

DE L'INTERGÉNÉRICITÉ À LA DÉCONSTRUCTION NARRATIVE DANS LES RÉCITS DE PATRICK DEVILLE

Daouda SYLLA

Département de lettres modernes
Université Alassane Ouattara, - Cote d'Ivoire
Slldaouda@gmail.com

Résumé : L'écriture romanesque de Patrick Deville est un véritable laboratoire d'expérimentations récentes des écritures dites de l'extrême contemporain. C'est une œuvre littéraire protéiforme, polymorphe dont les ingrédients révèlent une intertextualité féconde entre le romanesque et les autres genres et arts. Son écriture hybride est un carrefour où se croisent divers types de caractéristiques formelles et s'entremêlent des genres. Ce mélange de genres, ce brouillage narratif confère à ses romans une couleur assez singulière et révolutionnaire. Cet article tente de démontrer que cette pratique littéraire de la polyphonie générique chez cet auteur induit une lecture accidentée, discontinue et fragmentée, celle qui traduit sa vision du monde.

Mots-clés : déconstruction, discontinuité, fragmentaire, intergénéricité, narration

FROM INTERGENERICITY TO NARRATIVE DECONSTRUCTION IN THE STORY OF PATRICK DEVILLE

Abstract: The novelistic writing of Patrick Deville is a veritable laboratory of recent experiments in so-called extreme contemporary writing. It is a protean, polymorphic literary work whose ingredients reveal a fruitful intertextuality between romance and other genres and arts. His hybrid writing is a crossroads where various types of formal characteristics intersect and intertwine genres. This mixture of genres, this narrative blurring gives his novels a rather singular and revolutionary color. This article attempts to demonstrate that this literary practice of generic polyphony in this author induces an uneven, discontinuous and fragmented reading, the one that translates his vision of the world.

Keywords: deconstruction, discontinuity, fragmentary, intergenericity, narration

Introduction

Le roman, à l'aune du XXI^e s'exprime par une certaine porosité qui remet en cause la notion même de roman. Ces fictions littéraires contemporaines affichent sans fausse pudeur un désir de raconter, de se faire le miroir, ou l'écho, du monde tel qu'il est et qu'il va. Dans un monde hyper cultivé et saturé d'histoires, dont l'encyclopédie collective rassemble culture populaire, médiatique et littéraire et se nourrit d'un héritage hétérogène, le romanesque est devenu une modalité d'être au monde. Il apparaît comme un espace d'interrogation des structures sociales et politiques contemporaines, et un ferment de remise en question des cadres établis. Le travail de l'ouverture ou de la proportion est de ce fait, une de ses caractéristiques immanquables. Pour (M. Robert, 1977 : 15), « le roman est sans règles ni frein,

ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés » Romancier de l'extrême contemporain, il apparaît indéniablement que l'œuvre de Patrick Deville est caractérisée par l'éclatement des formes, des « pratiques trans-textuelles, et trans-poétiques » (R. Ripoll, 2002 : 343). Ses textes ont été écrits à dates différentes mais à la fin du XXe et au début du XXIe siècle. Elles s'inscrivent dans un projet global : des ouvrages écrits en fragments, en mini-récits et juxtaposent plusieurs genres dans le même espace romanesque. Donc, ils combinent des motifs communs de l'écriture. En outre, la forme narrative linéaire semble disparaître pour être remplacée par une multiplicité de discours narratifs sans aucun repère temporel. Envisager son œuvre romanesque comme une œuvre à structure discursive saillante conduit 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'agira dans notre analyse de voir 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. Cette esthétique se matérialise sous forme de détachement, de discontinuité, d'adjonction qui signe des ruptures. En clair, lorsque la continuité d'un récit est brisée par un événement ou un élément insolite, l'on parle alors de « saillance » (R. Thom, 1988). Elle peut donc se manifester à plusieurs niveaux dans une représentation fictionnelle de type narratif, au niveau des enchaînements narratifs et au niveau discursif. L'interrogation fondatrice de notre réflexion est de chercher à savoir comment, à partir de l'intergénéricité Patrick Deville dérange-t-il la structure normale du récit. Dit autrement, comment le dispositif scriptural à l'œuvre influence-t-il la narration chez cet auteur ? La réflexion qui va suivre s'intéresse particulièrement à la manière dont Patrick Deville organise son espace romanesque de sorte à bousculer, à saper les tendances logocentriques du récit. En ce sens, l'on pose l'hypothèse que chez Patrick Deville, la déconstruction narrative résulte de la polyphonie, du collage ou de l'hybridation du genre romanesque. L'intergénéricité ou la fragmentation apparaît dès lors comme une caractéristique essentielle de ses romans, puisque Patrick Deville cherche constamment à les briser en morceaux ou en fragments de texte.

1. De l'influence des intertextes sur la narration

L'influence esthétique des intertextes chez Patrick Deville réside dans son hétérogénéité qui désigne tout acte rompant avec l'homogénéité. De ce fait, elle rassemble tous les éléments qui s'en distinguent, elle est liée non plus au stable, mais à la diversité et au composite, non plus à la totalité, mais à l'ouverture et à l'illimité. Afin d'étudier l'hétérogénéité dans le texte devillien, nous devons nous attarder sur deux notions fondamentales, introduites dans la critique littéraire de Bakhtine, à savoir le dialogisme et la polyphonie. Dans le texte de Patrick Deville, le dialogisme résulte de l'intersection de deux espaces textuels qui se coupent pour produire une parole dispersée et éclatée, qui permettrait de cerner les transformations les plus variées, livrant ainsi un dialogisme croisé entre le discours du narrateur et celui étranger à l'espace fictionnel. Le texte devillien entre en dialogue et se met en relation avec un hors texte qui est étranger au contexte de la fiction. Ainsi, nous focalisons notre attention sur l'intertextualité que G. Genette, (1982 : 8) définit par « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, *eidétiquement*

et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Par ailleurs, le recours à la bibliothèque littéraire, aux références explicites ou implicites, et aux renvois allusifs, permet de teinter le roman d'un mélange textuel qui génère la polyphonie et la multiplication des voix dans un même univers fictionnel. Le résultat est un texte hétérogène, fragmenté, accidenté et traversé des « flots de polyphonie », selon la terminologie de M. Bakhtine, (1987 : 128).

