LUND UNIVERSITY

Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau : Fantastique et Histoire

Lutas, Liviu

2008

Link to publication

Citation for published version (APA):
Lutas, L. (2008). *Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau : Fantastique et Histoire*. [, Centre for Languages and Literature]. Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 14. Sep. 2026

ÉTUDES ROMANES DE LUND 82

Liviu Lutas

Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau

Fantastique et Histoire

LUNDS UNIVERSITET

Språk- och
Litteraturvetenskapligt centrum
Franska

LIVIU LUTAS : *Biblique des derniers gestes* de Patrick Chamoiseau. Fantastique et Histoire. Études romanes de Lund 82, 229 pages. Written in French. Monograph.

Patrick Chamoiseau is arguably the most prominent cultural personality from the French island of Martinique. His reputation is due to the worldwide success of his novels, especially *Texaco*, winner of the *Prix Goncourt*-award in 1992, but also to the fact that he is the leading theorist of the *Créolité*, an ideological movement whose aim is to preserve the character of Creole identity and culture against the threat of assimilation. Chamoiseau's importance in an ideological context tends to overshadow his literary qualities, his novels being often seen as illustrations of his political ideas.

Although Chamoiseau's ideological views aren't totally absent from his literary work, his novels strike the reader as extremely complex constructions, containing far more than a subversive aspect. An aspect that has been neglected by the critics is for example the supernatural. Probably because of the geographic vicinity to South America, Chamoiseau's use of the supernatural has been, rather hastily, considered as typical of magical realism or marvellous realism. This dissertation aims at showing that the fantastic, as defined by Tzvetan Todorov (1970), is better suited to describe this aspect of Chamoiseau's novels, especially *Biblique des derniers gestes* (2002).

Our main objective is, however, not to decide whether the novel belongs to the fantastic as a genre, but to examine the reasons why it is used. A close analysis shows that it is often in relation to the past of Martinique that the supernatural appears. Thanks to the theory of the fantastic, we find three possible explanations of this fact. Firstly, the supernatural is juxtaposed to the real in order to reveal its limits and its "constructedness". Martinican past thus appears as a French construction. Secondly, the fantastic can be used to reveal the absence of genuine Martinican history. Finally, the fantastic can be a reminder of a terrible event from the past. In conclusion it can be said that Chamoiseau uses the fantastic in order to write the history of an event that he sees as the origin of Martinique: slavery. By doing this he contributes to the fantastic as well, by showing that it is not necessarily gratuitous and by providing a good example of original and innovative use.

Språk- och litteraturcentrum
Lunds universitet
Box 201
SE-221 00 LUND, Suède

© Liviu Lutas

ISSN 0347-0822
ISBN 978-91-628-7472-8

Imprimé en Suède
Media-Tryck
Lund 2008

Table des matières

1. Introduction …… 5

2. Le réel problématisé …… 24
2.1 Le réel dans *Biblique* ……... 24
2.2 La dissolution du sujet …… 43
2.3 Les notes ……. 69
2.4 La méga Histoire ……. 78
2.5 Le mythe …….. 88
2.5.1 Mythe, réel et fantastique ……. 88
2.5.2 Le mythe dans *Biblique* …… 91
2.6 Réel ou imaginaire ? …… 109

3. Le vide ……. 125
3.1 Vide et fantastique ……... 126
3.2 Vide et Histoire antillaise …… 133
3.3 Personnages allégoriques …… 137
3.3.1 Balthazar Bodule-Jules …… 137
3.3.2 Man L'Oubliée …… 148
3.3.3 L'Yvonnette Cléoste ……. 161
3.3.4 Sarah Anaïs-Alicia …….. 172

4. Le refoulé ..…….. 184
4.1 L'inquiétante étrangeté ……... 184
4.2 Le resurgissement du passé dans *Biblique* ……. 186

5. Conclusion …….. 206

Bibliographie …….. 212

1. Introduction

Né en 1953 en Martinique, Patrick Chamoiseau est aujourd'hui le chef de file de sa génération d'écrivains des Petites Antilles. Cette position est redevable notamment au prix Goncourt de 1992 et à la réception élogieuse de ses romans en France et aux États-Unis, mais aussi au fait que Chamoiseau est à la tête de la créolité, un mouvement littéraire et peut-être davantage idéologique dont il dresse le contour, en collaboration avec Raphaël Confiant et Jean Bernabé, dans l'essai *Éloge de la créolité*. Il ne nous semble pas hardi d'affirmer que Chamoiseau est devenu le porte-parole des penseurs antillais contemporains.

Le statut de porte-parole a cependant des conséquences parfois peu heureuses en ce qui concerne la réception des romans chamoisiens. Nous pensons notamment à la tendance des critiques à voir dans les romans une mise en œuvre de l'idéologie promue par l'auteur dans ses essais[1]. Dans un grand nombre d'études l'on utilise en effet les concepts chamoisiens comme des outils méthodologiques, ce qui fait que ces études risquent de n'être que la paraphrase des propos de l'auteur[2]. Nous pensons également à la tendance à considérer les romans sous l'angle de leur rapport au modèle métropolitain, ce qui mène à une mise en valeur de leurs composantes différenciative et contestataire. En témoigne le regroupement des romans chamoisiens avec les romans d'autres écrivains postcoloniaux ; sur un total de vingt-et-une thèses universitaires, dix-sept abordent ses romans dans cette perspective comparatiste. Il en résulte une grande insistance sur un nombre assez réduit de motifs communs aux écrivains des anciennes colonies et une marginalisation des autres motifs[3]. Ces deux

[1] Ainsi, R. Lucas se prononce-t-il de manière plutôt négative à propos des romans des créolistes, considérant qu'ils « évoquent davantage l'application mécanique d'un programme que l'aventure d'une écriture » (2006). R.D.E. Burton observe aussi un certain schématisme dans la démarche chamoisienne (1997:257). Dans une interview accordée à C. Bougenot, Patrick Chamoiseau encourage de telles conclusions : « Je déguise les nouvelles formes de résistance. *Biblique des derniers gestes* est l'illustration romanesque d'*Écrire en pays dominé* » (2004:76).

[2] Le cas de Henry James pourrait servir d'exemple de cet enlisement de la critique dans les pistes ouvertes par l'auteur dans ses écrits théoriques. Comme l'affirme M. Sternberg, « James has managed to arrange, as it were, the light in which he wishes to sit […] He himself has chosen the spot, he has made the chalk-mark on the floor. That prearranged light, however, conceals as much as it reveals. […] The results of imposing the theory on the practice is the same in each case: a restriction of the power and resources of narrative, and a presetting of the interpretive operations performed on it by the reader » (1984:776).

[3] Certes, cette tendance pourrait être due à une uniformité dans le corpus des romans antillais et du roman postcolonial plus généralement. Selon J. P. Durix, « an examination of post-colonial literatures across the language divide reveals disturbing similarities in themes, structures and in attitudes to language » (1998:1).

tendances de la part de la critique ne nous semblent guère rendre justice à une œuvre qui dépasse largement la seule inscription de l'idéologie de son auteur[1].

L'Histoire est l'un des motifs que la critique a ainsi mis eu centre de son intérêt suite à l'influence des commentaires de Chamoiseau. L'Histoire semble être l'obsession de l'écrivain, celui-ci y revenant dans tous ses essais mais aussi dans son œuvre fictionnelle. Ceci est par ailleurs valable pour la littérature antillaise en général, reflet sans doute du fait que les Antillais éprouvent le sentiment de ne pas avoir réglé leurs comptes avec le passé. Comme l'exprime E. Danticat, un écrivain haïtien qui vit aux États-Unis : « je viens d'un endroit où l'on porte son passé comme les cheveux sur sa tête » (1995:282). L'on peut cependant craindre, avec P. Degras, que l'Histoire ne devienne un des lieux communs qui concourent à l'image exotique de la littérature antillaise aux yeux du lectorat métropolitain[2]. En effet, malgré son penchant contestataire, la littérature antillaise contemporaine n'arrive pas toujours à se libérer du sceau pittoresque et folklorique dont elle est marquée[3]. Selon C. Briton, par exemple, la littérature est à compter parmi les produits caraïbes exotiques d'exportation : « the main exports to metropolitan France are now pineapples, avocadoes, rum, bananas – and more recently novels » (1996:15)[4].

Biblique des derniers gestes[5] témoigne de l'engouement pour l'Histoire caractéristique des romans de Chamoiseau. L'Histoire s'y inscrit de maintes manières, plus ou moins évidentes, allant, comme nous le verrons, des mentions explicites d'événements historiques significatifs, jusqu'à un sous-texte allégorique qui sous-tend le roman tout entier. Cela concorde d'ailleurs avec l'hypothèse de F. Jameson selon qui tout ouvrage du tiers monde a nécessairement un sens allégorique :

> All third world texts are necessarily […] allegorical, and in a very specific way : they are to be read as what I will call *national allegories* […] Third world texts,

[1] C'est ce que souligne entre autre S. Choquet lorsqu'elle constate, avec raison, à propos des romans chamoisiens que « l'empreinte idéologique […] est relativement faible, ou bien enfouie, peu visible en surface ; en tout cas elle ne l'emporte pas sur la dimension artistique/esthétique des textes » (2001:412)

[2] Le « poids extrême de l'Histoire sur la conscience créatrice », écrit P. Degras, risque de mener à ce que l'Histoire devienne un objet sur « la liste des figures obligées du roman antillais » (2001:84).

[3] Pour la dimension exotique des romans antillais et surtout chamoisiens, nous renvoyons à la thèse de S. Choquet qui y consacre un sous-chapitre (2001:377-385).

