

Anna Maziarczyk

## L'ÉCRITURE MINIMALISTE DE JEAN ECHENOZ OU L'ART D'UNE SOBRIÉTÉ SUBVERSIVE

A l'époque actuelle où l'on entend souvent parler de la mort de la littérature épuisée dans des structures désuètes ou des expérimentations formelles (Barth, 1977 : 70-83 ; Rabaté, 1991), et où la littérature elle-même vise son propre anéantissement à travers « l'écriture blanche », simple et transparente à tel point qu'elle frôle l'esthétique du vide (Barthes, 1953), l'écriture de Jean Echenoz constitue une tentative bien remarquable du retour au récit et à la tradition du romanesque. Inspiré de grands prédécesseurs, tels Stevenson, Verne ou Manchette<sup>1</sup>, Echenoz raconte des histoires captivantes tout en faisant inventaire de diverses formes du récit, telles le roman policier, le roman d'espionnage, le récit d'aventures ou bien la science-fiction. Il favorise la fiction pour la réinventer en même temps : réfutant les stéréotypes génériques, il détruit les structures classiques, manipule les stratégies narratives et façonne son propre style d'écriture. Basée sur les contrastes, l'esthétique echenozéenne joint adroitement les formes baroques avec l'expression minimaliste pour assurer un nouvel élan au romanesque contemporain. Apparemment dénuée d'émotions et de valeurs authentiques, ce qui lui a valu l'étiquette d'impassible et ludique, l'écriture d'Echenoz repose plutôt sur l'art de la sobriété, préférant la distanciation face aux événements et la discrétion d'expression.

Pour Echenoz, le retour au récit ne signifie pas l'acceptation de la vision classique du roman conçu comme une représentation de la réalité ni l'imitation des structures romanesques traditionnelles qui privilégiaient la cohésion de l'intrigue, se développant de la phase initiale vers un dénouement explicatif.

---

<sup>1</sup> Au sujet d'inspirations littéraires d'Echenoz, voir : « Jean Echenoz, romancier de l'errance », *Le Magazine littéraire*, 2006, n° 453.

Visant avant tout le travail sur la forme et le style, l'écriture minimaliste réussit à créer l'intensité romanesque, tout en pratiquant la réserve et la retenue, aussi bien en ce qui concerne le langage que l'architecture du récit. Exploitant une notion rhétorique de la «brevitas», par ailleurs omniprésente dans l'art (Barth, 1986), le minimalisme formel se manifeste avant tout dans la concision des chapitres, des récits et même des œuvres entières dont les dimensions sont plutôt modestes, sans prétendre à évoquer de vastes panoramas sociaux ou des fresques historiques complets. La notion d'intégralité est sapée d'autant plus ostensiblement par le morcellement structural des textes en unités plus petites, séparées par une surface stérile des alinéas. Appliqué à toutes les composantes du roman, le principe minimaliste de la sobriété se manifeste à travers deux figures privilégiées de l'écrivain, à savoir l'ellipse et la parataxe.

Présentée de manière fragmentée, l'histoire est formée au même point d'évènements racontés que de trous narratifs, parfois littéralement indiqués dans le texte par des blancs séparant des paragraphes. Conformément à l'esthétique des genres à énigmes classiques qui, reconstruits ou travestis, forment la trame romanesque, la narration respecte le principe de la dissimulation, condition inéluctable du suspense selon Barthes: «c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la "réticence", cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie [...]» (Barthes, 1970: 82). Afin de ne pas révéler trop tôt l'enjeu de l'intrigue, le narrateur se tait donc sur les informations qui la feraient progresser trop vite. En même temps, jouant avec les conventions du roman policier, il se plaît aussi à multiplier les énigmes ou des situations abracadabrantes, sans se soucier forcément de les élucider au cours de l'action. Rappelons ici, à titre d'exemple, l'intrigue vertigineuse des *Grandes blondes*, ponctuée de fuites et de poursuites, de mystérieuses retrouvailles, d'épisodes invraisemblables ou tout à fait fantastiques, comme la célèbre scène de la chute du phare dont la fin heureuse est le résultat d'une ellipse narrative :

Surgi de nulle part, Béliard s'est élancé vers Donatienne, l'a saisi par la taille et l'a projetée, à son tour, vers Personnetaz. La jeune femme n'a pas eu le temps d'avoir peur. Comme les parachutistes valsent en plein vol en plein ciel, elle a rejoint Personnetaz à travers l'air, l'a solidement empoigné par les épaules avant de le ramener, toujours téléguidée par l'homoncule, vers la plate-forme du phare. Tout cela très vite, en quelques secondes, personne n'a rien compris – comme après une absence épileptique personne ne souhaite vraiment comprendre ce qui vient de se passer (*Les Grandes Blondes*: 223).