1.1. La fragmentation du texte devillien

Les écrivains contemporains sapent les normes ou déstabilisent les modèles d'écriture traditionnelles par le truchement de divers procédés qui ouvrent la voie à l'hétéroclite, l'éclatement et la fragmentation. Patrick Deville fait partie de cette nouvelle mouvance d'écrivains qui opèrent un renversement en absorbant des « corps étrangers » ou des extra- textes. Son écriture romanesque est un véritable laboratoire d'expérimentations récentes des écritures dites de l'extrême contemporain, « structuré de façon complexe par des tensions entre son organisation spécifique, ses visées et diverses séquences qu'il intègre » (Y. Reuter, 2009 : 95). Il n'est donc pas en marge « [des] romanciers d'aujourd'hui [qui] ont déserté les chapelles littéraires, [qui] nous invitent à devenir les élèves de leurs écoles buissonnières, celle où tout se raconte sans principes, sans façons, où tout devient recreation » (J. Joseph Julaud, 2008 : 179). L'ouverture de son œuvre romanesque à d'autres littératures, à d'autres sciences ou savoirs, à des éléments extra littéraires brise toute univocité, rompt la linéarité de la lecture et modifie le statut du texte littéraire. Il suit de ce fait, F. Susini-Anastopoulos (1997), pour qui

Les textes de l'ouverture se veulent plus ésotériques, ils provoquent et séduisent à la fois par l'usage subtil qu'ils font de la polysémie, de la diversité et de l'ambiguïté, par le recours à des formulations volontairement suspendues et provisoires. Cette forme se veut ouverte à l'infirme, au bizarre et au discordant, se faisant fort d'accueillir tout ce qui fut longtemps négligé ou occulté ou ce qui peut paraître trop personnel.

F. Susini-Anastopoulos (1997 : 31)

Suivant cette réflexion, le roman devillien ne fonctionne plus en vase clos, il s'inscrit dans une logique d'importation, de brassage, de recyclage. Nous disons avec Claude Dédomon que l'œuvre romanesque de Patrick Deville rend compte d'une esthétique de collection et de combinaison, un aspect et non des moindres, du bonheur fragmentaire. Ce constat nous conduit à l'étymologie du terme de « fragment », qui renvoie à « la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte. Cette définition est proche de ce qu'en donne *Le nouveau petit robert*, « morceau d'une chose matérielle qui a été cassée, brisée, partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé ou la partie extraite d'une œuvre, d'un texte » (P. Robert, 2009 :123). De cette définition, justement C. Dédomon considère l'écriture fragmentaire comme l'association de plusieurs formes d'écritures en une seule. Il stipule que « 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 » (C. Dédomon, 2013 :8).

Claude Dédomon va plus loin en ajoutant que la forme de l'écriture de Patrick Deville se caractérise par la brièveté, surtout, par l'utilisation des phrases nominales. Pour ce critique, « si l'une des qualités formelles de la pratique fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* dérive de la discontinuité, il faut lui associer une autre caractéristique fondamentale : la brièveté » (C. Dédomon, 2013 :6). Il estime que l'une des marques formelles de la fragmentation devillienne, en effet, réside dans l'usage des formes brèves, comme ces phrases nominales dans *Le Feu d'Artifice* : (« 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 ») (P. Deville, 1992 : 12-133). Ces phrases nominales intercalées entre deux fragments, séparés par des blancs formels, se comportent comme des sous-titres et donnent l'impression de segmenter davantage les paragraphes. Cela nous fait penser à la technique cinématographique, du « zapping ». Ces formes brèves hachurent la forme du roman et permettent à l'écrivain d'affirmer le caractère fragmentaire de son œuvre.

(F. Susini-Anastopoulos (1997 : 99) affirmait à cet effet dans son œuvre sur l'écriture fragmentaire que : « les maitres-mots en matière de beauté fragmentaire sont, d'une part, la brièveté comme vœu et non plus seulement aveu de pauvreté textuelle et, d'autre part, la déliaison, dont toute la sémantique renvoie désormais à la libération par allègement et dissémination ». Pour le critique, l'usage d'une telle pratique scripturale répond à une logique », de liberté de création, de déconstruction et de renouvellement de l'écriture romanesque. On peut donc affirmer que Patrick Deville s'adonne à un recyclage, à une collection des objets désuets pour faire du neuf. C'est justement à ce propos qu'ajoutait (F. Susini-Anastopoulos, 1997 : 51) que, « la pratique de la forme brève est souvent associée à une littérature des rognures, une littérature des déchets ». Cette esthétique de collection, présentant une sorte de romanesque de déchets est manifeste dans son écriture romanesque à travers des graffitis, des inscriptions, des écriteaux ou des mots placés sur des teeshirts, des autocollants, des slogans révolutionnaires, des anecdotes, des pancartes, des lambeaux de phrases représentant les fragments d'une lettre ou d'un message, des notes qui représentent le bruit, comme on peut le voir ici

Cric, cric, cric. Grin, grin. kluij, kluij, kluij. Clac, clac, clac,
bbbbrrrrraaaaaaooooouuummmnnnnn » (P. Deville, 1988: 9-91);
Pshhh, zzzzzchtq – zzzzzchtq, LOW – LOUD,
TILT, CHARGEURS, PRINT/RUN, PONTAMOUSSON, OFF, JE T'AIME, N-F-L, J-A-
F, ESSO ESSO ESSO ESS...

P. Deville (1992 :15-136)

Ces inscriptions et écriteaux, tels des déchets, apparaissent dans les textes sous forme de signes ou d'images, mieux sous forme d'objets tangibles et sans valeurs. À travers leur insertion dans les textes, ils assurent le caractère discontinu du récit, partant de l'œuvre dans sa généralité. Cet art de faire est une singularité devillienne. Ce sont généralement, les carnets, les écritures épistolaires entre les guillemets, les documents authentiques comme les rapports, les revues, et les affiches, les articles de journaux, les slogans révolutionnaires etc : « VENDO : Revolver 38 u.s.a 24430... (REC-111.-23-FEBRERO) » (P. Deville, 2004 :

