

LA NOUVELLE TENTATION NARRATIVE DE
PATRICK DEVILLE
*PURA VIDA: VIE ET MORT DE WILLIAM WALKER ET
LA TENTATION DES ARMES À FEU*

Isabelle Bernard-Rabadi*

Université de Jordanie

Résumé: Avec *Pura Vida: Vie & mort de William Walker* (2004) et *La Tentation des armes à feu* (2006) édités au Seuil, Patrick Deville amorce un tournant dans sa carrière littéraire, loin des postures minimalistes de ses débuts. Dans ces deux œuvres denses et hybrides, l'écrivain mêle subjectivité et références scientifiques, anecdotes et documents authentiques, faisant ainsi la part belle à l'Histoire politique de l'Amérique Centrale depuis deux siècles, aux souvenirs et au dépaysement de lointaines contrées... Nous avons choisi d'analyser la mélancolie de l'Histoire, la pratique de l'hybridation et l'usage de la topographie. Ces trois axes, qui imprègnent en profondeur les romans, disent que la vie elle-même est un voyage où la fiction contamine le réel et se donnent pour caractéristiques majeures de ce que nous appelons la nouvelle tentation narrative de Patrick Deville.

Mots clefs: roman français contemporain, histoire politique de l'Amérique Centrale, hybridité narrative, description et topographie, ironie.

Resumen: Con *Pura Vida: Vie & mort de William Walker* (2004) y *La Tentation des armes à feu* (2006) publicado por Seuil, Patrick Deville inicia un punto de inflexión en su carrera literaria, lejos de su postura minimalista temprana. En estas dos obras densas e híbridadas, el escritor combina la subjetividad y las referencias científicas, anécdotas y documentos auténticos, por lo que es el orgullo de la historia política de América Central durante dos siglos, los recuerdos y el cambio de escenografía de mando a distancia... elegimos analizar

* email: waelr@hotmail.fr; adresse postale: PO BOX 910 185 - 11191 Amman (Jordanie)

la mélancolie de la historia, la práctica de la hibridación y el uso de la topografía. Estos tres ejes, que impregnan las historias, diciendo que la vida misma es un viaje donde la ficción y la realidad contaminan sí mismo las características principales de lo que llamamos «el nuevo Patrick Deville narrativa tentación».

Palabras clave: romance contemporáneo, la historia política de América Central, la hibridez de la narrativa, la descripción y la topografía, la ironía.

Estampillés minimalistes et impassibles, *Cordon bleu* (1987), *Longue Vue* (1988), *Le Feu d'artifice* (1992), *La Femme Parfaite* (1995) et *Ces Deux-là* (2000) sont les tout premiers romans de Patrick Deville¹ publiés aux éditions de Minuit. Au tournant du siècle, le romanesque devillien se fait plus ambitieux, plus complexe aussi: *Pura Vida: Vie & mort de William Walker* (2004), *La Tentation des armes à feu* (2006) et *Equatoria* (2009), édités au Seuil, sont les derniers opus de l'écrivain qui entremêle ici subjectivité et références scientifiques, anecdotes et documents, faisant ainsi la part belle à l'Histoire politique de l'Amérique Centrale et de l'Afrique, aux souvenirs et au dépaysement. Se dessine dans cette écriture maximaliste, d'une facture inédite, une façon d'autrement dire que la vie elle-même est un voyage où la fiction contamine le réel...

Afin de cerner plus avant la subtilité narrative et la sensibilité poétique de cette littérature contemporaine, nous avons choisi d'aborder précisément les deux œuvres de transition² que sont *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu*. Selon une structure tripartite, à grand renfort de citations, nous soulignerons d'abord la mélancolie de l'Histoire, ensuite la pratique de l'hybridation et enfin l'usage de la topographie. Nous verrons comment ces trois axes imprègnent en profondeur les romans et se donnent pour caractéristiques majeures de la nouvelle tentation narrative de Patrick Deville.

1. MÉLANCOLIE DE L'HISTOIRE

Le projet littéraire de Deville tel qu'il apparaît dans ses derniers romans se lit comme l'une des multiples tentatives d'élaboration du roman aujourd'hui qui, du bout de la plume, veulent faire le tour du monde³, des savoirs comme de l'imaginaire. *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* convoquent une somme de connaissances adroitement orientées vers une dominante historique⁴ et se voient logiquement travaillés par les interrogations

1 Pour un parcours biographique précis de Patrick Deville, le site www.auteurs.contemporain.info où nous lui consacrons un dossier complet.

2 Dans *Equatoria*, le transfert controversé des dépouilles de Savorgnan de Brazza et de sa famille d'Alger à Brazzaville conduit le narrateur, voyageur amateur de détours, à une traversée pour le moins érudite du continent africain pendant laquelle il croise maintes figures pittoresques, fait le portrait de grands auteurs (de Conrad à Céline) et revisite entre autres l'histoire de la colonisation.

3 Le dernier roman en date de Deville, dont le titre évoque l'équateur, ce tracé circulaire perpendiculaire à l'axe de rotation de la terre, privilégie aussi cette piste de lecture.

4 Il est vrai qu'à côté des sciences appliquées, telles la microphysique, la biologie moléculaire et la topologie mathématique que le romancier a largement mises en œuvre par ailleurs, l'Histoire est également un domaine phare qui influe sur toute perception du monde.

fondatrices du romanesque sur l'appréhension de l'espace et du temps. Il faut rappeler que la présence forte de données scientifiques transdisciplinaires apparaît tel un trait unificateur entre les différentes œuvres de l'auteur, d'autant qu'elle sous-tend un questionnement sur les référents utilisables dans la fiction. Hantés par la philosophie des sciences, les écrits cèdent habilement à la tentation scientifico-réaliste ou pour dire mieux encyclopédique⁵, brassant expériences, énoncés, démonstrations, exercices, systèmes épistémologiques, théories ou modèles de pensées venus de disciplines les plus diverses, allant de la physique quantique à l'optique, en passant par l'ornithologie⁶... Tel le chimiste avec son creuset, Deville se place en fin observateur de la (con)fusion entre la science et le fictionnel: il aime à travailler autant qu'à observer —et autant que possible à amalgamer— ces matériaux hétérogènes. C'est que la texture romanesque est seule un lieu de liberté absolue, où rien par définition n'oblige à opérer des segmentations disciplinaires de l'esprit. Et, pour cet écrivain amateur d'arts féru de sciences, le roman peut effectivement (re)trouver une place centrale dans le discours intellectuel, dans cette possibilité de voir se mélanger le savoir et l'imaginaire. Deville cependant envisage toujours cette nostalgie réaliste avec un souci affiché de modernité, si ce n'est d'ironie salvatrice: à son désir de cerner l'univers dans sa totalité se conjuguent fort heureusement de radicales mises en question du romanesque actuel. Et, ni *Pura Vida* ni *La Tentation des armes à feu* n'échappent à la volonté réflexive inhérente à ce projet littéraire: la nostalgie de la vérité littéraire dynamite autant qu'elle dynamise chacun des fils narratifs. Aussi les deux romans sont-ils marqués par une profonde mélancolie de l'Histoire.

Pura Vida puise en effet dans un vaste recueil de faits d'armes, de mouvements révolutionnaires, de soulèvements armés qui ont peu à peu donné leur indépendance aux états d'Amérique Centrale. Des portraits de personnalités du monde politique —négociateurs retors et guérilleros aguerris, baroudeurs utopistes, révolutionnaires et autres *compañeros* plus ou moins marginaux— s'égrainent au fil de la diégèse, qui passe en revue les tractations politico-révolutionnaires, les malversations des guérillas et des mafias, les assassinats pour raison d'état et les missions suicidaires ayant eu lieu dans cette région du monde américain.

En fait, l'intrigue repose sur un écheveau autour duquel se nouent et dénouent maints fils narratifs; elle met en scène un personnage narrateur qui, à la fin des années quatre-vingt dix, parcourt l'Amérique centrale afin de mener à bien un vaste projet d'écriture: retracer l'existence «ridicule et sublime» (Deville, 2004: 17) de William Walker, un aventurier nord-américain du XIXe siècle qui avait lancé une expédition révolutionnaire au Mexique, avait été élu président du Nicaragua, avant d'être fusillé en 1860 au Honduras...

Tout à son enquête, le narrateur, épulche journaux et archives, multiplie les pistes, évolue de rencontres avec d'anciens rebelles, sandinistes, et d'actuels chauffeurs de taxi. En quête de connexions possibles entre récits historiques, moments politiques majeurs, extraits de film et morceaux de sa propre existence, il parcourt, parallèlement à ses nombreuses lectures, les espaces qui ont vu un jour naître des révolutions: le Chili, le Brésil, le Honduras, le

5 Voir, par ailleurs, notre article qui s'interroge sur les premiers pas romanesques de Deville «*Degrés et usages du savoir dans les romans de Patrick Deville (1987-1995)*».

6 Comme dans ses précédents romans, on retrouve dans *Pura Vida* cette habitude de Deville qui l'amène systématiquement à donner l'étymologie latine des espèces d'oiseaux, quelle que soit l'incidence de ces notations sur l'intrigue...

Nicaragua, l'Uruguay... Sentimental à souhait, il ne peut revivre la formation de ces Etats indépendants d'Amérique du Sud sans passer par de profondes méditations, entre scepticisme et enthousiasme, sur la politique et la violence qui entourent l'histoire des Nations, l'histoire des hommes. En fait, sur fond des révolutions latino-américaines des deux siècles écoulés, Deville, grâce à une langue travaillée et un style à la fois fluide et syncopé, réussit la performance d'entrecroiser les destins de plusieurs figures politiques influentes, tels Sandino, Somoza, Narciso Lopez, Fidel Castro, Guevara, Simon Bolivar, Salvador Allende, Antonio de la Guardia... Sans négliger la veine ironique qu'on lui connaît par ailleurs, il tisse ces destinées avec celles de ses héros de papier: le narrateur, son «double amnésique» prénommé Victor, et surtout son amoureuse, une belle femme brune «genre Infante de Castille», surnommée «La Desaparecida aux longs cheveux noirs» (Deville, 2004: 96). Notons qu'à l'instar de *Pura Vida* qui compte cinq chapitres sur ce thème «vie & mort de», chaque chapitre de *La Tentation des armes à feu*, excepté le dernier, porte un titre ou un sous-titre équivalent: «Vie & mort de Baltasar Brum, de Sergueï Essenine, d'un traître imaginaire»... L'ultime dessein avoué de l'auteur est de «provoquer un minuscule court-circuit dans une mémoire mal isolée» (Deville, 2004: 49), une mémoire qui s'avère tant celle de son narrateur, toujours aussi attentif à l'incongru qu'à la beauté des choses, que celle de son lecteur qui revisite un vaste passé dont il est fort probable qu'il ait oublié tenants et aboutissants.

Cette passion narrative épuise toutefois sa propre dynamique: sans opter pour un quadrillage exhaustif de la réalité, l'écrivain livre énormément de dates, de lieux et d'événements qui se combinent dans un récit érudit, truffé d'allers et retours entre le présent et le passé. La volonté de l'auteur est clairement exprimée dans ce propos du narrateur:

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 (Deville, 2004: 89).

Rien n'est plus devillien, en effet, que de puiser le romanesque à sa source historique, le nœud dramatique demeurant la douleur des hommes en temps de crise: «la Révolution comme le Temps doit pour se sauver se nourrir de ses propres enfants» (Deville, 2004: 75). L'action chemine donc d'«opérations pleines de poudre blanche et de billets verts» (Deville, 2004: 77) en tombeaux débordant de reconnaissance et d'admiration offerts aux grands hommes centraméricains, soudainement disparus, étant entendu que «Les héros deviennent rarement de vieux hommes» (Deville, 2004: 79). L'écrivain assume à chaque instant sa volonté de transformer la matière scientifique en matériaux romanesques et, avec ténacité, fait rendre aux savoirs tout leur potentiel fictionnel. Pour satisfaire cette ambition de tisser ensemble vérité historique et vérité littéraire, il dessine un narrateur en lecteur assidu de toute la presse écrite locale qui flâne entre deux frontières et partout glane des informations.