[4] Notons à ce sujet que la production littéraire antillaise de ces dernières années est étonnamment volumineuse. La bibliographie établie pour *Notre Librairie* par R. Fonkoua, L. F. Hoffmann et J. L. Joubert (1997) comprend 500 titres d'ouvrages littéraires publiés entre 1991 et 1995. P. Degras est amenée à se demander « si cette floraison éditoriale – à laquelle il faut ajouter les auto-éditions, les publications à compte d'auteur ou à faible tirage – est réellement le signe d'une grande vitalité créatrice ou s'il faut y voir les derniers avatars du mouvement de la "créolité" » (2001:85). R. Lucas est convaincu de l'aspect négatif de cette « obsession éditoriale qui se traduit par un rythme de production industrielle (environ une trentaine de titres en 20 ans pour Confiant) » (2006).

[5] À partir de maintenant, nous abrégerons le titre de ce roman par *Biblique.*

> even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic, necessarily project a political dimension in the form of a national allegory: the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society (1986:65 ; c'est l'auteur qui souligne).

C'est là une affirmation qui a alimenté un débat virulent, les théoriciens post-coloniaux voyant une nuance dépréciative dans son élan généralisant[1]. Or, d'autres penseurs ont confirmé la pertinence de l'affirmation de Jameson, notamment en ce qui concerne la réécriture de l'Histoire, celle-ci ne pouvant se faire que de manière indirecte[2].

L'importance que revêt la dimension allégorique dans les romans chamoisiens pourrait être l'une des explications du fait que la critique a peu commenté un autre motif important chez Chamoiseau : le surnaturel. À notre connaissance, très peu d'études y sont consacrées. Mentionnons un chapitre de l'essai de C. Maximin[3], la thèse d'A. D. Curtius[4] et un court article de S. Crosta[5]. En interprétant certains événements comme des signaux d'allégorie[6], l'on risque de perdre de vue leur caractère surnaturel et de les considérer uniquement par la manière dont ils participent au sous-texte allégorique. C'est ce qui arrive par exemple dans le cas du roman *Solibo Magnifique*, où les critiques interprètent de manière univoque la cause de la mort de Solibo, à savoir « l'égorgette de la parole », comme un étranglement de l'intérieur par les paroles qui n'arrivent plus à sortir[7]. Un événement surnaturel est ainsi lu comme la métaphore d'un événement concret de la réalité antillaise, en l'occurrence la disparition des conteurs créoles traditionnels à cause de leur désœuvrement. D'où la

[1] Cette proposition de Jameson est à l'origine d'une vraie querelle, amorcée par la critique que lui adresse Ajaz Ahmad (voir A. Roberts, 2000:151).

[2] J. Suk affirme par exemple que ce qui est visé dans les allégories postcoloniales est l'Histoire, son allégorisation permettant des prises de liberté en vue d'une réécriture : « In postcolonial allegory rather, the referent is history, which becomes transformed through its allegorization » (2001:6). Ceci est confirmé par S. Slemon, selon qui l'allégorie ouvre la voie à la reformulation du passé : « In these texts, allegory functions as a *structurally* counter-discoursive principle, for here received notions of history are bracketed off by a literal level of fictional activity and displaced into a secondary level of the text accessible only through the mediation of the primary fictional level. Allegory here foregrounds the fact that history, like fiction, requires an act of reading before it can have meaning. History must be *read*, and read in adjacency to, a fictional re-enactment of it, and its relocation of the received shibboleths of history into the creative and transformative exercise of reading opens a space within which new ways of formulating the past can come into being » (1987:12 ; c'est l'auteur qui souligne).

[3] Il s'agit du chapitre « Merveilleux et surnaturel » (1996:77-128).

[4] A. D. Curtius (1997). Notons cependant que cette thèse est écrite dans une perspective anthropologique, comme le souligne A. D. Curtius elle-même (p. 22), le surnaturel étant abordé dans son incarnation dans les discours religieux.

[5] S. Crosta (1993). L'article aborde l'imaginaire créole dans *Texaco* et dans *Lettres créoles*.

[6] Pour le concept de « signal d'allégorie », voir S. A. Barney (1979:18).

[7] Voir A. Tcheuyap (2001) pour un exemple d'une telle interprétation.

conclusion à laquelle arrive entre autres S. Choquet que « la mort mystérieuse et inexplicable du conteur Solibo confère à l'ouvrage une dimension allégorique, figurant la disparition des derniers conteurs créoles et symbolisant la caducité de la pratique du conte » (2001:23)[1]. Dans un contexte plus large, l'allégorie porte sur le statut de la culture créole en général, étouffée, dans la vision chamoisienne, par la culture de masse occidentale. C. Wells constate ainsi que Solibo meurt à cause de « la transformation de la société créole qui se modernise, remplaçant la parole contestataire du conteur par la télévision, la radio, le cinéma, le spectacle, le théâtre et d'autres médias qui inculquent des valeurs occidentales » (1994:165).

Une autre raison de la parcimonie d'études sur le surnaturel pourrait être le fait que la critique suit trop de près les pensées des écrivains postcoloniaux qui, dans leurs écrits théoriques, se démarquent de l'épistémologie occidentale et proclament le droit à une vision différente du réel où le surnaturel n'a pas un statut ontologique distinctif. L'écrivain haïtien É. Ollivier affirme, par exemple, que les Antillais ne font pas la même distinction que les Occidentaux entre réalité et fiction et qu'ils possèdent la capacité de vivre plusieurs niveaux de réalité (1995:227). Citons aussi l'un des fondateurs de la Négritude, Léopold Sédar Senghor, qui décrivait l'époque de son enfance au Sénégal ainsi : « il n'y avait pas de frontière entre les Morts et les Vivants, entre la réalité et la fiction, entre le présent, le passé et l'avenir » (cité dans J. F. Durand, 2002:3).

Tout aussi remarquable est l'absence d'études sur le fantastique de l'œuvre de Chamoiseau. L'une des raisons en est probablement la catégorisation des romans chamoisiens sous les genres littéraires du réalisme magique ou du réalisme merveilleux. L'affirmation suivante de S. Choquet est illustrative de cette tendance : « le "réalisme merveilleux", conceptualisé et pratiqué notamment par le cubain Alejo Carpentier et par l'haïtien Jacques-Stephen Alexis, inscrit les œuvres de Chamoiseau dans la lignée d'une tradition sud-américaine baroque et dans l'espace littéraire caribéen » (2001:27, voir aussi p. 343)[2]. Cette affirmation montre aussi que la détermination de l'appartenance générique se base moins sur des études approfondies des textes que sur le statut de l'auteur[3]. On remarque notamment que ces genres sont

[1] Dans une telle perspective, le nom « Solibo », qui signifie « chute » en créole (« Fé an solibo » signifie « se casser le nez » comme l'indique R.D.E. Burton, 1997:172) serait à lire comme un signal d'allégorie figurant la déchéance des conteurs.

[2] D'autres chercheurs qui relèguent les romans chamoisiens au réalisme merveilleux ou magique sont par exemple D-H. Pageaux (2001:87), D. Chancé (2003:871, 875) ou C. Ljunggren Kullberg (2006:99).

[3] En effet, l'appartenance des romans chamoisiens au réalisme magique ou merveilleux n'est constatée que de manière sous-entendue dans les études mentionnées ci-dessus. Dans cet ordre d'idées, notons que le volume consacré par la revue de l'Université Paris 13 au réalisme merveilleux francophone (*Le réalisme merveilleux,* 1998) ne fait aucune référence à l'œuvre de Chamoiseau.

couramment associés, de manière presque automatique, à une aire géographique spécifique. À ce propos, l'assertion faite par Chamoiseau et ses collaborateurs dans *Éloge de la créolité* montre que ceux-ci aussi font cette association : « Notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux » (1989:40-41). Ce qui ressort d'ici est le manque de rigueur en ce qui concerne le réalisme merveilleux, qui apparaît moins comme un genre que comme un trait distinctif des Créoles.

Notre objectif n'est pas de remettre en question la validité des concepts du réalisme merveilleux et du réalisme magique comme le font certains théoriciens qui invoquent le manque de rigueur théorique de ces catégories. Au contraire, comme nous le montrerons dans la partie suivante (1.1), nous trouvons que les deux concepts sont des entités distinctes, différentes du fantastique, bien que leurs différences soient parfois mal saisies dans le discours critique. Notre propos est encore moins de nier l'appartenance de *Biblique* ou des autres romans chamoisiens au réalisme magique ou merveilleux et d'affirmer en même temps une éventuelle appartenance au fantastique. Au contraire, l'on peut identifier des éléments typiques des trois genres dans *Biblique*, roman qui se caractérise en effet par son hybridité ou par son syncrétisme générique[1]. Nous aborderons cependant les trois genres en tant que modes, selon la terminologie d'A. Fowler (1982), ce qui nous permettra de contourner le débat peu fructueux sur la possibilité qu'un roman appartienne à plusieurs genres et également sur la question de savoir si le fantastique, qu'un bon nombre de définitions limite à une courte période du 19^{e} siècle, a encore une existence de nos jours.