25). Cette technique devillienne correspond parfaitement à la poétique de fragmentation de F. Susini Anastopoulos (1997 : 100), qui passe par une série d'opérations sacrificielles : « draguer », « collectionner », « combiner ». Cette « capture », cette « drague » des phrases, des citations, des formules et des fragments, selon elle fait du texte un véritable lieu de découverte et de révélation ». Ces procédés ont pour effet de déstructurer et de désordonner le texte. Cette méthode est celle qu'adopte W. Seward Burroughs (1958), l'une des figures proue de l'esthétique du collage, dans *Le Festin nu*, où il a privilégié le prélèvement de fragments irréguliers : articles, paroles, chansons, extraits de voyages ou de roman de science-fiction etc. Pour lui, en effet, « il fallait plier, relier les pages écrites, les réorganiser, les réordonner, pour obtenir de nouvelles pages à lire » (M. Gontard, 2001 : 12). La composition typographique des œuvres démontre clairement les procédés de collage et du *cut-up*, de William Seward Burroughs, preuves d'une écriture éclectique, s'inscrivant à cet effet dans cette volonté manifeste de pratiquer des œuvres dites « ouvertes ». Le fragmentaire se pose présentement comme un dispositif scriptural dotant les romanciers contemporains, à l'instar de Patrick, d'un surcroît de liberté et leur permettant de se projeter au-delà des prescriptions génériques et des conventions formelles. C'est en ce sens qu'il faut saisir toute la pertinence de l'analyse de D. Bédé et de C. Moussa (2015), qui estiment que,

La pratique fragmentaire [...] offre à ses auteurs la possibilité de s'exprimer librement à travers une reconfiguration tous azimuts de l'œuvre d'art perçue en dernier ressort comme un ensemble composite, hybride, fragmenté, recréé où seule l'intention de création, les jeux de l'écriture et de la création, les innovations restent les fils conducteurs d'œuvres d'art hétérogènes et hétéroclites.

D. Bédé et de C. Moussa (2015 :9-15)

Cette option de l'écriture à laquelle s'attache l'auteur a le plus souvent des rapports avec la gestion de l'intertextualité, la pluralité linguistique, l'interdiscursivité et par une narration souvent particulière.

1.2. Des romans polyphoniques

La polyphonie, entendue étymologiquement comme la résonance ou encore la « multiplicité de voix ou de sons » participe, en premier lieu, du vocabulaire de l'art de la musique. Le terme apparaît dans le champ de la théorie littéraire dans les années 1960 par Mikhaïl Bakhtine dont les travaux fécondent considérablement ce concept naissant. En effet, c'est en étudiant l'œuvre de Dostoïevski que M. Bakhtine (1970 : 35), consacre l'expression « roman polyphonique ». Il considère donc Dostoïevski comme l'inventeur du roman polyphonique parce que ses œuvres font dialoguer une multiplicité de voix indépendantes, voire contradictoires, sans tenter de les unifier par celle de l'auteur : chaque personnage y demeure le seul sujet de sa propre parole. Ce dialogisme s'oppose au monologisme du roman traditionnel dans lequel tout est dominé par la voix auctoriale. Il se dessine donc, en filigrane l'affirmation de la pensée selon laquelle si tout énoncé est polyphonique, seul le roman travaille cette polyphonie à des fins esthétiques. Mais loin de nous arrêter sur cette considération sélective et restrictive, ce qui nous plongerait même dans une sorte de contresens, par rapport même à la visée, sinon à l'argument général de notre thèse, nous

marquons un point d'orgue sur cette notion qui a connu de fortes mutations conceptuelles, la rendant plus dense et résolument ouverte. De façon concrète, il faut dire que l'univers romanesque devillien est hanté par l'écriture polyphonique. La polyphonie ne rend plus seulement compte de la plurivocalité d'une œuvre, mais donne également à penser le monde dans sa conception plurielle, l'entremêlement de cultures ou encore le foisonnement de la connaissance devenue une activité qui s'entend au pluriel. C'est à ce titre que la référence à la polyphonie retient notre attention dans la mesure où nous la classons dans notre thèse au nombre d'orientations pour rendre compte de la contemporanéité romanesque. La polyphonie est ainsi un élément majeur pour lire et dire l'indécidabilité du roman comme ouverture vers l'autre. Ainsi, il nous apparaît judicieux d'aborder clairement la question en partant de l'étude de nos textes afin de caractériser cette polyphonie troublée et troublante. Cette étape est fondamentale car elle permet résolument d'arraisonner la notion de polyphonie à la lumière des grandes problématiques contemporaines. « La littérature ne naît pas dans le vide, mais au sein d'un ensemble de discours vivants dont elle partage de nombreuses caractéristiques ; ce n'est pas un hasard si, au cours de l'histoire, ses frontières ont été changeantes » (T. Todorov, 2007 : 14), elle se présente également aujourd'hui comme le « lieu d'une double résistance : collectivement, la littérature est liturgie, c'est-à-dire un faire-œuvre ensemble dans la différence des voix » (M. Calle-Gruber, 2001 : 26). Les textes du corpus relèvent de cette nouvelle ère romanesque où le genre se perd dans l'ambiguïté des définitions et des perspectives. Si leur structure narrative répond à une exigence de renouvellement dans le champ littéraire, le fait que l'auteur leur donne un statut générique déterminé oblige à nous interroger sur l'appréhension et la pertinence de la mention générique. Ce jeu de mélange de valeurs culturelles, d'impureté dans le domaine artistique et ce métissage nous incite à nous tourner vers la notion de la polyphonie. Il ressort ainsi que : « Tout texte peut se lire comme étant à la jonction d'autres énoncés, dans des liens que la lecture et l'analyse peuvent construire ou déconstruire à l'envie » (P. Aron et Al, 2002 :210).

À la lecture des textes devilliens, nous rencontrons divers indices notamment, les signes typographiques comme les italiques, les guillemets, des indices sémantiques tels les noms des auteurs, des titres ou des noms de personnage, des slogans révolutionnaires, des revues de presses, des anecdotes, des citations littéraires, scientifiques, philosophiques et poétiques etc. La présence de tous ces signes nous signale du caractère hétérogène, intertextuel, polyphonique et citationnel de son écriture. N. Piégay-Gros (1996) définit la citation comme la forme emblématique de l'intertextualité. Selon elle, « la citation rend visible l'insertion d'un texte dans un autre (et) caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation » (N. Piégay-Gros 1996 :45). Ce passage est une illustration,

Description de l'Arabie de Casten Niebuhr, 1774, Géographie universelle d'Elisée Reclus, 1894, la Pie qui chante, cordon bleu, Ludwig Wittgenstein et l'Art du XXème siècle, de la terre à la lune, Autour de la lune, La vie heureuse de Sénèque, Formes et Structures dans la phénoménalité.

