

## L'ESTHÉTIQUE DU BAROQUE CHEZ PATRICK DEVILLE

Daouda SYLLA

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

[slldaouda@gmail.com](mailto:slldaouda@gmail.com)

**Résumé :** Le présent article est une lecture du roman devillien au prisme de la poétique d'interférence. Nous partons du fait que le roman de cet auteur se situe au confluent d'une polyphonie discursive. En effet, le roman devillien se veut une œuvre ouverte, qui laisse entrer toute forme de possibilités discursives et narratives. De ce fait, notre démarche consiste à faire comprendre que le texte devillien est une sorte de récit total, c'est-à-dire, hybride, protéiforme, ayant également une disposition plurilinguistique impliquant qu'il est le roman de la diversité, tant culturelle que linguistique. Il s'agira de montrer en quoi l'œuvre de Patrick Deville est assimilable au baroque, mouvement littéraire caractérisé par l'excès, le mélange des genres et la liberté absolue.

**Mots clés :** baroque, interférence, discursive, intergénéricité, plurilinguisme.

## THE AESTHETICS OF THE BAROQUE OF PATRICK DEVILLE

**Abstract:** This article is a reading of the Devillian novel through the prism of the poetics of interference. We start from the fact that the novel of this author is located at the confluence of a discursive polyphony. Indeed, the Devillian novel wants to be an "open work", which lets in all forms of discursive and narrative possibilities. As a result, our approach consists in making it understood that the Devillian text is a kind of total narrative, that is to say, hybrid, protean, also having a plurilinguistic disposition implying that it is the novel of diversity, both cultural and linguistic. It will show how the work of Patrick Deville is comparable to the Baroque, a literary movement characterized by excess, the mixture of genres and absolute freedom.

**Key words:** baroque, intergenericity, interference, discursive, plurilingualism.

### Introduction

Le mot baroque vient du portugais « *baroco* ». Il désigne alors une perle de forme imparfaite. Ce mouvement qui commence en Europe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle vers 1580 semble ne pas vouloir se donner de limite dans son expression. Toutes les définitions du mot « baroque » convergent vers des notions comme : l'irrégularité, le disproportionné, le difforme le bizarre. Par exemple, C. G. Dubois, (1993, p. 19) cite le sens le plus commun emprunté au domaine de la joaillerie, à savoir : « la perle de forme irrégulière. (...) une pierre mal taillée, à l'eau impure ». Ailleurs, V.L. Tapié, (2004) nous apprend que déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, les dictionnaires de Furetière et de l'Académie française l'ont admis dans le sens figuré « d'étrange et presque de choquant ». En littérature, il désigne une écriture de l'excès, surchargée, qui s'exprime dans le *too much* et le mélange des genres ; des caractéristiques propres à la littérature

contemporaine. En effet, le roman contemporain s'inscrit désormais dans une dynamique irréversible d'intrication avec d'autres pratiques artistiques à travers un paradigme d'inter, d'extra et de trans. Cette « tendance textoclaste » (S. Rabau, 2000, pp. 22-42), cette « impureté » (G. Scarpetta, 1985, p. 307), qui favorise l'intrusion de « corps étrangers » dans le tissu narratif, s'observe parfaitement chez Patrick Deville. Pour écrire, il s'appuie sur un ensemble de mécanismes et de matériaux scripturaux qui assignent à ses œuvres un caractère dialogique, composite, disproportionné, bizarre et exubérant. Ils pourraient faire partie de la catégorie dite de l'« œuvre ouverte » dont E. Umberto Eco (1984) a dressé les traits distinctifs dans *The Role of the Reader* ou encore *L'Œuvre ouverte*. Par la convocation tous azimuts de différents domaines, Deville semble vouloir mettre en évidence l'impossibilité de cloisonner le genre romanesque en une catégorie restreinte. Pour lui, le roman est un Tout englobant. C. Dédomon (2013, pp. 1-15), abonde dans ce sens lorsqu'il analyse l'esthétique de la fragmentation dans *Le Feu d'Artifice*. Il estime que Deville passe par l'association de plusieurs formes d'écritures en une seule, faisant ainsi du récit un texte hors-norme. Pour lui, en effet, « l'écriture fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* apparaît comme un pur jeu de formes et d'expérimentation où toutes les traces différentielles s'associent, se combinent pour donner lieu à une esthétique de l'impureté ». Il s'inscrit ainsi dans la conception de Patrick Deville, qui n'hésite pas à noter que son art est « un espace de jeu et de liberté absolue », (P. Deville et al., 1991, p. 21). Pour lui, l'écrivain est celui qui défie les normes avec son inventivité, et fait voler en éclat les limites connues et les conventions stérilisantes. Si Deville parle de liberté en ce qui concerne sa pratique, c'est bien parce que sa ligne narrative et scripturale empreinte les sillons du mélange, de la rupture, de la transgression, de l'hybridité, du croisement et du maximalisme.

De fait, la lecture des romans de Patrick Deville n'est pas fluide et aisée car il est clair qu'on est loin de ces récits limpides où il est aisé de suivre la trame des événements qui empruntent un ordre chronologique non linéaires, discontinus, à la chronologie incertaine, pleines de coupures et de digressions qui brisent la continuité et la fluidité de la narration. Le lecteur est appelé à redoubler d'attention, et à fournir des efforts afin de ne pas perdre le fil du sens qui se cacherait dans les replis de subtils détours. Notre hypothèse est que les romans devilliens ne seraient pas conformes au récit réaliste traditionnel dont J. Barth (1981, p. 402) esquisse certains traits comme : « la linéarité, la rationalité, la conscience, la causalité, l'illusionnisme naïf, le langage transparent ». Nous pensons en revanche que la structure de ces récits est subversive et rebelle envers ces normes héritées du XIXe siècle, tout comme le baroque littéraire et artistique est rebelle et connu pour son émancipation par rapport aux canons coercitifs de l'esthétique classique du XVIIe siècle.

