

## L'hétérogénéité ou la fabrique de l'informe chez Patrick Deville

Daouda SYLLA

Université Alassane Ouattara – Bouaké, Côte d'Ivoire

slldaouda@gmail.com

Reçu: 25/10/2022,

Accepté: 12/12/2022,

Publié: 30/12/2022

---

### Heterogeneity or the Making of the Formless of Patrick Deville

**ABSTRACT:** *This article aims to analyze the mode in which heterogeneity operates in the novelistic production of Patrick Deville. In his textual practice, this contemporary novelist organizes the scene of writing in the form of an intergeneric and intertextual game, mixing materials of all kinds. The absorption of all these resources to which must be added scientific borrowings, linguistic hybridity and an anarchic management of the textual space create a new form of writing whose contours remain vague and undecidable. The challenge of such a practice of formlessness or openness is to undermine the norms of the great founding narratives and to open up the novels to release unsuspected potentialities.*

**KEYWORDS:** Heterogeneity, Formless, Intergenericity, Undecidable, Plurilingualism

**RÉSUMÉ :** *Le présent article se propose d'analyser le mode selon lequel opère l'hétérogénéité dans la production romanesque de Patrick Deville. Dans sa pratique textuelle, ce romancier contemporain, organise la scène de l'écriture sous forme de jeu intergénéérique et intertextuel, mêlant des matériaux de toutes sortes. L'absorption de toutes ces ressources auxquelles il faut adjoindre les emprunts scientifiques, l'hybridité linguistique et une gestion anarchique de l'espace textuel créent une nouvelle forme d'écriture dont les contours restent flous et indécidables. L'enjeu d'une telle pratique de l'informe ou d'ouverture est de saper les normes des grands récits fondateurs et d'ouvrir les romans pour en libérer des potentialités insoupçonnées.*

**MOTS-CLÉS :** Hétérogénéité, Informe, Intergénéricité, Indécidable, Plurilinguisme.

## Introduction

L'écriture romanesque de ces dernières décennies est caractérisée fondamentalement par l'intertextualité, entendue au sens large d'intégration, de coprésence, de dialogisme textuel, d'absorption d'un autre texte, de l'excès, d'ouverture et de la diversité. Patrick Deville s'inscrit de fort belle manière dans cette tendance. Sa production romanesque est le lieu par excellence de la fabrique de l'informe. Le plaisir de son écriture tient sa spécificité de cette jouissance d'ordre esthétique qui conduit au délire de la forme. Ce délire se manifeste par le biais d'une écriture qui éclate les frontières internes du genre romanesque, absorbant la poésie, le roman et d'autres sous-genres, comme ses frontières externes, absorbant ainsi la science, la médecine et d'autres pratiques artistiques. Cette « tendance textoclaste » (S. Rabau, 2000, pp. 22-42), qui favorise l'intrusion de « corps étrangers » dans le tissu narratif est l'une des marques de renouvellement chez Patrick Deville.

Pour écrire, Patrick Deville s'appuie sur un ensemble de mécanismes et de matériaux scripturaux qui assignent à ses œuvres un caractère composite. Ses textes répondent pleinement aux critères d'une écriture hétérogène dialogique et plurielle dans son contenu. Ils pourraient faire partie de la catégorie dite de l'« œuvre ouverte » dont U. Éco, (1984) a dressé les traits distinctifs dans *The Role of the Reader* ou encore *L'Œuvre ouverte*. Par la convocation tous azimuts de différents domaines, Deville semble vouloir mettre en évidence l'impossibilité de cloisonner le genre romanesque en une catégorie restreinte. Pour lui, le roman est polyphonique, polygraphique et polygénérique. Il ne saurait donc être uniquement un roman, c'est-à-dire le récit linéaire et continu d'une histoire imaginaire. Il est un Tout englobant. C. Dédomon, (2013, pp. 1-15), abonde dans ce sens lorsqu'il analyse l'esthétique de la fragmentation dans *Le Feu d'Artifice*. Il estime que Deville passe par l'association de plusieurs formes d'écritures en une seule, faisant ainsi du récit un texte hors-norme. Pour lui, en effet, « l'écriture fragmentaire dans *Le Feu d'Artifice* apparaît comme un pur jeu de formes et d'expérimentation où toutes les traces différentielles s'associent, se combinent pour donner lieu à une esthétique de l'impureté ». Il s'inscrit ainsi dans la conception de Patrick Deville, qui n'hésite pas à noter que son art est « un espace de jeu et de liberté absolue », (P. Deville et al., 1991, p. 21). Si Deville parle de liberté en ce