P. Deville (1992 :11-17)

À travers ces titres, se dévoile manifestement l'hétérogénéité et la polyphonie de l'œuvre en ce sens qu'ils nous renvoient, à d'autres littératures, à d'autres disciplines, ainsi qu'à d'autres genres. À l'instar de *Le Feu d'Artifice*, la production romanesque de Patrick Deville regorge plusieurs citations de part et d'autre, comme on peut le voir avec cet autre relevé,

Arthur Rimbaud, Rêve de Bismarck, Baudelaire, Saharah, Baruch Spinoza 21, Verlaine, Pêcheurs d'Islande de Pierre Loti, les travailleurs de la mer de Hugo, Paris au XXe siècle, Jules Vernes, Etude sur quelques épizooties de l'Indochine, Apollinaire et Cendrars, Voltaire, Diderot, d'Alembert, Alain Gerbault, Sur la route de retour, journal de bord ? Louis Ferdinand Céline et la recherche scientifique, Phèdre et Virgile, Horace, Salluste, Cicéron, Pâton et Démosthène

P. Deville (1992)

Chez Deville, le vaste réseau intertextuel met en place une hybridité, un jeu de construction polytextuel. Très prégnante dans le corpus, elle ne saurait passer inaperçue. Son réseau d'échos transforme sans cesse la lecture en recherche, et rend polyphonique la voix qui narre ou disserte. En actualisant ainsi certains auteurs, en les reprenant à son compte, Deville fait plus qu'une intertextualité allusive : celle-ci compose la forme du roman qui se révèle alors enrichie et construite d'un univers textuel, antécédent à cette fiction. Bien que les citations ou allusions ne soient souvent que fragmentaires, incomplètes ou allusives, que les auteurs ne soient souvent mentionnés, la force de l'intertextualité connote la sphère littéraire polyphonique. En clair, les romans devilliens se spécifient par une composition hétéroclite, une fragmentation de l'intrigue, un émiettement du texte qui révèlent chez le romancier un désir d'écrire autrement qui recoupe les manifestations formelles de l'exigence fragmentaire.

2. Vers une poétique du discontinu

Le roman devillien est l'espace d'une rhétorique du mélange permettant aux différents genres et formes de se concilier dans une œuvre unique. Cette réunion fait envisager le romanesque lui-même comme hybride et discontinu. La discontinuité de la prose narrative peut apparaître comme le résultat d'un effort d'adéquation à une réalité jugée elle-même fragmentée. Selon K. Shereen :

L'écrivain qui choisit le discontinu peut vouloir rendre compte d'un univers fragmenté et hétérogène, de l'expérience discontinue du réel découlant d'une perception parcellaire ou inordonnée du monde, de la fragmentation des savoirs, d'un sujet divisé dont la voix ne correspond plus à un flux continu. C'est en somme l'idée de totalité qui échappe au sujet, un sujet pour qui aucun savoir ne vient légitimer une connaissance du tout, un sujet pour qui l'interprétation du monde n'est possible qu'en termes d'interprétation partielle et singulière du monde.

K. Shereen, (2010 : 216)

La discontinuité correspond à une structure représentative, mimétique d'un (dés-)ordre nouveau, qui coïncide avec l'intérêt moderne pour le pluriel et l'hétérogène, pour le

partiel, pour le virtuel, pour l'instant, pour le contingent. La littérature romanesque de Patrick Deville se présentent comme des textes déroutants tant leurs structures sont *a priori* complexes et pluriel. La narration linéaire, continue et logique, chère aux écrivains réalistes, est rompue au profit de dispositifs dans lesquels les narrations présentent diverses situations narratives qui s'abîment, s'enchaînent ou s'entrecroisent. C'est dire donc que le corpus soumis à l'analyse est vraisemblablement le lieu d'investigation d'une narrativité exposée à la discontinuité. Partant de cela, de quelle actualité sémantique peut se créditer la notion de discontinuité ? La notion de discontinuité désigne le caractère ou l'état discontinu/interrompu d'un élément ; l'absence ou le défaut de continuité. Au regard du récit ou du texte, elle désigne les différents points de coupure, de rupture, de fragmentation, d'éclatement du texte ou les divers modes opératoires de segmentation du discours. De ce qui précède, il convient de noter que la poétique de la discontinuité constitutive de l'univers fictionnel de l'écrivain sera analysée au regard de l'indécidabilité des récits et de l'enchaînement dans la dynamique narrative des textes romanesques composant le corpus.

2. 1. La discontinuité engendrée par l'intergénéricité

Le caractère pluriel, multiforme, et même transgénéricité, c'est-à-dire la participation des œuvres de notre corpus à un ou plusieurs genres, plusieurs discours nous amène à parler de cet état « génériquement indécidable » (K. Shereen, 2010, p. 169) et discontinu de ces ouvrages. Le concept de transgénéricité étayé et illustré par la formule « les genres de travers », (D. Moncond'huy et H. Scepi, 2008), repose sur l'expérience de la traversée et de la transversalité qui donne lieu à une certaine indécidabilité sur le plan générique :

Passage, croisement, interférence, intersection, télescopage, les termes abondent qui pourraient efficacement décrire ces phénomènes esthétiques, formels et rhétoriques qui font de l'œuvre littéraire à la fois une traversée des genres et un espace traversé par les genres.

D. Moncond'huy et H. Scepi (2008 :117)

Le terme « récits indécidables » est conçu par B. Blanckeman, (2008, p. 27) pour désigner les romans oscillant entre la reconstruction d'un récit, le goût pour l'intrigue, les jeux formels, la multiplicité de voix narratives et la prédilection pour le fragment. Partant du postulat de Bakhtine sur la capacité du roman à phagocyter d'autres genres qui se déploient dans la systématité de l'écriture romanesque, on peut affirmer que la narration dans le romanesque de Deville se déploie dans une perspective intergénéricité indécidable. Il abolit les frontières entre les genres littéraires en brouillant les éléments qui les déterminaient, en y mêlant méditations existentielles, références scientifiques et propos sur la peinture, citations littéraires, arrêts admiratifs sur la flore et les biographies, notes zoologiques sur la faune exotique, chansons populaires et slogans révolutionnaires, enquêtes journalistiques, chroniques de voyages, des revues de presse et des reportages etc. Ainsi, les mentions « roman », comme annonce d'un cadre générique précis, génèrent une confusion puisque Deville lui-même au cours d'un entretien accordé à A. Nicolas, (2011) affirmait que cette

mention est : « seulement une armature [...]. Si je tiens beaucoup à ce que le mot « roman » figure sur le livre, alors que justement il n’y a pas de fiction, c’est que ce qui fait que c’est un roman, c’est la forme ». Alors que le marqueur paratextuel définit notre corpus tels des romans, leur thématique comme leur hybridité générique semble remettre en cause cette idée. Vu l’état fragmentaire des textes devilliens, ils risquent d’être classés comme archives documentaires, récit de voyage ou de perdre toute possibilité de classement générique. Cette technique atypique de brassage des discours et des circonstances s’explique tout d’abord par ses choix de vie. Grand voyageur, l’auteur a, depuis l’adolescence, le goût de l’aventure, tel qu’il le stipule ici

Je sais que les écrivains sont des migrants en quête de contrées lointaines où ne pas assouvir leurs rêves. Que [...] tous les écrivains sont des navigateurs ahuris dans la brume [...] que les plus grands auront su faire de cet exil une étrange beauté, comme on compose un bouquet en agençant joliment ses faiblesses et ses terreurs.