Il importe en ce sens de déterminer la façon dont l'écriture romanesque de Patrick Deville rend compte de l'esthétique baroque. Autrement dit, quels sont les procédés scripturaux du baroque à l'œuvre dans le roman devillien ? À ce propos, la sémiotique textuelle, à la suite des formalistes russes, nous est d'un grand secours, quand elle affirme que tout texte est le lieu d'interaction d'autres textes, d'autres discours, d'autres langages, d'autres sciences, etc. Notre démarche consiste à mettre en évidence quelques pratiques génératrices de l'hétérogénéité, du baroque littéraire dans la production romanesque de l'auteur. Il s'agira d'identifier avant tout, les caractéristiques baroques avec lesquelles Patrick Deville compose ses romans.

## 1. Le mélange baroque des genres : une intertextualité outrancière

Le mélange générique est l'un des traits majeurs du baroque littéraire. En effet, ce courant prise les brassages en tous genres : il mélange les formes et les couleurs ; il fait dialoguer l'être et le paraître ; converger les contraires ; rencontrer le sublime et le grotesque. Et la prédilection des auteurs de l'ère baroque pour les mélanges extrêmes entre les éléments des créations artistiques et littéraires peut aller jusqu'à l'excès et l'extravagance. Patrick Deville s'inscrit de fort belle manière dans cette mouvance par le brassage des genres littéraires, oraux et d'autres éléments artistiques. Le mélange des genres littéraires et oraux est désigné sous les vocables de dialogisme par Bakhtine, d'interdiscursivité par Dominique Maingueneau ou de transtextualité par Genette. Pour C. Baudelaire, (1980, p. 502) :

Le roman, qui tient une place si importante à côté de la poésie et de l'histoire, est un genre bâtard, dont le domaine est vraiment sans limites [...] il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté.

En effet, le roman devillien se veut une œuvre ouverte, qui laisse entrer toute forme de possibilités discursives, narratives. On y voit des anecdotes, des proverbes, des carnets, des chansons, des slogans, des autobiographies, etc., qui font bon ménage. En cela il rejoint M. Bakhtine, (1978, p. 141), pour qui :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genre, tant littéraire (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraire (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux). 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 été un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.

Le mélange des genres auquel Deville apporte sa touche singulière vient remettre en cause la conception de la mort du roman dont B. Gervais, (1999, p. 54) s'offusquait en faisant remarquer que le genre romanesque vit, se transforme et se renouvelle à travers les procédés de la réification, de l'explosion, du recyclage. Le roman en général et particulièrement celui de Deville, ne se perd pas, ne se crée pas mais il se transforme. Justement pour C. Bayard, (1987, pp. 21-49), les genres « ont été alternativement sédimentés, archéologisés, détournés. Ils reviennent par fragments, ils se refaillent dans le rapiécage, le recyclage, le patchwork des créations artistiques », comme nous allons le constater avec les œuvres de Patrick Deville.

### 1.1. Le jeu de citations

Dans ses récits, Deville a recours, de façon ostensible, à des intertextes constitués de citations et de références faites à d'autres textes. Le dispositif esthétique consiste à mélanger plusieurs mécanismes d'intégration des textes. Le système d'intégration des éléments textuels étrangers n'est ni constant ni harmonisé. Deville évoque l'auteur du texte sans en mentionner le titre de l'ouvrage. Les extraits suivants : « Gustave Flaubert, Henri Bergson, Freud, Voltaire », (*Cordon Bleu*, pp. 6-82) ; « Michelet, Jean Jacques Rousseau, Jean Paul Sartre », (*Longue Vue*, p. 6) ; « Malcom Lowry », (*Ces Deux-Là*, pp. 7) ; « Lord Gordon Byron, Jorges Louis Borges, Grahm Greene, Victor Hugo, Sergio Ramirez, Gonzalo Ferdinand de Oviédo, Roque Dalton », (*Pura Vida*, pp. 7-151) ; « André Malraux, Alfred de Vigny, Jules Vernes, Arthur Rimbaud, André Gide, Pierre Loti, Nicolas Boileau », (*Kampuchéa*, pp. 7-161) ; «

Laforgue, Saint-Exupéry, Baudelaire, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Louis-Ferdinand Céline, Antonin Artaud, André Breton, Shakespeare, Chateaubriand, Alain Gerbault, Balzac, Démosthène », (*Peste & Choléra*, pp. 7-248) ; sont des illustrations parfaites.

Aussi, comme dans le premier cas, il donne le titre de l'ouvrage sans mentionner le nom de l'auteur. Cette méthode de citations est perceptible dans ses romans à l'instar des passages suivants : *Du contrat social*, *L'art militaire*, (*Pura Vida*, p. 38), *La mort du loup*, *Les pagodes d'or*, *un pèlerin d'Angkor*, *La grande révolution*, *Du contrat social*, *Les civilisés*, *Une saison en enfer*, *La voie royale*, *Un Américain bien tranquille*, *La route du plus fort*, (*Kampuchéa*, p. 18-189), *Rêve de Bismark*, *Les travailleurs de la Mer*, *Pêcheurs d'Islande*, *Voyage au bout de la nuit*, (*Peste & Choléra*, p. 20-22). Certaines fois, il mélange ces deux façons. Il arrive également qu'il donne la citation tirée d'un ouvrage avec ou sans l'auteur ou le titre de l'ouvrage etc.