qui concerne sa pratique, c'est bien parce que sa ligne narrative et scripturale empreinte les sillons du mélange, de la rupture, de la transgression, de l'hybridité, du croisement. En d'autres termes, ses textes s'inscrivent dans un processus de « turbulence » (M. Gontard, 1993) et de « déconstruction » (J. Derrida, 1967) en récusant le goût de l'homogénéité au profit de l'hétérogénéité. Patrick Deville, par ce processus, tente de « faire exploser, de dynamiter ou de casser la forme et les genres, de bousculer la langue afin de produire une écriture foncièrement excentrique », (C. Dédomon, 2010, p. 2) et fragmentaire.

Il importe en ce sens de déterminer la façon dont l'écriture romanesque de Patrick Deville rend compte de la fabrique de l'informe. À ce propos, la sémiotique textuelle, à la suite des formalistes russes, nous est d'un grand secours, quand elle affirme que tout texte est le lieu d'interaction d'autres textes, d'autres discours, d'autres langages, d'autres sciences. Avec cet outil d'interprétation et ceux empruntés à Ricard Ripoll et quelques éléments théoriques de la narratologie de Gérard Genette, nous nous évertuerons à mettre en évidence quelques pratiques génératrices de l'hétérogénéité de l'écriture dans la production romanesque de l'auteur. Nous percevons dans ce choix scriptural la volonté de ce romancier de vouloir ouvrir les romans pour en libérer des potentialités insoupçonnées en s'émancipant des normes esthétiques des grands récits classiques fondateurs.

### **1. Lacs de genres : du jeu de l'hétérogénéité générique**

Le roman contemporain s'exprime par une certaine porosité qui remet en cause la notion même de roman. Pour M. Robert, (1972, p. 15), « le roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés ». Patrick Deville, pour sa part, contribue à cette dynamique par le canal des textes enchâssés. Dans sa culture d'ouverture, son œuvre romanesque se construit avec des citations, la récupération et la transformation d'autres textes. L'intertextualité présente au lecteur, la captation de textes allusifs, de référence ou de citations extraites de textes anciens ou récents que le texte dit principal absorbe, transforme pour en donner un produit et souvent un sens nouveau. Le roman apparaît en ce sens comme une dynamique textuelle, c'est-à-dire « une combinaison, le lieu d'échange construit entre des fragments que

l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés et repris » (N. Piégay Gros, pp. 10-11). Le roman devillien, par le dialogisme qui s'instaure dans son texte, requiert une attention particulière puisqu'étant en soi un carrefour de textes et de discours, un véritable espace intertextuel et interdiscursif. À ce titre, on sera sensible à l'éclatement générique. Le mélange des genres littéraires est désigné aussi sous les vocables de dialogisme par Bakhtine, d'interdiscursivité par Dominique Maingueneau ou de transtextualité par Genette. Pour C. Baudelaire, (1980, p. 502) :

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

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

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genre, tant littéraire (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraire (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre.

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

artistiques ». Une telle flexibilité ou porosité du genre semble parfaitement convenir à Deville, qui aime utiliser et jouer avec tous les genres littéraires de la même façon. Cet auteur pratique l'écriture de l'excès, surchargée, qui s'exprime dans le *too much* et le mélange des genres.

## 2. Un intertexte scientifique foisonnant

L'écriture romanesque de Patrick Deville côtoie la science de divers manières. En effet, l'auteur prend soin de donner une solide formation à ses personnages et en faire des scientifiques accomplis. Balbus est ainsi pourvu d'une thèse de théologie (*Cordon Bleu*, p. 30). Il étudie l'optique, la géométrie et l'astronomie (*Cordon Bleu*, pp. 15-164) et passe des heures à résoudre des énigmes mathématiques ; il s'intéresse de surcroît à l'ornithologie (*Cordon Bleu*, pp. 12-47). Choblet, lui, il est un jeune docteur/médecin gérontologue, féru de sciences appliquées : physique et de chimie bio-moléculaire n'ont aucun secret pour lui ! Il possède des « connaissances convenables en zoologie, pharmacologie et botanique » (*Cordon Bleu*, p. 49). Cette scène de consultation en dit plus sur sa fonction de Choblet :