Le récit avance ainsi en claudicant, suspendu régulièrement dans son développement à cause de la réticence préméditée du narrateur.

Or, en contrepoint de trous et de vides dans la narration, le narrateur fait de vrais « saltos romanesques » (Houppermans, 1999 : 32) et l'intrigue, loin de s'anéantir dans le minimalisme exagéré, bifurque dans des directions imprévues, orientée par des péripéties époustouflantes. Aux histoires inachevées succèdent des digressions falotes, des commentaires superflus et des épisodes apparemment insignifiantes pour l'intrigue proprement dite. Ainsi, dans le *Lac*, l'histoire initiale de l'espion Vito Piranese, amorce de la trame romanesque principale, n'est développée que dans trois premiers chapitres, abandonnée aussitôt après que de nouveaux protagonistes entrent en scène ; par contre, le narrateur s'attarde à plusieurs reprises sur des descriptions qui semblent anodines, comme par exemple celle de l'abattoir, un lieu grotesque de rencontres des espions (Echenoz, 1989 : 76). Plusieurs épisodes de *L'Équipée malaise* semblent être sans intérêt pour l'histoire principale, comme c'est le cas de la description de la peinture des chaussures de Jouve ou de l'énumération du contenu de la boîte à lettres (Echenoz, 1986 : 12, 55). Le récit se développe par une série d'écarts, stratégie narrative qui fait brouiller la lisibilité de l'histoire, tout en prouvant la verve romanesque du narrateur.

Dans les romans d'Echenoz, des épisodes se suivent donc sans enchaînement logique évident, agencées selon la syntaxe paratactique qui « manifeste des séries de trous, d'absences, de silences noués où se scellent les non-dits et les implicites » (Scepi, 1990 : 1025). Dépourvus de relations causales et de motivation psychologique, les chapitres manquent de transitions, formant un tout quelque peu chaotique, structurellement ressemblant à une mémoire trouée où traînent « des miscellanées en vrac [...], beaucoup de citations de mémoire, de points d'exclamation et de suspension, de parenthèses béantes et de questions laissées en friche » (Echenoz, 1986 : 103). Cette structure décousue s'inscrit parfaitement dans l'esthétique postmoderne, ou bien même tout simplement contemporaine, qui réfute par principe les tentatives de totalité et d'exhaustivité pour s'affirmer à travers le fragmentaire, la fracture et l'inachèvement, notions méprisées par la conception classique de la beauté fondée sur les principes de l'harmonie et de l'unité. Marque du monde contemporain disloqué et hybride, le fragmentaire traduit la crise à la fois ontologique qu'esthétique : opposant l'inachèvement et le chaos à la perfection et la synthèse, il exprime une logique contemporaine tout à fait différente par rapport aux schémas de pensée traditionnels<sup>2</sup>. Indissociable des idées de la destruction

<sup>2</sup> Cf. à ce titre le recueil consacré à la notion du fragment : *Recherches en Esthétique : Le fragment, Revue du CEREAP*, n° 14, 2008.

et de la reconstruction, l'esthétique du fragmentaire s'inscrit essentiellement dans une relation dynamique, supposant un travail du rassemblement et de l'organisation d'un nouveau tout.