P. Deville (2004 :23)

Avide d’aventures humaines et de dépaysements, le romancier réside rarement en France, même si son port d’attache demeure Saint-Nazaire. Il se plaît plus volontiers à séjourner plusieurs mois, voire à s’installer plusieurs années, dans des capitales étrangères : Alger, La Havane, Luanda ou Phnom Penh etc. « On ne le compte pas au nombre des écrivains voyageurs puisque ses livres ne sont pas des récits, mais on le voit grimper sur la ligne de crête des écrivains d’aujourd’hui. Et pourtant il voyage. Il voyage pour voir de ses yeux ce qu’il veut nous dire » (H. Bachelot, 2016 : 10). S’imprégner de l’atmosphère singulière de ces nouveaux horizons constitue l’étape majeure et initiale du long cheminement qui le mène à la rédaction puis à la publication de ses romans à visée globalisante. Pour saisir l’essence des événements qu’il traque, (ici, la brève existence du président nicaraguayen Walker ; là, le parcours de l’aventurier ou du politique khmer Douch ; ailleurs, celui de l’épidémiologiste suisse Yersin). Ainsi, « l’artiste devient une sorte d’archiviste de l’éphémère qu’il soit banal, sordide ou merveilleux autant qu’un archéologue lancé sur les traces du passé, terreau de cette actualité qui l’entoure » (I. B. Rabadi, 2010 : 10). Deville aspire à écrire un récit total, d’où la nécessité d’adjoindre au genre narratif pour lequel il a opté d’autres genres de discours. Sa prose est traversée par des élans poétiques et des réflexions philosophiques. Des paradigmes scientifiques côtoient ainsi des commentaires un peu potaches, de même que des étymons latins, des abréviations familières. L’art s’ouvre aux « citations de journaux, d’ouvrages littéraires et de discours ou manifestes politiques » (P. Deville, 2011 : 24-47). Les œuvres trouvent leur forme dans une absence de pureté. De même, Deville a incorporé dans sa pratique scripturale la notion du fragmentaire. La forme de collage hétérogène sous laquelle elle se donne permet à Deville de jouer sur toutes les dimensions et de pouvoir représenter la pluralité et la complexité du monde. Son œuvre convoque tous les savoirs du monde et l’histoire de l’humanité. Le rapport au savoir de livres de Patrick Deville est essentiel pour évoquer la question de la fragmentation et de la discontinuité, lequel se repait d’anecdotes, de biographèmes, d’incidents, plutôt qu’il ne sacrifie à une continuité d’existence que son écriture au contraire aime à disloquer en

notations séparées selon de complexes jeux d'analepses et de prolepses. Dans *Pura Vida*, le narrateur alors à Managua, la capitale du Nicaragua, résume ainsi ce souhait,

J'imaginai un matériel cinématographique extrêmement complexe, capable de filmer l'avenue Simon-Bolivar au ralenti tout au long de son histoire. Une caméra [...] qui aurait enregistré en surimpression les guerres de William Walker au XIXe siècle et les drapeaux rouge et noir de la victoire sandiniste au XXe siècle

P. Deville (2004 :89)

Partant de cet extrait, on peut aisément dire que cet art de faire est une technique prisée chez Deville. La transgénéricité implique, non l'appartenance absolue et conforme, mais la participation du texte à plusieurs genres. Elle ne signifie pas la subversion des genres réunis dans un texte, mais leur extension. Il s'agit d'un processus dynamique qui ne procède pas à la redéfinition des genres par de nouvelles propriétés, mais les réunit en une alliance qui ouvre à des modes de pensée et de représentation. La discontinuité est une pratique représentative depuis ses premières publications. Son troisième roman, *Le Feu d'Artifice*, raconte l'errance de quelques jeunes gens à travers l'Europe. Vivant dans une société hypermoderne, les personnages n'arrêtent pas de noter la précarité de la vie. La narration ingénieusement agencée force le lecteur à reconstituer lui-même l'intrigue, comme dans *Longue Vue* d'ailleurs. Les matériaux de la fiction, quelle que soit leur nature, sont soumis à une dynamique inventive apte à produire un romanesque qui n'obéit pas à une logique mimétique calquée sur un principe de vraisemblance mais qui déploie plutôt les possibles du récit. Le déroulement, principalement, les voyages et les rencontres, souvent sans retombées chez Patrick Deville offrent autant d'exemples d'une action qui tourne à vide et qui apparaît comme un leurre. Le régime d'invraisemblance diégétique prédomine ainsi dans la mesure où l'action est rendue dérisoire du fait d'une narration fantasque ou erratique, dont le mouvement prend bien souvent la diégèse à rebours en développant une logique seconde qui se substitue aux événements annoncés et attendus. Les premiers romans de Patrick Deville offrent de nombreux exemples d'une narration fantasque, l'extrapolation romanesque fonde les intrigues de *Le Feu d'Artifice* où il est question d'un tour d'Europe onirique et incongru, de *Ces Deux-Là*, huis clos insulaire de trois couples à la dérive. Après *Pura Vida* où on lit une pluralité de récit, le narrateur de *Kampuchéa*, qui coïncide plus ou moins avec Patrick Deville, voyage en Extrême-Orient. Plutôt qu'un voyage, il faudrait parler d'une exploration historique, géographique et surtout romanesque du Cambodge, pays qui borde le fleuve Mékong. Cette esthétique se matérialise dans une intrigue multiple et éclatée. Le matériau composite amassé pour reconstituer les biographies de personnalités phares se retrouve, entremêlé et mis en intrigue, dans les habiles constructions que constituent les diégèses. Il est en effet question de la découverte des temples d'Angkor par Henri Mouhot, chasseur de papillons, de la remontée du fleuve Mékong par Lagrée et Garnier, du règne de Sihanouk sur le royaume de Cambodge, et surtout des crimes commis pendant plusieurs années par les Khmers rouges. C'est pourquoi, outre que ce roman est ancré dans un cadre géographique et historique précis, il met en scène des héros qu'on pourrait qualifier de tragiques. Les noms de Douch, Pol Pot, ou Kieu Samphân résonnent terriblement. Mais on

croise bien d'autres personnages dans ce roman, notamment Loti, Malraux, Conrad, Graham Greene ou Soth Polin, romancier cambodgien auteur de *L'Anarchiste*.