Je m'allongeais en travers du lit (...). Choblet jouait avec mes articulations, les faisait craquer, mesurait l'angle d'ouverture de mes cuisses avec une règle ou un mètre de couturière. Il préparait des seringues, secouait vivement les ampoules qu'il brisait, (...), et piquait en quelque région la chaire (*Cordon Bleu*, p. 15).

Les héros de *Longue vue*, roman qu'il qualifie de « livre scientifique » (*Longue Vue*, p. 9) et qui est d'emblée placé sous la caution de savoir de Michelet dont une citation est placée en exergue (*Longue Vue*, p. 6), s'inscrivent dans cette lignée de savants et d'érudits. Ils cultivent un rapport particulier aux sciences exactes. Körberg est un ornithologue professionnel. Skoltz un artiste bardé de diplômes, qui s'adonne aux sciences physique et climatologie notamment, avec assiduité durant ses congés. Jyl possède d'étonnantes capacités intellectuelles (*Longue Vue*, pp. 14-123).

Un autre aspect de l'écriture qui produit un effet massif d'hybridité des formes, d'hétérogénéité discursive et de désordre narratif réside dans les emprunts scientifiques et technologiques. Le discours romanesque est

truffé de termes médicaux empruntés soit à « la chirurgie », soit à « l'ophtamologie » (*Peste & Choléra*, p. 46) et bien d'autres spécialités comme : « Athéorosclérose, échographie, examen vélocimétrique, axes artériels encéphaliques, scintigraphie cérébrale, électroencéphalogramme, radiographies du crâne, artériographie cérébrale, l'E.C. G, Tomodensitométrie du crâne » (*Cordon Bleu*, p. 73). De plus, des termes cliniques comme : « Cours d'anatomie et de clinique », « opération de résection de la hanche », « vaccination antirabique », « cours de bactériologie », « autopsier », « moelle épinière », « typho-bacillaire ou typhobacillose » (*Peste & Choléra*, pp. 19-29), en phase avec la révolution technologique, sont passées au scanner dans la fiction romanesque.

Par ailleurs, l'incursion de la médecine dans le roman devillien est perceptible dès le paratexte de « *Peste & Choléra* », qui associe deux maladies redoutées et mortelles depuis des siècles, (*Peste & Choléra*, pp. 51-247), toutefois éradiquées grâce aux recherches d'Alexandre Yersin, le personnage-héros du roman. Ce titre, même pour le lecteur non averti, permet d'attirer les regards et de créer le relief sur les pathologies et les dispositifs médicaux à l'œuvre dans le roman. Cette œuvre est un véritable récit de vie retraçant la quête des médecins et des scientifiques de l'Institut Pasteur dans la lutte contre ces terribles épidémies auxquelles il faut ajouter la rage, la tuberculose, le typhus et le paludisme.

Comme une biographie, cette œuvre retrace la vie de Yersin, celle de son maître, Louis Pasteur et la question de la filiation scientifique, celle qui saisit Alexandre Yersin pour continuer l'œuvre de la recherche scientifique. Elle met à nu les prouesses scientifiques (découverte de bacilles responsables de maladies épidémiques et leurs vaccins) et les valeurs qu'incarnent ces grandes figures de l'histoire médicale. À ce niveau, deux combats méritent au moins l'attention : d'une part, le grand combat contre « la génération spontanée » (*Peste & Choléra*, p. 62). En effet, il s'agit d'une controverse scientifique qui se développa dans les années 1860-1865 et qui déborda largement les murs des laboratoires. Elle range les savants (biologistes, chimistes ou naturalistes) en deux camps : il y a ceux comme Félix Pouchet (et bien d'autres : Aristote, Van Helmont, Needham, Buffon et Liebig) qui s'inscrivent dans la lignée des partisans de la formation naturelle des êtres vivants à partir des matières en putréfaction. En revanche, Pasteur, opposant résolu à la « génération spontanée », soutient que les germes en suspension dans l'air sont à

l'origine des micro-organismes nouvellement apparus dans les milieux en putréfaction.