Chaque matin, nous sommes des dieux olympiens: de la politique internationale jusqu'à la page des sports, la curieuse vie des hommes nous est offerte en

holocauste sur la table, jusqu'en ses moindres détails mais encore filtrée par les caractères d'imprimerie, ordonnée par la syntaxe des phrases – comme une propédeutique à notre propre et considérable existence (Deville, 2004: 162).

A la fois, homodiégétique, selon la terminologie genettienne, puisqu'il est présent dans l'action qu'il raconte, au gré de ses découvertes, le narrateur se fait extradiégétique et intradiégétique, participant *parfois* au récit qu'il manipule. Tout à son entreprise de rassemblement et connexions de données, le Je narratif revisite une foule d'événements passés qui mis bout à bout désorientent complètement le lecteur, emporté sur les flots tumultueux de l'histoire des hommes, la culture étant une insondable mémoire.

Francisco Morazán est né à Tegucigalpa en 1792, l'année où le général La Fayette, depuis longtemps rentré des Amériques, trahit la Révolution sur la frontière belge. C'est encore l'année où les fédérés du Midi, enragés contre les fayettistes, entrent dans Paris pour la fête de la Fédération du 14-Juillet en gueulant si fort le Chant de guerre de l'armée du Rhin, composé par Rouget de L'Isle à Strasbourg, qu'on finit par l'appeler La Marseillaise en leur honneur (Deville, 2004: 232).

Avec le même brio, le narrateur s'amuse de la spéculation romanesque des drames relatés par la presse écrite et transforme des récits factuels en bribes d'histoires fictionnelles; à titre d'exemple, voici ce qu'il remarque à l'occasion d'un tragique mais banal fait divers.

Je tourne les pages d'*El Nuevo Diario* du vendredi 21 février 1997: la nuit dernière, sur la route 109, le taxi 07-70 de la coopérative *Indios del Boer* a percuté l'autobus de *Los Parrales Vallejos* numéro 498. L'amoureux des chiffres peut éprouver un réconfort pythagoricien à voir ainsi classer ce capharnaüm, à percer par quelque arithmétique les desseins obscurs de la Fortune et le chaos du monde: 07×70 (le taxi) = 490, $490 - 1$ (le mort ?) = 489 (l'autobus) (Deville, 2004: 51).

Inlassablement, le *Je* qui ne pourra jamais cesser d'interpréter le monde, prend des notes qu'il recoupe minutieusement avec des documents archivés; il compulse d'innombrables listes de noms, qu'il mémorise ou compare à d'autres répertoires; il consulte des masses de photographies et visionne maints reportages; il met systématiquement en doute chiffres et témoignages (Deville, 2004: 205-206) pour avoir ensuite l'infini plaisir de les contrôler... De longs paragraphes sont, par exemple, consacrés au récit avec citations à l'appui de la découverte des territoires d'Amérique centrale, à l'époque (nous sommes au XVIe siècle) appelés Les Indes, retracée par Gonzalo Fernandez de Oviedo, capitaine et chroniqueur du roi d'Espagne. Eperdu mais conscient de l'immensité de sa tâche, l'érudit traque le moindre détail de la mythologie révolutionnaire d'Amérique centrale, jusque dans la symbolique des statues équestres.

La pulsion fictionnelle apparaît de facto inséparable du projet d'écriture du narrateur qui, en quête d'exactitude matérielle, retrace les faits et gestes des figures phares des périodes troubles qui l'accaparent autrement que les autres. Raconter est de toute éternité une manière

d'imposer un ordre à des événements ou des impressions qui spontanément rayonnent en tous sens, en étoile. Hyperactive, la voix narrative utilise un parti pris de simplicité et se tient à l'affût du moindre détail quelle que soit son efficacité pour son récit consacré à William Walker. Aussi, fidèle à sa passion pour l'ornithologie, Deville impose-t-il systématiquement à son narrateur de donner l'étymologie latine des multiples espèces d'oiseaux qui traversent les cieux sous cette latitude.

En outre, l'érudition est employée dans un savant jeu de focalisations. La variable est requise pour le devisement de l'univers souhaité par le narrateur qui tout entier s'implique dans cette conquête de la mémoire grâce à une perception mobile, fragmentaire et intermittente. S'il collectionne, amoureux des dates, les 14 juillet restés célèbres dans l'Histoire (Deville, 2004: 47), le *Je* n'en désire pas moins rester maître du temps. L'empreinte de ce parti pris est aisément repérable sur un plan psychologique et, de même, elle s'inscrit dans la construction du texte qui repose sur la juxtaposition de plans continus d'ordres différents, en aucun cas chronologiques: les changements de points de vue alternent et vont d'élargissements en restrictions de champs. La valorisation du minuscule va de paire avec un regard globalisant, interférant d'anachronismes dans la suite des épisodes racontés entremêlés. Le styliste convoque toutes les techniques d'appréhension visuelles: il utilise les gros plans et donne, par exemple, à lire ce que la postérité à graver dans le marbre des mausolées: «les phrases d'Augusto César Sandino, qui fustigent l'aventurier William Walker. *Vuestras manos deben de ser ciclón sobre los descendientes de William Walker. Vos manos doivent s'abattre comme un cyclone sur les descendants de William Walker*» (Deville, 2004: 81). Il multiplie les clin d'œil microscopiques, les travellings cinématographiques qui nouent le proche au lointain —citons le flash-back créé grâce à une peinture murale représentant Che Guevara et qui ramène le narrateur traversant Managua en 1997 dans La Havane des années soixante (Deville, 2004: 30-31)— mais également les fresques pointillistes:

Le soir même, à Tegucigalpa, j'avais invité Roberto Castillo à dîner dans l'une de ces cantines au toit de paille, où les soupers fins sont de tranches d'escargots de mer et d'œufs de tortue. Son regard s'est aussitôt assombri, qu'il avait promené suspicieux sur les clients des autres tables, comme si je venais de lui proposer un coup d'Etat ou un attentat (Deville, 2004: 229).

Au final, il a totalement investi l'histoire passée qui reprend vie en lui mais dont il est loin d'apprécier toujours le tumulte dans son esprit. Pour préserver le comique, le désespoir et le dérisoire de toute existence, à commencer par la sienne, le narrateur requiert la protection de l'esprit ironique. Il appréhende certes le rêve encyclopédique comme un absolu, mais ne manque jamais de le piétiner allègrement de toute sa verve ironique: «On peut concevoir la mémoire comme une calamité et envier les amnésiques» (Deville, 2004: 207). Face à l'ampleur des renseignements que draine le roman, le lecteur est en droit de s'interroger sur le véritable dessein de l'écrivain qui, à bien des endroits, propose une sorte de cours spécialisé. Cependant, très vite, les savoirs trouvent légitimement place au sein du romanesque et peuvent agir afin de proposer une vision plus riche de la nature humaine car, aussi fouillés qu'ils soient, ils sont logiquement modifiés par leur insertion dans une œuvre de

fiction: eux-mêmes y deviennent fictions. L'Histoire devient histoires. Et, si l'on se souvient que l'ambition de Patrick Deville est d'écrire un roman dans lequel, sur une seule journée peut-être seraient convoqués tous les savoirs du monde et les moindres variations de lumière en un lieu unique, l'histoire de l'humanité et un fragment de la vie d'un individu, tout cela, enchevêtré avec une certaine méticulosité architectonique et sans l'ombre d'une autre justification⁷, on peut aisément dire qu'il y tend avec *Pura Vida*.

La Tentation des armes à feu est un roman plus concis dans lequel l'écrivain retravaille des constantes stylistiques éprouvées qui, du reste, ont fait sa réputation aux Editions de Minuit: la structure du récit demeure subtile, le ton est élégant, la phrase très travaillée, et l'humour s'y fait narquois à souhait. Le romancier y laisse pleinement s'épanouir sa passion pour l'histoire de l'Amérique centrale, en particulier, et pour le voyage dans l'espace et le temps, en général. Construite en forme de puzzle, la fiction apparaît néanmoins comme un hapax dans l'ensemble de l'œuvre: elle se compose de quatre textes —1- *Une photo à Montevideo: vie & mort de Baltasar Brum*, 2- *Transcaucase express: vie & mort de Sergueï Essenine*, 3- *Un film sans l'Arabie: vie & mort d'un traître imaginaire*, 4- *Le parking de Papagayo: un petit bal perdu*— qui s'imbriquent les uns dans les autres et constituent un récit mouvant mais très concerté, une sorte de jeu de piste plein de «courts-circuits mnésiques» (Deville, 2006: 135). Sans véritables liens narratifs, les quatre pans de la diégèse, emplis de mélancolie douceâtre, se relient néanmoins grâce à des éléments hétéroclites —thèmes ou objets—, qui sont autant de fils conducteurs subjectifs: des armes à feu, des suicides, des photographies, des livres, des films, des voyages, des femmes fatales et des amours impossibles... Autrement dit, un curieux entremêlement de données historiques et géographiques. Le titre impose certes une piste, celle des armes à feu appréhendées sous leur angle le plus poétique suscitant indéniablement le narratif. «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» (Deville, 2006: 140). Leur utilisation règlementée, leur maniement qui requiert une certaine dextérité, leur symbolique qui est déjà toute dans leur port se faisant très près du corps, pour certaines précisément sur le cœur, passionnent l'écrivain prompt à expliquer que le récit naît également de la puissance des armes en tant qu'instruments de mort. Rien de plus littéraire, en effet, que la mort, que l'on (se) donne⁸.

Je lui parle d'un vague projet qui aborderait la tentation des armes à feu, et la disparition, par ces mêmes armes à feu, d'un assez grand nombre de poètes russes venus trouver la mort au sud du Caucase. J'imaginai relier ces coups de feu à l'image d'un homme debout sur le pas de la porte, à Montevideo, les revolvers (Deville, 2006: 79).

Mais à elle seule la piste des armes à feu demeure insuffisante pour cerner l'intrigue: il y a aussi l'amour, ses combats, ses bonheurs et ses désillusions...

7 Ces propos reprennent en substance ceux de Patrick Deville dans notre correspondance personnelle.

8 On tirera profit des entrevues de Deville proposées sur le site des éditions du Seuil: www.editionsduseuil.fr.

Dans le premier récit à teneur plus autofictionnelle qu'historique, le personnage narrateur, en cet été 1996, voyage essentiellement pour s'éloigner d'une jeune et belle brune dont il est amoureux et qu'il a surnommé lui aussi la Grande Infante de Castille. Accessoirement, il a «le vague projet d'enrichir [sa] collection personnelle de Cours d'eau et Rivières du Monde⁹» (Deville, 2006: 13). Comme le narrateur de *Pura Vida* avec lequel il partage bien des qualités et des affinités, il va explorer des terres inconnues. A Montevideo, il a acquis une photographie de Brum, décédé en 1933, mais, ce n'est que deux ans plus tard, alors qu'il redécouvre cette prise de vue que le narrateur se laisse surprendre par la nostalgie d'un monde évanoui. L'Histoire fait ainsi son entrée dans la fiction. A l'aide de cette photographie, examinée dans ses moindres détails, il reconstitue bientôt, au cœur du Montevideo rural au début du XXe siècle soumis à une toute nouvelle dictature, les dernières minutes du Président du Conseil uruguayen avant son suicide (Deville, 2006: 34). Parallèlement, une jeune anglaise, blonde quant à elle, l'amène à prendre connaissance du roman d'Aldous Huxley intitulé *Après le feu d'artifice*, auquel il fera de multiples allusions au cours des récits suivants.