Discontinue et fragmentaire, la fiction minimaliste se forge un style correspondant, aspirant vers la réduction, la sobriété stylistique et l'impassibilité. Tout comme l'enchaînement logique des événements racontés fait défaut, les rapports logiques entre les éléments de la phrase sont endommagés. Les marques de subordination étant souvent supprimées, les phrases sont construites par juxtaposition, avec les deux-points et les parenthèses pour seuls signes de jonction. L'effet de l'appauvrissement stylistique créé par la prédominance de la syntaxe simple n'est pas pour le plus spectaculaire : le démantèlement des règles syntaxiques aboutit à des aberrations linguistiques qui prennent la forme des phrases non achevées, elliptiques voire même grammaticalement incorrectes. Citons ici un passage de *Je m'en vais* qui constitue, à ce titre, un exemple des plus spectaculaires :

[...] le temps que le fourgon se gare et d'attraper son sac, que deux hommes en descendent et d'y enfouir deux ou trois trucs, elle profita de ce qu'ils s'approchaient d'abord de Poussin, occupé à pisser dans le décor, pour quitter la cabane [...] (Echenoz, 1999 : 95).

La destruction de la logique phrastique est achevée par la suppression de la ponctuation qui, tout au plus, produit des confusions au niveau de la narration : vu que le discours du narrateur s'entremêle à des récits de protagonistes, il n'est pas toujours facile de distinguer la voix narrative. Par conséquent, la narration tend vers l'imprécision et l'indétermination, reflétant dans des structures formelles la poétique de l'énigme, par ailleurs imposée par le choix générique qui tourne autour du roman policier et ses variantes.

Principes essentiels de l'esthétique minimaliste, le manque et le vide apparaissent également comme des éléments significatifs de l'intrigue, thématiques dans les textes d'Echenoz à plusieurs reprises. L'intrigue même de certains romans tourne autour du motif de la disparition : rappelons ici l'histoire de la poursuite vertigineuse de Gloire Abgrall, étoile éphémère du « showbiz » dans *Les Grandes blondes* ou bien la description de l'absence de la femme aimée dans *Nous trois*. Le vide rythme également les romans d'Echenoz sous forme du leitmotif du néant dont l'apparition cadencée structure la narration de manière à la fois dramatique et quelque peu comique. Égarés au cours de leur voyage à travers l'océan, les protagonistes de *L'Équipée malaise* risquent de se dissiper dans le noir engendré par « la froide absence de repères » (Echenoz, 1986 : 163), accidents que subissent à leur tour les détectives maladroits chargés

de la recherche de la mentionnée Gloire Abgrall. Les idées du vide et du manque semblent par ailleurs hanter de manière quasi obsessionnelle le narrateur même puisqu'il note scrupuleusement les événements qui ne se sont pas produits, ou les mots qui n'ont pas été prononcés. Il constate, par exemple, l'absence d'objets, d'émotions ou de bruits: « nul mouvement nulle part [...], nul bruit non plus » (Echenoz, 1986: 173). Cette dialectique de la présence et de l'absence s'inscrit parfaitement dans l'esthétique minimaliste.

Fondée sur l'esthétique de la sobriété qui se manifeste dans la deconstruction des structures narratives, l'érosion syntaxique et la symbolique du vide, l'écriture échenozéenne est souvent qualifiée par la critique d'impassible et dépourvue de valeurs profondes, une sorte de « divertissement romanesque à quelque parade elliptique » (Blanckeman, 2002: 66) qui se prête « à la lecture immédiate sans aucune difficulté » (Viart, Vercier, 2008: 412). Il s'agit là, certes, de la littérature qui évite le pathos à tout prix, toutefois « Impassible, ça n'est pas l'équivalent d'insensible, qui n'éprouve rien; cela signifie précisément le contraire: qu'on ne trahit pas ses émotions... » (Lindon, 1989: 34). Sans délayage émotionnel, avec une concision qui lui a valu l'étiquette de « minimaliste », elle présente sa propre vision du monde contemporain et aborde à sa façon les problèmes aussi bien actuels que ceux tout à fait traditionnels, tout en essayant d'élaborer une esthétique conforme aux mutations que subit la littérature à l'époque postmoderne<sup>3</sup>.