D'autre part, la bataille scientifique et politique entre l'Institut Koch et l'Institut Pasteur. Référence faite à l'opposition entre Yersin et Kitasato, deux disciples de ces deux grandes écoles : « à Hong Kong » (*Peste & Choléra*, pp. 103-114). La rivalité entre Pasteur et Koch et, entre les deux écoles qu'ils ont créées, durera environ 20 ans. Elle a tiré son origine aussi bien de considérations nationalistes causées par la guerre de 1870, que par la lutte des égos entre deux grands savants. Ces combats et oppositions sont occasions pour lire roman comme une véritable épopée sanitaire, celle qui exalte les aventures et les actions héroïques de toute la bande pasteurienne comme on peut le lire dans l'extrait ci-dessous :

D'avantage que sa vie, sans doute il aimerait qu'on écrive ça. La petite bande assemblée autour de la science en personne, la redingote noire et le nœud papillon. La petite bande qui s'en va pasteuriser le monde et le nettoyer de ses microbes. [...] Le groupuscule activiste de la révolution microbienne. [...] Des hommes jeunes et courageux qui bouclent leurs malles d'éprouvettes, d'autoclaves et de microscopes, sautent des trains et des navires et bondissent sur les épidémies. Quelque chose de chevaleresque et de pasteurial, (*Peste & Choléra*, p. 212).

À l'instar de ce passage, les descriptions pathologiques, les expérimentations, l'aventure, l'historique et le biographique se côtoient dans le roman devillien suggère que le récit est foncièrement « contaminé » par la médecine et partant de la science. Cette transposition des références scientifiques a pour conséquence de faire vaciller le récit dans le sillage des narrations documentaires et des récits indécidables. En éclatant la structure de la fiction à l'aide du discours scientifique et technologique, les romans de Deville traduisent ainsi une profonde rupture dans le rapport avec la tradition du fait que les principes hiérarchiques qui sont censés structurer le texte sont abandonnés au profit d'une écriture anarchique qui met tous les éléments sur un même plan.

## 1.1. Le jeu de citations littéraires

Dans ses récits, Deville a recours, de façon ostensible, à des intertextes constitués de citations et de références faites à d'autres textes. Le dispositif esthétique consiste à mélanger plusieurs mécanismes d'intégration des textes. Le système d'intégration des éléments textuels étrangers n'est ni constant ni harmonisé. Deville évoque l'auteur du texte sans en mentionner le titre de l'ouvrage. Les extraits suivants : « Gustave Flaubert, Henri Bergson, Freud, Voltaire », (*Cordon Bleu*, pp. 6-82) ; « Michelet, Jean Jacques Rousseau, Jean Paul Sartre », (*Longue Vue*, p. 6) ; « Malcom Lowry », (*Ces Deux-Là*, pp. 7) ; « Lord Gordon Byron, Jorges Louis Borges, Grahm Greene, Victor Hugo, Sergio Ramirez, Gonzalo Ferdinand de Oviédo, Roque Dalton », (*Pura Vida*, pp. 7-151) ; « André Malraux, Alfred de Vigny, Jules Vernes, Arthur Rimbaud, André Gide, Pierre Loti, Nicolas Boileau », (*Kampuchéa*, pp. 7-161) ; « Laforgue, Saint-Exupéry, Baudelaire, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire, Louis-Ferdinand Céline, Antonin Artaud, André Breton, Shakespeare, Chateaubriand, Alain Gerbault, Balzac, Démosthène », (*Peste & Choléra*, pp. 7-248) ; sont des illustrations parfaites.