Le second récit, quant à lui, se situe en novembre 1999 lors d'un périple du narrateur en Azerbaïdjan. Son carnet *Mers & Océans du Globe* en poche (Deville, 2006: 46, 60-61), qu'il annote avec d'inédites remarques sur les eaux bleues de la Caspienne, l'amène à la poésie d'Essenine: «La lumière est bleue, d'un tel bleu ! / Dans un tel bleu même mourir ne serait pas un mal» (Deville, 2006: 57). Des réflexions de peintres (notamment Van Gogh, Kandinsky et Klein) soulignent son goût pour le pictural et complètent ses recherches sur la perception absolutiste du cercle chromatique, en particulier de la couleur bleue. Dès lors, ses trajets entre Bakou et Tbilissi à bord du mythique Transcaucasie Express deviennent prétextes à évoquer les destins tragiques de plusieurs poètes russes: il retrace le duel de Lermontov en 1841 et la passion entre Isadora Duncan et Essenine ainsi que leur décès violent à tous deux entre 1925 et 1927 (Deville, 2006: 55). La poésie est toujours présente grâce à de célèbres vers, inoubliables. De fait, le voyage du narrateur, curieux, érudit et pas pressé, a lieu dans l'espace du Grand-Est et simultanément dans le temps de sa mémoire. «On peut nourrir des rêves du Nord comme des rêves du Sud, de l'Ouest comme de l'Est. L'inévitable étant sans doute de ne pas vouloir être là où on est» (Deville, 2006: 86). Aussi le portrait oriental de Bakou que composa Dumas en 1858 se superpose-t-il aux contours de la ville de 1999, saisis ici exactement dix ans après chute du mur de Berlin.

Le centre de Bakou rappelle davantage aujourd'hui celui des villes noircies d'Europe de l'Est, comme Bratislava ou Sofia [...] De vieilles femmes, fatiguées d'avoir attendu trop longtemps des lendemains qui fredonnent, vendent sur les trottoirs des légumes et des fruits dans des seaux en fer-blanc alignés, pommes et châtaignes, kakis et fêroïas. Les automobiles encore soviétiques mais en fin de garantie achèvent d'esquinter leurs essieux sur les rails du tramway (Deville, 2006: 48).

9 Deville consacre *Equatoria* à un autre découvreur de fleuves: Savorgnan de Brazza.

Cette longue traversée inspire également au narrateur, gagné par les langueurs de l'âme slave, des arrêts contemplatifs sur le paysage des steppes gelées ou les banlieues ouvrières qui défilent sous son regard, des considérations esthétiques d'inspiration philosophique et de délicats flash-back concernant sa relation amoureuse avec la brune de Castille...

Le troisième récit se penche sur *L'étau*, un film réalisé par Alfred Hitchcock, que le narrateur revoit à cette époque du printemps 2001. Autant que la vie, le cinéma réserve aux plus passionnés son lot de surprises et de coïncidences: les souvenirs liés à ce film singulier permettent une fois encore au narrateur de parcourir le monde et les années. Il se remémore bientôt chacun des visionnages, à commencer par celui du début des années 1970 qui s'est déroulé dans un contexte géopolitique radicalement différent de l'actuel. Grâce à ces fils narratifs abondants, le lecteur insensiblement passe d'une époque à une autre, de la guerre froide, pas tout à fait achevée, aux préparatifs du conflit américano-irakien de 1990. Mais, sans s'appesantir sur l'une de ces périodes, le narrateur globe-trotter esquisse bientôt un autre temps, un autre lieu, évoquant les années 1980 qu'il a vécues dans la région du Dhofar au Yémen. Au passage, il clame son admiration pour l'actrice Claude Jade et sa passion pour les Infante cinématographiques:

On a vu mille Grande Infante de Castille aux longs cheveux fuligineux [...] on en a aimé certaines, mais c'est celle-ci, Junita de Cordoba, qui les rassemble toutes. Elle est La femme brune comme le bimoteur à hélices chez Hitchcock n'est pas un avion mais L'avion. Comme la pomme de Cézanne voulait être La pomme (Deville, 2006: 101).

Il ne manque pas de faire allusion à la photographie de Brum qui trône désormais près de sa collection d'ouvrages sur le cinéma hitchcockien et poursuit en citant les écrits de cinéastes, parmi lesquels Godard, Hitchcock et Truffaut. Plusieurs des scènes de tournage de *L'étau* l'obsèdent, notamment la fin, et le conduisent à s'attarder sur un autre duel, après celui de Lermontov, qui, duel de cinéma cette fois, est mis en scène par Hitchcock «le Grand Manipulateur» (Deville, 2006: 102) sur la pelouse parisienne du stade Charléty.

Le roman se conclut avec le quatrième récit qui décrit un tour de danse nostalgique sur un parking nocturne de Saint-Nazaire. C'est une sorte d'adieu à l'amour, qui prend la forme d'un langoureux boléro intitulé *Sorocabana* dansé en ce mois de juillet 2002 par le narrateur et son Infante castillane, exactement sept ans après leur rencontre.

Nous dansons très lentement dans le silence, au milieu des gravats de notre propre guerre, et c'était bien..., et nous prions, peut-être, pour qu'un sniper embusqué, assis dans les gradins, vienne nous libérer de ce bonheur insupportable par la grâce d'une balle perdue (Deville, 2006: 140).

Le parking est situé près des chantiers navals, où viennent tout juste de débiter les travaux de construction du paquebot Queen-Mary, et, comme tout lieu propice aux départs, celui-ci provoque de nouveaux «courts circuits mnésiques» dans lesquels il est encore question d'Hitchcock et de MacGuffin (Deville, 2006: 129), de Montevideo et de Baltasar Brum —la

photographie est toujours dans son petit cadre de bois doré (Deville, 2006: 127, 135)—, de chansons, d’armes à feu et de suicides, —ici celui de l’écrivain Kleist qui tua sa maîtresse avant de retourner l’arme contre lui (Deville, 2006: 139)— de poésie, de photographies de stars de cinéma hollywoodiennes et d’amours déçues...

En contrepoint à la visée globalisante de *Pura Vida*, il faut souligner que *La Tentation des armes à feu* s’approprie certains pans historiques grâce à des objets artistiques —un roman, une photographie, un film, un vers de poésie...— qui à eux seuls exhalent le passé. Lorsqu’il est question des soubresauts de l’histoire politique uruguayenne des années 1930, le récit s’établit grâce à un gros plan sur la destinée de Brum né de la description détaillée d’une photographie (Deville, 2006: 15-16; 23-24). Ces événements qui eurent lieu à Montevideo en 1933 sont demeurés en partie énigmatiques; ils naissent, entrecoupés par des évocations de la ville aujourd’hui, du contact entre les connaissances du narrateur —ce qu’il sait et ce que lui a appris une certaine Raquel (Deville, 2006: 26)— et les sentiments que lui inspire la photographie, trouvée par hasard dans la boutique d’un brocanteur du marché aux puces de Montevideo... Le narrateur fait surgir du passé les dernières heures de Brum, tirant de chaque détail aperçu sur la photographie un récit, retraçant l’histoire de cet homme politique en introduisant ce qu’il faut de suspense —le jeu sur les temps verbaux est fort habile en ce sens— dans son récit pour émouvoir le lecteur.

Cet homme était la veille au soir au théâtre Solís. Au milieu de la représentation, il a regagné en hâte son adresse du centre-ville, aux environs de Río Branco et de Colonia. Il vient d’apprendre le coup d’état de Gabriel Terra. Balthasar Brum n’a pas dormi de la nuit et porte encore son costume de soirée noir, son pantalon rayé et ses souliers vernis [...] A l’aube, il a passé sa veste à même son torse nu [...] avant de sortir, revolvers aux poings. Autour de la photographie, le temps semblait s’être arrêté, le cours de l’histoire s’être figé dans les sels argentés du bain fixateur (Deville, 2006: 24-25).

Dans la suite du roman, il est également question de la situation socio-économique des pays satellites de l’URSS après la chute du mur de Berlin (Deville, 2006: 42-86). Si la peinture de Bakou à la fin des années 1990 est édifiante, c’est, de même, parce qu’elle appelle à elle le passé et l’imaginaire. Le narrateur confronte, par exemple, sa vision de la ville à celle d’Alexandre Dumas à un siècle de distance. Dans le même temps, il s’interdit de ne négliger aucune comparaison avec d’autres sensations connues ailleurs et introduit des souvenirs du sultanat d’Oman et de ses marchés populaires.

Il faut aujourd’hui un peu d’imagination, et plisser les yeux, pour retrouver la vieille vielle de l’Orient assoupie dans son été brûlant, la poussière fine apportée par le vent criblant les hautes murailles aux tons ocres de la citadelle de Shah Abbas [...] Dumas avait découvert Bakou en 1858 une ville encore orientale et couru le bazar à la recherche des armes damasquinées, des tapis [...] Bakou a dû ressembler aux souks de Mutrah ou de Nizwah, au dédale de quartiers chiites encombrés d’étals obscurs et aromatiques des bijoutiers et des dinandiers

où flottaient les parfums du haschich et de l'encens [...] Les villes déménagent parfois. Toujours à la cloche de bois. Le centre de Bakou rappelle davantage aujourd'hui celui des villes noircies d'Europe de l'Est, comme Bratislava ou Sofia avant la chute du Mur (Deville, 2006: 47-48).

Une époque se fond ainsi à une autre par le biais de diverses syncope. Le tissé des descriptions crée le rythme de l'écriture avec ralentis et accélérations: tout à son projet de transmuter la réalité historique en matière romanesque, le narrateur demeure à la recherche de «vies admirables emplies d'armes à feu, de chansons populaires et de hasards féconds» (Deville, 2006: 73). La suite de cette traversée du Caucase utilise le même procédé: fil à fil, le narrateur tresse ensemble des données imaginaires qui traduisent son propre ressenti face aux paysages et aux habitants.

Comme dans tous les pays mafieux, les insignes du pouvoir semblent être, en cette fin de XXe siècle, la BMW noire et la veste en cuir assortie. Plus loin, le centre des congrès d'architecture modérément futuriste, dernière réalisation de l'ère soviétique, s'est vu qualifié d'Oreilles d'Andropov, mais depuis longtemps déjà on a oublié tout détail anatomique de cet éphémère fantôme du Kremlin (Deville, 2006: 70).

Il y ajoute des impressions sensibles tant sa vision est nourrie de références littéraires —«Essenine avait ainsi vécu là son rêve d'Orient, seul dans l'ancienne propriété de Murtuz Mukhtarov. On avait logé au fond du parc les joueurs de musique traditionnelle qui devaient l'aider à composer ses *Poèmes persans*» (Deville, 2006: 54)— mais également scientifiques, citant ici des chiffres et des dates, là, des événements historiques et des éléments géographiques, sans négliger les articles de journaux. Mais, c'est essentiellement grâce aux propos artistiques —citations d'auteurs et de peintres— que le voyage dans l'histoire s'effectue.

Les poètes russes étaient venus jusqu'ici vivre leur rêve du Sud, poètes du Nord et des frimas et des bouleaux descendus au pays des fruits subtropicaux, des feuilles de thé et de tabac, des mandarines et du coton, éblouis comme Delacroix à Alger ou Flaubert en Egypte, et le seul d'entre eux qui était né au sud du Caucase, Vladimir Maïakovski, sera contraint d'aller chercher plus loin encore son ailleurs, jusqu'au Mexique et Veracruz, avant de revenir à Moscou se tirer une balle en plein cœur (Deville, 2006: 85).

