une forte transitivity par laquelle leurs romans portent aussi les traits de la couture.

Mots-clés : Assemblage, Couturaliste, Couture, Hybridation, Patchwork.

**PATCHWORK AS A WRITING PROCESS IN THE NOVEL WORKS OF MALRAUX
AND GARRETA: TOWARDS AN AESTHETICS COUTURALIST OF THE NOVEL**

Abstract: This article deals with the presence of patchwork processes in Malrucian and Garretian stories. It aims to show that these stories are one, in many ways, with the “couturalist” processes of assembly, weaving and hybridization. The structuring question is then how to apprehend the defining and operational features of patchwork in a literary context. The narratological and narrative semiotic methods make it possible to respond to this concern. It thus appears that the texts under study integrate the “couturalist” style which consists of a textual eclecticism where media, artistic genres and different languages and languages rub shoulders, embrace and come together. Through this intersemiotic dialogue, Malraux and Garréta then present themselves as true stylists, combining a strong transitivity through which their novels also bear the traits of couture.

Keywords : Assemblage, Couturalist, Couture, Hybridization, Patchwork.

Introduction

La littérature contemporaine est à la croisée des chemins. Elle connaît une véritable crise d'identité liée au bouleversement, au refus de l'homogénéité, de la linéarité et de l'uniformité. Les auteurs (L-F Céline, André Malraux) contemporains estiment, dorénavant, que le dessein de la littérature est seulement de « créer un monde cohérent et particulier » où tous les genres se mêlent et s'entremêlent, où la circulation entre littérature et d'autres domaines disciplinaires est source d'enrichissement mutuel. L'écriture romanesque, se

situant dans cette perspective, fait dialoguer et se côtoyer divers genres, styles et formes. Dans cette perspective, le roman ne connaît plus ni « douaniers ni poteaux indicateurs » (P. Mindié, 2014 : 56) aux frontières. Sur cette base, ce genre littéraire ne peut donc plus être cartographié, limité étant entendu qu'il intègre des éléments disparates en offrant ainsi des possibilités inouïes à son auteur. Ce nouveau paysage romanesque fait de l'auteur un chimiste ou un couturier susceptible d'assembler plusieurs morceaux de tissus pour en faire un beau vêtement, une œuvre d'art, faisant penser à un « patchwork ». André Malraux (1946) et Anne Garréta (1999) s'inscrivent dans cette vision particulière qui fait du roman une œuvre ouverte, un patchwork scripturaire. La particularité de ces auteurs réside dans le fait qu'ils font de l'assemblage de genres et de styles hétéroclites leur parangon structurel. Par ailleurs, ils font de l'insertion d'autres domaines disciplinaires leur technique de création du roman qui consiste, d'une part, à faire dialoguer les arts visuels et, d'autre part, à mettre en contact différents langages et langages dans leur production romanesque. Ce faisant, ils donnent l'impression de les « coudre » ensemble dans une parfaite harmonie dont le point de fixation est le roman. Ce procédé scripturaire qui est la fusion d'éléments composites est lié à la technique du « patchwork » où les écrivains, avec l'hybridation littéraire, tissent des liens entre des genres littéraires et extralittéraires, entre des styles et des formes variés. Ce procédé a des similitudes avec celui du couturier qui, en usant d'aiguille ou de machine à coudre, fait s'entrelacer, nouer des morceaux de pagnes issus de motifs différents. L'on peut alors dire que ce style établit un rapport ou un pont entre l'écriture et la couture.

L'analyse propose de saisir la manière dont le roman délaisse sa première visée (narration homogène) au profit d'une *semiosis* «couturaliste» dans l'œuvre littéraire. Il s'agit ainsi de déterminer les différents domaines disciplinaires ainsi que les techniques utilisées par les deux auteurs pour mettre en œuvre leur projet scriptural visant à faire entrelacer ou nouer des fragments, des styles et formes disparates dans les écritures romanesques contemporaines. En nous appuyant sur *La Condition humaine* (1946), *La Décomposition* et *Sphinx* (1986), il est question de voir, à travers les méthodes narratologique et sémiotique, la manière dont le patchwork est mis en scène dans ces romans. Dans un tel contexte, comment appréhender les traits opératoires du patchwork dans les textes malrucien et garrétien ? La réponse à cette question principale permettra de comprendre les contours théoriques de la notion de patchwork et de «couturaliste » (1), les stratégies d'insertion des techniques couturalistes dans les œuvres à l'étude (2) et les implications de tels procédés sur le statut des romans malrucien et garrétien (3).

1. Contours théoriques de la notion de patchwork

Le patchwork est un concept dont les manifestations pratiques remontent très loin dans l'histoire. Il s'agit d'une pratique née dans le domaine de la couture ou de l'assemblage de vêtements. Toutefois avec l'évolution, cette technique a tissé des liens avec les domaines sociologiques les plus divers. Par ailleurs, avec l'ouverture des frontières littéraires, ses préoccupations intègrent celles de la littérature au point de faire corps avec cette dernière.