Notre hypothèse de départ sera en effet qu'il y a des parties dans les romans chamoisiens dans lesquelles le surnaturel s'articule sur un mode fantastique. C'est ce qu'affirme C. Maximin dans son analyse de *Chronique des sept misères*, où elle constate la coexistence du code autochtone avec un code occidental : « l'écrivain de la Caraïbe n'aura fait qu'adopter le code occidental » (1996:118). Les deux codes, continue Maximin, ne suivent pas à la lettre les critères du réalisme magique et du réalisme merveilleux, puisqu'ils entrent souvent en conflit l'un avec l'autre. D'où le besoin, selon Maximin, d'étudier le surnaturel également par le biais du fantastique. *Biblique* est selon nous le roman chamoisien qui se prête le mieux à une telle étude. Pour commencer, le surnaturel y occupe une place plus ample que dans les romans précédents, où il n'apparaît que par intermittence[2]. Ensuite, le rapport entre surnaturel

[1] Voir entre autres C. Bougenot, qui affirme que « *Biblique des derniers gestes* est à la fois un roman, une épopée, un mythe, un conte et une légende. En fait, le style de Chamoiseau mêle tous ces genres, toutes ces formes, écrites, orales ou primitives » (2004:23).

[2] Certains critiques constatent l'importance du surnaturel dans *Biblique* sans s'y arrêter longuement. Mentionnons à titre d'exemple C. Ljunggren Kullberg (2006), qui parle d'un élargissement de la « sphère de l'imaginaire » au dépens de la dimension documentaire des romans du « cycle foyalais »,

et réel, comme celui entre fiction et réel, s'exprime d'une manière plus déstabilisante qu'avant, plus proche par conséquent du fantastique. Dans une telle perspective, il est peu surprenant que parmi les premières réactions à la publication de *Biblique* l'on retrouve des références au fantastique. R. de Ceccaty considère par exemple que le registre fantastique est le domaine où Chamoiseau trouve son élan créateur le plus marqué : « […] le roman fantastique ou visionnaire. C'est dans ce dernier registre que l'écrivain est, de loin, le plus inspiré : sa description des êtres fabuleux et des paysages lui donne élan et liberté » (2002)[1].

Ce qui nous a frappé c'est que l'Histoire et le surnaturel se recoupent et s'entrecroisent dans *Biblique*. Au demeurant, Chamoiseau semble décliner le surnaturel sur un mode fantastique dans son écriture de l'Histoire. C'est là aussi un détail que la critique a constaté immédiatement après la publication du roman. G. Scarpetta écrit que dans *Biblique,* « l'Histoire est comme envahie par la Fable, colorée de toutes les nuances du fantastique et du merveilleux » (2002). Or, le recours au surnaturel pourrait avoir l'effet peu désiré de renforcer le caractère exotique du roman, puisque le surnaturel peut être vu comme un ingrédient pittoresque typique des cultures non-occidentales. C'est l'un des objectifs de notre étude que d'examiner les autres enjeux de l'emploi du surnaturel. En particulier, nous tenterons d'élucider la question de savoir comment un mode tel que le fantastique, qui se définit justement par sa rupture avec un réel rationnel, peut contribuer à l'écriture de l'Histoire, qui appartient a priori à ce réel.

Une manière d'aborder cette question est d'étudier les points communs entre le fantastique et l'Histoire dans le roman. Nous allons nous concentrer sur trois aspects : la problématisation du réel, la désignation du vide et l'effet d'inquiétante étrangeté. Ces aspects son tellement récurrents dans le discours théorique qu'ils peuvent être considérés comme des éléments du répertoire générique du fantastique. Nous approfondirons pour commencer la façon dont chacun de ces éléments se rapporte au fantastique d'un point de vue général et théorique. Ensuite, nous examinerons comment ces mêmes éléments se rapportent à l'Histoire antillaise dans la vision chamoisienne, en nous appuyant sur des exemples tirés de *Biblique*. Nous espérons ainsi mettre à jour certaines manières dont le fantastique peut être employé dans l'écriture d'un passé qui n'a pas eu sa place dans l'Histoire et qui s'est effacé en

---

c'est-à-dire *Chronique des sept misères, Solibo Magnifique* et *Texaco*. D. Chancé observe également un foisonnement de motifs surnaturels : « Les citations seraient innombrables, attestant la présence des anges, des créatures magiques, depuis l'Yvonnette Cléoste jusqu'aux diverses puissances, personnages mystérieux venus du conte créole, dorlis, zombis, et autres figures de la littérature fantastique, de Poe à Borges » (2003:886).

[1] Soulignons également la référence au fantastique faite par D. Chancé dans la citation de la note précédente.

grande mesure de la mémoire collective. En effet, malgré ses liens avec l'imaginaire, le fantastique semble être en mesure de dire quelque chose sur la réalité. Comme l'exprime P. Laurette, « les œuvres artistiques en général et les œuvres littéraires en particulier sont des systèmes métasémiotiques, des artefacts artistiques qui apportent, de manière polyvalente et très riche, nombre de connaissances factuelles, imaginaires, fantastiques et parfois prophétiques sur l'homme, la société, le monde, l'univers, la culture, l'art, etc. » (1995:33).

*

L'ampleur de l'intérêt actuel pour le fantastique est étonnante. Des thèses universitaires, des essais et des articles sont publiés régulièrement, surtout en France et en Belgique [1], représentant les approches les plus diverses : structuralistes, thématiques, linguistiques, sémiotiques, sémiologiques, psychanalytiques, sociologiques, anthropologiques et féministes [2]. Des colloques sont organisés régulièrement par des universités et par des groupes de recherche[3]. Or, nonobstant cet essor, c'est toujours l'essai de Tzvetan Todorov (1999) qui fait autorité, constituant l'outil théorique et méthodologique principal dans le cadre de l'analyse générique. Nous ne ferons pas ici un bilan critique ou une liste des théories du fantastique avant et après Todorov car on retrouve de telles listes dans pratiquement chacune des études publiées ces trente dernières années. Nous n'effectuerons pas non plus de mise au point théorique détaillée du concept de fantastique, préférant renvoyer entre autres aux travaux de D. Mellier (1994 et 2000), de K. M. Bulver (1995), de V. Tritter (2001) ou d'A. Castro (2002)[4]. Nous allons plutôt entreprendre un approfondissement théorique des éléments qui nous intéresseront dans les parties de l'analyse.

Malgré le grand nombre d'études qui y sont consacrées, le fantastique reste un concept un peu flou. Les synthèses théoriques mettent à jour ou bien une multitude de

[1] Les pays anglo-saxons ont abordé le sujet du fantastique d'un angle moins théorique, comme le remarque R. Jackson (1982:2) en saluant l'approche plus scientifique des théoriciens français, en particulier celle de T. Todorov.

[2] Voir notamment la bibliographie dressée par Tania Collani et Ana Pano Alamán. URL : http://www.rilune.org/dese/Bibliographiefantastique.pdf. Voir également la bibliographie des articles et numéros spéciaux de revues consacrés au fantastique, publiée sur le site de l'Université de Provence, URL : http://www.up.univ-mrs.fr/~wcaruli/d_textes/nospeciaux.html.

[3] Mentionnons à ce propos le Groupe d'études et de recherches sur le fantastique (GERF) de L'Université Stendhal de Grenoble 3 (URL : http://www.u-grenoble3.fr/stendhal/recherche/centres/gerf.html) et le Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire (CERLI) de l'Université Paris XII (URL : http://www.cerli.org/).

[4] La thèse de A. Castro a en plus le mérite de faire converger les théories francophones et hispanophones, aussi bien que d'appliquer le fantastique sur un corpus littéraire autre que français, en l'occurrence argentin.

définitions divergentes – J-P. Baronian constate que « chacun vient au fantastique comme dans une auberge espagnole: en n'y trouvant que ce qu'il apporte » (2000:24) et en formulant sa propre définition – ou bien une résignation, comme celle exprimée par H. D. Brown, qui affirme que « le fantastique ne se peut définir. […] une définition du genre fantastique ne peut sans doute s'établir que dans une catégorie de la pensée qui échappe à la fixité d'une définition » (1996 :2). Cette situation n'empêche pas le recours à la notion de fantastique dans le discours théorique et critique, et encore moins dans le contexte de la lecture naïve et des pratiques éditoriales. Comme l'exprime D. Mellier, « il existe une intuition dans les pratiques vives des lectorats et dont témoignent, par exemple, les publications spécialisées à visée non théorique et bien plus encore, les politiques éditoriales qui organisent la circulation et la promotion de ces textes » (1999:58).

L'une des causes du flou est sans aucun doute l'irrésolution dont fait preuve la théorie autour de la question de savoir si le fantastique est un genre ou un mode. Dans le cas de la théorie et de la critique littéraire francophones, c'est la première de ces deux alternatives qui s'est généralement imposée, suite à l'essai de Todorov. Cependant, ce que l'on gagne en rigueur par cette limitation on le perd en utilité heuristique, la définition du fantastique todorovien ne concernant finalement qu'un nombre infime d'ouvrages[1]. J. Goimard insiste sur cet inconvénient et critique la tendance todorovienne à « réduire toute la littérature fantastique mondiale à huit ou dix textes canoniques, en rejetant le reste dans des "genres voisins" inventés pour la circonstance » (2003:43). C'est pourquoi il peut être plus fructueux de considérer le fantastique comme mode dans le sens indiqué par la définition de F. Jameson :

> For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility, which can be revived and renewed (1975:133).