L'intrigue de *Kampuchéa* est multiple, entraînant le lecteur de Thaïlande aux confins de la Chine, passant par le Viêt-Nam, le Laos et le Cambodge. La méthode Deville est en place depuis *Pura Vida*, voire avant : il imagine une sorte de caméra, « un matériel capable de saisir l'espace et aussi la fuite du temps, d'imposer l'Histoire à la Géographie, capable de restituer en accéléré la piteuse épopée », (P. Deville, 2011 : 85). La façon de décrire de Deville, son goût du détail concret, précis, la manière dont il envisage les personnages, et en particulier les fous, les illuminés, les rêveurs ou les assassins dont l'histoire, les faits et méfaits remplissent les pages de *Kampuchéa*, expliquent pourquoi il est si sensible au cinéma. En clair, Deville utilise une structure atypique qui n'est pas chronologique puisque chacun de ses romans comporte une trentaine de chapitres autonomes d'une longueur d'une à dix pages qui traitent et ventilent un imposant bagage culturel et scientifique international. Aux pérégrinations humaines correspond cette migration de la forme. On pourrait parler d'hybridité pour souligner la cohérence, à condition de maintenir l'idée d'une hétérogénéité et de mouvement. Car la force tient à un ressourcement narratif permanent, à un principe d'extrême mobilité discursive, à un « nomadisme de la fiction » (M. Dambre, 2013 : 31-43). Cette manière de Deville est contemporaine et s'accorde avec une migration éditoriale vers une collection singulière, « Fiction & Cie ».

2.2. La discontinuité engendrée par l'enchâssement des récits

La digression est l'une des techniques qu'utilise le narrateur afin de multiplier les possibilités de déconstruction et d'hétérogénéité. Le digressif naît des écarts qu'instaure le narrateur par rapport à l'intrigue ou au thème abordé, il avance un nouveau discours qui, généralement, diffère de celui du sujet principal. En effet, l'incohérence est due essentiellement à un procédé assez fréquent et distingué, c'est celui de la mise en abyme, ou comme le nomment certains théoriciens : l'enchâssement des récits. Dans son ouvrage intitulé « *Poétique de la prose* », T. Todorov, (1987 : 37) affirme : « une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle enchâssement ». Dans *Figures II*, G. Genette (1969 : 202), définit « cette histoire seconde » en tant que « tout récit pris en charge par un agent de narration [...] intérieur au récit premier ». En d'autres termes, nous parlons d'un récit premier dans lequel sont enchâssés d'autres récits seconds, introduits grâce à la digression. L'énergie créatrice de Deville, pour renchéir D. viart, (2005) repose sur une semblable exacerbation énonciative, constamment mise en scène dans ces interventions auctoriales intempestives, dans l'emportement de ses démonstrations discursives. Dans cette logique, on ne manquera pas de préciser les vertus de la parenthèse qui ne se résument pas chez ces auteurs à de simples interpellations du lecteur, ce qui reste la fonction première de la parenthèse, mais qui peuvent également devenir des outils pour prolonger et expliquer en détails les événements relatés, ou faire office de guillemets. En tant qu'option et jeu typographique, la parenthèse produit sans conteste un effet énonciatif. Elle entraîne une rupture ponctuelle sous les oripeaux d'une adresse au lecteur et peut même constituer un lieu conséquent d'altération énonciative. Le recours aux parenthèses permet au narrateur d'effectuer ses interventions et de parsemer ses commentaires, ses observations et ses

explications. Nous pouvons distinguer ainsi entre la voix d'un narrateur qui parle et la perception d'un narrateur qui voit. Le narrateur s'arrête pour fournir plus d'informations sur ses personnages ou sur les sujets abordés, il ouvre les parenthèses pour ainsi combler le manque et pour authentifier son récit. Les énonciations intercalées s'avèrent un signe de subjectivité à travers laquelle deux voix se superposent, celle du narrateur et celle d'un auteur qui cherche à formuler ses réflexions et ses jugements. Le passage d'un type de discours à un autre, d'un niveau énonciatif à un autre, s'il n'est pas préalablement annoncé, préparé, crée systématiquement une hésitation du côté du lecteur et partant, un effet de trop grande visibilité, de surimpression, autrement dit, de rupture. On a affaire alors à des récits enchâssés, une des techniques de la déconstruction qui pose le problème de la cohérence du texte, de sa structuration. En effet, le texte romanesque s'est toujours bâti autour d'une charpente narrative au point qu'« écrire un roman au sens traditionnel » signifiait raconter une histoire, celle d'un personnage dans un espace et dans un temps précis. Ainsi,

Tous les éléments techniques du récit, emploi systématique du passé simple et de la troisième personne, adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe des passions, tensions de chaque épisode vers une fin, etc., tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable.

A. Robbe Grillet (1961 :31)

Sans faire totalement disparaître ces différents paramètres traditionnels, l'espace, le temps, le personnage, l'histoire, etc. du récit en général et du roman en particulier, les écrivains les engagent dans une logique déconstructive. Ce type d'écriture qu'est la déconstruction attache plus d'intérêt à la forme qu'au fond. Son mode opératoire reste « l'accumulation et la saturation » (D. Viart et B. Vercier, 2005 : 429). L'auteur s'évertue à déstabiliser et à démystifier les fondements mêmes des habitudes discursives. Ce faisant, il explose l'homogénéité du texte. Patrick Deville n'échappe pas à cet art de faire qui le rapproche d'ailleurs aux pratiques picturales. Dans son article, C. Dédomon soulignait déjà les linéaments picturaux de l'écriture devillienne. Il notait que,

Patrick Deville se comporte comme un peintre dans la mesure où il prend la peinture comme un remède à l'organisation de l'espace de l'écriture. La force de son secret réside dans sa capacité à fabriquer, à partir d'un surcodage ou d'une accumulation de parenthèses, de détails, des fragments, surtout quand on sait que la parenthèse, chez les nouveaux romanciers tout comme chez les auteurs postmodernes, est un artifice formel et descriptif qui rend compte des pratiques picturales dans le texte littéraire. Il insère des descriptions exhaustives de la réalité, prenant plaisir à expliquer des choses évidentes à l'aide de parenthèses.