1.1 D'un concept « couturaliste » à un fait sociologique

Selon le dictionnaire de lexicographie française, le substantif « patchwork » est un emprunt angliciste formé à partir de la particule « patch » qui signifie « pièce rapportée, morceau de tissu ou de toute autre matière surajoutée pour obturer un trou, renforcer un ouvrage, etc. » et de « work » qui signifie « travail, ouvrage ». Le patchwork peut donc être défini comme un ouvrage de tissus constitué de l'assemblage de morceaux disparates à but

décoratif. Il s'agit également d'un ensemble formé d'éléments hétérogènes. Géraldine Chouard (2001 : 76) définit le patchwork comme « un art de la juxtaposition soumis aux principes d'assemblage et d'hétérogénéité » qui se crée à partir d'alliances de matériaux d'horizons divers et de provenances hétéroclites. Il s'agit alors d'un art de recyclage, d'« une collection amorphe de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d'une infinité de manières » (G. Deleuze et F. Guattari, 1980 : 594-595). Sur cette base, on peut affirmer que le patchwork est un art ouvert, informel, non hiérarchisé, *rhizomatique*, c'est-à-dire uniquement défini par « une circulation d'états » : « un rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* » (G. Deleuze et F. Guattari, 1980 : 32-36). On remarque donc que le patchwork, qui relève à la base du domaine couturaliste, recouvre dorénavant l'ensemble des sciences humaines et sociales.

Dans son article « L'Amérique comme un patchwork », Chouard retrace les origines du patchwork à travers l'histoire de l'Amérique. De son point de vue, la pratique du patchwork « commence avec l'ère coloniale et scande l'histoire de l'Amérique jusqu'à la période contemporaine sans discontinuer. » (G. Chouard, 2001 : 71). À cet égard, elle estime que l'Amérique représente l'archétype même du patchwork étant donné qu'elle s'est construite à travers la conquête de ses grands espaces et ses migrations. L'on assiste alors à un mélange, à un métissage entre plusieurs peuples d'origines diverses. Ce faisant, l'Amérique constitue un continent multicolore, multiculturel suivant la conception du patchwork : « métaphore de l'identité nationale, le patchwork libère et respecte les identités ethniques et sociales » (G. Chouard, 2001 : 78). On remarque donc que la notion de patchwork, qui renvoie à l'idée d'un ensemble quelconque formé d'éléments hétérogènes, peut être associée à la question de la diversité culturelle ou de fusion des peuples. C'est ce que révèle Christian Seignobos (2015). Seignobos y traite de la question de la migration des peuples du Tchad. Selon lui, les multiples déplacements de populations dans cette zone de l'Afrique ont fini par créer un patchwork culturel sous le sceau d'un mélange, d'un métissage occasionné par la migration. À ce propos, il indique que la présence du lac Tchad a entraîné, depuis le XIXe siècle, la déportation de différents pêcheurs venus d'horizons divers. Il s'agit des peuples conquis du nord du lac, puis ceux de l'arrière-pays immédiat et de certains pays de l'Afrique de l'Ouest tel que le Mali. Ainsi plus de « soixante-dix appartenances ethniques » (C. Seignobos, 2015 : 70) se retrouvent-ils autour du lac Tchad. La diversité culturelle de cette population justifie, pour Seignobos, l'usage de la notion de patchwork ethnique.

Suivant ce paradigme tout en s'appuyant sur la description des structures végétales, Blaise Mulhauser définit le patchwork comme : « Un mélange hétérogène d'éléments assemblés les uns aux autres. En forêt, nous considérons que pour obtenir un effet patchwork, il s'agit de réaliser une sylviculture diversifiée et mêlant des approches différentes » (B. Mulhauser, 2003 : 152). Selon Mulhauser, en effet, le patchwork végétal permet aux plantes de mieux s'adapter et de résister tout en maintenant la biodiversité et en conservant les espèces menacées. Il s'agit alors de modeler de manière évolutive les traitements en tenant compte des espèces qui montrent des signes de déclin dans le peuplement. L'on peut penser avec lui que les expressions du patchwork, à travers les notions d'hybridation, d'hétérogénéité et brassage, peuvent être un outil important de préservation de rapports cordiaux et d'un melting-pot harmonieux entre les styles, les formes et discours dans le contexte littéraire. Le patchwork contemporain est donc éclectique et prolifique. Il est représenté, à certains égards, par le concept du « *crazy work* » qui est un « ouvrage fou, fait de pièces jetées au hasard et assemblées par une couture décorative » (Mazoa-Sonnet, 2018).

1.2 Le patchwork dans la littérature, une révolution esthétique

Autant que dans les autres domaines disciplinaires, le patchwork s'invite également dans le texte littéraire. Dans son ouvrage, *Le Jour du patchwork*, Whitney Otto aborde la question du patchwork suivant un axe sociologique. Elle traite, en effet, de la situation de Finn, une jeune étudiante, qui décide de passer l'été chez sa grand-mère Hy et sa grand-tante Gladys Joe. Une fois par semaine, ces deux veuves accueillent dans leur maison les femmes de tous les âges et de toutes les races, de toutes les classes sociales pour pratiquer leur passion commune qui est la confection du *quilt*¹. Ces femmes assemblent de petits morceaux de tissus pour en faire des étoffes. En fait, cette passion sert de prétexte à l'auteure pour raconter les histoires de ces femmes fortes, la tête haute devant le racisme, le deuil, l'adultère, l'amour, la trahison, la solitude, l'amitié, toutes les joies et les peines de leur vie. Ainsi, chaque morceau de tissu utilisé pour la mise en œuvre de leur ouvrage représente un morceau de vie qu'elles assemblent pour en faire un quilt, un véritable patchwork de leur vie. Chaque chapitre dédié à une de ces héroïnes est précédé par des explications instructives sur le patchwork. Le patchwork devient, dès lors, une véritable représentation ou métaphore de la vie. À ce propos, l'auteure écrit qu'

Il y a des quilts qui chantent les batailles d'un mari, d'un amour, d'un père ou d'un fils, qui leur rendent hommage. Une interminable succession de batailles, au fil des siècles, notées, enregistrées pour la postérité. Parce qu'il est immoral d'oublier. Ces événements ne sont pas glorifiés, mais simplement enregistré. Tatoués sur le cœur ; marqués au fer rouge dans l'histoire de la famille.