L'élimination de la limitation temporelle inhérente au concept de genre fait que le mode peut être appliqué en dehors du corpus des ouvrages canoniques, même si

[1] Voir à ce propos les critiques adressées à ce « resserrement excessif », selon la formulation de J. Fabre (1992:190) entre autres par J. Malrieu (1992:44), par I. Bessière (1974:56), par D. Mellier (1999:9-10) et par J. Goimard (2003:43). Mentionnons à ce propos que certains théoriciens ont critiqué l'aspect qu'ils jugent trop normatif d'une certaine acception du concept de genre, proposant une considération des genres non pas comme des catégories immuables, mais comme des organismes flexibles, soumis à des changements constants par des apports ultérieurs. Voir entre autres J. M. Schaeffer (1986:202-205), H.R. Jauss (1986:43), T. Todorov (1976:160), A. Fowler (1982:24), M. Głowiński (1989:85) et A. Kibédi Varga (1994:966-970).

cela entraîne une certaine perte de précision. Selon A. Fowler, le mode est en réalité une extrapolation de certains des critères du répertoire générique : « Modes have always an incomplete repertoire, a selection only of the corresponding kind's features » (1982:107).

On peut se demander cependant si la définition todorovienne du fantastique ne s'applique pas plutôt au mode. En effet, T. Todorov ne mentionne que trois critères nécessaires : l'hésitation de la part du lecteur implicite entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle, l'incompatibilité avec une lecture allégorique et l'incompatibilité avec la poésie. Pourquoi une définition tellement large ne pourrait-elle pas s'appliquer à des récits d'autres périodes temporelles que celle dans laquelle est confiné le genre fantastique, c'est-à-dire entre 1830 et 1880 ? Serait-ce parce que Todorov formule la définition d'un mode littéraire mais prétend définir un sous-genre, pour reprendre la typologie d'A. Fowler ?

La définition du fantastique comme mode présente également l'avantage de rendre compte du fait que certaines parties d'un récit peuvent être fantastiques même si la fin de ce récit apporte une explication aux événements racontés. T. Todorov fait allusion à cette problématique lorsqu'il considère que « [d]ès l'instant où l'on examine isolément des parties de l'œuvre […] on peut mettre provisoirement entre parenthèses la fin du récit : ce qui nous permettrait de rattacher au fantastique un beaucoup plus grand nombre de textes » (p. 48). Fidèle à l'esprit structuraliste de son ouvrage, Todorov précise qu'« [i]l serait faux cependant de prétendre que le fantastique ne peut exister qu'en une partie de l'œuvre » (1999:48). À partir de ces prémisses, il est vrai qu'il serait erroné de conclure que le récit appartient au genre fantastique, mais pourquoi ne pas analyser certaines parties comme fantastiques en faisant abstraction de l'appartenance au genre ? Le sentiment du lecteur, l'effet fantastique, n'est pas seulement une donnée finale, mais il est également provoqué et présent lors de la lecture de ces parties[1].

Nous considérerons donc le fantastique comme un mode qui se caractérise par la juxtaposition de deux ordres donnés comme incompatibles : celui du réel rationnel et celui du surnaturel. Nous choisissons de ne pas voir l'hésitation du lecteur implicite comme impérative pour tout fantastique, étant donné les remises en question de ce critère de la part de plusieurs théoriciens. D. Mellier argumente ainsi de manière convaincante pour une reconsidération des récits où le surnaturel se manifeste de manière concrète, entendant regrouper certains d'entre eux sous une catégorie qu'il appelle « fantastique de la présence » qui se distinguerait du « fantastique de

[1] Dans son approfondissement de l'effet fantastique, H. Dìaz Brown (1996) problématise de manière convaincante le rapport entre l'effet fantastique et la fin du récit d'un côté, et l'effet fantastique et la relecture de l'autre. R. Bouvet (1998) fait également une réflexion intéressante sur la manière dont les différents types de lecture influent sur l'effet fantastique.

l'incertain »[1]. Nous souscrivons également à la remise en question de l'incompatibilité entre fantastique et allégorie. Certes, une lecture uniquement allégorique fait que le lecteur néglige le niveau de sens littéral, ne prenant pas les événements racontés au pied de la lettre. Or, c'est là une réaction de lecture, donc individuelle et arbitraire, non pas une donnée du texte[2]. L'allégorie « pure » dont parle Todorov (1999:69), c'est-à-dire le cas où le sens allégorique efface le sens littéral premier (1999:68), semble une aporie, étant donné que l'allégorie dépend d'un sens littéral de base qui fonctionne de manière autonome[3].

Un bon nombre de théoriciens du fantastique, dont par exemple I. Bessière, C. Brooke-Rose (1981:71), J. Goimard (2003:45) et J. Malrieu (1992:133), soutiennent contre T. Todorov que le sens allégorique peut coexister avec le fantastique. A. B. Chanady prétend même qu'une lecture allégorique n'efface pas nécessairement le fantastique, mais ajoute une nouvelle dimension au texte : « As long as the self-consciousness of the narrator doesn't reach a point where the reader cannot accept the plot on a literal level, distancing such as irony, parody and allegory provides an additional dimension to the text without destroying the fantastic » (1985:79). En ouvrant la voie à une interprétation autre, en l'occurrence surnaturelle, l'allégorie peut enrichir le fantastique selon R. Jackson (1982). Une tension peut en effet s'instaurer entre l'interprétation rationnelle et l'interprétation surnaturelle, tension qui génère le fantastique. Inversement, le fantastique est en mesure de préparer le terrain à l'allégorie par l'instauration de deux ordres qu'il maintient séparés. C'est ce que croit entre autres C. Brooke-Rose lorsqu'elle se pose la question rhétorique suivante : « is not the pure fantastic, with its absolute ambiguity, a (historical) prefiguring of many modern (non-fantastic) texts which can be read on several and often paradoxically contradictory levels, and which would thus all be modern developments of medieval allegory ? » (1981:71). Il reste à voir comment s'articule le rapport entre le fantastique

[1] D. Mellier (1999:105-158 et 2000:29-34). Voir aussi G. Ponnau qui fait une distinction similaire entre un fantastique ambigu, qu'il explique en le comparant à la figure de l'oxymore, et un fantastique « de monstration » ou de l'horreur, où l'événement impossible est mis en scène de manière ostensiblement expressive. Le deuxième type de fantastique équivaudrait selon G. Ponnau à l'hypotypose (1997).

[2] Ce que S. A. Barney appelle *allegoresis* (1979:43). Notons à ce propos une inconséquence dans l'emploi todorovien du terme. Ainsi, Todorov insiste-t-il sur le fait que le sens allégorique doit être explicité et non pas relever d'un acte d'interprétation (1970:68-69). Or, quelques pages plus haut dans le même ouvrage, Todorov parle d'une « interprétation allégorique » (1970:37) qui minerait le fantastique du roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki.

[3] « The whole point of allegory is that it does not need to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself », écrit A. Fletcher (1964:7). Inversement, une allégorie qui cache trop bien le sens figuré, une allégorie obscure selon l'appellation de S. A. Barney, est une contradiction dans les termes, étant plutôt à considérer comme énigme, ironie ou satire (1979:42).

et l'allégorie dans *Biblique* où, comme nous l'avons annoncé, le sens allégorique semble sous-tendre le texte entier.

L'on doit certainement se demander quelle est la pertinence du fantastique pour une littérature où le réel rationnel est déjà douteux. Le rapport complexe entre réel et surnaturel dans la littérature antillaise est sans aucun doute l'une des raisons pour lesquelles les concepts du réalisme magique et merveilleux viennent souvent remplacer le fantastique. Cependant, des voix critiques se sont élevées contre le manque de rigueur scientifique à la base de ces concepts. R. G. Echevarría trouve par exemple que la conception du réalisme merveilleux d'Alejo Carpentier se différencie trop peu des théories avant-gardistes en général : « The concept has rarely gone beyond "discovering" the most salient characteristics of avant-garde literature in general » (1977:111). S. Slemon accuse le réalisme magique d'être trop proche des genres voisins comme par exemple le baroque, la métafiction, le fantastique, le merveilleux et les récits d'épouvante (1997:407)[1]. C. Scheel affirme que « le domaine du *realismo mágico* s'est transformé en une espèce de jungle où foisonnent les illustrations souvent vagues et les définitions parfois contradictoires » (1988:44 ; c'est l'auteur qui souligne). Après un parcours de l'historique des concepts, A. Llarena conclut que ce sont l'ambiguïté et le laxisme méthodologiques qui ont mené à la suspicion actuelle de la part des critiques envers ces termes[2].

Nous sommes d'accord avec ces critiques en ce qui concerne le manque de rigueur des concepts du réalisme merveilleux et magique. Certes, le fantastique est lui aussi sujet à un flou, causé, nous l'avons vu, principalement par l'incertitude quant à l'acception du terme en tant que genre ou mode. Le genre fantastique, lui, est bien défini, jouissant, à l'encontre des autres concepts, d'une base théorique plus ferme, tout en ayant fait ses preuves dans de nombreuses études empiriques. Ce n'est cependant pas la raison de notre choix du fantastique comme outil méthodologique. En effet, malgré la polémique théorique, certains critiques ont montré que le réalisme magique et le réalisme merveilleux ont des statuts distincts, se différenciant aussi bien l'un de l'autre que du fantastique[3]. Tout comme pour le fantastique, l'on aurait intérêt à considérer ces deux concepts comme modes plutôt que genres. C'est entre autres la conclusion à laquelle arrive A. B. Chanady : « Magical realism, just like the fantastic,

[1] C'est nous qui traduisons les noms des genres.

[2] « La historia crítica de los términos realismo mágico y lo real maravilloso americano es sobre todo la larga historia de una diversidad […] es la ambigüedad de su uso, la laxitud con que se abandonan a veces los límites de la textualidad […] la que convierte a estos términos en materia de perpetuo enfrentamiento, en un elemento de discordia que los torna sospechosos » (1997:21).