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

Le souci de mélange de textes se manifeste d'emblée dans l'avant-texte où l'auteur cite en épigraphe de ses romans des écrivains d'origines, de civilisation et même d'époque différentes. Nous pouvons voir respectivement les citations de Gustave Flaubert : « j'ai vomé tout mon diner », (*Cordon Bleu*, p. 8) ; de Michelet, (*Longue Vue*, p. 6), de Malcolm Lowry « *No se puede vivir sin amar*, dit M. Laruelle...comme l'a fait graver l'autre *estupido* sur sa maison », (*Ces Deux-Là*, p. 7) ; de Lord



Byron, Pascal et Jorge Luis Borges, (*Pura Vida*, pp. 7-11) ; de Malraux ; et de Laforgue : « Ah ! oui, devenir légendaire au seuil des siècles charlatans ! » (*Kampuchéa*, p. 7). Ces écrivains qui sont tous autant des romanciers, des poètes que des philosophes ont exercé sur Deville une influence à la fois douce, insinuante, et presque tyrannique. Ce papillonnement de la sensibilité et du style que lui communiquent les œuvres de ces auteurs font de ses romans un véritable carrefour de genres.

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

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

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

À travers ce poème inséré dans *Kampuchéa*, Deville incite le lecteur à s'interroger sur le sort. Le mot sort surgit pour la première fois lorsque Douch, le bourreau du S-21, récite au début de son procès ce poème intitulé : *La Mort du loup* d'Alfred de Vigny. En citant la fin de ce poème, le bourreau recourt donc à la littérature afin de défendre ses actions pendant le régime des Khmers rouges. En prétendant qu'il n'avait qu'à suivre « la voie où le sort a voulu [l]'appeler », (*Kampuchéa*, p. 19), Douch esquive sa propre responsabilité en ce qui concerne la tuerie des millions de gens. L'écrivain insère dans le roman, un autre poème, celui de Roberto Sosa publié en 1985, dans son recueil *Secreto militar* :

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

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

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

L'intertextualité l'éclatement des frontières génériques permettent à Deville de tirer profit, comme dans la littérature, des possibilités que lui offre l'esthétique du mélange des genres : il fait appel aux textes oraux traditionnels. Substantif formé à partir de l'adjectif « oral » pour désigner un fait littéraire, la notion d'« oralité » se réfère à l'usage esthétique de la parole non écrite. Dans l'écriture romanesque devillienne, une place importante est accordée à l'oralité. Dans le récit se dégagent un intertexte de la tradition orale et une poétique de l'écoute. Ces éléments sont, pour la plupart, des ressources de la littérature orale et sont perceptibles dans le langage et le style de l'écriture. La poésie et les chants sont souvent dispersées dans le roman pour générer des digressions qui créent une superposition textuelle, des enchaînements narratifs et des ruptures à la fois formelles et sémantiques comme le passage ci-dessous, constitué des chansons traditionnelles ou contemporaines :

Bandonéon qui vrille  
Ton cœur  
Sous les banderilles  
Et les néons du vieux Soro/cabane Montevideo  
Et sur une cela :  
Mon amour fa/  
do ou tango  
C'est pour toujours, ma petite Sorrow  
Un dernier soir, un soir en trop  
Comme un poignard, là, dans ton dos » ;  
« Frappe le plancher sous talon  
Amour...  
Tue le passé comme un scorpion,  
Alors... » (*Ces Deux-Là*, pp. 33-156).

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

La tendance de Deville à annexer de nouveaux genres fait de lui « la babel moderne » (P. Charter, 2005) et il est à la limite, un « genre sans loi, un genre qui refuse avant tout les règles, les doctrines esthétiques, les bornes simplificatrices [...], qui séduit les écrivains pour la liberté qu'il leur offre [...] » (V. Bernard 1993, p. 7) et un genre qui ne se laisse pas enfermer dans des modèles simplificateurs. Si les romans de Patrick Deville exploitent les ressources de la littérature orale, c'est pour sauvegarder, vivifier et dynamiser tout un patrimoine qui risque de tomber dans l'oubli ou la méconnaissance. En effet, « le texte est une arme contre

le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie » (M. Albin, 2001). C'est aussi pour montrer l'importance de l'oralité dans la transmission du savoir ou du savoir-faire. Cet état de fait se matérialise chez le romancier par l'intégration des anecdotes dans les romans :

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

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

Très manifestes dans le texte, ces anecdotes caractérisées par leur concision et leur brièveté, sont des rappels d'histoire, des informations générales sur des inventions et des produits de notre société de consommation, des documents bruts, des réflexions philosophiques, des préceptes moraux, des suites ordonnées d'éléments scientifiques, etc. Véritable transposition, ces fragments de texte sont identifiables typographiquement et à travers l'usage de l'italique, à l'intérieur du texte. Issus des genres oraux, ces textes provoquent des arrêts momentanés de la narration. Ils sont donc insérés dans les romans par transposition, par collage et par recyclage, afin de les adapter à l'écriture romanesque.