W. Otto (1996 :146)

Cette métaphore du « quilt » est exploitée par de nombreux auteurs pour produire leurs œuvres à partir d'éléments hétéroclites, montrant de fait leur préférence pour la pratique du patchwork. Y. C. Grandjeat et C. Lerat (2002) abordent cette question dans leur ouvrage. Pour eux, les écrivains utilisent cette métaphore pour montrer :

La richesse créative de l'assemblage des fragments dont l'hétérogénéité ne produit pas une déperdition mais au contraire une dynamique de transformation entre des formes et modèles hérités des formes personnelles transmissibles à leur tour et susceptibles d'accueillir la subjectivité des récepteurs ou créateurs suivants.

Y. Grandjeat et C. Lerat, (2002 :11)

En fait, l'écrivain s'appuie sur un héritage scriptural qu'il transforme, modifie en y ajoutant de nouvelles formes ou différents éléments pour créer son œuvre. Y. C. Grandjeat et C. Lerat présentent le processus de création du patchwork à travers la retranscription de l'interview de Welty. Ainsi pour produire son œuvre : « Elle assemble ses textes à l'aide de ciseaux et d'épingles, après les avoir tapés à la machine. Elle découpe, agence, épingle des mots et des phrases entre eux jusqu'à ce que l'ensemble lui convienne. » (Y. Grandjeat et C. Lerat, 2002 :11). L'usage abondant de termes et lexiques couturalistes comme : « assemble », « tapés », « découpe », « agence », « épingle » met en relief les liens que l'on peut établir entre écriture et couture. Le patchwork étant une technique de la couture peut trouver son

¹ Le quilt est une succession de trois couches de tissus distinctes : le tissu du dessus, un molleton et le tissu arrière. Pour combiner ces trois couches, on applique une couture qui crée un effet matelassé. Le tissu du dessus peut être un tissu simple ou un patchwork.

synonyme dans le processus scriptural. Il se rapproche, par sa définition, des concepts d'hybridation, de mélange, de l'hétéroclite que Y. C. Grandjeat et C. Lerat définissent de la façon suivante :

L'hétéroclite se donne d'abord dans la forme, la structure, l'esthétique des récits : digressifs, décentrés, démultipliés, contradictoires, atomisés, sinueux, pluriels. Ils émettent la narration, juxtaposent des discours Hétéroglottes, multiplient perspectives et instances narratives, portent un concert de voix qui hésite entre polyphonie et cacophonie.

Y. Grandjeat et C. Lerat, (2002 :11)

Sur cette base, le concept du patchwork semble avoir des similitudes avec celui de « n'zassa » littéraire souvent utilisé dans le contexte africain. Ce concept polysémique est la quasi-traduction locale du patchwork d'autant plus que leur définition et manifestation pratique sont assez similaires. Selon Roger Dého TRO (2009, p.2), le n'zassa est la métaphore de l'hybridité générique, appartenant au vocabulaire de la couture. Il désigne « un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi-pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs, qui a plusieurs motifs ».

Dans le contexte de la création littéraire, le patchwork et le n'zassa « apparaissent alors comme la métaphore indiquée pour se référer » (R.D Tro, 2009 : 5) à un texte qui, à l'instar des textes postmodernes, rassemble harmonieusement des genres littéraires aux formes, poétiques et fonctions différentes. À l'image du tailleur qui compose « son pagne n'zassa au hasard des morceaux de tissus récupérés » (R.D Tro, 2009 : 5), le créateur de l'œuvre littéraire patchwork recourt, au gré de son inspiration et de ses intentions esthétique, stylistique et idéologique, aux genres constitutifs de sa compétence artistique. Il aboutit, selon l'expression R.D. TRO, à un « genre sans genres » qui s'affranchit audacieusement de la triade générique classique : roman, poésie, théâtre. Au demeurant, tout récit ponctué de mythes, d'histoires annexes, de retours historiques, tout récit qui fait un clin d'œil aux arts ou leur pratique, au mélange de langues et de langages, peut être rangé ou catalogué dans la catégorie du patchwork littéraire. Ce type de récit est inclassable, car au carrefour entre plusieurs styles et genres rapiécés ou brodés métaphoriquement suivant les techniques du patchwork. C'est donc la volonté de création, d'innovation qui amène les écrivains contemporains à hisser leurs textes au rang de pratiques hétérogènes, fait de mélange tous azimuts entre divers styles. Ainsi les romans de Malraux et de Garréta révolutionnent la manière de penser le récit par leur intégration de genres, de styles, de formes multiples.

2. Dialogue intersémiotique roman/arts visuels ou la résonance du patchwork chez Malraux et Garréta

D'un point de vue bakhtinien, l'hybridation textuelle est le procédé par lequel l'on brise l'unité monolithique du roman, en faisant table-rase de l'ordre générique. C'est en ce sens qu'il fait du roman le genre permettant :

[...] d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientificités, religieux etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.