Le souci de mélange de textes se manifeste d'emblée dans l'avant-texte où l'auteur cite en épigraphe de ses romans des écrivains d'origines, de civilisation et même d'époque différentes. Nous pouvons voir respectivement les citations de Gustave Flaubert : « j'ai vomi tout mon diner », (*Cordon Bleu*, p. 8) ; de Michelet, (*Longue Vue*, p. 6), de Malcolm Lowry « *No se puede vivir sin amar*, dit M. Laruelle...comme l'a fait graver l'autre *estupido* sur sa maison », (*Ces Deux-Là*, p. 7) ; de Lord Byron, Pascal et Jorge Luis Borges, (*Pura Vida*, pp. 7-11) ; de Malraux ; et de Laforgue : « Ah ! oui, devenir légendaire au seuil des siècles charlatans ! » (*Kampuchéa*, p. 7). Ces écrivains qui sont tous autant des romanciers, des poètes que des philosophes ont exercé sur Deville une influence à la fois douce, insinuante, et presque tyrannique. Ce papillonnement de la sensibilité et du style que lui communiquent les œuvres de ces auteurs font de ses romans un véritable carrefour de genres.

### 1.2. *Le mélange de la poésie et du roman*

Le romanesque devillien privilégie les jeux de mots et travaille ses phrases et leurs structures pour élever la qualité de son style. Le jeu de langage et la recherche des effets particuliers chez Deville nous fait penser à l'alchimie propre aux œuvres poétiques. La profondeur de ses romans provient alors de la poétisation du discours qui semble chargé de rythme et d'intonation et de la singularité de l'image qui se révèle écartée de la banalité de la simple réalité. Les romans de Patrick Deville sont constamment émaillés de séquences lyriques à travers des chansons, des poèmes et des récits épistolaires. L'enchâssement d'un tel foisonnement générique impose des cheminements de lecture constamment ponctués d'escaliers typographiquement très marquées :

Gémir, pleurer, prier est également lâche  
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche  
Dans la voie où le sort a voulu t'appeler puis, après, comme moi, souffre et  
meurs sans parler, (*Kampuchéa*, p. 18).

À travers ce poème inséré dans *Kampuchéa*, Deville incite le lecteur à s'interroger sur le sort. Le mot sort surgit pour la première fois lorsque Douch, le bourreau du S-21, récite au début de son procès ce poème intitulé : *La Mort du loup* d'Alfred de Vigny. En citant la fin de ce poème, le bourreau recourt donc à la littérature afin de défendre ses actions pendant le régime des Khmers rouges. En prétendant qu'il n'avait qu'à suivre « la voie où le sort a voulu [l']appeler », (*Kampuchéa*, p. 19), Douch esquivait sa

propre responsabilité en ce qui concerne la tuerie des millions de gens. L'écrivain insère dans le roman, un autre poème, celui de Roberto Sosa publié en 1985, dans son recueil *Secreto militar* :

Avant  
Le général  
Gustavo Adolfo Alvarez Martínez, assassin  
Au visage carré, aux lunettes noires et à la morale de  
Vautour,  
Les pins du Honduras  
Pouvaient encore agiter leurs aiguilles, (*Kampuchéa*, p. 198).

Cette insertion insidieuse et incongrue de la poésie déclenche une double rupture, une narrative et l'autre sémantique : l'emprunt poétique interrompt le déroulement des péripéties et engendre un décalage sémantique entre l'objectivité du réel et la subjectivité du personnage qui fait l'interprétation du paysage et la filtration de la réalité brute selon ses imaginations préconçues. L'éclatement des frontières génériques pourrait confirmer que désormais il n'y aura pas de distance entre le roman et la poésie, entre le poète et le romancier. L'agencement du poétique et de la prose est dorénavant inéluctable grâce à l'intertextualité générique, grâce à la parodie et au pastiche des genres. Ce mariage entre les genres qui permet au narrateur de créer des ruptures discursives et des moments d'arrêt s'élargie aux genres oraux.

### 1.3. *Le mélange des genres oraux et du roman*

En procédant à un entrelacement des genres, Patrick Deville fait de la pratique fragmentaire un choix esthétique délibéré, lequel choix se traduit aussi par l'adoption des dispositions techniques de la littérature orale. Substantif formé à partir de l'adjectif « oral » pour désigner un fait littéraire, la notion d'« oralité » se réfère à l'usage esthétique de la parole non écrite. Dans l'écriture romanesque devillienne, une place importante est accordée à l'oralité. Dans le récit se dégagent un intertexte de la tradition orale et une poétique de l'écoute. Ces éléments sont, pour la plupart, des ressources de la littérature orale et sont perceptibles dans le langage et le style de l'écriture. La poésie et les chants sont souvent dispersées dans le roman pour générer des digressions qui créent une superposition textuelle, des enchâssements narratifs et des ruptures à la fois formelles et sémantiques comme le passage ci-dessous, constitué des chansons traditionnelles ou contemporaines :

Bandonéon qui vrille  
Ton cœur  
Sous les banderilles  
Et les néons du vieux Soro/cabane Montevideo  
Et sur une cela :  
Mon amour fa/  
do ou tango  
C'est pour toujours, ma petite Sorrow  
Un dernier soir, un soir en trop  
Comme un poignard, là, dans ton dos » ;  
« Frappe le plancher sous talon  
Amour...  
Tue le passé comme un scorpion,

Alors... » (*Ces Deux-Là*, pp. 33-156).