Par ailleurs, dans les romans, les expressions, les proverbes et les locutions sont légion, comme en atteste le titre même *Peste & Choléra*, qui fait référence à l'expression « choisir entre la peste et le choléra ». Le texte regorge de proverbes populaires, évoquant souvent le bestiaire ou l'herbier :

« Du coq à l'âne », « manger de la vache enragée », « qui veut noyer son chien l'accuse de la rage », « courir sur le haricot », « les chiens ne font pas des chats », « coiffer la girafe », « manger des pissenlits par la racine » (*Peste & Choléra*, pp. 25-254).

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

#### **4. L'hybridité linguistique**

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

L'œuvre romanesque devillienne se manifeste par le plurilinguisme ou l'interférence linguistique. Le plurilinguisme consiste à l'intrusion, à la présence ou la coprésence de mots ou d'expression appartenant à une autre culture que celle du texte de base, c'est-à-dire l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre. Elle est observable dans l'œuvre romanesque de Patrick Deville dès l'abord des œuvres à travers soit le

paratexte : « *Pura Vida* » ; « *Kampuchéa* », soit les épigraphes comme : « *No se puede vivir sin amar* », (*Ces Deux-Là*, p. 7). De cette manière, Deville descend dans « le maquis des langues » (E. Glissant, 2010, p. 12) et attire l'attention du lecteur sur le caractère multilingue de ses productions. Deville développe par son imaginaire une écriture du tissage et se mue pour ainsi dire, en un écrivain-tisserand donnant naissance à un roman « n'zassa »<sup>1</sup>. Il utilise des lexèmes anglais, espagnols, portugais avec des artifices typographiques comme l'italique et les guillemets : *atención por favor...Señoras y señores* », *calle 9, donde espera a sus pacientes para atenderlos con el esmero de siempre* ; *VENDO 2 Caballos de raza, 1 Andaluz peruano, 4 años (entero), 1 Arabe 5 años (castrado) 60, Problemas alcobólicos ? DR ARMALDO ALVARADO informa sobre la nueva dirección de su clínica : contiguo a pizza house en la calle 9, donde...*, (*Ces Deux-Là*, pp. 44-61).

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

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

---

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

résume à un bol de cendres. *Pulvis es et in pulverem reverteris*, (*Kampuchéa*, p. 224).

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

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

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

## 5. Le jeu du fragmentaire : au cœur de l'hétérogénéité générique

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

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

Ainsi, envisager la structure de l'œuvre devillienne comme une structure discursive fragmentaire demande à rechercher tout ce qui, dans la représentation fictionnelle, "fait accident", fait rupture, tout ce qui est brisure et cassure en opposition avec une forme normale dite "classique". En pratique, il s'agit de tout ce qui perturbe une lecture normale, c'est-à-dire bien établie avec ses habitudes, ses codes et ses principes et qui du coup, sera chamboulée par quelque chose d'inhabituelle. L'œuvre



romanesque de Patrick Deville rend compte d'une esthétique de collection et de combinaison, comme on peut le voir dans l'usage de ces formes brèves :

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

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

Les maîtres-mots en matière de beauté fragmentaire sont, d'une part, la brièveté comme vœu et non plus seulement aveu de pauvreté textuelle et, d'autre part, la déliaison, dont toute la sémantique renvoie désormais à la libération par allègement et dissémination.

Pour la critique, l'usage d'une telle pratique scripturale répond à une logique de liberté de création et de renouvellement de l'écriture romanesque. On peut, dans cette logique, affirmer que Patrick Deville s'adonne à un recyclage, à une collection des objets désuets pour faire du neuf. C'est justement à ce propos qu'ajoutait F. Susini-Anastopoulos (1997, p. 51) que, « la pratique de la forme brève est souvent associée à une littérature des rognures, une littérature des déchets ». Cette esthétique de collection, présentant une sorte de romanesque de déchets est manifeste dans son écriture romanesque à travers des graffitis, des inscriptions, des écriteaux ou des mots placés sur des teeshirts, des autocollants, des slogans révolutionnaires, des anecdotes, des pancartes, des lambeaux de phrases représentant les fragments d'une lettre ou d'un message, des notes qui représentent le bruit, comme on peut le voir ici :