M. Bakhtine (1978 :141)

En se fondant sur une telle perception, l'on pourrait dire qu'autant que l'hybridation textuelle, le patchwork apparaît comme une forme de transgression des conventions artistiques, favorisant l'abolition des règles établies, la levée des barrières, des cloisonnements entre genres et discours. Malraux et Garréta réussissent ce tour de passe-passe en intégrant des genres extra-littéraires dans les interstices de leur texte. Ils tissent, en effet, des éléments artistiques hétéroclites comme la peinture, la photographie et les effets filmiques, témoignant de la dimension éclectique de leur texte. Le texte littéraire devient ainsi le haut lieu de rencontre, d'échange ou de dialogue entre les matériaux les plus divers. Aussi, les romans de ces auteurs transcendent-ils les choix thématiques pour accorder une place prépondérante à l'écriture, à l'insertion des arts visuels qui apparaît, dorénavant, comme l'enjeu du jeu romanesque.

2.1 Effets picturaux et patchwork des couleurs dans la narration

L'esthétique du patchwork repose sur les effets picturaux chez Malraux et Garréta. Ces auteurs font s'entrelacer des descriptions imagées et colorées de lieux, de personnages, de temps afin de produire un effet fondé sur une certaine objectivité. Il s'agit de donner l'impression au lecteur de vivre les événements tels qu'ils sont décrits, pour se faire sa propre opinion et d'être un acteur du roman. Dans cette perspective, Malraux met en œuvre une série de descriptions qui évoquent bien souvent des tableaux, des toiles, mettant en avant la dimension picturale de ses romans. Il en est ainsi dans *Les Conquérants*, roman traversé par un nombre impressionnant de descriptions qui font allusion à des tableaux, des couleurs, des toiles et un ensemble diffus de portraits. Le narrateur décrit l'un de ces portraits de la façon suivante :

[...] derrière des guichets poussiéreux, somnolent deux chinois à l'air d'employés : l'un cadavérique vêtu de blanc, l'autre obèse, couleur de terre cuite, nu jusqu'à la ceinture. Au mur, des chromos de Shanghai : jeune fille à la frange sagement collée sur le front, monstres paysages [...].

Les Conquérants (1976 :14)

Ce tableau, à en juger par les personnages décrits, arrimé aux couleurs ajoutées aux paysages, semble montrer que Malraux est en quête d'une certaine réalité intérieure, un mélange de « couleur de terre cuite » et de « blanc » mettant en exergue un « monstre paysage ». L'on peut interpréter cela comme une volonté de l'écrivain de reprendre et de terminer le travail commencé par le peintre. Aussi veut-il donner à voir ce qui serait, à son sens, resté invisible en Chine, où l'exploitation humaine est clairement perçue à travers les figures des « deux Chinois ». L'auteur tente surtout, à travers ce paysage monstre, de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé de se profiler derrière des images améliorées de ce pays. Écrire/peindre pour montrer la vérité cachée de la Chine à cette période semble être sa visée.

Par ailleurs, Malraux met en scène cette forme d'image de la Chine où le citoyen est juste relégué à une place de comparse, où l'hégémonie des puissances coloniales lui assigne le second rôle. C'est aussi pour donner un visage à cette attitude dominatrice que cette autre toile est « affichée » par l'auteur :

Au mur, un portrait de Sun-Yat-Sen, un portrait de Lenine et deux affiches coloriées : l'une figure un petit Chinois enfonçant une baïonnette dans le derrière rebondi de John Bull les quatre fers en l'air, tandis qu'un Russe en bonnet de fourrure dépasse l'horizon, entouré de rayon comme un soleil ; l'autre représente un soldat européen, armé d'une mitrailleuse tirant sur une foule de Chinoises et d'enfants qui lèvent les bras.

Les Conquistadors (1976 :116)

En ne donnant aucune référence sur l'auteur de ces tableaux, Malraux recrée l'image de la Chine en proie aux manipulations et aux violences des puissances extérieures dont certaines des figures marquantes sont des signes sémiotiques intégrés au texte. Malraux donne donc accès à des vérités suggérées par la toile, à travers ces signes. Ces signes rendent la vie présente, montrent les mélancolies de la vie chinoise. Selon Bernard Vailloux (1994), le tableau suscite inévitablement chez l'écrivain le désir d'y répondre avec des mots : « Le rapport entre le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur [...]. Tout étant promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, cadré par le discours [...] » (B. Vailloux (1994). Dans cette perspective, c'est *L'Espoir* qui, « avec son propre mode de langage, ses propres outils [et] sa propre forme [...] » (A. Vetter, 1996 : 208.) montre au lecteur comment cet objectif convoité par Malraux a été atteint par une écriture marquée par l'art du musée. Toutefois, les rapports de *L'Espoir* à la peinture se présentent quelque peu différemment. En fait, malgré l'état de crises répétées et de guerre qui prévaut dans ce roman, la peinture, au travers des toiles et des personnages, y tient une place prépondérante. Ainsi l'auteur évoque-t-il de manière voulue, des objets d'arts plastiques : fragments de statues, qui sont exposés et protégés en dépit de l'atmosphère de guerre qui prévaut. L'on comprend, à partir de cette description, l'intérêt que l'auteur accorde au musée et particulièrement à la peinture. C'est un appel à mettre fin à la guerre, ou du moins, à préserver cet endroit qui recèle un patchwork artistique. Cela est l'illustration de ce que cet auteur avait une volonté d'introduire la peinture et l'art plastique dans son roman. Les descriptions standards répertoriées jusque-là attestent inexorablement de la présence d'objets d'art pictural dans son œuvre. En outre, ajoutées aux tableaux dont il est régulièrement fait mention, elles érigent le texte en un musée imagé où les personnages regardent, voient et admirent des toiles.