Tout comme la poésie, la présence de chansons, genre traditionnel de l'oralité, dans le roman devillien souligne une mise en cause de la conception des genres canoniques et promeuvent par-là celle de la transgénéricité et de la transculturalité. L'influence de l'oralité apparaît comme l'un des principaux apports qui bousculent les habitudes littéraires héritées des générations précédentes. Il s'agit plutôt pour Deville de démontrer qu'il y a bien une interférence pluridisciplinaire et transculturelle dans son art. Dans le cadre des migrations, transferts, transgressions des genres, le roman est le genre le plus souvent susceptible d'accueillir en son sein les éléments les plus hétérogènes, le mélange de sous-genres les plus divers. Par sa souplesse, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, il est le champ par excellence d'expérimentations formelles diverses.

La tendance de Deville à annexer de nouveaux genres fait de lui « la babel moderne » (P. Charter, 2005) et il est à la limite, un « genre sans loi, un genre qui refuse avant tout les règles, les doctrines esthétiques, les bornes simplificatrices [...], qui séduit les écrivains pour la liberté qu'il leur offre [...] » et un genre qui ne se laisse pas enfermer dans des modèles simplificateurs. Si les romans de Patrick Deville exploitent les ressources de la littérature orale, c'est pour sauvegarder, vivifier et dynamiser tout un patrimoine qui risque de tomber dans l'oubli ou la méconnaissance. En effet, « le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie » (M. Albin, 2001). C'est aussi pour montrer l'importance de l'oralité dans la transmission du savoir ou du savoir-faire. Cet état de fait se matérialise chez le romancier par l'intégration des anecdotes dans les romans :

PERDRIX BARTAVELLE (*Alectoris graeca*). Bande pectorale noire, bien délimitée et contrastant avec la gorge blanche et la poitrine grise, non tachetée. Tête et dos gris. Cris caractéristiques : Tchertsivitchi (4 syllabes) rapide, Tchit Tchit ressemblant à un cri de sitelle, et Pitchi aigu. Collines et pentes des montagnes. Terrains rocheux à végétation rare. 33 cm. Domaine de Körberg, le 3 mai 1916, (...).

GUEPIER D'EUROPE (*Merops apiaster*). Rectrices centrales dépassant légèrement les autres. Ailes, queue et dessous bleu vert, dos, tête et rémiges secondaire marron, épaules et gorge jaunes, bande pectorale et trait sur l'œil noirs, dessous de l'aile beige à bord postérieur noir. Gris en vol : Guilp liquide et fréquent. Autre cri : Kup Kup. 28 cm. Domaine de Körberg, le 20 août 1918 (*Longue Vue*, p. 58).

Ces anecdotes caractérisées par leur concision et leur brièveté, sont des rappels d'histoire, des informations générales sur des inventions et des produits de notre société de consommation, des documents bruts, des réflexions philosophiques, des préceptes moraux, des suites ordonnées d'éléments scientifiques, etc. Véritable transposition, ces fragments de texte sont identifiables typographiquement et à travers l'usage de l'italique, à l'intérieur du texte. Issus des genres oraux, ces textes provoquent des arrêts momentanés de la narration. Ils sont donc insérés dans les romans par transposition, par collage et par recyclage, afin de les adapter à l'écriture romanesque. Les expressions, les proverbes et les 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 », « manger de la vache enragée », « qui veut noyer son chien l'accuse de la rage », « courir sur le haricot », « les chiens ne font pas des

chats », « coiffer la girafe », « manger des pissenlits par la racine » (*Peste & Choléra*, pp. 25-254).

Ces expressions sont en général défigées, dans un emploi proche du sens littéral avec des effets d'humour, de décalage. Il convient de retenir que le morcellement du texte en plusieurs entités génériques apparaît comme une marque de fabrique de l'exigence fragmentaire. Patrick Deville procède, à l'éclatement des frontières entre les genres afin de donner à lire un récit discontinu qui, mobilisant la collaboration du lecteur, exige une lecture « tabulaire [...] faite d'aller et retour » (M. C. Guiziou, 2006, p. 34). De ce qui précède, l'on pourrait dire que les textes devilliens déjouent visiblement toute loi de classification et promeuvent définitivement l'impureté si chère à Guy Scarpetta, affirmant ainsi son caractère baroque, un art de collage.

## 2. Une esthétique du collage

Le récit baroque, conformément à l'étymologie, se décline sous une forme instable et irrégulière, voire déroutante et bizarre puisqu'il transgresse la norme qui crée un récit stable, régulier et bien ordonné. L'intertextualité, entendue au sens large d'intégration, de coprésence, de dialogisme textuel, d'absorption d'un autre texte, de l'excès, d'ouverture et de la diversité, peuvent être considérés comme procédés baroque. Par ces procédés, l'écrivain engendre un univers dont les fondements furent conceptualisés par le collage, terme qui tire son origine de la peinture. L'usage du collage renvoie à une technique dénommée, le *cut-up*, un procédé scriptural introduit en littérature par W. S. Burroughs et B. Gysin, (1958) et qui consiste en un découpage de différents textes, rassemblés dans le but de former un texte inédit, difforme, fragmentée. Cette déstructuration de la syntaxe et le morcellement de l'unité textuelle donnent à lire une prose haletante, dont le point de vue ressemble à l'œil blessé d'une mouche selon les termes de G. Georges Lemaire, (1994, p. 21).