Le style neutre et impassible fait associer la fiction minimaliste à l'écriture blanche, définie par Barthes comme un des « derniers avatars » de la littérature, objective et innocente au point de viser une pleine transparence et, par là-même, son effacement et l'anéantissement (Barthes, 1972: 9–31). Réalisation parfaite de l'idéal de la transparence classique, elle voit son incarnation exemplaire dans *L'Étranger* de Camus, texte qui renonce à toute littéarité. Bien conforme à la modernité dédramatisée selon Barthes, elle s'est inscrite dans l'esthétique actuelle: parmi les écrivains contemporains attirés par la parole blanche on énumère ainsi la plupart des noms bien connus, à savoir Blanchot, Beckett, Queneau, Perec, Duras ou Ernaux. Se référant au phénomène qui n'est pas tout à fait récent, la notion d'écriture blanche connaît, ces derniers temps, une notoriété croissante et marque effectivement sa présence dans l'espace du XX<sup>e</sup> siècle vu qu'elle

engage plus d'un demi-siècle de littérature, genres et générations confondus. [...] quelle que soit sa stricte pertinence critique, la notion d'écriture blanche s'est

<sup>3</sup> Il s'impose ici d'évoquer un passage de *Nous trois* où les réflexions sur le vide causé par le temps qui passe et sur la solitude de l'homme produisent l'effet d'autant plus émouvant qu'elles sont exprimées sans élans pathétiques, avec une concision tout à fait minimaliste.

trouvée propre à désigner un phénomène suffisamment large et insistant dans la littérature contemporaine : une certaine méfiance envers les formes travaillées d'écriture, les emportements lyriques ou rhétoriques, les élaborations littéraires complexes ou grandiloquentes (Viart, 2009 : 10).

Or, comme le remarque à juste titre Pascal Quignard, l'écriture blanche s'est tellement répandue sous diverses formes à l'époque contemporaine que l'« on peut soutenir que de nos jours, la cheville ou le poncif, c'est le blanc » (Quignard, 1986 : 20). Ce risque de schématisation a déjà été soulevé par Barthes quand il a constaté que « [...] rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini » (Barthes, 1972 : 57).

Quasi convention littéraire contemporaine vu son épanouissement, l'écriture blanche est devenue également une notion critique très en vogue, particulièrement large pour être appliquée à plusieurs phénomènes littéraires dont la fiction minimaliste. Il y a, certes, plusieurs ressemblances, par ailleurs plutôt superficielles, qui peuvent justifier cette fusion ou confusion, surtout que « l'écriture blanche est la forme stylistique du minimalisme littéraire » (Viart, 2009 : 14). Sans doute, l'impassibilité des écrivains minimalistes s'apparente à la désaffectation de l'écriture blanche : dépourvue de pathos, neutre et objective dans son style, l'écriture minimaliste évite les descriptions pittoresques et tient un discours sans passion. Apparemment impersonnelle, elle ne filtre pourtant pas toutes les marques de subjectivité : à intervalles régulières, le narrateur fait des intrusions dans l'intrigue, tout en détruisant par sa présence la neutralité du discours. Racontant les histoires des héros plutôt piètres qui échouent régulièrement dans leurs actions, le narrateur adopte un ton désinvolte qui contribue à une « qualification largement anti-héroïque » (Sangsue, 1987 : 123) des protagonistes. Ainsi, dans ses romans défilent des détectives râtés et des gangsters inexperimentés dont Van Os, décrit avec une concision aussi exemplaire qu'amusante comme « malfaiteur léger, fraîchement installé, en humble situation irrégulière » (Echenoz, 1986 : 22). Parodiant le statut des personnages, le narrateur se plaît également à trahir son attitude distanciée et quelque peu ironique par rapport aux événements dont il parle, en dévoilant tout au plus les enjeux du travail de l'écrivain lui-même. Citons ici un passage de la première scène de Chopin et Suzy, fort révélateur à cet égard :

[...] Chopin est très ému, l'amour à première vue, le souffle manque et vogue la pression artérielle, aïe mon cœur se déchire ay ay je suis brisé. Elle est passée, plus éclatante que la plus explosive hôtesse de chez Maserati.

Tout cela s'étant quand même produit à la vitesse de la lumière, ce regard étant à forte puissance de choc et de pénétration, Chopin demeure une seconde interdit, privé de la moindre suite dans les idées, et lorsqu'il se retourne, elle n'est plus là. C'est donc dans d'autres circonstances qu'il fera connaissance de Suzy Clair (Echenoz, 1989: 21).