Ce mode d'insertion narrative est également présent chez Garréta (1999). Dans son œuvre romanesque, en effet, cette auteure reprend, au niveau technique, certaines ressources de l'art pictural. Ces éléments, perceptibles dans son récit, combinent à la fois des techniques d'encadrement, de composition propres au genre pictural et des procédés de mise en œuvre des couleurs et de la lumière selon le modèle légué par les technologies modernes. Sur cette base, *La Décomposition* fait apparaître des représentations explicites d'œuvres d'art picturales, des descriptions qui allient la peinture à des objets technologiques. Il en est ainsi dans le passage suivant :

Ces acropoles, ces minarets de marbre, de breloques, colliers de coques vides. Médailles [...] avec les choses précieuses et mémorables, ces tapis, ces masques, ces idoles, ces cerfs-volants, authentiques fragments. [...] Qui n'a pas vu dans les villes ces copies de tableaux célèbres, aux couleurs criardes que les artistes-mendiants esquissent à la craie. [...] Cendres et troublent jusqu'aux vitres, aux écrans des machines.

La Décomposition, (1999 : 195-196)

L'agencement des objets d'art dans cet endroit fait étroitement penser à un haut lieu de conservation d'objets picturaux anciens à valeur euristique. Cette description met en évidence l'aspect décoratif de ce roman. À la différence des autres, elle est incrustée d'objets technologiques que sont « les tableaux célèbres aux couleurs criardes », de « vitres » et d'« écrans de machines ».

Par ailleurs, à l'image d'un peintre en train de peindre ses tableaux, Garréta mêle des couleurs fondamentales telles que le jaune, le rouge et le bleu pour peindre les autres pages de son récit : « de néons clignotants **rouges**, mauves, **bleus**...d'une lumière d'un **jaune** pissieux », « le cadre d'un monochrome d'un **bleu** plus profond...**bleu** qui s'obscurcit et vire au noir. » (*La Décomposition* 1999 : 12), « immeuble de brique **rouge** ...de rez-de-chaussée murées de parpaings gris...et zébrés de graffiti. » (*La Décomposition*, 1999 :90), « l'enfant encapuchonné de **rouge** » (*La Décomposition*, 1999 : 94), « le corps obscur sous la chasuble **pourpre** et **dorée** [...] sous le frac élégant du snob amateur de peinture, amant d'une dame en rose.» (*La Décomposition*, p.128), « au fond du canapé de velours **rouge** », « nuit **rouge** et non pas noire... » (*Sphinx*, 1986 : 26). Le mélange de ces couleurs fondamentales produit d'autres couleurs comme l'orange : « [...] dans mes rêves quelque mauvaise fée à la robe **orangée** » (*La Décomposition*, 1999 :27), le mauve qui est un groupe de nuances du champ chromatique violet, rappelant la couleur pâle de certaines variétés d'une fleur : « ...dans mes rêves [...] à la ceinture bleue et à la cravate **mauve** » (*La Décomposition*, 1999 :35), le rose qui est un champ chromatique regroupant des rouges lavés de blanc : « le beau globe **rose** » (*Ciels liquides*, :98). Toutes ces dérivées se retrouvent dans un « carnaval décharné » (*Sphinx*, 1986 :27), c'est-à-dire un festival de couleurs rapiécées ensemble, produisant un mélange de formes et de nuances.

De ce qui précède, l'intégration de l'art de la peinture permet à Malraux et Garréta de matérialiser leur désir d'apporter de la couleur à leurs récits. L'intensité chromatique de la peinture, en effet, apporte un renouveau et une esthétique à la combinaison couturaliste formée par ces auteurs. Ainsi, à l'image d'un vêtement passé à la teinture dans le but de le colorer et de l'embellir, le roman devient une véritable création picturale. Au demeurant, tout comme les expressions colorées, les pratiques photographique et ciné-filmique participent aussi à la ferveur couturaliste du texte.

2.2 Photographie et cinéma, un mixage patchwork

La photographie et le cinéma sont des arts visuels qui partagent, bien souvent, des préoccupations communes. C'est ce que semble dire Barthes lorsqu'il affirme qu'« au cinéma, sans doute, il y a toujours du référant photographique » (R. Barthes, 1980 :43). Malraux et Garréta incorporent ces deux médias dans leur texte. Même s'ils n'apparaissent pas comme des thèmes centraux dans les textes, il n'en demeure pas moins que leur présence altère la structure romanesque à bien des égards. En ce qui concerne les photographies, elles sont nouées dans le roman malrucien et font l'objet de descriptions peu élaborées. Dans *Les Conquérants*, il y a cinq renvois explicites à la photographie. Le premier concerne le portrait

et la photo de Sun-Yat-sen, un haut dignitaire de la révolution chinoise : « dans une glace, au-dessus de moi, un grand portrait de Sun-Yat-Sen, et une photographie, plus petite du maître de céans. » (*Les Conquérants*, 1976 :14). Le deuxième, plus intéressant, s'attarde à décrire non seulement cette première photo, mais y ajoute celle de Lénine qui a été, par ailleurs, un des fondateurs du Parti Communiste russe : « Au mur, un portrait de Sun-Yat-Sen, une photo de Lénine avec des couleurs autour [...] donnaient à ces photos des impressions colossales. » (*Les Conquérants*, 1976 :14). Ce passage souligne l'esthétique du fragment propre à la photographie qui, par ses opérations de cadrage, sectionne – comme au cinéma et en peinture – une image, la morcelle pour n'en retenir qu'une ou certaines parties. C'est ce que Roland Barthes appelle « les détails poignants » ou *punctum* dans *La Chambre Claire*².