[3] Nous renvoyons particulièrement aux études d'A. Llarena (1997), d'A. B. Chanady (1985) et de J. P. Durix (1998).

is a literary mode rather than a specific, historically identifiable genre, and can be found in most type of fiction » (1985:16-17).

À considérer les théories généralement, il apparaît que la pierre de touche en ce qui concerne la différence entre les trois modes est la relation entre réel et surnaturel. Dans le fantastique, ces deux registres restent irréconciliables. Dans le réalisme magique, selon A. B. Chanady (1985:23), le lecteur implicite se trouve devant deux registres irréconciliables, comme dans le cas du fantastique, mais l'antinomie entre les deux est résolue sur le plan narratif : « What is antinomious on the semantic level is resolved on the level of fiction » (1985:31). Ni les personnages ni le narrateur ne réagissent devant l'événement qui ne cadre pas avec l'ordre réel. Comme le souligne A. B. Chanady dans sa comparaison des deux modes, « [t]he main distinction between the two modes is the manner in which the irrational world view is perceived by the narrator » (1985:23).

La différence entre le réalisme magique et le réalisme merveilleux est sans aucun doute plus difficile à saisir, ce qui explique l'emploi souvent interchangeable de ces deux termes. Effectivement, le réalisme merveilleux se définit lui aussi par l'absence de réaction de la part des personnages et du narrateur devant l'événement. À la différence du réalisme magique, cependant, le réel et le surnaturel ne sont pas irréconciliables au niveau ontologique, les deux registres étant dans une symbiose totale, au point de se confondre[1]. Le narrateur non seulement ne réagit pas devant le surnaturel, comme dans le cas du réalisme magique, mais y croit, ou plutôt le considère comme faisant intégralement partie du réel[2]. Une conséquence en est que le réalisme merveilleux n'est qu'une sorte de variante du réalisme, où le monde présenté se conforme à certaines lois de causalité différente ou « diffuse », selon le terme d'I. Chiampi[3]. N. Martin-Granel considère par exemple que l'appellation de « merveilleux réalisme » serait plus adéquate pour une littérature où le réel « annexe le merveilleux, c'est-à-dire le type de discours qui semblait jusqu'alors le plus réfractaire au traitement réaliste » (1998:106).

Nous aborderons donc *Biblique* par le prisme du fantastique plutôt que par celui du réalisme magique ou du réalisme merveilleux. Nous espérons ainsi jeter une

[1] C'est ce qui ressort de la manière dont A. B. Chanady résume la réflexion de R. González Echevarría autour du réalisme merveilleux : « In his discussion of *lo real maravilloso,* whose practitioners represent the "ontological" manifestations of magical realism in that they consider the American continent to be marvellous in itself » (1985:23).

[2] R. González Echevarria a en effet montré qu'en l'absence d'une perspective exogène, en l'occurrence européene, il serait incongru de considérer la réalité américaine comme merveilleuse : « sólo desde otra perspectiva podemos descubrir la alteridad, la diferencia […] Toda maravilla es una distanciación, una separación » (1974:39).

[3] La réflexion d'I. Chiampi (1983) autour du réalisme merveilleux est ainsi résumée par A. Llarena : « frente a la literatura fantástica, la causalidad que erige come ley no es conflictiva (no la cuestiona) y, a diferencia del realismo neto, no hay una causalidad lógica o explícita, sino "difusa" » (1997:43).

lumière non seulement sur un élément important du roman, mais également sur certaines problématiques centrales dans le discours théorique autour du fantastique.

*

Publié en 2002, *Biblique des derniers gestes* s'inscrit d'emblée dans la lignée de *Texaco*, le roman chamoisien de 1992 qui a connu le plus grand succès. C'est ce que donnent à croire la longueur du roman – *Biblique*, 788 pages avec les annexes, et *Texaco*, 498 pages, sont les romans les plus longs de Chamoiseau –, la tentative de couvrir une période longue de plusieurs générations et la prétention d'écrire une Histoire de l'esclavage aux Antilles à partir d'une vision intérieure. Dans les deux romans figure un personnage autour duquel se déploie toute l'action : Marie-Sophie Laborieux dans *Texaco* et Balthazar Bodule-Jules dans *Biblique*. Par ces traits communs, le style des deux romans se différencie du néo-baroque qui caractérise les ouvrages des autres romanciers antillais contemporains, mais aussi les autres romans chamoisiens[1]. Dans *Biblique* et *Texaco*, les personnages principaux, malgré leur rôle central, ne sont qu'un prétexte qu'utilise l'auteur pour formuler l'Histoire d'une collectivité marginalisée : celle du quartier Texaco dans le premier cas et celle de la Martinique dans le deuxième[2].

Dans *Biblique* figurent cependant des éléments nouveaux par rapport à *Texaco*, éléments dont certains avaient déjà fait leur apparition dans *L'esclave vieil homme et le molosse* de 1997. Nous nous référons entre autres à l'élément mythique, dont l'importance semble s'accroître progressivement dans les romans chamoisiens. La lutte anticolonialiste de BBJ[3] revêt par exemple une dimension globale, se donnant à lire comme une synthèse de toutes les luttes pour l'indépendance des pays colonisés au vingtième siècle. Le texte y fait allusion explicitement, l'annonce de la mort prochaine de BBJ présentant celui-ci comme « né en toutes époques, en tous lieux, et sous toutes oppressions » (p. 27). Au demeurant, BBJ se bat aux côtés d'indépendantistes de plusieurs coins du monde, comme par exemple Che Guevara en Bolivie, Hô Chi Minh en Indochine et Patrice Lumumba au Congo. La présence invraisemblable du personnage de BBJ auprès de tels hommes contribue à l'aura mythique dont il est affublé, comme le sont par ailleurs dans une certaine mesure ces hommes eux-mêmes.

Soulignons cependant que ce ne sont pas les combats indépendantistes qui sont au cœur de la narration. Leur présence est plutôt périphérique, sous-entendue, le

[1] Voir entre autres D. Chancé (2003:880) pour cet aspect que nous approfondirons dans le chapitre 2.2.
[2] L'on pourrait sans doute voir dans le quartier Texaco une Martinique en miniature, ce qui ferait du roman *Texaco* une autre tentative de réécriture de l'Histoire martiniquaise.
[3] À partir de maintenant, nous abrégerons le nom de Balthazar Bodule-Jules par BBJ.

narrateur renvoyant souvent pour les détails à de prétendus discours ou entretiens enregistrés avec BBJ. Au demeurant, les récits des luttes font place à des événements à première vue secondaires, comme les rencontres entre BBJ et les femmes qui le soignent lorsqu'il est blessé. Serait-ce là une manière de détourner l'attention du lecteur pour lui faire oublier que les luttes de BBJ ne sont peut-être que l'objet de ses inventions ? Ou serait-ce plutôt le résultat d'une nouvelle perception de la part du vieux BBJ qui valorise l'amour au détriment de la guerre ? Rappelons le regret que ressent BBJ de ne pas avoir suffisamment aimé et apprécié les 727 femmes qu'il a possédées (p. 33 et p. 289). Nous optons pour la deuxième interprétation puisqu'à la fin de sa vie BBJ arrive à la conclusion de la futilité et de l'échec de ses combats.

À l'impression de marginalité des combats de BBJ concourt sans doute aussi l'incertitude dont le narrateur fait preuve quant à leur véracité. Il ne prend pas la responsabilité du contenu de ses propos, préférant renvoyer aux paroles de BBJ. En faisant cela, il marque souvent sa méfiance en utilisant le verbe déclaratif « prétendre » dans la formule qui introduit le discours transposé du héros. Nous en trouvons un bon exemple dans le passage suivant, où « prétendre » figure non moins de huit fois. Cet extrait illustre également une autre caractéristique des récits des combats, notamment une sorte d'énumération détachée des endroits où ont eu lieu ces combats, qui marque elle aussi une prise de distance de la part du narrateur :

> En Indochine, il *prétendit* avoir trouvé dans l'obscur des forêts des corolles nourrissantes, des champignons laiteux, des drupes à peine visibles, des spores et des écorces dont il identifiait la moindre des vertus rien qu'en les reniflant. Il *prétendit* avoir aimé une vase de mangrove fine comme un flan au coco, des larves grises à goût de bière et les ailes d'un insecte immangeable qui craquaient sous la dent comme des frites de manioc. Il *prétendit* avoir picoré sur les sables d'Algérie, aux pires instants d'encerclement par les paras du général Bigeard, de petits insectes blancs qui trottinaient dans les désolations, et expliqué à ses comparses comment sucer certaines épines, d'insignifiantes écailles et des folioles roulées sur d'insensibles gouttes d'eau. Il *prétendit* leur avoir enseigné à déterrer d'interminables racines, presque sucrées, qui allaient chercher l'eau au fond des sables mouvants. Sur le fleuve Madeira, il *prétendit* s'être nourri de nénuphars et de lianes rouges, et, dans ses déboires en pays bolivien, avant qu'il ne rencontre cette métisse aimante et la momie démente, d'avoir mené bombance d'une chair de cactée, de petites mousses et de civettes couresses qui longeaient les torrents. En d'autres lieux, dont il n'avait plus le souvenir exact, il *prétendit* avoir déjoué la mort grâce à des plantes qui fleurissaient la nuit et persistaient le reste du temps en tubercules bleutés dans les roches et les tufs. Sur le Nil, au Congo ou à Madagascar (ô tabernacle des vies!), il *prétendit* avoir mangé des gélatines d'insectes, des radicelles fibreuses, du sang de zébu, des traînées d'escargots et de larves. Il eut même l'idée, *prétendit*-il encore, d'attraper aux abords d'un fouillis buissonnant des fruits ailés et des touffes de pollens qui s'en allaient répandre leurs survies hasardeuses (pp. 223-224 ; c'est nous qui soulignons).