L'ironie s'avère être un élément constitutif de l'écriture minimalisme qui prévient le pathos et dédramatise les émotions à travers une esthétique de la désinvolture. Puisqu'elle permet d'éviter les lieux communs et de suspendre les automatismes, elle assure ainsi, dans le roman actuel, une fonction pleinement créative (Blanckeman, 2002: 61). Chez Echenoz, l'ironie joue une fonction doublement corrosive: porteuse de dérision, elle déjoue le contenu romanesque et dissipe l'illusion référentielle en exhibant les mécanismes de la fiction. Stratégie d'écriture oblique (Hamon, 1996), l'ironie fait fissure dans le style apparemment neutre et objectif de l'écriture minimaliste, elle porte une empreinte de subjectivité sur l'énoncé et marque la présence de l'instance narrative se distinguant, par là-même, de la voix blanche qui tend, par principe, vers l'impersonnalité.

Bien qu'elle s'approche, par sa sobriété, de la parole transparente, l'écriture minimaliste n'accomplit pas non plus l'idéal barthésien du « style de l'absence », réduit à la pure forme :

Si l'écriture est vraiment neutre, si le langage au lieu d'être un acte encombrant et indomptable, parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant pas plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme, alors la Littérature est vaincue, la problématique humaine est découverte et livrée sans couleur [...] (Barthes, 1972: 64).

L'esthétique minimaliste n'est qu'apparemment une esthétique minimale de la blancheur, en réalité elle s'y échappe de manière quelque peu subversive, par des décalages discrets. Chez Echenoz, le dépouillement stylistique et les structures fragmentaires contrastent avec l'épanouissement du verbe et la verve imaginaire qui assurent une vitalité au récit, sans le laisser s'anéantir dans une abstraction trop poussée. L'écriture à style plat, handicapé par la désarticulation des règles syntaxiques, repose sur un langage recherché et travaillé dans toutes ses nuances, pour former des jeux linguistiques autant subtils qu'exquis: allitérations, paronomases, chiasmes, zeugmes, métonymies, pour ne citer que les exemples les plus fréquents. Rappelons ici, à titre d'illustration de la prouesse stylistique d'Echenoz, une description qui s'inscrit parfaitement dans l'esthétique minimaliste, autant pour ses dimensions que la condensation des significations et la désinvolture du narrateur qui s'autorise des allusions

métalinguistiques : « 95–60–93, en toute saison Donatienne se distingue par le port de vêtements surnaturellement courts et miraculeusement décolletés, quelquefois même si courts et décolletés qu'entre ces adjectifs ne demeure presque plus rien de vrai tissu » (Echenoz, 1995 : 28). La langue échenozéenne est tout le contraire de la parole non-rhétorique de l'écriture blanche qui s'assimile au *degré zéro* de la langue littéraire. C'est elle qui, pour une large part, crée une tension narrative en comblant le vide entraîné par l'appauvrissement syntaxique et la deconstruction des structures narratives. Sans être tout simplement une réserve de signes, la langue constitue pour Echenoz une matière poétique et un lieu d'imaginaire, elle contribue pleinement à la fiction en lui assurant sa puissance et vigueur.

Vu l'importance du style pour l'esthétique d'Echenoz, il est d'autant plus manifeste que son écriture n'a rien à voir avec l'écriture blanche qui se veut allitéraire, aussi bien au niveau de la langue qu'à celui des structures textuelles. Comme le constate Blanckeman : « blanche, l'écriture l'est parce qu'elle s'efface derrière une urgence existentielle (attester d'un sujet vivant) et ontologique (appréhender en situation des figures cognitives de soi) » (Blanckeman, 2009 : 315). Il s'agit donc d'une pratique vive de la littérature visant à saisir l'état brut des phénomènes et à retenir les impressions les plus véridiques de la réalité au moyen de l'écriture du vrac qui refuse le travail esthétique de la stylisation. Par conséquent, elle multiplie des répétitions ou des digressions inutiles et n'évite pas des ratures, déconstruisant les formes du littéraire avec son style plat et une poésie aléatoire. La présence des mêmes stratégies d'écriture dans la fiction minimaliste a, sans doute, largement contribué à la dénomination de ce courant littéraire, tout en suggérant qu'il peut y s'agir d'un nouvel avatar de la blancheur barthésienne. Or, chez Echenoz, le hasard n'est qu'esthétique de façade, dissimulant sous une apparente désinvolture une écriture solidement travaillée. Le démantèlement syntaxique, la fragmentation formelle et l'incohérence de l'intrigue, régie par des lois arbitraires et dépourvue de dénouement classique, s'inscrivent, certes, dans une poésie négative de la destruction, mais elles ne visent pas la mort de la littérature, tout au contraire. À l'époque où la littérature est en mal de formes d'expression, l'écriture minimaliste creuse dans le blanc, dans le vide et dans l'absence qui deviennent des supports esthétiques dans la création. La fiction minimaliste qui en est le fruit constitue un phénomène littéraire bien remarquable à l'époque contemporaine : elle ménage les mots, pèse les phrases, évite l'hypertrophie des structures, tout en les faisant miroiter dans un jeu subtil de clins d'œil qui assurent la saveur du discours et la vigueur du récit.