C. Dédomon (2013 :8)

À l'échelle microstructurelle, le caractère fractionné des romans de Toussaint, entrecoupés en chapitres numérotés pour la plupart, ceux-ci organisés en différents pans qui ménagent souvent des blancs remarquables entre les paragraphes, rejoue ce geste de suspension de la linéarité et de la causalité de l'intrigue. L'interruption, la parenthèse,

marquent le caractère fractionné ostentatoire d'une écriture qui privilégie l'aléatoire et le vagabond sur le signifiant et la logique. Les parenthèses se déploient dans tout le récit et ce, d'une œuvre à une autre comme le témoigne ces passages suivant : (je devais rester sur ma chaise jusqu'à l'eucharistie), (perte des connaissances sans gravité mais qui m'avait amolli la peau) (P. Deville, 1987 :30-34) ; « (Selon certains astrophysiciens, il conviendrait de lancer des bombes thermonucléaires vers le soleil avant qu'il n'enfle en géante rouge) », « (un œil bleu aux cils allongés) » (P. Deville, 1992 : 9-58) ; (Entéléchie, aphélie, atome), (il n'en mettrait pas sa main au feu) (P. Deville, 1988 : 53-64). Patrick Deville perturbe la fluidité du récit par ces parenthèses qui, par un excès d'information, par une digression, rendent la description non seulement exhaustive mais aussi artificielle ; quand on sait que « là où toute subordination nouvelle tend à rendre trop complexe l'édifice syntaxique, la parenthèse, si elle accomplit bien la découpe inévitable, conduit, non à une périlleuse mise en suite, mais à l'opportune mise en boîte (J. Ricardou, 1978 :192). Ce caractère artificiel est aussi dû à la tension qui se crée entre le placement du narrateur, extradiégétique et hétérodiégétique, et la focalisation interne du récit. Les parenthèses démontrent la présence du narrateur qui surveille le récit. C'est comme s'il n'y avait non pas un, mais au moins deux je-narrateurs, dont l'un commenterait, reprendrait et corrigerait l'autre ironiquement. Selon F. Schoots, (1997 :164), « les remarques entre parenthèses, les adresses directes au lecteur et une syntaxe qui désoriente, contribuent au dérèglement de l'univers romanesque », en constituant un jeu avec l'identité. Il n'est pas impossible d'attribuer la deuxième voix directement à l'auteur, qui présenterait, entre parenthèses, le je-narrateur qu'il vient de créer. À propos des parenthèses, et partant de l'enchâssement des récits, on pourrait penser à l'« écriture de la juxtaposition, c'est-à-dire des ellipses narratives remplaçant les explications qui auraient pu être données. Ainsi, Deville veut créer un univers original à partir de certains traits réalistes et son œuvre comme c'est son objectif, se réduit à rendre présent les faits. C'est ce que Laurence Cosse appelle « un réenchâssement sans illusion du monde » (L. Cosse *In* F. Schoots, 1997 :179). Cette conception du monde entre parenthèses amène le lecteur à entrevoir un monde tel un film sans scénario, en laissant une impression de totale confusion, à la manière des artistes hyperréalistes. Cette technique de description, qui débouche sur l'enchâssement des récits, se matérialise également à travers l'insertion de guillemets, foisonnant dans les romans de Deville. Les propos insérés entre guillemets sont des correspondances dans lesquelles le narrateur décrit minutieusement les détails soit d'un voyage, d'une expérimentation ou d'un résultat, d'une découverte, d'une situation complexe, à l'actif de ses personnages ou de ses narrateurs. Le narrateur de *Peste & Choléra* signale d'ailleurs que c'est à travers « l'immense correspondance » (P. Deville, 2012, p. 114), que se dévoile la vie et témoigne le souci d'objectivité de l'auteur.

Par ailleurs, dans ses œuvres, Deville cherche à exprimer autrement les conséquences d'un passé catastrophique, en inscrivant dans la configuration même du récit les marques de sa violence. En effet, l'Histoire a pendant longtemps été pensée à travers l'idée de progrès, mais pour de nombreux intellectuels, les diverses formes de manifestation du mal, principalement au moment de la Shoah, empêchent aujourd'hui la confiance en une progression de la civilisation vers un avenir meilleur. Cette nouvelle pensée de l'Histoire fait violence au récit même. Patrick Deville représente deux siècles de révolutions à partir d'un

ensemble de chronologies juxtaposées, enchevêtrées, voire fantasmatiques. Le récit est guidé par la subjectivité du narrateur, qui ne cesse de sauter d'une période à l'autre, en faisant alterner les vies : dans *Pura Vida*, les existences se mêlent aux souvenirs, aux lectures. Toute tentative d'ordonnement est tenue en échec : le récit bascule d'une période à l'autre parfois sur une simple coïncidence, une rencontre, ou ce que le narrateur appelle un « court-circuit » de la mémoire. On peut voir dans l'exemple suivant la manière dont se juxtaposent les événements hétérogènes en vertu d'une simple coïncidence temporelle, l'année 1860

En cette année 1860, pendant que Mouhot découvre les temples d'Angkor, Ferdinand de Lesseps perce le canal de Suez et fait de l'Afrique une île. William Walker, qui voulait creuser le canal du Nicaragua, est fusillé sur une plage du Honduras. Stanley, qui plus tard s'en ira chercher Livingstone égaré, traîne encore à la Nouvelle-Orléans. À Paris, l'impératrice Eugénie et le parti des dévots attirent l'attention de l'empereur vers l'Asie. C'est l'expansion, la conquête, le génie de l'Europe et du Progrès magnifié par les romans de Jules Verne et plus tard les constructions de Gustave Eiffel.