De fait, il se développe une insertion d'éléments extérieurs avec le *cut-up*, cette autre ramification du collage. Les romans devilliens signalent cette technique par l'assemblage et la ponction d'éléments pris çà et là dans le réel et introduits dans le texte. En tout état de cause, ce « couper-coller » généralisé prouve l'adhésion des romans de Deville à cet effet probant de picturalité comme l'on observe dans ce tableau extrait de *Peste & Choléra* :

Djask - dép. à 0 h 55. Vol à 1000 m  
1 h 50- Pointe des Pirates ? entrée du golfe Persique.  
(...)  
5 h 30 - Large vallée orientée S.E. avec grande rivière.  
Damiers de cultures.  
6 h 30 - Arrivée à Bouchir, t=27° (*Peste & Choléra*, p. 77).

On trouve dans d'autres œuvres de Deville une image que l'on pourrait reprendre ici, celle d'une caméra qui filmerait un même lieu dans ses épiphanies successives, qui restituerait dans l'horizontalité de l'espace la verticalité historique (*Pura Vida*, p. 87). La dynamique de morcellement ou l'éclectisme du récit se vérifie, en dehors de l'intégration des débris de textes ou de genres littéraires, dans l'emprunt d'éléments non littéraires apparentés à la politique, notamment des slogans, des pancartes publicitaires mais également des articles de journaux entre autres. Pour s'en

convaincre, il suffit d'ouvrir n'importe quel texte de Deville pour le constater, comme ce slogan-dessous parmi tant d'autres :

IL SUFFIT D'UN OU DEUX MILLIONS DE JEUNES POUR CONSTRUIRE LE KAMPUCHEA NOUVEAU! NOUS ORDONNONS A TOUS LES MINISTRES ET TOUS LES GENERAUX DE SE RENDRE IMMEDIATEMENT AU MINISTERE DE L'INFORMATION POUR ORGANISER LE PAYS. VIVE LES FORCES ARMEES POPULAIRES DE LIBERATION NATIONALE KHMERES TRES COURAGEUSES ET TRES EXTRAORDINAIRES! VIVE L'EXTRAORDINAIRE REVOLUTION DU KAMPUCHEA! (*Kampuchéa*, pp. 24-34).

Ainsi qu'il paraît, avec le *cut-up*, le texte bascule du côté du mouvant et de l'informe. Le rapport entre le romanesque devillien et la technique du *cut-up* est très étroit, en ce sens que Deville finit par citer l'auteur de cette technique en qui il a observé dans une conversation avec Scoltz, l'un des scientifiques avérés dans *Longue Vue* :

Un homme s'était assis à sa table, qui lui tendait une pipe de haschich, lisait par-dessus son épaule, et engageait une conversation littéraire. Les Américains, disait-il, Faulkner (...) -Burroughs, ajoutait-il. William S. Burroughs (...) -Non, Edgar, répondit-il. Edgar R. Burroughs (*Longue Vue*, pp. 60-61).

Avec les procédés du *cut-up*, on observe une porosité évidente des frontières du romanesque contemporain qui frise l'effacement. Une telle mouvance tient dans *Pura Vida*. De fait, le roman comprend des fragments de roman historique comme l'histoire d'Oviedo entre 1478 et 1557 « Frère Blas au-dessous du volcan » (*Pura Vida*, pp. 132-145), ou encore, Simon Bolivar devant la mer en 1830, un mois avant sa mort (*Pura Vida*, pp. 36-40), la réalisation du projet Walker en relation avec les séjours des vendredis 21 février et 28 février 1997, à Managua Nicaragua et Tegucicalpa Honduras, et la mise en abyme de la genèse de ce projet d'écriture. Le livre comporte aussi des collages de dépêches de presse, en particulier dans le chapitre de « la guerre du Football » (*Pura Vida*, p. 149) qui, au printemps 1969, oppose le Honduras au Salvador, mais aussi, outre les cinq chapitres de vies parallèles proprement dits sur un total de 51 chapitres, une lettre d'amour (le chapitre « je t'écris ce soir ») (*Pura Vida*, p. 210), des éclats d'autobiographie (*Pura Vida*, pp. 121-238). Et il ne faut pas négliger les nombreuses mentions de sources historiques et romanesques, le commentaire de journaux, les pages de roman d'aventures, le fil de la vie quotidienne du narrateur en voyage, etc. Cette profusion s'accompagne d'un acte de foi dans le genre, comme Deville le confirme : « le roman est un espace de liberté absolue » (P. Deville et Al., 1991, p. 21).

Selon J. Rousset, (1954, p. 28), le baroque s'inscrit dans un monde « chancelant, où la réalité est instable ou illusoire ». De cette réflexion, il semble que l'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor, sont les quatre critères relevés par le critique. Le rapprochement avec l'œuvre de Patrick Deville peut paraître hasardeux. Il ne l'est qu'en apparence car l'univers que Patrick Deville crée, dans ses romans, s'apparente à un monde baroque. La phrase décisive, tirée de *Le Feu d'Artifice*, « le monde est une hallucination passagère » (*Feu d'Artifice*, pp. 9-152), qui revient significativement en amorce du dernier chapitre, peut être lue comme l'une des expressions les plus simples et les plus directes de ce retour du baroque dans la littérature contemporaine.