Il est clair que l'esprit encyclopédique du narrateur ne réduit nullement son aptitude poétique. Il exploite d'autres de ses potentialités, à commencer par l'humour et les remises en cause ironiques. Il y a, en effet, chez les voix narratives de Deville un bruissement humoristique permanent, impassible. Là, le texte contient sa propre parodie —«Que pouvons-nous raconter de plus, demanda-t-il, que des anecdotes ?» (Deville, 2004: 122)—; ici, il affecte d'un point de doute, de gaieté ou de mélancolie, les savoirs pour lesquels le narrateur

se passionne. «Se défaire une bonne fois du souvenir inutile de l'histoire ?» (Deville, 2004: 150). L'humour a certainement pour conséquence la plus sûre de déstabiliser le lecteur qui se demande si le romancier se moque gentiment de lui (ce qui n'est pas tout à fait faux !) ou s'il l'entretient des plus hautes pensées sur la politique, l'économie ou bien l'art (ce qui n'est pas tout à fait faux non plus !). Deville sollicite constamment la connivence culturelle de son lecteur, emmaillé dans ce rhizome historico-romanesque, qui rencontre des anecdotes pseudo-scientifiques —«Un canal à Panama ?, ironise Byron Cole, et pourquoi pas un tunnel sous la Manche!» (Deville, 2004: 101)—, des jeux de mots potaches —«déjeunant dans un restaurant de Con Con, au Chili, village dont le nom à lui seul peut résumer mon attitude» (Deville, 2006: 27); «nous invoquons le bon génie de Johnny Walker plutôt que celui de William» (Deville, 2004: 278-279)—, des historiettes mettant en scène des hommes influents (comme celle du «Che Burger» dans un chapitre (Deville, 2004: 80-82) intitulé «Che y Sartre Burger»), des objets incongrus —tel ce téléphone d'un «modèle si vieux que l'idée pouvait vous venir d'appeler quelques hommes morts depuis longtemps» (Deville, 2004: 30)— et d'amusantes saynètes sur la vie quotidienne au-delà du rideau de fer soviétique: le narrateur se souvient, par exemple, avoir reçu du contrôleur du Transcaucase Express une «amende pour Clope au bec» (Deville, 2006: 66) puis se gausse au souvenir des coupures d'eau et d'électricité qui, nombreuses à Tbilissi, devaient immanquablement laisser les non-fumeurs, surpris dans leur baignoire, tâtonner longuement, n'ayant évidemment pas de briquet à leur portée !

Le titre du roman *Pura Vida* lui-même contient une ambiguïté amusante car aux oreilles francophones, il dit que la vie est minée par un vide essentiel. Le pessimisme scientifique qui fait le fond des diégèses se trouve donc en permanence tempéré par une sorte de drôlerie à laquelle s'ancre une profonde mélancolie. Cette émotion importune n'est pas toujours située du côté de la dépression puisqu'elle accompagne l'action violente et solitaire, les entreprises délibérément risquées, celles qui installent la mort à leur lisière, les incandescences du pouvoir ou de la guerre. Donnée comme sœur aînée à la solitude, la mélancolie confère sa gravité à l'approche de l'humain.

Derrière la somme de connaissances mises en œuvre dans *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu*, qui sera ci-après envisagée dans une pratique de l'hybridation, se construit donc une approche singulière de l'individu emporté dans l'histoire de ses semblables depuis la nuit des temps. Une note de sentimentalisme accentue sporadiquement cette vision de l'humain qui concerne tout ce qui a trait à la photographie d'«une femme aux longs cheveux noirs, genre Grande Infante de Castille» (Deville, 2004: 27, 37, 41, 49). «Peut-être parce que c'est une histoire simple et banale comme une chanson d'amour réaliste, un boléro, qui commence bien, et qui finit mal» (Deville, 2006: 14). Rédigée au conditionnel, la dernière image de *Pura Vida* exprime clairement la nécessité pour le narrateur d'arrêter sa marche dispersée dans le tourbillon de l'Histoire, de s'absenter du monde pour déjouer la finitude et de bénéficier d'une pause qui le laisserait enfin dans la pure et simple contemplation immobile de la beauté du monde.

Et il aimerait s'installer là pour n'en plus bouger, à Ayutuxtepeque ou Puerto Libertad, peu importe [...] pour attendre, dans une ferveur silencieuse, une solitude

absolue, et l'horrible nostalgie du temps qui s'écoule à l'horloge [...] il s'installerait là chaque matin [...] poserait devant lui la photographie de la Grande Infante de Castille [...] ouvrirait le journal, heureux d'être enfin débarrassé de la mémoire inutile de l'histoire, et laisserait tourner les journées sur la terre, comme des spirales multicolores dans les billes de verre œil-de-chat (Deville, 2004: 280).

Les citations de Byron et de Pascal sur le thème de l'agitation inutile mais nécessaire pour fuir l'ennui qui servent d'exergue au roman disent déjà en préambule cette conscience de la vanité finale de toutes les histoires qui font l'Histoire de l'Humanité et dans lesquelles le narrateur convie son lecteur à le suivre. Pour faire face au vide cruel de l'existence, ne reste qu'à écrire des livres: Deville ici n'innove nullement puisque le salut de l'homme par l'art est une thématique qui court depuis la nuit des temps... C'est pourtant en habile contrepoint que l'un des personnages secondaires, donné pour double du narrateur, Víctor, est un amnésique. Ses apparitions régulières dans le roman —cinq chapitres portent son nom (Deville, 2004: 21, 41, 148, 192, 238)— fascinent étrangement le narrateur affligé quant à lui d'une étonnante capacité de mémorisation. «L'amour comme l'amnésie rendent immortel» (Deville, 2004: 239), poursuit-il. Pour finir, il faut remarquer que la mélancolie inhérente à l'écriture, celle qui donne à sentir au lecteur l'Homme dans la puissance écrasante de l'Histoire, est déjà tout entière contenue dans le titre du roman, *Pura Vida*, attendu que c'est «un idiotisme costaricien, un *ticismo* intraduisible. En deux mots, c'est le plus beau compliment qui se puisse adresser à la vie. Lorsque de temps à autre elle le mérite» (Deville, 2004: 190).

2. PRATIQUE DE L'HYBRIDATION

Sous la plume de Patrick Deville, l'hybridation naît d'une pratique réflexive sur l'art d'écrire, en général, et sur le romanesque, en particulier. L'auteur la travaille amplement, et selon différentes perspectives, afin de réinventer des manières d'écrire. En premier lieu, il saisit la fiction narrative comme une friction entre différents genres. Suivant son étymologie scientifique, l'hybridité apparaît d'abord telle une question générique car *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* sont des romans dans lesquels prime le mélange des genres: épistolaire, romanesque, poétique, journalistique, diariste et historique. Elle fait de ces romans les preuves éclatantes tant de la tentation de dissolution générique de la littérature narrative actuelle que des pouvoirs d'un infini renouvellement des œuvres à texture romanesque. Au profit de ses deux récits, autant enquêtes journalistiques, chroniques, revues de presse, reportages, leçons d'histoire et romans que journaux de voyage, l'écrivain exploite donc tout d'abord une pratique fragmentiste originale qui tisse ensemble des énoncés polyphoniques autour d'un improbable écheveau narratif. Avec *Pura Vida*, sous-titré *Vie et mort de William Walker*, roman, il joue habilement de la composition structurelle puisque de nombreux éléments référentiels —coupures de presse, citations littéraires, slogans politiques, refrains célèbres...— s'insèrent dans le récit fictionnel. Le romancier manie plusieurs genres par la grâce de son style ainsi que par la magie des correspondances, chères à Baudelaire, qui l'enchantent. S'atténue fortement la différence de régime narratif entre ce qui relève de la fiction, voire de l'autofiction, et ce qui appartient à la non-fiction. Autrement dit, les récits

historiques, suivants des normes factuelles, se révèlent non exempts de procédés romanesques et cohabitent avec des passages de pure invention que souvent ils contaminent ; ils rappellent en cela les propos de Gérard Genette¹⁰ expliquant que les formes traversent allègrement la frontière entre fiction et non-fiction.

A cette maîtrise architecturale s'allie évidemment le goût particulier de l'auteur pour la musique des mots: la langue, très travaillée, charrie une poétique personnelle mais également des références encyclopédiques. La présence fantasmatique du roman d'aventures d'antan impose avec puissance sa loi du genre à Deville pour composer ses fictions éclatées. Ce territoire du romanesque ancien —Dumas et Stevenson entre autres représentants du genre sont plusieurs fois cités— met particulièrement l'accent sur l'action, généralement dangereuse, peinte avec un trait d'exotisme tant historique que géographique. *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* s'avèrent donc des romans qui par leur nature hybride amènent à repenser certaines polarités et incompatibilités littéraires ancestrales¹¹. Et c'est bien le danger et sa fidèle compagne, la mort, qui intéressent les narrateurs. Nous l'avons dit, plusieurs récits sont, du reste, bâtis sous le signe de «*Vie et mort de ...*» qui privilégient des existences brèves, fatales et pour cela magiques: des destins pris dans la tourmente. Ces fils narratifs de nature historique possèdent un fonds scientifique¹² attesté (faits et figures clefs) et précisément daté, duquel le romancier extrait de la fiction. Le narrateur a donc le projet de dévoiler l'histoire d'un territoire livré à tous les rêves et à toutes les atrocités durant deux siècles. Le *Je* parcourt cet espace géographique dans les années 1990, à son rythme et selon sa logique personnelle qui n'est ni thématique ni chronologique: errant, désinvolte, à l'intérieur de l'isthme centraméricain, il traduit lui-même son attitude à l'égard de l'Histoire quand il se voit en «bille de flipper» (Deville, 2004: 21), arpentant au gré du hasard la mémoire jugée inutile de la région. Il trouble, du même coup, la hiérarchie de la vision du monde et des êtres pour y réunir tout et tous à la trame de l'éternelle comédie: en mêlant dans son récit les héros de destinées flamboyantes et les acteurs d'existence plus décevantes aux personnes qu'il rencontre au fil de ses trajets comme Victor, Alina, la femme de ménage de l'hôtel Morgut (Deville, 2004: 53, 92-93, 115-116, 127) avec qui il sympathise ou les innombrables chauffeurs de taxi locaux¹³, il brasse Histoire et faits divers; mieux, il donne à chacun une place et une valeur équivalentes. Le roman chevrote ainsi d'anecdotes en épopées; il mélange érudition et affects. Héros et traîtres ont tous droit de cité. Les figures privilégiées par le narrateur, collectionneur des plus pitoyables aventures qu'on imagine aisément délaissées par les manuels d'histoires,

10 Sur ce thème, on lira avec profit le recueil d'articles de Gérard Genette intitulé *Fiction et diction*.

11 La définition du roman historique dans le *Dictionnaire* d'Emile Littré est assortie d'une citation de Diderot (extraite de *Claude et Néron*) illustrant un point de vue traditionnellement admis dans l'histoire littéraire française sur le roman historique: «Ce qui m'inciterait à croire que le roman historique est un mauvais genre: vous trompez l'ignorant, vous dégoûtez l'homme instruit, vous gênez l'histoire par la fiction et la fiction par l'histoire».

12 Le caractère hybride de cette démarche n'est plus à souligner puisque les deux genres n'ont pas la même intentionnalité: l'histoire tend à produire un discours véridique sur le passé et le roman est tout entier du côté de la fiction.

13 Tel Paco (Deville, 2004: 215), un personnage récurrent que l'on retrouve par exemple dans le récit intitulé *La 403 de Paco le Santero*.

sont des hommes placés sous le signe d'Icare et de Prométhée (Deville, 2004: 157): tous, révolutionnaires dans l'âme, ont entrepris de défier l'Humanité et ont prétendument marqué l'Histoire —prétendument car Deville manipule tant de pans du passé que le lecteur non spécialiste est bien en mal de vérifier la véracité de l'ensemble de ces références— pour avoir porté par le fer des rêves de libération et de justice. L'un d'entre eux, Simon Bolivar (1783-1830), reste le «modèle indépassable», mais la plupart sont aujourd'hui oubliés et sans nom. L'Histoire demeure donc avant tout appréhendée comme un patchwork de crises et de conflits, intarissable creuset de récits.