P. Deville (2011 :61)

Le récit se fait simultanériste et produit un sentiment vertigineux d'imbrication qui contredit les idées de conquête et de progrès évoquées ici. À l'ordonnement supposé par ces dernières, il substitue l'image d'une agitation frénétique engageant les hommes aux quatre coins de la planète. L'entendement est mis à rude épreuve par cette pratique désordonnée du récit, où la prolifération des événements renvoie l'image d'un déploiement historique chaotique. Ce n'est pas selon une logique causale que s'agencent les événements, mais selon une déambulation qui fait prévaloir tant une sensation d'éparpillement narratif que de destruction humaine. En mettant à mal la logique causale du récit, l'auteur dit la complexité du paysage historique, et le sentiment d'égaré qui découle de sa plongée dans l'Histoire. Soit que l'événement perd tout sens, soit qu'il renvoie à une infinité de causes, il met le narrateur et le lecteur face à la difficulté d'en restituer toute la cohérence et à la nécessité d'en appréhender les traumatismes. L'inscription de l'Histoire dans le récit, chez l'auteur, invite ainsi à repenser le passé en mettant en scène une complexité et une opacité de l'événement dont la violence, la mise à distance, ne se disent que par des voies détournées. Le texte porte à la fois la conscience d'une perte, d'une destruction, et la volonté d'une transmission problématique qui réinscrive l'Histoire dans le présent. Patrick Deville montre bien en quoi le récit peut réinventer des manières de dire le passé, sans succomber à la spectacularisation de la violence, ni à la fixation ou à l'aplanissement du sens.

Conclusion

Retenons que le goût, l'impératif ou le choix de la déconstruction/reconstruction s'impose dans la production littéraire contemporaine eu égard à la configuration actuelle du monde sujet à des mutations de tous ordres. Le roman devillien s'offre dans cette perspective comme le prototype d'un roman qui n'obéit qu'à la logique d'une inspiration débordante qui souhaite s'élaborer hors des canons littéraires consacrés. Ce défi scriptural de déconstruction et renouvellement trouve dans la pratique de l'informe un terreau fertile qui octroie à Patrick Deville une marge de liberté dans le nouveau rapport qu'il établit avec l'écriture

romanesque. La création romanesque de Patrick Deville épouse cet air de fraternité et de solidarité littéraire à travers les accouplements génériques dont les conséquences narratives interpellent le critique. Les différents genres et procédés littéraires rassemblés dans son écriture sont, en effet, autant de motifs de recherches discursives. Désormais, Patrick Deville se veut un artiste pour qui la création esthétique « ne saurait être expliquée ou pensée comme immanente à une seule et même conscience [car un] évènement esthétique ne peut avoir un seul participant » (M. Bakhtine, 1984, p. 99). Il s'agit, en effet, des créations artistiques d'un écrivain qui, épanouie dans la transgression, a fini par avouer que depuis son roman *Cordon Bleu*, il adore brouiller les pistes entre les différents genres littéraires qu'il pratique. Ainsi, hétérogènes à souhait, ses romans tirent profit de l'esthétique postmoderne de l'éclatement, de l'émiettement et du chaos découvert dans le nouveau rapport au monde favorisé par la mondialisation. Par l'usage du fragment, son œuvre romanesque se donne à la lecture comme un « récit excentrique » (D. Sangsue, 1987) où tout se conçoit dans le désordre, à l'image de nos sociétés contemporaines. Cela se traduit par un bouleversement des composantes du récit en un corps instable où l'on assiste à un éclatement soutenu de l'instance narrative en plusieurs entités provoquant une rupture de la linéarité qui ouvre le texte à une interprétation diversifiée et plurielle. Dans le contrat de lecture passé entre Patrick Deville et son lectorat, l'extrême exigence du dernier contactant (le lecteur), induit l'excellente performance créatrice du premier (l'auteur). L'écrivain pousse alors les limites de la transgression générique jusqu'à la démesure dont l'enchevêtrement discursif reste l'ultime consécration. Satisfait de cette ouverture dans l'expression artistique, le lecteur ne peut qu'admirer la *maestria* narrative de l'auteur.

Références bibliographiques

- Anastopoulos, S. F. (1997). *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Aron, P. & al. (2002). *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Puf.
- Bachelot, H. & al. (2016). *Rencontres de Chaminadour*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bakhtine, M. (2004). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bédé D. & Coulibaly, M. (2015). Présentation, *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, L'Harmattan, 9-15.
- Blanckeman, B. (2008). *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Dambre, M. (2013). Roman et histoire : errances, vérités, In Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Au regard du temps : séquelles du passé et jeux de mémoire*, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, pp. 31-43.
- Sangsue, D. (1987). *Le récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*. José Corti Éditions.
- Dédomon, C. (2013). Le Feu d'artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire, *Loxias* 41. URL <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>. (Consulté le 11 octobre 2016).
- Génette, G. (1982). *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil.

- Gontard, M. (2001). Le postmodernisme en France : Définition, critères, périodisation, le temps des lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20ème siècle, Paris, Presses Universitaire de Rennes.
- Grillet, R. A. (1961). Pour un nouveau roman, Paris, Minuit.
- Gruber, C. M. (2001). Histoire de la littérature française du XXe siècle ou les repentirs de la littérature, Paris, Honoré champion éditeur.
- Julaud, J. J. (2008). La littérature Française du XIXe siècle à nos jours, Paris, Editions First.
- Moncond'huy, D. & Scepi, H. (2008). Les genres de travers : littérature et transgénéricité, avant-propos, Paris, Presses universitaire de Rennes.
- Nicolas, A. & Deville, P. (2011). Ce qui fait le roman, c'est la forme, (Entretien), *L'Humanité*. <http://www.humanite.fr/mediethèque/images/> (Consulté le 10 Janvier 2016).
- Piégay, G. N. (1996). Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod.
- Rabadi, B. I. (2010). La nouvelle tentation narrative de Patrick Deville, Pura Vida : Vie et mort de Williams Walker et La tentation des Armes à Feu, *Estudios Románicos*, Volumen 19, Amman, Jordanie.
- Reuter, Y. (2009). Introduction à l'analyse du roman, Paris, Armand Colin.
- Ricardou, J. (1978). Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil.
- Ripoll, R. (2002). L'écriture fragmentaire : Théories et pratiques, *actes du 1^{er} congrès international du groupe de recherches sur les écritures subversives, (GRES)*, Paris, Presses universitaires de Perpignan.
- Robert, M. (1972) [1977]. Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset [Gallimard].
- Robert, P. (2009). Le Nouveau Petit Robert de la langue française, Paris, Nouvelle édition millésime.
- Schoots, F. (1997). Passer en douce à la douane : l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint, Amsterdam, Atlanta, G A, Rodopi.
- Thom, R. (1988). Esquisse d'une sémiophysique, Paris, Inter-Editions.
- Todorov, T. (1987). Poétique de la prose, Paris, Seuil.
- Todorov, T. (2007). La littérature en péril, Paris, Flammarion.
- Viard, D. & Vercier, B. (2005). La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations, Paris, Bordas.