De tous les récits de notre corpus, *L'Espoir* est sans doute le texte où foisonnent le plus d'allusions à l'art photographique. La photo du cinéma est un thème qui y occupe une place majeure. Les références à ce thème sont nombreuses, variées et de longueurs exceptionnelles. L'exemple suivant permet d'en donner des illustrations : pilotant un bombardier, un avion de guerre, au-dessus d'une zone de combat prochain, sur la route de Saragosse, Magnin, de là-haut, photographie ce lieu avec précision afin de pouvoir projeter des bombes lors de l'attaque : « maintenant, la chasse ennemie avait assurément pris l'air [...] Le bombardier photographiait, l'œil sur le viseur du petit appareil comme celui de l'avion [...] » (*L'Espoir*, 1977 :542). Ce passage a la qualité de souligner l'esthétique du fragment propre à l'acte photographique étant donné que « le viseur du petit appareil » permet de sectionner la zone à « bombarder ». Un peu plus loin dans le récit, l'accent est mis sur un des aspects techniques importants de l'acte photographique : « Il (Magnin) contrôla celles de son appareil, prit la tourelle avant, pensa une fois de plus que les Lewis le dégoûtaient, et tourna sa tourelle vers les Heinkel qui grossissaient au-dessus du point de mire. » (*L'Espoir*, 1977 :544). Ce passage indique un certain nombre de procédés qui permettent d'obtenir des images photographiques nettes à la vue : il s'agit du « zoom-in³ ». Il est donc question ici de photos de cinéma puisque les effets de rapprochement, de grossissement et d'éloignement sont propres à l'activité filmique. On remarque donc que Malraux fait des renvois et allusions à la ciné-photographie dans ses récits. Certes, les manifestations photographiques ne foisonnent pas dans ses textes, mais les quelques évocations liées à cet art montrent que cet auteur est sensible aux insertions intersémiotiques proches de celles que pratique le cinéma.

Le récit garrétien est également sensible au dialogue intersémiotique narration-cinéma. Sur cette base, le thème de l'éclairage est fortement présent dans son texte. Qu'ils soient issus d'une source naturelle (diurne, nocturne) ou d'une source artificielle (produits par des projecteurs, des phares...), qu'ils soient faibles ou éblouissants, ils ne cessent de créer des effets de visualité qui ont quelque chose d'indéniablement cinématographique. L'idée de luminosité filmique apparaît dans *La Décomposition*. Dès le début de ce roman, le lecteur-spectateur lit ou voit des actions spectaculaires. Ces actions, qui se passent le plus souvent la nuit, donnent du suspens à la lecture. La présence ou l'absence de lumière accentue davantage l'angoisse et à l'expectative du lecteur :

² En fait, le *punctum* est, selon Barthes, une marque faite à un objet ou à un instrument en mettant un accent sur ce qui est « ponctué », sur ce qui constitue le point focal. Il considère ainsi les parties sectionnées des photos comme des points essentiels.

³ Le *zoom-in*, contrairement au *zoom-off*, offre la possibilité d'agrandissement du sujet sans détériorer l'image (*Dictionnaire technique du cinéma et de la télévision*, Paris, 5^e édition, p.3011).

Une voiture a passé dans la rue tous feux éteints. Les yeux levés vers la fenêtre et son lumineux grillage d'or, je demeure là à guetter l'ombre qui se profilera derrière, que la croisée s'ouvre et, se penchant sur l'appui pour repousser les volets, à contre-jour un corps apparaisse.

La Décomposition, (1999 : 13)

Ce passage rythmé dramatise l'action qui y a lieu. Cela n'est pas étonnant d'autant plus que ce passage prépare le lecteur à entrer dans une scène de meurtre orchestrée par le narrateur. Il annonce une action tonitruante et violente future avec une rapidité narrative à couper le souffle. Cela a pour conséquence de mettre le lecteur dans une sorte d'énigme et une surprise, car les faits subsidiaires lui sont dissimulés. De plus, la faible lumière de ce lieu permet d'accentuer le caractère énigmatique de cette action. Une telle pratique scripturaire a pour objectif de mettre le lecteur au cœur de l'action. Ce faisant, autant que le narrateur, le lecteur se voit-il au centre de cette action puisqu'il partage les échos, les cris et les bruits que les personnages voient et entendent et qui annoncent un phénomène pas ordinaire. En somme, ces passages montrent explicitement la présence d'actions cinématographiques, accompagnés d'éclairage et de sons. Ces effets de visualité et de sonorité, par leur densité et leur mode d'apparition, font des textes étudiés des récits cinématographiques sous le sceau d'une forte hybridation sémiotique. Les indices et les traces cinématographiques et photographiques (techniques de l'éclairage et de l'obscur) montrent que le texte garrétien est construit sous la forme d'un mélange qui trouve son pendant dans le patchwork.