Réduite à la banalité des événements, l'écriture d'Echenoz se refuse à tout pathos extérieur et à tout lyrisme romantique, préférant la sobriété du style



et le minimalisme d'expression. Impassible et austère dans sa manière de raconter le monde, elle n'est pourtant qu'apparemment dénuée d'émotions : le fait qu'elle privilégie la simplicité et la concision n'implique pas forcément l'indifférence, tout au contraire. L'écriture minimaliste poursuit la recherche d'un récit neutre, dépourvu de postures d'autorité convenues, en fournissant dans une approche ironique une pluralité de perspectives éclatées. S'approchant de l'écriture blanche dans le même mouvement de rétraction stylistique et narrative, elle réussit – de manière quelque peu subversive – à exploiter les principes de l'esthétique minimaliste pour créer une fiction vertigineuse, séduisante par son intensité narrative. Considérée surtout comme ludique, en raison du style désinvolte du récit et des jeux de la narration, l'écriture impassible d'Echenoz assure les émotions de lecture et contribue de manière significative à un nouvel épanouissement du genre romanesque à l'époque contemporaine.

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTH J. (1977), « The Literature of Exhaustion », in: BRADBURY M. (dir.), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, London: Fontana, pp. 70–83.
- BARTH J., « A Few Words About Minimalism », *The New York Times Book Review*, 28 December 1986.
- BARTHES R. (1972) [1953], *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil.
- BARTHES R. (1970), *S/Z*, Paris: Seuil.
- BLANCKEMAN B. (2002), *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris: Prétexte éditeur.
- BLANCKEMAN B. (2009), « Encre sympathique », in: RABATÉ D., VIART D. (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Sainte-Étienne, pp. 311–317.
- ECHENOZ J. (1979), *Le Méridien de Greenwich*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ J. (1986), *L'Équipée malaise*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ J. (1989), *Le lac*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ J. (1992), *Nous trois*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ J. (1995), *Les Grandes blondes*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ J. (1999), *Je m'en vais*, Paris: Minuit.
- HAMON Ph. (1996), *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris: Hachette.
- HOUPPERMANS S., « Les grandes blondes parmi les noirs – Jean Echenoz », in: BEATENS J., VIART D. (éds) (1999), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris–Caen: Lettres Modernes Mirand, pp. 19–39.
- « Jean Echenoz, romancier de l'errance » (2006), *Le Magazine littéraire*, n° 453.
- LINGON J., entretien avec Jean-Pierre Salgas, *La quinzaine littéraire*, n° 532, 16–31 mai 1989, pp. 34–35.
- QUIGNARD P. (1986), *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier: Fata Morgana.
- RABATÉ D. (1991), *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti.
- Recherches en Esthétique: Le fragment* (2008), *Revue du CEREAP*, n° 14.
- SANGSUE D. (1987), *Le récit excentrique*, Paris: José Corti.

- SCEPI H. (1990), «Patrick Deville: Pour une esthétique du dérèglement», *Critique*, vol. 46, n° 523, pp. 1020-1041.
- VIART D., VERCIER B. (2008), *La littérature française au présent*, Paris: Bordas.
- VIART D. (2009), «Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires», in: RABATÉ D., VIART D. (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Sainte-Étienne, pp. 7-26.