Ce qui ressort ici aussi est qu'il y a malgré tout une voix narrative autoritaire dans le roman, ce qui contribue à l'homogénéité de style que nous avons déjà mentionnée. La voix narrative appartient à un personnage, le « marqueur de paroles », qui participe à l'agonie publique de BBJ pour en fournir un compte rendu. Ce narrateur homodiégétique adopte une perspective rationaliste, constituant ainsi un point d'ancrage pour un lecteur de type occidental. Le narrateur se différencie de cette manière du reste de l'assemblée qui assiste à l'agonie, des personnages fantasques que le narrateur décrit comme des fantômes sortis d'un passé oublié. Sa présence parmi ces personnages n'est que le résultat de sa lecture du verso d'un journal où BBJ avait annoncé sa mort prochaine avec une précision macabre.

Le récit de l'agonie de BBJ est énoncé dans un présent qui coïncide avec celui de l'écriture du roman. Le narrateur, qui s'identifie à l'auteur, prétend écrire le roman à partir des notes qu'il aurait prises au cours de l'agonie. L'événement central est donc l'agonie de BBJ, qui est narrée chronologiquement et par une seule voix. L'énonciation est cependant entrecoupée par d'autres récits, énoncés par d'autres narrateurs : le narrateur principal qui réfléchit sur le processus de l'écriture en cours, le conteur Isomène Calipso, la mère et le père de BBJ, Gasdo caca-dlo, qui prend soin de BBJ après la mort de ses parents, d'autres personnages qui auraient connu BBJ dans sa jeunesse et qu'interviewe le narrateur, et BBJ lui-même dans des citations d'articles de journal ou des transcriptions d'entretiens à la radio insérées dans le roman. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir de ces prétendus entretiens que l'on entend la voix de BBJ. En effet, celui-ci n'ouvre pas la bouche une seule fois pendant son agonie. Pourtant, l'assemblée et finalement même le narrateur réussissent à partager de manière métasensorielle les souvenirs de BBJ. C'est entre autres ce processus de l'ordre du surnaturel qui est au cœur des réflexions du narrateur, celui-ci semblant à la fin fusionner avec l'objet de son étude.

BBJ ainsi décrit est un personnage mythique, un « surhomme » ou un « demi-dieu » comme le dit C. Bougenot (2004:53,7). Il est né trois fois, à trois vies différentes. La première de ces vies se superpose à l'existence même de l'univers, BBJ étant « né il y a de cela quinze milliards d'années [lorsque] l'univers n'était qu'un infime point rêveur » (p. 52). La deuxième vie est analogue à l'existence de la Martinique colonisée, BBJ se revendiquant « d'une Genèse autre » (p. 56), notamment celle dans la cale d'un bateau négrier il y a quatre siècles. La troisième vie, finalement, correspond à une existence individuelle humaine. Cette genèse multiple est sans aucun doute l'une des intertextualités bibliques par lesquelles s'explique l'allusion à la Bible dans le titre du roman. La première naissance, en même temps que l'univers, donne à BBJ l'allure d'un dieu créateur. La troisième naissance, celle à l'existence individuelle, est une allusion encore plus transparente à la Bible en ce qu'elle

correspond à l'incarnation de Dieu dans le corps humain de son fils, Jésus Christ. S'interpose la deuxième naissance, sur un bateau négrier en route vers les Antilles, qui fait que l'existence et le passé du héros se confondent avec ceux de la Martinique, ou à un niveau plus général, avec ceux de l'esclavage même. BBJ devient ainsi, à l'instar de Jésus, le champion des opprimés, en l'occurrence des victimes de l'esclavage et du colonialisme.

À la différence de Jésus, cependant, BBJ utilise la résistance armée pour combattre les oppresseurs. Lors de sa vie au temps de l'esclavage, il provoque des dégâts dans les plantations par des méthodes violentes, devenant finalement l'un des nègres marron qui harcelaient les Maîtres békés :

> Il était capable de produire d'interminables récits sur les résistances qu'il mit en œuvre dedans les plantations, sabotant les outils, empoisonnant les chevaux et les bœufs de labour, déraillant les chaudières et moulins. Il prétendit s'être fait spécialité de l'incendie des champs juste avant les récoltes, ruinant ainsi bien plus d'un maître esclavagiste. Il prenait aussi un solennel plaisir à raconter comment il devint nègre marron, poursuivi pendant sept jours sept nuits par trois dogues sanguinaires qu'il parvint à semer (p. 66).

Dans son existence comme individu humain, il commence sa lutte contre les injustices coloniales déjà en tant qu'enfant, employant une violence voisinant la cruauté contre les békés et leurs cruels géreurs :

> Tout aux cruautés de son enfance, il attira vers le bassin deux-trois békés, six commandeurs et petits-nègres-chefs plus méchants que des chiens. Il mettait à cette tâche une frénésie cruelle, exerçant moins l'idée de venger les victimes que de confronter leurs agresseurs à une férocité qui surpassait la leur. Il était moins justicier que voyeur de violences. Moins redresseur de torts qu'amateur de combats (p. 296).

Cette violence se confirme lors des combats de guérilla qu'il mène dans un nombre de guerres anticolonialistes qui ont marqué le vingtième siècle.

C'est la narration de la vie de BBJ en tant qu'individu qui occupe la place la plus importante dans le roman. C'est également cette vie qui est le plus clairement ancrée dans le réel, en premier lieu parce qu'elle couvre une durée vraisemblable. Elle est au demeurant racontée chronologiquement, partant de la naissance du héros en Martinique, passant par son enfance, sa jeunesse, sa période de guerrier à l'étranger, sa vieillesse après son retour à sa terre natale, et s'achevant par son agonie et par sa mort. Ceci dit, le récit de cette vie n'est point mené dans un régime uniquement réaliste. Au contraire, la vie de BBJ est fortement marquée par le surnaturel. Déjà avant sa naissance les forces surnaturelles interviennent pour s'approprier la vie de l'enfant à

venir. Dans les récits énoncés par ses parents, Bodule-Jules Limorelle et Manotte, l'on apprend que le bébé refuse de quitter le ventre de sa mère jusqu'au treizième mois (p. 73). C'est alors que Limorelle fait appel à l'Yvonnette Cléoste, une « matrone accoucheuse » (p. 72), qui s'avérera être la force du mal qui suivra BBJ toute sa vie. Lors de l'accouchement, apparaît dans la case une créature bizarre, une belle femme aux allures d'un ange, que Limorelle interprète comme la mort, et qui semble vouloir s'emparer de l'enfant. Selon l'avis de Limorelle, l'Yvonnette sauve l'enfant, mais il reste à se demander si cette apparition, cette « femme matador » (p. 78), n'est pas plutôt la force du bien, qui se cristallisera plus tard dans le personnage de Man L'Oubliée. En effet, toute la vie de BBJ se déroulera sous l'empreinte d'une bataille entre l'Yvonnette et Man l'Oublée.

Après la mort de ses parents, selon leurs récits fantastiques tués par l'Yvonnette et son monstre, BBJ est pris en charge par Man, selon la dernière volonté de Manotte. Être bizarre, avec une existence tout à fait douteuse, Man devient le mentor, ou « Mentô », de l'enfant. Elle l'élève dans les bois, le protégeant de l'Yvonnette, jusqu'à ce que l'enfant soit prêt à entrer dans la soi-disant civilisation. La manière dont vit BBJ dans les bois fait penser aux anciens nègres marron, pour qui les bois fournissaient un abri aussi bien qu'une source de survie. Cette analogie est renforcée par le fait que, dans cette période, l'enfant s'initie à combattre les Maîtres békés et leurs géreurs, les résidus des anciens colonisateurs et du passé esclavagiste.

Le moment étant venu pour l'enfant de quitter les bois, Man l'emmène au bourg de Saint-Joseph pour le laisser aux soins de Nicol Timoléon, un petit bonhomme mulâtre. Lors de cette visite au bourg, Man est décrite comme une femme ordinaire, loin de la créature merveilleuse qu'elle était aux bois. Pourtant, il s'avère qu'elle possède des pouvoirs magiques même à l'extérieur des bois lorsqu'elle sauve des personnes frappées par diverses malformations. Ces malformations sont apparemment causées par la « Malédiction », c'est-à-dire par les souvenirs mal enfouis de l'esclavage. L'enfant accompagne Man dans quelques-unes de ses visites aux infortunés et découvre combien il est important de garder et de commémorer le douloureux souvenir de l'esclavage.