Dans cette galerie d'allumés de première et de bras cassés, Louis Schlessinger est celui dont on aimerait conserver le souvenir, celui auquel on voudrait ériger le Monument au Perdant éternel et magnifique. Erudit et polyglotte, cet homme qu'attendait peut-être une vie paisible d'avocat ou d'épicier à Budapest était allé chercher la mort dans des pays lointains après avoir, à chaque fois, et avec une constance qui confine à la lucidité, choisi le mauvais côté de l'histoire (Deville, 2004: 63)

Deville a colligé les aventures et combats de fiers révoltés dont il souligne habilement l'ironie du sort; ainsi en est-il du général nicaraguayen Sandino 1933 qui emmena la révolte contre l'armée nord-américaine avant d'être assassiné par Somoza en 1934, mais aussi des Costariciens sous les ordres de Walker qui, réussissant à envahir le Nicaragua, furent terrassés à peine la frontière passée par «la divinité blême du choléra» (Deville, 2004: 108-109)... Deux chapitres évoquent directement ou indirectement Ernesto Che Guevara, «vie & mort du Che.50» et «Che y Sartre Burger» qui contiennent un réel potentiel ironique puisque l'image du Che, icône des révolutionnaires du monde entier, est confrontée d'abord à une enseigne de fast-food puis à un homme nommé Alfonso Manuel R. surnommé Che. 50 qui n'a pas eu l'envergure ni le destin du premier.

Jamais au Che.50 ne sera érigée de statue. Ce fut homme de l'ombre et du secret, invisible fantassin dont le parcours demeure ponctué de longs tunnels enfumés. Cet homme offre à son biographe le modèle éternel du traître, du mercenaire sans foi ni loi. Il est mort dans son lit d'un cancer de la prostate, à San José du Costa Rica, en 1994 (Deville, 2004: 244).

Le narrateur de *Pura Vida* tâche de réunir un maximum de ces récits d'aventures afin de saisir le monde dans sa totalité concrète, dans sa confusion vécue, dans son opacité foncière. Deville alors use du prestige du vraisemblable: de fait, la liste est foisonnante des figures et personnalités dont l'empreinte dans l'histoire est plus ou moins grande mais qui, selon le narrateur, ont toutes existé, parmi lesquelles Simon Bolivar et Louis Schlessinger, précédemment cités, Che Guevara, Francisco Morazán, Narciso López, Augusto César Sandino, Ernesto Cardenal, Tacho Somoza, Antonio de la Guardia et bien d'autres encore...

A la suite de moult écrivains, le narrateur se place aisément dans la lignée du célèbre auteur grec Plutarque¹⁴, maître de la biographie comparée, lorsqu'il s'agit d'explicitier son projet littéraire.

Pendant tous ces mois passés en compagnie de William Walker, à parcourir l'Amérique centrale sur les traces de son fantôme, j'avais peu à peu découvert que certaines de ces vies, emplies d'actes de bravoure admirables, de traîtrises immenses et de félonies assassines, ne le cédaient en rien à celles des hommes illustres qu'avaient rassemblées Plutarque. Et il m'était apparu que cette région du monde, pendant les deux derniers siècles n'avait pas été plus avare de héros, de traîtres et de lâches que ne l'avaient été les provinces grecques et latines de l'Antiquité: là aussi, des hommes avaient rêvé d'être plus grands qu'eux-mêmes et avaient échoué. Et l'idée m'était venue de rassembler certaines de ces vies (Deville, 2004: 30).

Il est vrai qu'à l'instar de Plutarque, le narrateur est dans son œuvre plus portraitiste qu'historien: de nombreux événements historiques servent uniquement de décor à son intrigue, de déclencheur de fiction ou encore d'écrin aux portraits, romanesques à souhait, tel celui de Bolivar, en meneur d'hommes et de révolution sanglante soudain nostalgique:

Après quatorze années de guerres incessantes, il faudrait encore une fois se mettre en selle, mais son meilleur cheval, le mythique Palomo Blanco, il l'a abandonné en Bolivie. Il faudrait encore une fois sillonner l'empire de la côte caraïbe au désert du Chili et mater les insubordinations, les sécessions, faire fusiller les factieux, encore une fois tout recommencer mais il n'en a plus la force, et crache le sang sur son bel uniforme bleu aux boutons d'or pur. Le moribond phtisique, le Libertador agnostique qui n'a pas même le secours des dieux est assis dans son fauteuil en rotin, sur la plage. C'est l'heure des bilans et des regrets (Deville, 2004: 39).

Ou celui, nimbé de romantisme, de William Walker à l'apogée de sa gloire:

En moins d'un an, le petit jeune homme en redingote noire s'est déchiré de l'intérieur: il est toujours cet enfant calme et timide de Nashville et il est devenu le redoutable aventurier William Walker. Il a le regard halluciné des fous et des conquérants. Il envisage alors en secret d'attaquer à nouveau le Sonora, mais c'est le Nicaragua plus au sud qui l'attend, et qu'il mette à feu et à sang avant d'aller mourir à Trujillo, au Honduras (Deville, 2004: 87); Tony de la Guardia est un dilettante bordélique, aussi désintéressé que peut l'être un privilégié comblé

14 *Les Vies parallèles des hommes illustres* est une œuvre du grec Plutarque qui rassemble une cinquantaine de biographies comparées de Grecs et de Romains célèbres: César et Alexandre, Cicéron et Démosthène... Rappelons pour mémoire que ces écrits ont eu une influence énorme sur la littérature européenne et nombreux sont les auteurs, parmi lesquels Shakespeare, à s'être inspirés d'eux.

d'honneur et de prébendes, qui depuis des mois ne sait plus où il en est [...] Il passe une partie de son temps à se promener, au milieu d'une administration si tentaculaire qu'elle en devient inexistante, des valises emplies de poudre blanches et de billets verts [...] Et c'est peut-être avec soulagement qu'il accueille son arrestation le 13 juin, et l'éventuelle possibilité d'enfin pouvoir s'expliquer (Deville, 2004:73-74).

Histoire et romanesque se confondent, mais c'est encore sans compter sur la volonté scripturale du narrateur qui, il faut le rappeler, est un écrivain. C'est grâce à son ambition formelle originale que les histoires, grandes et petites, se nouent, qui consiste à prendre deux journaux, le *Diaro* et le *Tiempo*, à une semaine d'intervalle dans deux capitales frontalières —en l'occurrence Managua au Nicaragua et Tegucigalpa au Honduras— et à rédiger à partir de ce tressé l'histoire passée et actuelle de la région. C'est donc d'un jeu ou pour mieux dire d'une recherche stylistique que naît *Pura Vida*. Le rythme de la narration s'enrichit autant qu'il se complexifie autour de cet impératif narratif qu'est la «manipulation de journaux» (Deville, 2004: 207). C'est parce qu'il écrit des récits d'inégales longueurs à partir d'articles de faits divers ou de gros titres repérés dans la presse et les parsèment de citations —ici, il reproduit une petite annonce; là, il cite un article— que le narrateur fait entrer en contact la renommée des uns et l'anonymat des autres, tous acteurs de la même histoire des hommes, le français avec la langue espagnole, le passé avec le présent, l'éternel avec l'éphémère...

Au final, le roman *Pura Vida* apparaît comme une Odyssée de l'échec, celle bien entendu de l'aventurier William Walker, comme l'indique le sous-titre¹⁵, et dont la vie et la mort tissent le fil conducteur d'un récit tout en digressions et en allers retours dans le temps et l'espace, ainsi que celles des révolutionnaires qui un jour ont aussi avec ferveur agité le rêve panaméricain. Dans le flot des références, «le Libertador» Bolivar fait en quelque sorte figure d'archétype ou de saint-patron de ces sud-américains épris de combats (Deville, 2004: 40). Et, dans une courte citation qu'il lui attribue, le narrateur lit en ramassé tout ce que les rêves de gloire politiques comporte de risque, d'échec et de douleur, mais aussi d'ambition et de grandeur parfois affadies par le poids des morts et des déroutés: «celui qui sert une révolution laboure la mer» (Deville, 2004: 36).

En second lieu, la tentation autobiographique est très présente et devient une marque d'hybridité dans la mesure où elle apparaît au sein de fictions et qu'elle n'est jamais démentie. L'auteur a, en effet, créé un narrateur qui lui ressemble en de nombreux points à la fois biographiques et bibliographiques. Le décrire d'après les narrateurs de ses romans n'est cependant envisageable que dans la mesure où il a lui-même introduit certains détails dans ses œuvres, plaçant du même coup son lecteur au cœur d'un jeu avec de vrais et de faux *Je*. Si le narrateur reflète l'auteur par certains aspects, c'est que Deville consent à ce jeu des rapprochements. L'on trouve ainsi quelques références à ses origines: «la séduction perniciose 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» (Deville, 2006:

15 L'ironie de Deville est encore à saisir dans ce sous-titre restrictif («Vie et mort de William Walker») attribué à un roman on ne peut plus dense entre récit de vie et de mort...

30). Né en Loire-Atlantique, Patrick Deville a, en effet, grandi à Saint-Nazaire, et il prend la ville, précisément son port, pour décor dans la dernière phase de son récit (Deville, 2006: 11, 127-140). Dans sa jeunesse, il a travaillé au sein de différentes ambassades françaises: «A 23 ans, il est envoyé comme attaché culturel dans le Golfe Persique, à Mascate, dans le sultanat d'Oman » (Guichard, 2004: 15). Même si l'époque ne correspond pas tout à fait, le narrateur de *Pura Vida* lui aussi évoque un emploi diplomatique dans la même région du monde.

Le hasard d'obscures affectations peut-être alphabétiques, auquel cas ce fut de justesse, m'avait expédié à Mascate plutôt qu'à Managua, dans la torpeur médiévale du règne de Qabous bin Saïd sultan d'Oman, et la vie somnolente d'une poignée d'ambassades au bord du désert, tout à coup saisies par le fracas à leur porte de la guerre entre l'Iran et l'Irak (Deville, 2004: 120-121).

A côté de son installation à La Havane, au début des années 1990, les voyages et les lectures ont parfait chez Deville la connaissance de l'Amérique centrale, dans laquelle s'ancrent l'intrigue de plusieurs œuvres. Ce sont toutefois les informations bibliographiques qui sont les plus nombreuses, multipliant les allers et retours entre la réalité et la fiction, de même qu'entre l'auteur et son narrateur. Quelques exemples pris au hasard des romans en feront foi. *La Tentation des armes à feu* s'ouvre sur l'image rapidement esquissée d'une jeune anglaise blonde qui fait découvrir Fanning, le héros d'*Après le feu d'artifice* d'Aldous Huxley au narrateur. Cette notation peut être lue comme un jeu intertextuel, et pour mieux dire comme un clin d'œil malicieux au roman de Deville intitulé *Le Feu d'artifice*. Le narrateur semble, par ailleurs, rappeler que son créateur est l'auteur d'un récit sur le dernier paquebot construit par les Chantiers navals de Loire-Atlantique, situés à proximité de son domicile, et publié dans l'ouvrage collectif *Queen Mary 2 & Saint-Nazaire*¹⁶: «nous amassions [...] des notes sur la construction du plus grand paquebot du monde par les Chantiers de l'Atlantique de Saint-Nazaire» (Deville, 2006: 127). Au début du récit «Le parking du Papagayo», le roman autofictif reproduit le texte d'une chanson intitulée *Sorocabana*, écrite par Deville pour un disque¹⁷ de la chanteuse Mauguière (Deville, 2006: 119-125; 133). Les fils narratifs intertextuels se tissent de façon absolue lorsque dans *La Tentation des armes à feu*, il est fait mention de *Pura Vida*: «J'écrivais la nuit mon *William Walker* et cette vie de clochard laborieux me convenait très bien» (Deville, 2006: 132) et que dans *Pura Vida*, c'est le projet Vie et mort de William Walker qui est cité: «J'envisageais de classer là, au calme, mes notes centraméricaines, et reprendre l'écriture de mon *William Walker* en chantier» (Deville, 2004: 25). Deville donne une sorte de lecture croisée de ses différents projets d'écriture. A plusieurs reprises, à travers son narrateur, il dessine son livre en train de s'écrire, procédant à une savante mise en abyme romanesque. Les deux opus montrent donc que la fiction narrative revient toujours par son antonyme: de fait, ils placent en abyme leur propre écriture.