3. Multiplicité des personnages chez Malraux et Garréta, un jeu de tissage des cultures

À la lecture des romans de Malraux et de Garréta, le constat général qui se dégage est qu'il y a un foisonnement du nombre de personnages souvent issus d'origines diverses. Cet éclatement de personnages arrimés à leurs diverses cultures est fondateur d'un patchwork culturel indéniable. Aussi les individus appartenant à ces cultures communiquent-ils les uns avec les autres de manière à faire profiter à l'une ou à l'autre, certaines des vêtus d'une culture donnée. Cela aboutit à des reformes, des changements et des modifications, parfois inconsciemment, dans leur culture ou leur identité respective. De cette façon, le patchwork culturel entre ces personnes ou groupes de personnes d'origines culturelles différentes met en jeu une (con)fusion d'identité et une hétérogénéité linguistique manifeste.

3.1. Les origines des protagonistes

Selon Malraux, le monde

[...] a besoin aujourd'hui d'une nouvelle conception de l'identité. Jusqu'ici, on pourrait se satisfaire de la conception traditionnelle, qui consiste à considérer qu'il y a, pour chacun une appartenance essentielle, la plus religieuse, nationale, ou ethnique, et que toute autre appartenance est secondaire ; la conception que je préconise est celle qui consiste à assumer l'ensemble de ces appartenances [...].

Malraux (1951 :562)

C'est probablement en soulignant la nécessité d'une nouvelle conception de l'identité que Malraux fait se rencontrer des personnages venus d'horizons divers. Pour lui, ce n'est pas l'appartenance à une même nation qui importe mais la mise en œuvre d'un combat commun : celui de la restauration de la dignité de l'homme où qu'il soit dans le monde.

L'auteur français met cette pensée en œuvre lorsque, dans chacun de ses romans, il met en jeu un nombre important de protagonistes d'origines culturelles hétéroclites. Ainsi, l'on a, dans *La Condition humaine* pas moins de vingt-deux (22) personnages importants, dans *L'Espoir*, l'on peut en compter trente-neuf (39). Ce qu'il importe surtout de savoir, c'est que ce nombre impressionnant de protagonistes est reparti entre une dizaine de nationalités. Dans *La Condition humaine*, par exemple, Kyo est de la double nationalité japonaise et française, König et May sont allemands, Hemmelrich est belge, Tchen, Chang Kaï-Shek, Katow sont chinois, Gisors, Le baron Clappique et Ferral sont français, Kama est japonais et Vologuine et Borodine sont russes, etc. Ce mode d'hybridation des protagonistes est aussi perceptible chez Garréta. Toutefois, cette auteure ne semble pas avoir pour objectif d'afficher les origines et les identités de ses personnages. Mais, à la lecture de *Pas un jour*, par exemple, le lecteur se rend compte de la présence de plusieurs personnages anonymes. Il en est de même dans *Sphinx* et dans *La Décomposition* où les humains et les objets sont souvent rassemblés sous le même regroupement syntaxique, chosifiant l'être humain et humanisant les choses :

Les passants que vous heurtez, pressez, poussez dans l'effort pour le rejoindre et l'atteindre n'ont pas plus d'individualité que rocs, murailles, troncs flottés, prêches en putréfaction, laitues amoncelées, rattes entassées, fruits verts, légumes, terreux. [...] Jusque-là, nous n'avions vu défiler au cours méandreux des propositions que chambres, jardins, je, maman, lanternes magiques, grand-père... bref, l'ameublement habituel des mondes que nous fréquentons.

La Décomposition, (1999 : 110-119)

Il apparaît ici que chez Garréta, le personnage est vidé de son contenu, de ses caractères humains. Il devient une sorte de présence spectrale, un être qui n'a pas de visage et à qui on peut attribuer, en même temps, tous les visages. Il devient, de ce fait, un monstre inscrit dans l'anonymat. Ce faisant, elle brouille les identités et rend confuse la narration. L'objectif inavoué est de mettre en veilleuse les notions d'uniformité, d'appartenance, d'identité. Le but des deux auteurs, à partir de cette pratique, est de rejeter toutes les idées exclusionnistes entre les hommes en créant de l'harmonie sur la terre. C'est la raison pour laquelle ils insèrent, dans leurs œuvres, des personnages venus de tous les horizons pour concevoir leur « monde » où les « identités [ne sont plus] fragmentées et fracturées [mais], une identité composée » (O. Miok, 2010 :30) de toutes les appartenances, c'est-à-dire, une identité unifiée et complète. En faisant se rencontrer et se confronter ces diverses origines dans leurs textes, ces auteurs favorisent du même coup des rencontres culturelles basées sur les échanges et les confrontations des idées, sur la manière de percevoir le monde. C'est dire que le patchwork culturel n'est pas toujours basé sur l'entente. Il fait aussi corps avec les oppositions domination/résistance, impérialisme/anticolonialisme, racisme/cosmopolitisme, amour/haine.