Nicol Timoléon s'avère ultérieurement être une femme, Déborah, qui a choisi de se déguiser en homme pour mieux combattre les injustices d'une société postcoloniale. Elle continue la formation anticolonialiste de BBJ qui fera de celui-ci un fameux guerrier indépendantiste. Elle vit avec sa nièce, Anaïs-Alicia, la fille de sa sœur bien aimée, Sarah. Cette dernière est morte avec son nouveau-né suite à un accouchement extraordinaire où elle avait été assistée par Man L'Oubliée. Sa fille, Anaïs-Alicia, est le résultat de la rencontre de Sarah avec un être qui est décrit comme une « personne pas vraiment de ce monde » (p. 358), un zombi. À la différence de

Déborah, qui est terre-à-terre ou « accrochée au sol et aux réalités » (p. 340), Sarah et sa fille sont des créatures rêveuses, aériennes, souvent comparées à des anges et dont l'existence est mise en doute à plusieurs reprises par le narrateur. Toute la période passée par BBJ dans la maison Timoléon est par ailleurs mise en doute lorsque BBJ n'est plus sûr de l'avoir véritablement vécue (p. 623) et lorsque les recherches des traces de cette période échouent (p. 710). La manière floue dont est narrée la disparition de Déborah et d'Anaïs-Alicia contribue aussi à remettre en question la véracité de cet épisode de la vie de BBJ. Touchée par une balle lorsqu'elle manifestait sa sympathie pour les grévistes d'une usine, Déborah se retrouve paralysée et s'éteint petit à petit. Le récit de sa mort manque de précision, le narrateur se voyant obligé d'en donner plusieurs versions pour combler les lacunes des souvenirs (p. 615-616). Le récit de la mort d'Anaïs-Alicia est encore plus teinté d'incertitude. Lorsque BBJ monte dans la chambre de la jeune fille, il y trouve Sarah à sa place, comme si « la défunte était revenue visiter la partie d'elle-même restée en la jeune fille et en avait profité pour prendre toute la place » (p. 616). Lors de la courte absence de BBJ, parti pour avertir la Bonne du miracle, la personne disparaît, comme avalée par les nombreux miroirs de sa chambre.

Après avoir difficilement quitté la maison Timoléon, BBJ commence sa vie de rebelle en tuant des gendarmes pour venger la mort de Déborah. Traqué par la police, il trouve refuge dans un petit village de pêcheurs isolé de la civilisation. Lors de son séjour chez ces gens, il est trouvé par L'Yvonnette Cléoste contre laquelle il délivre un combat de dimensions épiques. Pour ne pas mettre en danger la société des pêcheurs, BBJ part et continue sa vie de fugitif dans les bois et les mornes de la Martinique. Après quelques autres péripéties, il quitte son île natale, croyant ainsi échapper à l'Yvonnette qui le poursuit partout. Malheureusement, où qu'il aille dans le monde, dans tous les endroits où il combat les injustices coloniales, il retrouve ce même personnage de diablesse, sous formes diverses : « [t]oute oppression, toute injustice, toute tyrannie devint l'Yvonnette Cléoste ! Tout mal fait à des êtres humains devint l'Yvonnette Cléoste » (p. 688). Heureusement, à chaque fois que le malheur frappe BBJ sous la forme de la diablesse, il est sauvé par des femmes, toujours des femmes, provenant des populations opprimées. Ces femmes aux pouvoirs magiques rappellent fortement Man L'Oubliée, au point de se confondre avec celle-ci aussi bien qu'entre elles. Certes, Man était une figure maternelle tandis que les autres femmes sont pour BBJ objet de désir sexuel. Notons cependant que Man éveille aussi un désir sexuel chez BBJ qui le remplit d'une grande honte (p. 192). C'est le même désir que ressent BBJ avec toutes les femmes, ce qui confirme qu'elles ne sont que son incarnation : « ces adorations sensuelles, lui revenant de loin, le replongeaient à leur

source initiale : dans ces bains innombrables que l'obligeait à prendre Anne-Clémire L'Oubliée » (p. 190).

Arrivé à l'aube de sa vieillesse, BBJ rentre à sa terre natale pour la trouver tout à fait assimilée à la France, aliénée de ses racines, victime d'une forme nouvelle de colonialisme qu'il trouve impossible à combattre avec les moyens dont il avait fait emploi auparavant. Par conséquent, il fait appel à de nouvelles formes de résistance, tentant principalement d'éveiller les esprits endormis des nouvelles générations par les récits de ses combats anticolonialistes. Ses discours sont transmis à la radio, à la télévision, on peut les entendre dans les hypermarchés, les monuments mêmes de la nouvelle forme de colonisation, mais tout est en vain. BBJ et le passé qu'il représente ne retrouvent plus leur place dans cette société de consommation : « le grand indépendantiste n'était même plus notre mauvaise conscience : nous n'avions plus besoin du juvénile de sa révolte » (p. 27). C'est le constat de cette colonisation réussie qui est à l'origine de la décision de mourir que prend le héros (p. 17). C'est par sa mort après l'agonie publique que se termine le roman, mais déjà au début du roman cette mort est comparée à une renaissance, le narrateur parlant d'« une agonie qui est en fait une genèse » (p. 33). C. Bougenot considère que cette mort est plutôt « propice à l'avènement du héros » (2004:56) qui semble dépasser son statut de mortel pour s'élever lui aussi au rang du Mentô. Après un dernier combat contre l'Yvonnette Cléoste, BBJ arrive en effet à une paix intérieure, comme s'il avait accepté son échec. Il tape l'épaule de l'écrivain avec un sourire « en découvrant [s]es écritures » (p. 773), constatant qu'il a trouvé sa place dans la mémoire antillaise, ne serait-ce que par le biais du livre, qui se termine justement par une phrase où est évoquée la mémoire collective : « nous devinons […] que ces déplacements empreints de majesté gravaient dans nos mémoires, comme pour l'ouvrir et l'achever, la démesure biblique de ses derniers gestes » (p. 773).

2. Le réel problématisé

Dans ce chapitre, nous tenterons de répondre à la question de savoir s'il y a ou non dans *Biblique* un niveau de réel contre lequel se profilerait le surnaturel. À première vue, le réel du roman semble différent du réel rationnel de type occidental. L'on pourrait même considérer le réel de *Biblique* à la lumière du réalisme magique et du réalisme merveilleux comme un réel flou, imbibé de surnaturel. Il n'y a guère de doute que le réel est problématisé de maintes manières dans *Biblique*, mais une analyse attentive s'impose pour asseoir la théorie selon laquelle le niveau qui est donné pour réel n'est pas construit selon le modèle rationnel. Après cette première analyse, nous aborderons les différentes manières dont le réel est problématisé. Ce qui sera au centre de notre intérêt est la question de savoir si et dans quelle mesure les digressions par rapport au réel rationnel sont reliées à l'écriture de l'Histoire.

2.1 Le réel dans *Biblique*

Commençons par le niveau qui s'impose comme réel dans *Biblique*. Quelle est, plus précisément, la nature de ce réel ? Se fonde-t-il, oui ou non, sur un modèle épistémologique de type rationnel ? Le fantastique demande, on l'a vu, un niveau de réel rationnel bien établi contre lequel le surnaturel s'oppose de manière disjonctive[1].

Par ailleurs, l'épistémè de l'auteur ne va pas de soi non plus. Patrick Chamoiseau, écrivain qui a suivi des écoles occidentales et qui a lu de manière approfondie la littérature universelle, ne saurait se réduire au modèle d'Antillais décrit par É. Ollivier, pour qui les transgressions des niveaux du réel font partie du quotidien :

> [L]e baroque n'est pas seulement un regard sur la réalité ou une manière de le dire ; il s'inscrit dans la réalité même de nos vies, quadrille le sol et le sous-sol de notre quotidienneté. […] Vous, participants et participantes à ce colloque, vous vivez, je présume dans un monde de rationalité, un monde de la mesure, un monde dit « cartésien ». Moi, je viens d'une contrée où les habitants peuvent passer successivement, sans transition, de la réalité à la fiction, peuvent vivre simultanément plusieurs niveaux de la réalité (1995:227).

[1] I. Bessière (1974) et R. Bouvet (1998) insistent sur le besoin d'opposition disjonctive plutôt que d'ambiguïté, dans le cas du fantastique.

Il est vrai que Chamoiseau est à compter parmi les contestataires d'une vision du monde occidentale dans le contexte antillais, l'estimant non seulement inadéquate mais également capable de mener à une aliénation des autochtones, à une absence de vision intérieure[1]. Ce ce qu'il souligne avec les deux autres signataires du manifeste *Éloge de la créolité* :

> Nous sommes fondamentalement frappés d'extériorité. Cela depuis les temps d'antan jusqu'au jour d'aujourd'hui. Nous avons vu le monde à travers le filtre des valeurs occidentales, et notre fondement s'est trouvé « exotisé » par la vision française que nous avons dû adopter. Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre (1989:14).

L'aliénation affecte également la vision de l'Histoire antillaise qui se confond avec l'Histoire de la France[2]. La manifestation la plus douloureuse en est l'idéalisation du colonialisme même de la part des descendants de ses victimes. Dans *Biblique*, l'on retrouve un réquisitoire contre ce phénomène exprimé par Déborah-Nicol Timoléon : « Elle disait que la réalité était en grande partie ce que l'on avait appris à penser. La bête colonialiste nous a enseigné que le colonialisme était une œuvre de civilisation, un bienfait pour les humanités, une chance inouïe pour tous les peuples du monde. Même les plus écrasés le pensent » (p. 509).

Or, la vision du réel qui marque *Biblique* doit être étudiée au delà des prises de position ponctuelles des personnages et indépendamment de l'idéologie de l'auteur réel. Comme on le sait depuis Proust, l'écrivain se détache de sa vie de tous les jours lorsqu'il écrit, adoptant pratiquement une identité différente : « le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres » (1971:225) [3]. Attribuer l'épistémè supposée de l'auteur au narrateur ou même à l'auteur implicite peut mener à une interprétation du réel fictionnel qui ne serait pas en concordance avec les données textuelles.

Nous aborderons par conséquent le réel en tant que construction textuelle dont les liens avec ce que les théoriciens des mondes possibles appellent le monde actuel

---

[1] Pour une réflexion autour de cette question dans le contexte postcolonial, voir le chapitre « From Fantasy to Magic Realism » dans J. P. Durix (1998:59-78).