16 Cf. bibliographie.

17 Le disque intitulé *Du roman au refrain* est un double CD de Mauguière qui rassemble une trentaine de chansons, toutes écrites par des romanciers, tels Jean-Marie Laclavetine, Dominique Noguez, Régine Detambel, Jacques Bens, Paul Fournel, Alain Nadaud, Jacqueline Harpman, Patrick Cauvin... La partition également reproduite dans le roman est signée Lemmonier.

Je lui parle d'un vague projet qui aborderait la tentation des armes à feu, et la disparition, par ces mêmes armes à feu, d'un assez grand nombre de poètes russes venus trouver la mort au sud du Caucase. J'imaginai relier ces coups de feu à l'image d'un homme debout sur le pas de sa porte, à Montevideo, les revolvers le long des cuisses. Et aussi le souvenir d'une femme aux longs cheveux noirs... A des images de vieux films, à quelques chansons populaires, à un livre d'Aldous Huxley que m'avait fait découvrir une chanteuse blonde hitchcockienne (Deville, 2006: 79).

L'autoréférence devient un multiplicateur de romanesque.

J'étais arrivé en Amérique centrale, il y a quelques années, avec le projet d'y écrire la vie et la mort de William Walker (Deville, 2004: 19); Il y a des vies dont on aimerait faire le récit [...] des vies admirables emplies d'armes à feu, de chansons populaires et de hasards féconds (Deville, 2006: 73).

En empruntant la vision d'un narrateur écrivant, le romancier dynamise ses fictions et livre sporadiquement des clefs d'interprétation de ses œuvres et d'explication de leur fonctionnement structurel interne:

Le narrateur que j'avais à lui proposer ne suivrait l'histoire que de loin, à la lecture des journaux [...] le livre qu'il écrirait serait un travail purement formel et binaire: il lirait deux journaux, dans deux capitales de deux pays frontaliers, deux vendredis consécutifs (Deville, 2004: 279).

La référentialité de ses récits présuppose du reste leur existence:

Depuis plusieurs semaines, je reconstitue peu à peu au stylo, dans des cahiers, la chronologie des dépêches d'agences¹⁸ qui ont précédé, il y a trente ans, le déclenchement de la guerre du Football, querelles dignes de garnements sous un préau, et dont il faut pourtant bien convenir qu'elles avaient pu provoquer, de fil en aiguille, le vrombissement sourd des chars et des avions de combats (Deville, 2004: 202).

De fait, c'est dans une vaste combinaison des références livresques, historiques ou romanesques, que le lecteur est invité à s'engager, le vœu de mêler la fiction à la réalité étant le vœu de départ du narrateur. C'est en tout cas de la sorte qu'il faut lire son geste lorsqu'il envisage d'envoyer les mots du héros d'Huxley à son amoureuse, la Grande Infante de Castille (Deville, 2006: 28). Le narrateur multiplie, de surcroît, les rencontres avec des écrivains honduriens (Deville, 2004: 278), il rend visite à d'anciens rescapés sandinistes, vieux écrivains et intellectuels, et présente même son projet au poète et sculpteur Cardenal

18 Ces dépêches sont reproduites ensuite sur trois pages.

(Deville, 2004: 33-35). Et redit à l'infini son goût pour l'écrit et sa confiance dans la création. Les citations de peintres, d'auteurs, les reproductions de refrains populaires ou de partition de chanson, et les lettres sont par conséquent autant d'indices, nombreux, qui concourent à définir les ouvrages comme des romans-sommes. Mélangeant les genres, le style, hybridé et débridé, gagne en inventivité, en liberté formelle et structurelle. Les deux opus sont très clairement à la recherche de leur propre forme et ils la trouvent dans une absence de pureté formelle. C'est la combinaison d'éléments hétérogènes qui aboutit au résultat final et c'est bien dans ce sens qu'il faut comprendre l'insertion de trois photographies en noir et blanc dans *La Tentation des armes à feu*. La reproduction de la couverture du roman *Après le feu d'artifice* d'Aldous Huxley, la photographie en pied de Baltazar Brum et l'image arrêtée extraite du film *L'état* d'Alfred Hitchcock (Deville, 2006: 21, 39, 115) se présentent comme des documents à part entière, jamais comme des illustrations strictes du récit. Ce qui fait aussi de *La Tentation des armes à feu* un roman photographique.

Donné pour alter ego de l'écrivain, le photographe combine visible et invisible et propose une dramatisation du réel. Dans le suspens temporel de son art, il crée une pause contemplative qui provoque l'impulsion narrative: dans un récit déchronologique, un commentaire du portrait de Brum se déroule sur plus de quinze pages dans le chapitre intitulé «Une photo à Montevideo» (Deville, 2006: 23-39). La présence du document photographique en fin de chapitre, comme celle des documents historiques d'ailleurs, se justifie dans son projet littéraire singulier qui affiche un besoin de faits attestés et d'irréfutables pièces d'archives, mémoire des hommes. Ce n'est cependant pas à des fins de reconstitution réaliste que la photographie est convoquée: à l'instar des autres arts et des sciences, la photographie y demeure un creuset d'imaginaire. Ce n'est pas la seule contemplation du portrait de Baltazar Brum qui interpelle l'écrivain, mais autant sa fabrication, c'est-à-dire le moment de la prise de vue. L'instant vertigineux où le photographe déclenche son appareil est véritablement celui qui enclenche l'imagination et engendre la fiction.

Maintenant, Baltazar Brum est debout sur la scène de l'Histoire, les revolvers le long des cuisses [...] à cet instant, il n'est plus ni président ni uruguayen ni même du XXe siècle. Il est un homme qui sait qu'il va mourir dans une poignée de seconde, et qui a sur les lèvres un sourire [...] L'index de sa main droite est allongé sur la détente du revolver. C'est à ce moment que Caruso appuie sur le déclencheur de l'appareil. Baltazar Brum descend du trottoir et s'avance au milieu de la rue. Le groupe des badauds s'ouvre et se referme sur lui. Baltazar Brum est allongé dans une flaque de sang [...] Derrière moi, le brocanteur impatient justifiait son prix, et me garantissait que le tirage était original, effectué par Caruso en 1933 (Deville, 2006: 34).

L'hybridation s'effectue, en troisième lieu, dans l'approche thématique des romans: leur volonté avouée est la transcription des fluctuations diverses du monde moderne au prisme de leur sensibilité. Les narrateurs semblent vouloir illustrer cette pensée de Victor Segalen mise en exergue à *La Tentation des armes à feu*: «Je compte infiniment sur de beaux hasards, servis par mon aptitude à leur sauter aux cheveux». En effet, si dans *Pura Vida*, le *Je* retrace

au jour le jour ses activités, il le fait autant par souci formel que par quête personnelle, puisque, au sein de ses savantes digressions cumulées, il s'autoportraitise. Dans *La Tentation des armes à feu*, ce dessein est moins nettement défini cependant que le résultat est porté par cette volontaire portraitiste. Dans l'appréhension du «grand branle de la terre» cher à Diderot, l'écriture de soi prend donc des formes multiples; elle se réfléchit au miroir de l'autre et de l'ailleurs, dans l'espace et le temps. Par conséquent, le *Je* des deux récits ne se rencontre pas dans les méandres de ses souvenirs, qu'ils soient de voyages ou de lectures, ou au fond de lui-même, mais plus souvent au bout d'un cheminement qui passe par l'observation de ses semblables dans différents contextes historiques et que seule peut effectuer l'écriture. Au final, les deux narrateurs apparaissent comme les produits de l'histoire, de leur histoire personnelle, tout autant que de l'histoire de la fiction qui les construit et leur donne sens.

Parce que le style de l'écrivain est tout entier dans la problématique du langage, l'alternance de tons et de registres fonde la quatrième forme d'hybridation. D'abord, il faut remarquer la dynamique citationnelle qui parcourt les œuvres: les multiples références littéraires (parmi lesquels Borgès, Rousseau, Hemingway, Cervantès, Pascal, Marcel Schwob, Shelley, Byron, Cendrars, Stevenson, Omar Khayyam...) et artistiques (de Klee à Kandinsky, en passant par Van Gogh...) qui se trouvent dans le corps des récits ou en exergue aux chapitres, participent de ce travail sur la langue. De cette façon, Deville renouvelle la lecture des grandes œuvres de façon subtile et précise, à la fois informée et critique. Il en appelle de facto à la mémoire littéraire du lecteur: c'est dans son esprit que se conçoit la transmutation intertextuelle, revendiquée par le recueil de citations, noms d'auteurs ou simples allusions. Ce métissage de destins de mots renforce à son tour l'hybridité thématique qui fait que de grands patronymes, splendides ou désastreux, escortent des anonymes, et parfois même des amnésiques.

Cette attention au textuel appartient par définition au savoir propre à l'écrivain dont le vœu est la mise en œuvre de toute la richesse du langage; le mélange générique, évoqué précédemment, entraîne également un mixage de sons et de tons. Patrick Deville est effectivement à la recherche d'une musicalité idéale: il manie, comme à l'accoutumée, un lexique vaste, profus et fort précis, qui est majoritairement fourni par un stock de sons spécialisés ou étrangers. «—*¡Pura Vida!*, *concluait-il, extasié*» (Deville, 2004: 222). Polyphonique et polyglotte, la phrase en retire une cadence particulière et les diégèses beaucoup d'originalité.

Sur la stèle ne sont pas gravés les mots de Country Joe Mc Donald à Woodstock (One, two, three, for, What are we fighting for?) mais ceux d'Augusto César Sandino: Sólo los obreros y los campesinos irán hasta el fin (Seuls les ouvriers et les paysans iront jusqu'au bout) (Deville, 2004: 57).

D'une façon générale, les journaux, les slogans, les jurons, les chants révolutionnaires livrent les vocables hispanophones:

Asesina a niño de 20 puñaladas... Exposición de muñecas y muñecos japoneses;
¡Sony, para vivir mejor!; Los hombres mueren, el Partido es inmortal; ¡¡¡Buenos

Dias!!! ¡¡¡ Señor!!!; ¡ No vas morir mañana! Muere máximo líder chino; ¡Viva el presidente! (Deville, 2004: 80, 168, 243, 161, 127, 110).

Selon le vœu de l'auteur, explicité plus avant, mû par un désir d'encyclopédiste et par-là-même didactique, bien souvent la phrase originale est précédée ou suivie de sa traduction.

Dicen que tenía problemas con la mujer... On prétend qu'il avait des ennuis avec sa femme (Deville, 2006: 38); El Asesinado, l'Assassiné; ¿Te dio miedo la sangre?, Le sang t'a fait peur?; ¡Adiós muchachos! (compañeros de mi vida) (Deville, 2004: 278, 96, 97)

L'anglo-américain tient la seconde place en apport de termes ou locutions étrangères. «Managua Nicaragua is a beautiful town You buy a hacienda for a few pesos down» (Deville, 2004: 13-14). Les quelques mots anglais ou espagnols isolés sont fréquemment répétés dans les textes et facilement reconnaissables tels: «les muchachos, les barbudos, les commandantes, le Stand by, les malls, les cantinas, les pulquerias, les mariachis». Et, pour autrement dire combien le savoir est proche de la poétique, l'ornithologie (Deville, 2004: 18, 32, 55, 117) fournit son lot d'idiomes latins:

Ces *chocoyos del cráter*, qui ne sont pas des perruches *maracanas* (*Propyrrhura maracana*, ni *Psittacara leucophthalma*) viennent la nuit troubler le sommeil des ornithologues; Mais il s'agit du nid de la *chiltota* (*Icterus gularis*) (Deville, 2004: 117, 32); un aigle en à-pic, dont l'ornithologue amateur aimerait connaître le nom (*Aquila chrysaetos?* *Aquila naevia?* *Aquila clanga?*); les fourniers, *horneros* (*Furnarius rufus*) comme les charpentiers *carpinteros* (*Colaptes campestris*); les *calandrias* (*Mimus saturninus*) chantent dans les platanes roussis alignés le long des rues (Deville, 2006: 68, 37, 16)

Dans cette appréhension singulière, babélique, de la langue et des langues, Deville renouvelle également son goût du détail et du descriptif:

Roberto Sosa m'avait assuré que dans les années quarante de grands vols de perroquets sauvages fleurissaient encore les murs blancs de Tegucigalpa, kaléidoscope des ailes versicolores et feux d'artifice emmêlés des gros becs jaunes en sécateurs, plumage rouge cerise parsemé de paille d'or des grands aras *cyanopsitta*, corps vert pomme et tête jaune du *papagaio verdadeiro do Brazil* (*Amazona oestiva*), fusées vert sombre des petites perruches *coricas* (*Eucinetus barrabandi*) à la tête bleue comme le romarin, mais que les Indiens adorateurs du dieu caco savaient maquiller en perroquets véritables (en les aspergeant du sang de la grenouille *rana tinctoria*) (Deville, 2004: 225).