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

On trouve dans d'autres œuvres de Deville une image que l'on pourrait reprendre ici, celle d'une caméra qui filmerait un même lieu dans ses épiphanies successives, qui restituerait dans l'horizontalité de l'espace la verticalité historique (*Pura Vida*, p. 87). L'éclectisme légitime est discernable par le biais des slogans, des pancartes publicitaires mais également grâce aux articles de journaux entre autres. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir n'importe quel texte de Deville pour le constater, comme ce slogan-dessous parmi tant d'autres :

IL SUFFIT D'UN OU DEUX MILLIONS DE JEUNES  
POUR CONSTRUIRE LE KAMPUCHÉA  
NOUVEAU ! NOUS ORDONNONS À TOUS LES  
MINISTRES ET TOUS LES GÉNÉRAUX DE SE  
RENDRE IMMÉDIATEMENT AU MINISTÈRE DE  
L'INFORMATION POUR ORGANISER LE PAYS.  
VIVE LES FORCES ARMÉES POPULAIRES DE  
LIBÉRATION NATIONALE KHMÈRES TRÈS  
COURAGEUSES ET TRÈS EXTRAORDINAIRES !  
VIVE L'EXTRAORDINAIRE RÉVOLUTION DU  
KAMPUCHÉA ! (*Kampuchéa*, pp. 24-34).

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

Un homme s'était assis à sa table, qui lui tendait une pipe de haschich, lisait par-dessus son épaule, et engageait une conversation littéraire. Les Américains, disait-il,

Faulkner (...) -Burroughs, ajoutait-il. William S. Burroughs (...) –Non, Edgar, répondit-il. Edgar R. Burroughs (*Longue Vue*, pp. 60-61).

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

Notons que la pratique de l'esthétique du fragmentaire dans le roman devillien participe à la subversion, voire au sabotage du roman, signe du refus de l'auteur « d'écrire le roman comme on écrit un roman » (P. N'Da, 2010, p. 167). Patrick Deville, comme bien de romanciers d'aujourd'hui, écrit comme bon lui semble, en cherchant des voies nouvelles et originales. Son texte est un véritable lieu de recherches formelles. Ainsi, il s'arroge le droit d'insérer de façon abusive ou fantaisiste des textes ou discours référentiels. À l'instar de toute l'œuvre, la fragmentation prolonge l'appétit de lecture par une rhétorique du minimal et inscrit l'écriture dans le discontinu et le distractif, mais affirme aussi un désir d'hybridité narrative. Il s'agit de ce que F. Susini-Anastapoulos (1997, p. 114) appelle la beauté du « peu textuel » par opposition à la « laideur du prolix » que constituerait le roman classique,

linéaire et bavard. À partir de petits morceaux apparemment éparés, l'écrivain, loin d'exhiber des talents de grand romancier inventeur de vastes univers fictionnels à la Balzac, recherche un pacte singulier avec le lecteur, fondé sur le charme de l'instantané. Cette option superficielle de l'écriture à laquelle s'attache l'auteur installe le récit au cœur de la mouvance de renouvellement du genre.

### **Conclusion**

Il convient de retenir au terme de cette analyse que les textes de Patrick Deville se détachent des normes canoniques pour épouser les techniques d'une écriture foncièrement turbulente et « fractale » (B. Mandelbrot, 1975). Il s'inscrit ainsi dans la perspective de l'art contemporain, « un art de l'éclatement et de l'épanouissement », (J.C. Dussault et G. Toupin, 1976, p.13) de sorte que "le plaisir du texte" si cher à Roland Barthes (1973) passe par l'épreuve du récit hybride. Ces procédés qui rendent opératoire le schème de l'hétérogénéité dans sa production romanesque se résument aux notions d'intergénéricité littéraire et scientifique, de jeu citationnel, d'hybridité linguistique, d'excès et à la pratique du fragment. Dans cette perspective, les romans de Patrick Deville s'offrent comme les prototypes de romans « rebelles », de « *patchworks* littéraires » (P. N'Da, 2002, p. 54), de « genres-éventails », de « genres sans genres », de « textes-carrefours » ou encore de « genres N'zassa » J-M. Adiaffi (2000) ; qui n'obéissent à aucune logique sauf à celle d'une inspiration débordante et à une liberté absolue. En suivant R. Ripoll, (2002, p. 17) qui estime que « le choix de la forme fragmentaire apparaît lié à une personnalité, à une manière de concevoir le monde, de le représenter », Patrick Deville, en rompant avec les canons romanesques du type balzacien, souhaite dénoncer les déperditions des valeurs sociales, le spectre de la décadence morale dans un monde de faux fait de simulacre et de simulation (J. Baudrillard, 1981).

