

Le « nouveau » Deville et les femmes

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

Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Deville, *Longue Vue*, 88.

¹⁰ Bernard, *Patrick Deville*, 196.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Sans sortir du lazaret, ni même de ma chambre, j'avais acquis là, me semble-t-il, prince rachitique et immobile des tortues pattes en l'air, pendant qu'un

¹⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 62.

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

²¹ Deville, *Viva*, 204.

²² Deville, *Peste & Choléra*, 91.

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

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

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

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

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

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

²⁵ Deville, *Peste & Choléra*, 91.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Deville, *Peste & Choléra*, 44.

³⁰ Deville, *Viva*, 39.

³¹ Deville, *Viva*, 203.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Un regard sur les femmes

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

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

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

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

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

⁴⁰ Deville, *Pura Vida*, 84–5.

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

2.2. La caractérisation réductrice et superficielle des femmes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ Deville, « Nordland », 9.

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

⁴⁹ Deville, *Ces Deux-là*, 68.

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

⁵¹ Deville, « Passe-passe », 42.

⁵² Cf. Deville, « Passe-passe », 40.

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

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

⁵⁵ Deville, *Pura Vida*, 124.

⁵⁶ Deville, *La Femme parfaite*, 18.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁷ Deville, *Ces Deux-là*, 23.

⁵⁸ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁵⁹ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁶⁰ Deville, *Ces Deux-là*, 94.

⁶¹ Deville, *Ces Deux-là*, 37.

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

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

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

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

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

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

⁶⁴ Deville, *Pura Vida*, 27.

⁶⁵ Deville, *Pura Vida*, 20.

⁶⁶ Deville, *Pura Vida*, 20.

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

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

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

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

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

⁶⁹ Bernard, *Patrick Deville*, 37.

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

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

⁷² Deville, *Pura Vida*, 26.

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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Deville, *Pura Vida*, 42.

⁷⁵ Deville, *Pura Vida*, 41–2.

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

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

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

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

2.5. Les femmes puissantes de l'Amérique centrale

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

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

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

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

⁸⁰ Deville, *Viva*, 20-1.

⁸¹ Deville, *Viva*, 106.

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ Deville, *Viva*, 46.

⁸⁵ Deville, *Viva*, 40.

⁸⁶ Deville, *Viva*, 19.

⁸⁷ Deville, *Viva*, 15.

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

⁸⁹ Deville, *Viva*, 11.

⁹⁰ Deville, *Viva*, 15.

⁹¹ Deville, *Viva*, 19.

⁹² Deville, *Viva*, 47.

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

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

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

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

⁹³ Deville, *Viva*, 95.

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

⁹⁵ Deville, *Viva*, 47.

⁹⁶ Deville, *Viva*, 95.

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

⁹⁸ Deville, *Viva*, 91.

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

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

⁹⁹ Deville, *Viva*, 90-1.

¹⁰⁰ Deville, *Viva*, 105.

¹⁰¹ Deville, *Viva*, 137.

¹⁰² Deville, *Viva*, 107.

¹⁰³ Deville, *Viva*, 105.

¹⁰⁴ Deville, *Viva*, 107-8.

¹⁰⁵ Deville, *Ces Deux-là*, 33-4.

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

¹⁰⁷ Cf. Deville, *Ces Deux-là*, 94.

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

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

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

¹⁰⁹ Deville, *Viva*, 108.

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

¹¹¹ Deville, *Viva*, 106.

¹¹² Deville, *Viva*, 90-1.

¹¹³ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁴ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁵ Deville, *Viva*, 11.

¹¹⁶ Deville, *Viva*, 103.