3.2. *Plurilinguisme ou patchwork linguistique*

Les romans de Malraux et de Garréta se particularisent par l'intégration d'un nombre important de personnages issus d'origines différentes. Cette situation favorise la rencontre de de langues ou de dialectes dans lesquels s'expriment ces protagonistes. À travers les langues parlées par ces protagonistes arrimées au français, chacun semble valoriser sa culture, faisant de ce moment de plurilinguisme, un temps où les langues du monde sont en

différentes cultures, de diverses perceptions et de différentes théories du monde. L'examen attentif de cette écriture romanesque, basée sur les interférences hétéroglossiques, démontre aussi que le français, dans certains contextes d'énonciation, ne parvient plus à prendre totalement en charge le paradigme des références culturelles étrangères. Ainsi, Malraux et Garréta pratiquent-ils dans une certaine mesure, ce que Joseph Paré (1995 : 134) appelle « une production discursive par métissage ou par marronnage. »

Conclusion

L'écriture de Malraux et de Garréta est fortement marquée par le procédé du patchwork. Cette étude s'est, en effet, intéressée aux métamorphoses du roman à l'ère contemporaine. Devant la prégnance d'une culture de mélange et de corps-à-corps entre les genres qui tendent à s'imposer comme la nouvelle identité remarquable des ordres de communication littéraire, l'on a voulu rechercher dans l'écriture romanesque des traces de procédés hybrides et « couturalistes » et interroger les implications dans la narration romanesque de Malraux et de Garréta. Il en ressort que *La Condition humaine*, *L'Espoir*, *La Décomposition* et *Sphinx* intègrent le style « couturaliste » qui consiste en un éclectisme textuel où les genres médiatiques, artistiques et différents langages et langues se côtoient, s'embrassent et s'assemblent dans le même espace textuel. En introduisant des arts visuels chapeautés par la peinture, la photographie, le cinéma, en instaurant un dialogue entre protagonistes d'origines et de cultures diverses, Malraux et Garréta font de leurs romans des vêtements ou une sorte de tapisserie qui rassemble ou récupère des petits morceaux perdus chez le couturier pour en faire un vêtement multicolore, un patchwork constitué de plusieurs motifs. Par ce dialogue intersémiotique, Malraux et Garréta se présentent comme de véritables couturiers, conjuguant une forte transitivité par laquelle leurs romans portent aussi les traits « couturalistes ». L'écriture de mélange pratiquée par ces auteurs donne un caractère fondamentalement hybride et métissé à leur roman. Avec eux, le roman ne semble plus un genre qui crée dans l'imagination du lecteur « la présence d'un monde qui imite notre monde » (P. Mindié, 2009, p.77), mais un genre où « les formes vivent et meurent dans tous les domaines de l'art et en tout temps. » (A. Robbe-Grillet, 1957, p.116.) C'est avec ce particularisme révolutionnaire que l'écriture de deux écrivains s'impose et exige une recherche de sens dans un monde de littérature soumis aux exigences de la mondialisation actuelle où tout s'intègre, s'interactionne et s'interpénètre.

Références bibliographiques

- Bakhtine, M. (1978) *Esthétique et Théorie du roman*, (Traduit en français par Daria Olivier), Paris, Gallimard
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*, Paris, Seuil, Coll. « Cahiers de cinémas ».
- Chouard, G. (2001). *L'Amérique comme patchwork*, *Revue française d'études américaines*, Tome 3, 89 : 70-85
- Deleuze G. et Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- Garreta, A. (1986). *Sphinx*, Paris, Grasset.
- Garreta, A. (1999). *La Décomposition*, Paris, Grasset.
- Garreta, A. (2002), *Pas un jour*, Paris, Grasset.
- Grandjeat, Y. Charles et LERAT C. (2002). *L'hétérogène et l'hétéroclite*, *Annales du CRAA*, Paris, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 26
- Malraux, A. (1977). *L'Espoir*, Paris, Gallimard.
- Malraux, A. (1946). *La Condition humaine*, Paris, Gallimard.

- Malraux, A. (1976). *Les Conquérants*, Paris, Bernard Grasset.
- Malraux, A. (1930). *Les Voix du silence*, Paris, Grasset.
- Mindié, P. (2009). Esthétique du faux dans *Voyage au bout de la nuit* et d'un Château l'autre, *Lettres d'Ivoire*, deuxième semestre, 007 :73-85
- Mindié, P. (2014). La trace du dialogisme dans le roman malrucien et célinien : déconstruction du genre et partage d'espaces littéraires, *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, 3 :43-58
- Miok, O. (2010). D'un univers « multiculturel » à une écriture de « l'identité composée » : l'exemple d'Amin Maalouf, Mémoire de master, Université de Haute-Alsace, CLE (2009-2011).
- Mulhauser, B. (2003). Description des structures végétales essentielles de l'habitat de la gélinotte des bois Bonasa Bonasia. L'effet patchwork, *Bulletin de la société neuchâteloise des sciences naturelles*, 126(2) :151-167
- Otto, W. (1996). *Le jour du patchwork* (traduction de Béatrice Vierende), Paris, Robert Laffont.
- Paré, J. (1995). *Écriture et Discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Paris, Kraal.
- Robbe-Grillet, A. (1957). *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit.
- Seignobos, C. (2015). Les populations du lac Tchad : un patchwork ethnique complexe et mouvant », dans Magrin G (ed), Lemoalle Jacques (ed), *Atlas du Lac Tchad*, 183 :70-73.
- Tro Dého, R. (2009). La littérature orale et la rhétorique du mensonge, *Silence, on développe* de Jean-Marie Adiaffi, TRANS- [En ligne], 7 |, mis en ligne le 06 février 2009, URL : <http://trans.revues.org/296>.
- Vailloux, B. (1994). *Récits/Tableaux*, Paris-P.U.L.