De façon récurrente, les narrateurs devilliens sont confrontés à un tel sentiment d'irréalité ; ils ont l'impression d'évoluer dans le décor d'un film et non dans la réalité

concrète et matérielle qu'offre l'illusion réaliste du monde romanesque. La grille de lecture cinématographique établie par Deville place le monde sous l'angle de l'artifice, de l'illusion et du faux-semblant. Le schème de la transparence revient avec insistance, afin de décrire cette présence problématique des individus aux choses. Les personnages sont obnubilés par un monde de signes qui exhale un parfum de finitude et d'ennui qu'ils ne comprennent. Deville fait évoluer des personnages qui ne sont jamais ce qu'ils affirment être : « J'oscillais d'un pied sur l'autre entre le non-être et le néant » ; « J'essayais d'imposer une géométrie à un monde en savon noir » (*Le Feu d'Artifice*, pp. 9-68). Le lecteur est parfois pris de vertige face aux "moi" multiples qui oscillent entre ce qu'ils sont et ce qu'ils paraissent être. La mobilité, « un mouvement pur, sans mobile apparent » (*Le Feu d'Artifice*, p. 70).

De ce fait, la forme romanesque est la plus apte à rendre compte d'une société en mutation. Le roman est donc l'observateur privilégié d'une humanité en transformation. Il veut en décrire les espèces hybrides, les intrigues emmêlées, les chemins de traverse, dans des registres mélangés et habituellement bien séparés. Ces autres genres qui intègrent les romans, y introduisent leurs langages propres, stratifient son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages.

### 3. Le mélange de langues

L'hybridisme générique que nous venons d'analyser peut encore être relevé dans l'usage de la langue utilisée. Pour impliquer le réel dans l'univers des jeux du romanesque et le retravailler avec de nouvelles perspectives, Deville fait du langage une priorité permettant d'abolir les limites du sens et les exigences du réel, car la littérature contemporaine, y compris celle de notre auteur, n'aurait pas d'autres choix, explique D. Viart, (2005, pp. 13-14) que d'être « peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage », tout en étant à elle-même devenue à la fois son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles. Dès lors, elle paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures.

La production romanesque devillienne se manifeste par le plurilinguisme ou l'interférence linguistique. Le plurilinguisme consiste à l'intrusion, à la présence ou la coprésence de mots ou d'expression appartenant à une autre culture que celle du texte de base, c'est-à-dire l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre. Elle est observable dans l'œuvre romanesque de Patrick Deville dès l'abord des œuvres à travers soit le paratexte : « *Pura Vida* » ; « *Kampuchéa* », soit les épigraphes comme : « *No se puede vivir sin amar* », (*Ces Deux-Là*, p. 7). De cette manière, Deville descend dans « le maquis des langues » (E. Glissant, 2010, p. 12) et attire l'attention du lecteur sur le caractère multilingue de ses productions. Deville développe par son imaginaire une écriture du tissage et se mue pour ainsi dire, en un écrivain-tisserand donnant naissance à un roman « n'zassa »<sup>1</sup>. Il utilise des

---

<sup>1</sup> Le « n'zassa » est un mot issu d'un dialecte ivoirien. Il représente un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne mosaïque qui a plusieurs couleurs

lexèmes anglais, espagnols, portugais avec des artifices typographiques comme l'italique et les guillemets :

*atención por favor...Señoras y señores », calle 9, donde espera a sus pacientes para atenderlos con el esmero de siempre ; VENDO 2 Caballos de raza, 1 Andaluz peruano, 4 años (entero), 1 Arabe 5 años (castrado) 60, Problemas alcohólicos ? DR ARMALDO ALVARADO informa sobre la nueva dirección de su clínica : contiguo a pizza house en la calle 9, donde..., (Ces Deux-Là, pp. 44-61).*

De même, l'auteur emploie des constructions en "langues étrangères" dont il donne aussitôt la traduction. « *El Asesinado, l'Assassiné ; ¿Te dio miedo la sangre ? Le sang t'a fait peur ? ¡Adiós muchachos ! (compañeros de mi vida »), (Pura Vida, pp. 96-278).* L'auteur tient une place importante en apport de termes ou locutions étrangères. « *Managua Nicaragua is a beautiful town you buy a hacienda for a few pesos dwn », (Pura Vida, pp. 13-14).* L'énoncé en langue étrangère est soit entre guillemets soit en italique ou combine les deux, guillemets et italique. Cette juxtaposition d'énoncés latin et français, français et espagnol, anglais et français, facilite au lecteur la compréhension du passage :

*Torre de Marfil, Tour d'ivoire » ; « ...Si tu te vas...Ya nunca mas...Si tu t'en vas...Alors jamais plus », (Ces Deux-Là, pp. 36-78) ; « vuestras manos deben de ser ciclón sobre los descendientes de William Walker...vos mains doivent s'abattre comme un cyclone sur les descendants de William Walker », (Pura Vida, p. 79) ; « Koeut muoy cheat, theat muoy chan. Toute une vie se résume à un bol de cendres. Pulvois es et in pulverm reverteris, (Kampuchéa, p. 224).*