Dans ces deux œuvres hybrides, amples et débordée par l'érudition autant que par l'émotion, il semble que le parcours topographique tienne précisément lieu d'exploration

psychologique et confère aux récits leur sensibilité dramatique. Ainsi, partant des topographies architecturales pour arriver aux paysages, nous montrerons comment le descriptif joue un rôle hautement exemplaire dans la construction de l'esthétique de Deville.

3. TOPOGRAPHIES

Au fil de ses œuvres, mais également de ses entretiens dans la presse, Patrick Deville avoue, à côté d'une passion pour la lecture et l'écriture, un attrait particulier pour la géographie. *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* en témoignent qui traduisent son goût très prononcé pour les voyages et les lieux. Selon la tradition romantique, le voyage est d'abord une visite de traces: il s'agit de lire et de déchiffrer l'amas de signes que constituent les espaces architecturés, les constructions de styles et d'époques différents, avec leurs inscriptions et leurs gravures, souvenirs de la vie des hommes, jadis et naguère. Le monde se lit telle aussi telle une succession d'édifices à identifier, à qualifier, à décrire: telle une aventure herméneutique. Cinéophile averti, amateur de photographies et grand arpenteur de villes, Deville est un homme de l'image qui attache une grande attention à l'esthétique: sa peinture des lieux repose sur une appréhension singulière des couleurs et des détails architecturaux des paysages et des villes. L'espace parcouru par son narrateur est décrit sous la forme d'une juxtaposition de scènes en permanence nouvelles. La richesse des références picturales signale, par ailleurs, une fascination pour le monde visible: l'écrivain en «sémiomane déambulatoire¹⁹» puise dans l'image la puissance visionnaire et hallucinatoire de son écriture.

Défilé de petits commerces assez difficilement identifiables au bord de la route, puis une grande station-service toute neuve, avec supermarché intégré derrière ses deux palmiers mazoutés ivres d'essence et de soleil. Volcans ocre et sienne à l'horizon verdâtre (Deville, 2004: 31).

Un travail de cadrage et de focale est effectué qui fait naître des rues poussiéreuses où circulent de vieilles guimbardes rescapées d'une Révolution; des forêts vierges sur lesquelles règnent des oiseaux multicolores; des fleuves aux eaux jaunes et bourbeuses, infranchissables; des hôtels de luxe aux façades flamboyantes; des trottoirs usés bordant des terrains vagues accueillant les jeux d'enfants en guenilles; des lacs à l'odeur poisseuse aux bords desquels brûlent les braseros de vieilles gargotes; des cantinas et des *pulquerias* emplies de fumée et de vapeurs d'alcool, dans lesquels résonnent les inusables airs de boléro et de tango... Aux côtés des hôtels Art déco aux couleurs pastel ou des murs éblouissants de blanc des villas, la marina d'Hemingway est toute proche, qui donne aux relations intertextuelles —de Borgès et Marquez à Cortázar— une signification supplémentaire. Le narrateur voyageur devient une plaque sensible qui révèle le monde. Tous ces décors centraméricains sont en outre traversés par une sourde mélancolie: venu de très loin, l'écho des rires moqueurs d'une belle brune se

19 L'expression est de Philippe Hamon, dont on citera à propos l'ouvrage *La description littéraire* qui recense les postures d'écritures possibles face à ce topos littéraire.

conjugue aux espoirs déçus des révolutionnaires et aux désappointements, parfois terriblement comiques, du *Je amoureux*. Il flotte dans l'air de ces lourds relents de passion dont il ne faut rien dire: les aventuriers de Deville sont des solitaires qui ne tolèrent que le silence et les pleurs du bandonéon... Soumis à un désir d'exhaustivité, ce projet de révéler le monde ne peut s'épanouir que dans l'infime et le détail d'une multiplication d'effets de réel. Le lexique est, du reste, précis, empruntant largement au discours scientifiques et techniques.

Dans *Pura Vida*, l'espace géographique est précisément limité à l'Amérique centrale constituée par sept pays que le narrateur parcourt, franchissant plus volontiers cependant la frontière qui sépare le Honduras et le Nicaragua. «Managua est au cœur géographique et stratégique de mon dispositif» (Deville, 2004: 21). Le recours à l'image autant visuelle que métaphorique explique la préférence de l'auteur pour l'hypotypose, ce raccourci riche et précis qui met sous les yeux l'objet ou le lieu décrit.

La capitale est enchâssée sur trois côtés dans des montagnes vertes et noires, brumeuses. Les deux villes s'écartent à regret des berges, comme si les retenaient l'une à l'autre les trois agrafes des ponts sur la plaie du río en train de cicatriser. Elles remontent en sinuant les vallées dans le sens inverse du ruissellement des eaux, contournent les plus hautes collines qu'elles enserrent, délaissent le grand dôme pistache du cerro Juana Láinez qui enfle comme une montgolfière au milieu des toits rouges et bruns, jaunes, entre lesquels se profile la statue d'un grand christ blanc, le même qu'à La Havane (mais, à la différence de La Havane, court devant celui-ci, sur une centaine de mètres, une publicité pour la COCA-COLA en immenses lettres capitales blanches accrochées à la montagne verte, à l'imitation du mot HOLLYWOOD sur la colline des bois enchantés (Deville, 2004: 170).

Le narrateur devient descripteur: il expose la ville. Fasciné par les panoramas autant que par les gros plans, il ne tend pas pour autant à constituer une somme de ses visions. La saturation latente le rappelle qui est toujours évitée par le jeu langagier. Car, en effet, le descriptif s'avère l'un des topiques de la fiction où se déploie avec tous ses fastes le style personnel et désinvolte de l'auteur. La visée réaliste demeure éphémère et le narrateur clôt sa description bien avant de l'atteindre. La personnification du cours d'eau hondurien appelé l'arroyo del Miguelete donne, à ce titre, une idée précise de l'ironie mise en jeu.

Après avoir consciencieusement abreuvé des milliers de vaches et arrosé des millions d'eucalyptus [...] il déboule avec l'impatience d'un jeune péquenaud dans la banlieue de Montevideo, découvre ahuri les quartiers de tôle et de vieux pneus où survivent quelques potagers, longe comme un marlou le cimetière du Nord, avant de se faire coincer par les berges cimentées de la rambla Francisco-Lavalleja, que surplombent les maisons de la rue Eusebio-Valdenegro (Deville, 2006: 15).

Comme Managua, la capitale uruguayenne se trouve au cœur du phénomène de réminiscence du narrateur: souvent décrite, Montevideo est parfois rapidement esquissée

grâce à quelques juxtapositions d'éléments caractéristiques car la verve du romancier s'épanouit aussi entre parataxe et dislocation.

Fuite d'avenues boisées dans la nuit de Managua, pluie d'or en confettis des lampadaires orange au travers des feuillages d'eucalyptus frissonnants, groupe d'hommes rassemblés autour d'un feu de bois, près de la baraque d'un réparateur de pneus (Deville, 2004: 124); Dès qu'elle s'éloigne du front de mer, des appartements à trois mille dollars le mois avec vue sur le Río, des quartiers de Pocitos, de Buceo ou carrasco, Montevideo jette assez vite l'éponge. Rues sombres et poussiéreuses. Stations-service. Entrepôts. Épiceries ambulantes sur des charrettes à pneus. Pyramides de pastèques et montagnes de bananes (Deville, 2006: 36).

L'attrait des lieux centraméricains se retrouve dans le premier récit de *La Tentation des armes à feu*, mais, d'autres déplacements donnent lieu à des descriptions, plus ou moins localisées, de pays d'Europe de l'Est et de l'Asie.

Le long du boulevard de mer, des pèse-personnes alignés reposaient sur des carrés de moquette auprès d'une soucoupe pour la monnaie, et d'un écriteau en carton où était écrit à la main un texte signifiant sans doute «Pesez-vous face à la Caspienne». Plus loin on procédait à l'embarquement des passagers d'un petit ferry-boat blanc et rouille pour Astrakhan plus au nord, ou pour le Kazakhstan de l'autre côté. Debout sur les rochers, les pêcheurs coiffés de casquettes de marin plates et bleu marine surveillaient leurs lignes du coin de l'œil; La presqu'île d'Apchéron tout entière est éventrée de champs pétroliers, hérissée d'usines à gaz, et au large navigue Neft Dachlary, les Rochers du Pétrole, ville de hangars et de baraques métalliques alignés sur la Caspienne à angles droits. Le paysage décline les teintes délicates de rouille dont sait jouer le métal qu'on abandonne à lui-même et au vent salin: du henné jusqu'au safran (Deville, 2006: 45, 49).

De tous ces passages descriptifs, il faut remarquer l'autonomie qui facilite leur assimilation thématique et narrative dans le déroulement des intrigues. La phrase paysage se déploie en un long travelling cinématographique, saisi —et c'est symptomatique— depuis la vitre d'un train traversant le Caucase. «A l'aube, on traverse une steppe gelée, d'où on aperçoit enfin sur la droite les montagnes du Caucase où combattait au siècle dernier le valeureux Schamyl, héros du Daghestan, où combat aujourd'hui Chamil Bassaev, héros de la Tchétchénie (Deville, 2006: 67).

De fait, les approches topographiques offrent un foisonnement de détails au milieu d'un style narratif économe; elles s'appréhendent fréquemment telle une parenthèse documentaire et explicative:

Près du lac Xolotlán, les pneus des camions-bennes, où des ouvriers sont transportés debout, et serrés comme des bestiaux vers l'abattoir du salariat, certains

coiffés de casques de chantier orange, lèvent une poussière grise et saupoudrent de bleu les palmes immobiles et desséchées [...] Le soleil pose des piqûres de guêpe sur les vagues molles du lac. Une ligne électrique à haute tension trace une tangente au bord de l'eau, et s'en va survoler, plus loin, la Casa Julio Cortázar (Deville, 2004: 70).

La volonté encyclopédique du narrateur s'allie à la puissance démiurgique de l'écrivain, mais la reconstitution des paysages et des lieux naît d'une volonté constructrice en tous points artistique. «Un dernier rayon dore les façades et le revêtement poudreux, rosé, de la plazuela del Arbolito. Il fait nuit lorsque je pousse la porte du paradis» (Deville, 2004: 277). Si le discours descriptif est une activité saturante —concrètement, c'est un véritable parasitage mémoriel qui affecte le narrateur voyageur— il est évident que sa précision exprime le caractère minutieux de l'inconnu enfin dévoilé, enfin capturé.

Le 16 juin 1855, le Vesta entre dans la baie d'El Realejo et les anciens compagnons de Narciso López voient enfin une population en liesse les accueillir [...] C'est le début de la saison des pluies. Les bouquets de plantes épiphytes violettes s'accrochent aux troncs des manguiers. Les grands cactus verts pomme gorgés de sève se dressent devant le volcan Momotombo à l'horizon. Billes rouge vif des caféiers. Bambous géants et bananiers entre lesquels se dissimulent des maisons d'adobe pour la plupart en ruine, avec une petite cour et trois poules, un cochon noir, que les paysans s'empressent de ramasser ainsi que leurs filles à l'arrivée de la troupe (Deville, 2004: 104).

