

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

Christian von Tschilschke (Siegen)

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

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

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

## Introduction : constance de la variabilité

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

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

bien « nouveau romanesque ». De par leurs récits désinvoltes et ludiques, « impassibles » ou « minimalistes », comme disaient les critiques à tort ou à raison, centrés sur la subversion des codes de la littérature et orientés vers les lois et les motifs de divers genres littéraires et cinématographiques, ces quatre auteurs – entre autres, bien sûr<sup>2</sup> – mettaient définitivement fin à deux décades de littérature avant-gardiste et d'expérimentations littéraires qui, d'après nombre de critiques et de lecteurs, avaient abouti à un degré d'abstraction et de stérilité entraînant « la mort » même de la « littérature ».<sup>3</sup>

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

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

<sup>2</sup> François Bon, Eric Chevillard, Christian Gailly, Marie Redonnet, etc.

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

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

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

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

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

## Constance et variabilité comme catégories descriptives

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

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

Bien que la récurrence de certains thèmes et motifs, ou de références intertextuelles entre le texte d'un auteur et un autre texte du même auteur, joue naturellement un rôle important, ce sont quand même les structures considérées plus profondes, moins superficielles et interchangeableables, auxquelles on recourt habituellement pour justifier l'idée de l'unité d'une œuvre : l'existence d'une vision personnelle du monde ou de l'homme, d'une poétique, ou « philosophie de la composition », explicite ou implicite, pour utiliser la formule d'Edgar Allan Poe<sup>5</sup>, et avant tout, d'un style individuel ou d'une « écriture ». Pour Gustave Flaubert, le style et la continuité sont étroitement liés comme il le rappelle à Louise Colet dans une lettre du 18 décembre 1853 : « La continuité constitue le style, comme la constance fait la vertu. »<sup>6</sup> Quant à l'importance de l'écriture, il suffit de se remémorer ce que l'écrivain Tanguy Viel,

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

<sup>6</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol. 2, éd. établie, présentée et annotée par Jean Bruneu (Paris : Gallimard, 1980), 481.

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

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

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

<sup>8</sup> Cousseau, Ebguy, Rémy, « Entretien », 31.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voici un livre scientifique, car Skoltz et Körberg, effectivement, je les ai connus. C'était en dix-neuf cent cinquante-sept et près d'une ville dont je tairai le nom, en début de matinée, vers huit heures et quart. Körberg marchait au bord de la route et tenait sa bicyclette par le guidon. (Grin, grin, grincement réguliers de la bicyclette.)<sup>13</sup>

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>15</sup> Cf. Deville, *Longue Vue*, 23–5.

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

<sup>17</sup> Cf. Deville, *Peste & Choléra*, 249.

<sup>18</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 249.



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

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

Troisièmement : dans *Peste & Choléra*, le style de Patrick Deville a perdu beaucoup de son caractère d'autodérision, cédant même, parfois, à un certain pathétisme identificatoire ; il faut voir à cet égard la description de la mort de Yersin regardant la mer, qui clôt le roman<sup>20</sup> ou la réflexion métabiographique suivante : « On pourrait écrire une Vie de Yersin comme une Vie de saint. Un anachorète retiré au fond d'un chalet dans la jungle froide, rétif à toute contrainte sociale, la vie érémitique, un ours, un sauvage, un génial original, un bel hurluberlu. »<sup>21</sup> Mais, même dans cette phrase, il paraît y avoir encore des éléments qui rappellent l'esprit plus ouvertement ludique du premier Deville. De fait, les résonances phonétiques se remarquent nettement dans son discours, même si ce n'est plus le « grin, grin » agressif de *Longue Vue* : « Vie de Yersin »/« Vie de saint », « un génial original », « un bel hurluberlu ».

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

<sup>19</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 52.

<sup>20</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 254.

<sup>21</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 244.

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

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

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

Pendant, l'exemple qui permet peut-être le mieux d'étudier comment « constance » et « variabilité » dans l'œuvre de Patrick Deville en réalité se combinent est la manière dont il joue avec la perspective narrative. Dans chacun des deux romans, le lecteur se voit confronté, de façon irritante et paradoxale, à un narrateur-témoin qui possède en même temps les facultés omniscientes d'un narrateur auctorial. A part cela, on pourrait également dire qu'il s'agit-là d'une dissociation déconcertante entre voir et savoir, entre « focalisation » et « ocularisation » ou bien de la combinaison impossible d'un narrateur homodiégétique et d'un narrateur hétérodiégétique. Tandis que dans *Longue Vue* ce paradoxe ontologique ne se dissout jamais – à moins que l'on ne recoure au modèle de la narration cinématographique<sup>26</sup> – dans *Peste & Choléra*, par contre, il s'avère vite que le personnage du « fantôme au stylo du

<sup>23</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 59.

<sup>24</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 136.

<sup>25</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 150.

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

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

### Conclusion : le vieillissement de la littérature post avant-garde

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

---

<sup>27</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 71.

<sup>28</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 71.

<sup>29</sup> Deville, *Peste & Choléra*, 240.