Patrick Deville est à l'évidence un auteur poly-langue ou polyglotte. Ses phrases ci-dessous le confirme davantage : « Sur la stèle ne sont pas gravés les mots de Country Joe Mc Donald à Woodstock (*One, two, three, for, What are we fighting for ?*) Mais ceux d'Augusto César Sandino : *Sólo los oberos y los campesinos irán hasta el fin* (Seuls les ouvriers et les paysans iront jusqu'au bout) », (*Pura Vida*, p. 56). D'une façon générale, les journaux, les slogans, les jurons, les chants révolutionnaires livrent les vocables hispanophones :

*« Asesina a niño de 20 puñaladas... Exposición de muñecas y muñecos japoneses », « ¡Sony, para vivir mejor ! », « Los hombres mueren, el Partido es inmortal », « ¡¡¡Buenos Dias !!! ¡¡¡ Señor !!! », « ¡ No vas morir mañana! », « Muere máximo líder chino », « ¡Viva el presidente! » (Pura Vida, pp. 78-107).*

Deville, avec les enjeux inhérents au roman plurilingue qui sont le dialogisme, la polyphonie et l'interlangue contribue à la description, au critique et à la révolution de l'écriture romanesque. La traversée de l'interlangue façonne le canevas discursif et langagier du texte de Patrick Deville. Plusieurs langues s'y trouvent effectivement convoquées et, par un processus d'interférences lexicales, enchâssées dans le discours du narrateur-auteur. L'hybridation générique trouve dans le roman un terrain fertile où elle peut s'exercer, étant donné l'habileté de ce genre à prendre plusieurs formes et de s'emparer d'autres statuts génériques le roman, genre polymorphe, n'hésite pas à s'emparer de formes d'écriture qui lui sont étrangères comme la correspondance, les mémoires, l'autobiographie, etc. pour renouveler sa manière. C. Dédomon, (2013), au terme de son analyse, estime que la pratique fragmentaire associe toutes les formes d'écritures littéraires pour donner naissance à une nouvelle esthétique ; celle qui résulte de la combinaison et de l'interaction entre l'œuvre et le réel.

#### 4. Une écriture à structure fragmentaire

L'écriture romanesque est un véritable laboratoire d'expérimentations récentes des écritures dites de l'extrême contemporain, structurée de façon complexe par des tensions entre son organisation spécifique, ses visés et diverses séquences qu'il intègre. Un autre aspect de l'écriture à l'œuvre dans le récit contemporain est le fragmentaire. Cette volonté de vouloir tout raconter sans principes engendre le fragmentaire qui occasionne la désintégration du texte par le biais du bricolage, le morcèlement, le rejet de toute doxa. Dans l'écriture fragmentaire, les textes s'emboîtent à l'infini. Le travail du lecteur consiste, dans ce cas, à montrer et démontrer les discours qui prennent leur ancrage dans le texte. P. Garrigues (1995, 409 p) perçoit d'ailleurs l'écriture fragmentaire sous l'angle d'une technique d'écriture érigée en éthique qui échappe à tout système et au piège de la totalité. Si Nietzsche, Desnos, Blanchot, Barthes etc., l'ont théorisée, les écritures modernes l'ont adoptée ; et elle s'impose en tant qu'une technique scripturale de choix qui brise le rêve du livre total.

Dans les écritures contemporaines, à l'instar de celle de Patrick Deville, le fragmentaire tient donc une place de choix puisqu'il foisonne dans les textes qui ont opté pour le renouvellement et la rupture avec une stratégie de composition jugée caduque. C. Dédomon (2013, p. 4) considère l'écriture fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* comme un pur jeu de formes et d'expérimentation où toutes les traces différentielles s'associent, se combinent pour donner lieu à une esthétique de l'impureté. Il argue que cette forme d'écriture se caractérise par la brièveté, surtout par l'utilisation des phrases nominales. Poursuivant son argumentaire, il estime que si l'une des qualités formelles de la pratique fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* dérive de la discontinuité, il faut lui associer celle de l'utilisation des formes brèves.

Ainsi, envisager la structure de l'œuvre devillienne comme une structure discursive fragmentaire demande à rechercher tout ce qui, dans la représentation fictionnelle, "fait accident", fait rupture, tout ce qui est brisure et cassure en opposition avec une forme normale dite "classique". En pratique, il s'agit de tout ce qui perturbe une lecture normale, c'est-à-dire bien établie avec ses habitudes, ses codes et ses principes et qui du coup, sera chamboulée par quelque chose d'inhabituelle. L'œuvre romanesque de Patrick Deville rend compte d'une esthétique de collection et de combinaison, comme on peut le voir dans l'usage de ces formes brèves :

« Chez la Guêpe, un ami », « Une ou deux anecdotes », « Du monde », « Cuba », « Nous t'embrassons », « Son ami La Guêpe », « Au paradis », « Alors la mer », « Fraise-Fraise-Framboise », « En catgut », « Une amie », (*Le Feu d'Artifice*, pp. 12-133).