Dans ce cas, la description repose aussi sur une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, apte à prendre en charge une vision encyclopédique du monde. Pareille ambition implique une phase préparatoire souvent minutieuse, palimpseste de notes de lecture mêlées à des repérages de terrain. L'insertion du passage descriptif dans le tissu narratif, sa délimitation et sa clôture révèlent bien des traces personnelles dont certaines ont un effet psychologique. Edifices et paysages se voient influencés par le désordre sentimental du narrateur.

En milieu de semaine, à Montevideo, le marché aux puces est fermé et la rue Tristan-Narvaja déserte. Des platanes font dégoutter leur tristesse humide au-dessus des trottoirs cabossés. Sur le rideau métallique d'un garage était reproduite, à la peinture jaune et violette [...] la photographie du Che allongé mort sur le lavoir de l'hôpital de Vallegrande [...] et je longuais ce garage, et son rideau métallique révolutionnaire, en pensant à mon premier contact avec l'Uruguay, en 1976, qui avait été la rencontre, en France, du chanteur exilé Daniel Viglietti (Deville, 2004: 28).

La narration à la première personne se conjugue avec le procédé de reconstruction postérieure pour faire assumer le plus pleinement possible la description au seul *Je*, pris entre

anamnèses personnelles, reconstitutions historiques et espoirs déçus. Que ce soit au niveau de la connaissance que de l'expression, aucun élément du discours fictionnel ne peut lui être retiré. Si le descriptif possède une valeur essentiellement artistique, l'acuité intellectuelle du narrateur lui épargne tout penchant pour le «décorativisme». Estampillées *prêtes à encadrer*, ses descriptions en forme de récit de fabrication possèdent tout au contraire une fonction hautement esthétique: l'immobilisation du récit en tableaux. Quelles qu'elles soient, elles deviennent chacune *ekphrasis*, véritables expositions d'œuvres d'art. Dans sa peinture du réel, le poète rivalise consciemment avec le peintre.

Dans les mois qui suivent, le Nicaragua ressemble à ces tableaux de bataille peints par Meissonnier ou Balbus, sur lesquels on aperçoit, dans l'inextricable confusion, jaillir une épée ensanglantée, la bouche d'un cheval que déforme le mors et ses yeux dilatés de terreur, un sabot foulant au sol une armure, un casque de fer qui roule dans la poussière (Deville, 2004: 139).

Et l'attention portée au détail exprime la précision du discours qui le nomme. Aussi, dans ses romans, Deville aborde-t-il généralement le cercle chromatique avec l'œil du plasticien: *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* ne font pas exception à ce trait stylistique dans le sens où les couleurs y sont appréciées en termes précis qui confèrent au réel décrit une poésie singulière. «Au bord du lac, les nacelles rose fraise et vert pistache d'une roue Ferris immobile scintillent de toutes leurs poignées nickelées sur le ciel bleu». Ici, de «longues traînées orange [...] écorcent le ciel cendré»; là-bas, les «volcans violets» assombrissent l'horizon et là, «derrière les longues traînées cerise le soleil [entre] en fusion» (Deville, 2004: 66, 15, 18, 99). Ce penchant pour l'art pictural se retrouve dans les arrêts obligés, typiquement devilliens, qui travaillent, par exemple, le thème de l'architecture mangée. Les lieux soudain sont porteurs d'une ombre d'irréalité irradiante, à l'instar de ce «toit-terrace au béton effrité, où pointe par endroits l'armature de fer rouillé, part de gâteau de meringue avarié au coin d'une rue de Managua» (Deville, 2004: 50). Examinant la verve d'un certain Byron Cole²⁰, le narrateur de *Pura Vida* met le lecteur sur une piste d'interprétation stylistique envisageable, multipliant encore l'effet de miroir explicité ci-avant:

Il agrémente son récit des eaux vertes et or du río sous le tunnel hypnotique et sonore de la forêt vierge, le ponctue de virgules d'oiseaux multicolores qui s'enfuient dans les arbres, des points de suspension des fleurs géantes sur l'onde propagée, des longs tirets blancs des bancs de sable – et des parenthèses des rapides à franchir par les berges (Deville, 2004: 101).

De l'architecture aux paysages se construit le décor toujours en mouvement des fictions. L'espace peint reste en expansion et en dépli infini. Le regard du narrateur se laisse guider

20 Contemporain de William Walker, Byron Cole est décrit comme le propriétaire du journal *Commercial Advertiser* de San Francisco, vers 1854. Il deviendra rédacteur en chef d'*El Nicaragüense* créé par Walker après son accession au pouvoir.

par la profusion et la discontinuité des micro-événements et des spectacles qu'il découvre. Le voyageur est un invétéré flâneur.

Devant le parthénon du Palais national ocre et blanc, d'un néo-classicisme colonial, à l'ombre des palmiers emplis d'oiseaux noirs minuscules, un marchand de crèmes glacées fume sa clope, assis sur un muret, devant son triporteur. Empilements de casiers à bouteilles le long du restaurant fast-food à l'enseigne du Che Burger ; Assis sur une chaise métallique rouge, à deux heures cinq P.M. local time, à Managua Nicaragua *beautiful town*, le vendredi 21 février 1997, l'enquêteur scrupuleux peut noter que les gargotes en tôle, au bord du lac, sont surmontés de fumerolles grises et bleues, qui glissent devant le volcan Momotombo endormi à l'horizon comme un vieil éléphant (Deville, 2004: 80, 65).

En outre, de ses nombreux déplacements, le *Je* apprécie le bonheur de se mouvoir au gré de ses envies et cultive «cette euphorie que procure la certitude que personne au monde ne sait où vous êtes, ni dans quel pays» (Deville, 2004: 218); c'est pourquoi il ressort de ses fresques, une titillation nostalgique, un état de langueur causé par le regret obsédant d'un lieu où l'on a vécu. «Peu de villes au monde, autant que Montevideo, savent ainsi suinter la nostalgie» (Deville, 2006: 23). Pourtant, ce vague à l'âme n'apparaît pas toujours aussi distinctement. La teneur nostalgique se définit bien plus souvent comme «le désir d'on ne sait quoi», pour paraphraser Saint-Exupéry, et s'attache à la temporalité —qui n'est évidemment pas la chronologie— autant qu'à la topographie. «Je patientais dans les boutiques en entresol du marché aux puces, comme si j'allais y découvrir une vieille raison de vivre soldée mais en assez bon état» (Deville, 2006: 23). Dans de nombreux passages des romans, le narrateur, somme toute, brosse moins les lieux, passés ou présents, qui s'étendent sous ses yeux ou qu'il imagine, que le temps qui s'étire et qui donne une idée de la précarité de l'existence. «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» (Deville, 2006: 29). Aussi, sait-il tirer parti du temps: avec application, il assemble des lieux, colligeant des petits morceaux de temporalité fortement imprégnés de couleurs et d'atmosphère afin de construire au fil des pages un lien entre le passé et le présent. Les déclencheurs de ces effets fréquents d'entrechoquement de la mémoire du narrateur sont des plus divers, banals comme une boutique souvenirs donnant sur un bord de mer, et exceptionnels, telles les terres qui ont engendré batailles, guerres ou mouvements révolutionnaires deux siècles durant. Plus proustien que jamais, Deville à son tour montre qu'un objet parfois à peine entrevu transporte dans le temps et l'espace plus sûrement que n'importe quel moyen de locomotion fut-il moderne. Une cabane en bord de plage permet ici au narrateur de se transporter des années soixante à aujourd'hui, des confins du Brésil à Paris, en passant par le Honduras, et de dissenter sur «l'afrancesamiento», cette affection particulière et doucereusement surannée portée à la France du XIXe siècle par les Centraméricains.

Les petits *balnearios* de la côte atlantique, comme La Paloma, ou Cabo Polonio, en remontant vers le nord et la frontière du Brésil, ressemblent aux

stations balnéaires de l’Océan ou de Tharon-Plage autrefois, dans les années soixante, avec leurs bazars de souvenirs, leurs piles de bouées multicolores et les bouquets d’épuisette pour les enfants, leurs boutiques de poupées en coquillages ou de baromètres décoratifs, leurs parterres de fleurs géométriques au milieu des ronds-points peints en blanc.

Ce petit pays du cône Sud où s’étaient inventées [...] l’immense beauté des *Chants de Maldoror* de Lautréamont et à légèreté de *L’Homme de la Pampa* de Jules Supervielle [...] nourrit un amour pour Paris qui n’existe plus ailleurs qu’à Montevideo (Deville, 2006: 30).

Même si ailleurs le narrateur explique, professoral, que «deux dates, chaque jour, sont en usage sur la planète» (Deville, 2004: 46), l’approche scientifique du temps n’est point son ambition, son regard sur le temporel étant tantôt affectif, tantôt philosophique. L’on sait, par ailleurs, que le jeu —entre dilatation et compression— sur la temporalité est un thème récurrent²¹ et obsessionnel qui met totalement en branle l’imagination devillienne.

Et les deux vieux chiens galeux assis à l’avant, qui se connaissent depuis l’aube, éprouvant comme souvent à la tombée du jour cette étrange fraternité des cadavres futurs (compassion muette, et que viendrait aussitôt démentir, avec véhémence, une indignation feinte, s’il y était fait allusion de manière plus explicite), se serrent la main très vite au-dessus du levier de changement de vitesses, avec un réconfort partagé mais presque sans y penser [...] emportant néanmoins, chacun de son côté, dans la nuit, une petite braise de la communauté des hommes au creux de sa paume (Deville, 2004: 118).

A jamais définis comme un continuum par les scientifiques, l’espace et le temps trouvent au sein du littéraire une identité appréhension: rigoureusement inséparables, ils forment une entité unique mais à contrastes, sémantiquement surdéterminée, qui est le thème fondateur et inépuisable de l’œuvre.

Si les huit romans de Deville, parus entre 1987 et 2009, sont exemplaires dans leur capacité à aiguïser notre perception de la relation entre science et fiction, *Pura Vida* et *La Tentation des armes à feu* mettent en lumière une nouvelle voie romanesque, des plus toniques intellectuellement. Ce nouveau territoire narratif dans lequel la saturation des données est prépondérante brasse un savoir immense, constamment dynamité et dynamisé par l’imaginaire. Prenant le contrepied de l’écriture minimaliste, voire nombriliste, donnée pour symptomatique de notre époque, l’œuvre en construction chemine et s’étire dans un ample mouvement, aussi essoufflant qu’époustoufflant, dont le titre du dernier opus, *Equatoria*, donne à lui seul une juste idée. ¡Viva la literatura!

21 Le roman *Longue Vue* dans sa composition et sa thématique en offre un exemple.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres citées

- CAREY, Edward, CORTES, Carlos, DEVILLE, Patrick, FAJARDO, José-Manuel. 2003. *Queen Mary 2 & Saint-Nazaire*. Saint-Nazaire, MEET.
- DEVILLE, Patrick. 1987. *Longue Vue*. Paris, Minuit.
1992. *Le feu d'artifice*. Paris, Minuit.
1995. *La 403 de Paco le Santero*. Saint-Nazaire, MEET.
2004. *Pura Vida: Vie & mort de William Walker*. Paris, Seuil.
2006. *La Tentation des armes à feu*. Paris, Seuil.
2009. *Equatoria*. Paris, Seuil.

Articles et ouvrages cités

- BERNARD-RABADI, Isabelle. 2009. «Degrés et usages du savoir dans les romans de Patrick Deville (1987-1995)», *Dirasat* [Revue de Sciences Humaines de l'Université de Jordanie], n°36, p. 183-196.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Fiction et Diction*. Paris, Seuil.
- GUICHARD, Thierry. 2004. «Le voyageur sentimental», *Le Matricule des Anges*, n°50, p. 15-16.
- HAMON, Philippe. 1991. *La description littéraire: de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie*. Paris, Macula.

Sitographie

- <http://www.auteurs.contemporain.info/>
<http://www.leseditionsduseuil.com/>