## Références Bibliographiques

- ADIAFFI Jean-Marie, 2000, « genre sans genre », In « les Naufragés de l'intelligence », « Préface », Abidjan, CEDA.
- ALBIN Michel, 2001, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Nouvelle édition augmentée.
- BAKTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD Jean, 1981, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée.
- BAYARD Caroline, 1987, (2<sup>e</sup> éd.1989), « Le genre et le postmodernisme », *La mort du genre*, n°216-217, Actes du colloque tenu à Montréal en octobre, Québec, La nouvelle Barre du jour (nbj), pp. 21-49.
- BERNARD Valette, 1993, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 2<sup>ème</sup> édition.
- CHARTIER Pierre, 2005, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, Collection « Lettres Sup ».
- DÉDOMON Claude, 2010, « Le schème du désordre à l'épreuve des textes romanesques de Marie Darrieussecq », *Loxias 30*.
- 2013, *Le Feu d'Artifice de Patrick Deville : une écriture fragmentaire*, Loxias, 41, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7453>, (consulté le 15 Avril 2014).
- DERRIDA Jacques, 1967-1972, *L'écriture et la différence* et *La dissémination*, Paris, Seuil.
- DEVILLE Patrick, 1987, *Cordon-Bleu*, Paris, Minuit.
- -1988, *Longue Vue*, Paris, Minuit.
- -1992, *Le Feu d'Artifice*, Paris, Minuit.
- -2000, *Ces Deux-Là*, Paris, Minuit.
- -2004, *Pura Vida : Vie et mort de William Walker*, Paris, Seuil.
- -2011, *Kampuchéa*, 2011, Paris, Seuil.
- -2012, *Peste & Choléra*, Paris, Seuil.
- DEVILLE Patrick, PARSON Xavier et SCEPI Henri, 1991, *Entretien* (Poitiers : Office du livre en Poitou-Charentes).
- DUSSAULT Jean-Claude et TOUPIN Gilles, 1976, *Éloge et procès de l'art moderne*, Montréal, V/ B Éditeurs.

- GARIGUES Pierre, 1995, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétique, 409 p.
- GERVAIS Bertrand, 1999, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, Hiver.
- GLISSANT Édouard, 2010, *L'imaginaire des langues*, Paris, Gallimard.
- GONTARD Marc, 1993, *Le Moi étrange : littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan.
- GUIZIOU Marie-Claire, 2006, « L'effet palimpseste dans *Verre Cassé* d'Alain Mabankou ». *Écrire au-delà des limites*. N°2, pp. 31-48.
- JULAUD Jean-Joseph, 2008, *La littérature Française du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Editions First.
- KRÜGER R., 1991, L'écriture et la conquête de l'espace plastique : comment le texte est devenu image. Dans A. Montandon (dir.), *Signe/Texte/Image*. Lyon : Césura Éditeur.
- MANDELBROT Benoît, 1975, *Les objets fractals*, Paris, Flammarion.
- N'DA Pierre, 2010, "Transgression, dévergondage textuel et stratégie iconoclaste dans le roman négro-africain", *En-Quête*, N°23, Abidjan, EDUCI.
- PIÉGAY-GROS Nathalie, 1996, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Ricard RIPOLL, 2002, *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Paris, Presses universitaires de Perpignan.
- ROBERT Marthe, 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, (2<sup>e</sup> éd. Gallimard).
- SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Editions Grasset.
- SUSINI-Anastopoulos Françoise, 1997, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France.
- UMBERTO Éco, 1984, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press.
- VIART Dominique et VERCIER Bruno, 2005, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.