Ces phrases nominales intercalées entre deux fragments, séparées par des blancs formels, se comportent comme des sous-titres. Elles donnent l'impression de segmenter à nouveau les paragraphes. Cette façon de mener le récit fait penser au *zapping*, une technique cinématographique qui consiste à passer d'une chaîne à une autre. Ces formes brèves hachurent la forme du roman et permet à l'écrivain d'affirmer le caractère fragmentaire de son œuvre. De plus, F. Susini-Anastopoulos, (1997, p. 99) affirme que :

Les maîtres-mots en matière de beauté fragmentaire sont, d'une part, la brièveté comme vœu et non plus seulement aveu de pauvreté textuelle et,



mais affirme aussi un désir d'hybridité narrative. Il s'agit de ce que F. Susini-Anastapoulos (1997, p. 114) appelle la beauté du « peu textuel » par opposition à la « laideur du prolix » que constituerait le roman classique, linéaire et bavard. À partir de petits morceaux apparemment épars, l'écrivain, loin d'exhiber des talents de grand romancier inventeur de vastes univers fictionnels à la Balzac, recherche un pacte singulier avec le lecteur, fondé sur le charme de l'instantané. Cette option superficielle de l'écriture à laquelle s'attache l'auteur installe le récit au cœur de la mouvance de renouvellement du genre.

## Conclusion

Il convient de retenir que Patrick Deville fait de l'iconoclasme son credo en abolissant les frontières artificielles qui distinguent roman et les autres genres littéraires et artistiques. Cette architecture est le résultat d'un emprunt pluriel. Il s'inscrit ainsi dans la perspective de l'art contemporain, « un art de l'éclatement et de l'épanouissement », (J.C. Dussault et G. Toupin, 1976, p. 13) de sorte que "le plaisir du texte" si cher à R. Barthes (1973) passe par l'épreuve du récit hybride. Les procédés qui rendent opératoire le schème de l'hétérogénéité dans sa production romanesque se résument aux notions d'intergénéricité littéraire et scientifique, de jeu citationnel, d'hybridité linguistique, d'excès et à la pratique du fragment. Dans cette perspective, les romans de Patrick Deville s'offrent comme les prototypes de romans « rebelles », de « *patchworks* littéraires » (P. N'Da, 2002, p. 54), de « genres-éventails », de « genres sans genres », de « textes-carrefours » ou encore de « genres N'zassa » J-M. Adiaffi (2000) ; qui n'obéissent à aucune logique sauf à celle d'une inspiration débordante et à une liberté absolue. Cet éclatement des frontières entre les genres donne à lire un récit discontinu qui, mobilisant la collaboration du lecteur, exige une lecture « tabulaire [...] faite d'aller et retour » (M. C. Guiziou, 2006, p. 34). Ces procédés scripturaux finissent de convaincre le lecteur et le critique qu'il tient entre ses mains un roman baroque, disproportionné, bizarre, exubérant et grotesque. Patrick Deville, en rompant avec les canons romanesques du type balzacien pour suivre R. Ripoll, (2002, p. 17) qui estime que « le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter », souhaite dénoncer les déperditions des valeurs sociales, le spectre de la décadence morale dans un monde de faux fait de « simulacre et de simulation » (J. Baudrillard, 1981).

## Références Bibliographiques

- ADIAFFI Jean-Marie, 2000, « genre sans genre », In « les Naufragés de l'intelligence, « Préface », Abidjan, CEDA.
- ALBIN Michel, 2001, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Nouvelle édition augmentée.
- BAKTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie*, Paris, Gallimard.
- BARTH John, 1981, « La littérature du renouvellement », *Poétique*, N°48, Paris, Seuil.
- BAUDRILLARD Jean, 1981, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée.

- BAYARD Caroline, 1987, (2<sup>e</sup> éd.1989), « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre*, n°216-217, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), pp. 21-49.
- BERNARD Valette, 1993, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 2<sup>ème</sup> édition.
- CHARTIER Pierre, 2005, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, Collection « Lettres Sup ».
- DÉDOMON Claude, 2013, *Le Feu d'Artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire*, Loxias, 41, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>, (consulté le 15 Avril 2014).
- DEVILLE Patrick, 1987, *Cordon-Bleu*, Paris, Minuit.
- 1988, *Longue Vue*, Paris, Minuit.
- 1992, *Le Feu d'Artifice*, Paris, Minuit.
- 2000, *Ces Deux-Là*, Paris, Minuit.
- 2004, *Pura Vida : Vie et mort de William Walker*, Paris, Seuil.
- 2011, *Kampuchéa*, 2011, Paris, Seuil.
- 2012, *Peste & Choléra*, Paris, Seuil.
- DEVILLE Patrick, PARSON Xavier et SCEPI Henri, 1991, *Entretien* (Poitiers : Office du livre en Poitou-Charentes).
- DUBOIS Claude-Gilbert, 1993, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, PUF, Bordeaux, Coll. Images.
- DUSSAULT Jean-Claude et TOUPIN Gilles, 1976, *Éloge et procès de l'art moderne*, Montréal, V/ B Éditeurs.
- GARIGUES Pierre, 1995, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétique, 409 p.
- GERVAIS Bertrand, 1999, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, Hiver.
- GLISSANT Édouard, 2010, *L'imaginaires des langues*, Paris, Gallimard.
- GUIZIOU Marie-Claire, 2006, « L' effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou ». *Écrire au-delà des limites*. N°2, pp. 31-48.
- N'DA Pierre, 2010, "Transgression, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain", *En-Quête*, N°23, Abidjan, EDUCI.
- Ricard RIPOLL, 2002, *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Paris, Presses universitaires de Perpignan.
- ROUSSET Jean, 1954, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti.
- SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Editions Grasset.
- SUSINI-Anastopoulos Françoise, 1997, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TAPIÉ Victor-Lucien, 2004, « Le Baroque », © Encyclopaedia Universalis.
- UMBERTO Éco, 1984, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, 2005, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.