[2] Comme le souligne R. D. E. Burton, les événements significatifs de l'Histoire antillaise appartiennent au fond à l'Histoire métropolitaine : « The principal "events" that mark its [l'Histoire martiniquaise] development – 1794, 1848, 1946 – are, in reality, pseudo-events, mimetic versions or refractions of events in *la mère patrie* that are given a particular twist or coloration by the interplay of local forces, but whose essential origins and meaning lie none the less *elsewhere* » (1984:302 ; c'est l'auteur qui souligne).

[3] Voir à ce propos aussi la définition de l'auteur implicite donnée par W. Booth : « Cet auteur implicite est toujours différent de 'l'homme réel' – quelle que soit l'image que l'on puisse se faire de celui-ci – car l'homme réel crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même […] Ce second moi présente le plus souvent une version purifiée extrêmement raffinée, plus avisée, plus sensible, plus perceptive qu'aucun homme réel pourrait être » (1970:515).

sont plus complexes qu'une simple équivalence. Comme l'a signalé entre autres M. Riffaterre, le réel d'un roman est une construction sémiotique plutôt que mimétique. Il se crée par des moyens linguistiques ou rhétoriques et par des références non pas au réel actuel, mais à d'autres produits langagiers[1]. Le réel fictionnel, souligne Riffaterre, ne reflète pas le réel extratextuel mais suit plutôt les règles d'une « grammaire »[2]. Cette grammaire est à déduire à partir des indices textuels, même un lecteur sans connaissances du contexte de l'œuvre étant en mesure de le faire[3]. Les idées de M. Riffaterre ne sont pas trop éloignées dans leur essence de la sociocritique élaborée par Claude Duchet à partir de Lucien Goldmann. C. Duchet appuie également sur le fait que le roman est principalement une construction langagière, et que l'objet de l'analyse est « le statut du social dans le texte et non le statut du social du texte » (cité par V. Jouve, 2001:96). Ce qui est donc au centre de l'intérêt de C. Duchet est le dedans du texte, c'est-à-dire « l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions, la rencontre en eux de savoirs et de discours hétérogènes » (1979:4). En nous inscrivant dans cette lignée méthodologique, nous nous concentrerons sur les procédés textuels par lesquels se construit le réel, en particulier sur l'instance narrative.

Par sa fonction de régie, le narrateur est doté d'une autorité qu'il exerce également dans la construction du réel. Comme l'exprime S. Suleiman, « [d]ans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'*auteur* mais aussi d'*autorité* » (1983:90 ; c'est l'auteur qui souligne). Selon S. Suleiman, cette autorité se fait remarquer particulièrement en ce qui concerne la vérité des énoncés prononcés par les personnages, puisque le narrateur fournit le fil conducteur contre lequel se profilent ces énoncés : « Le narrateur […] fonctionne comme le représentant d'un "supersystème" idéologique qui hiérarchise les systèmes partiels représentés par les acteurs » (1983:87). La hiérarchisation semble s'estomper lorsque les acteurs dont parle Suleiman acquièrent une voix narrative. C'est notamment le cas des récits à narrateurs multiples, parmi lesquels l'on peut ranger les premiers romans chamoisiens. La pluralité des voix narratives peut avoir l'effet de brouiller la construction du réel, puisque chaque narrateur imprègne le récit de sa propre vision. Dans le cas d'un écrivain antillais, ce procédé doit cependant être considéré selon son enjeu idéologique antioccidental. En effet, l'éclatement des voix

[1] L'illusion référentielle dans l'acception de M. Riffaterre illustre comment la sémiosis remplace la mimésis : « the referential illusion […] replaces in literature the reference to reality with a reference to language » (1990:111). Voir aussi M. Riffaterre (1982).

[2] « [T]ruth in fiction rests on verisimilitude, a system of representations that seems to reflect a reality external to the text, but only because it conforms to a grammar » (1990: XIII-XIV).

[3] « Even if we assume that some gullible readers are also innocent of clichés, innocent in general, or just plain stupid, the narrative palliates their simplemindedness with a grammatical framework engineered to ensure proper interpretations » (1990:12).

narratives peut être lu non pas comme une façon de déconstruire le réel, mais comme une façon de rendre compte d'un réel différent du réel occidental, un réel qui se caractérise non pas par l'Unicité mais par la Diversalité[1]. Selon C. Détrie : « [l]a structure éclatée rend compte d'un monde traversé par de multiples altérités […] Les deux premiers textes [*Chronique des sept misères* et *Solibo Magnifique*] se présentent comme des mosaïques pour dire la mosaïque culturelle, ethnique, linguistique antillaise » (1996:125). Dans une telle perspective, l'éclatement de la voix narrative participe d'un projet contestataire, se donnant à lire comme une révolte contre la tradition occidentale de la voix narrative autoritaire. Comme le fait remarquer également A. Douaire, la déconstruction du « je » entraîne une multiplication des regards dans laquelle « [l]'unicité de la vision du monde disparaît nécessairement » (2005:20).

Or, bien que présente dans *Biblique*, la multiplication des voix narratives est moins saillante que dans les romans précédents. Comme l'a montré D. Chancé, l'hétérogénéité qui caractérise le début de *Biblique* s'atténue au fur et à mesure, la voix d'un narrateur unique prenant le relais : « La narration, englobant des récits secondaires, a absorbé toutes les voix, bien peu d'hétérogénéité demeure » (2003:877). En effet, non seulement les parties narrées par des voix narratives multiples sont moins nombreuses, mais la prise de parole est presque toujours orchestrée par un narrateur unique. Notons les cas les plus marqués, ceux des récits de l'enfance de BBJ, notamment celui de Limorelle, où se déploie un faisceau de procédés visant à marquer la délégation de la parole. D'abord, le narrateur prépare la formule introductive de Limorelle qui s'adresse aux auditeurs, « En fait, gens de la compagnie » (p. 71), en l'énonçant lui-même avant que Limorelle la reprenne à son compte. Lorsque Limorelle reprend cette même phrase, le changement de voix est marqué typographiquement par la marge gauche en retrait. Ces procédés, il est vrai, contribuent à ce que ces voix se démarquent de la voix du narrateur, mais ils témoignent en même temps de l'autorité de celui-ci, de sa position hiérarchiquement supérieure, et en particulier de sa présence. Cette présence est mise en valeur par une comparaison avec *Chronique des sept misères*, où le narrateur, contrairement à celui de *Biblique*, est « mis sous rature », comme le montre l'analyse de C. Wells (2001). L'effet qui se dégage dans *Chronique des sept misères* est l'impression que le récit a des sources énonciatives multiples, étant plus proche d'une vraie polyphonie des voix. Certes, écrit C. Wells, ce n'est

[1] L'Unicité et le Divers, ou la Diversalité, concepts clés dans l'œuvre glissantienne (voir entre autres Glissant, 1995), influencent fortement la poétique chamoisienne. Pour une analyse plus approfondie, nous renvoyons à L. Milne (2000:169).

qu'une illusion, et une analyse narratologique attentive met à jour l'existence d'un narrateur unique même dans *Chronique des sept misères*[1].

Il subsiste pourtant une légère incertitude autour de l'instance narrative de *Biblique*. En effet, outre les délégations de la parole, il y a d'autres procédés qui mettent en question l'unité de l'identité du narrateur. Ces procédés ont des effets déstabilisants dans la mesure où ils problématisent le réel et l'identité narrative établis antérieurement. Notre hypothèse est, en effet, que le narrateur de *Biblique* assume la responsabilité de l'énonciation du récit, mais aussi qu'il possède une identité qui contribue décisivement à la construction d'un réel de nature rationnelle. Certes, une analyse de l'identité du narrateur dépasserait le cadre de la narratologie classique genettienne. Celle-ci aborde le narrateur en tant qu'instance abstraite, mettant au centre ses fonctions structurelles et en particulier sa relation à l'histoire racontée[2]. Cependant, nous prendrons appui dans les arguments des théories post-structuralistes de la narratologie, qui ont élargi leur champ d'étude jusqu'à inclure les facteurs culturels exclus auparavant[3]. Ainsi, nous n'analyserons pas seulement la fonction structurelle de la voix narrative, mais également le personnage du narrateur, son identité et sa vision du monde. Cette vision peut être à la base du réel fictionnel étant donné l'autorité qui incombe au narrateur. De cette manière, nous espérons dépasser le seul niveau structurel afin de pouvoir mieux dégager la nature du réel fictionnel de *Biblique.*

Une analyse du narrateur de *Biblique* ne peut faire l'économie d'une comparaison avec les narrateurs des romans chamoisiens précédents. Les critiques ont en effet étudié le narrateur chamoisien comme un continuum, c'est-à-dire comme une constante soumise à un certain développement. Le terme qui résume l'essence de ce narrateur est celui de « marqueur de paroles ». Ce terme apparaît explicitement la première fois dans *Solibo Magnifique,* mais la critique l'a projeté ultérieurement aussi sur *Chronique des sept misères*, où sa présence n'était qu'implicite. Dans la préface à la seconde édition de *Chronique des sept misères*, écrite après la publication de *Solibo*

[1] C. Wells parle d'une présence parasitaire d'autres énonciateurs dans le discours du narrateur, inventant à ce propos une forme de récit qu'elle ajoute au modèle de G. Genette : le récit parasité (2001:114, voir aussi 126, 194).

[2] Dans *Figures III,* G. Genette affirme par exemple que « le narrateur lui-même est un rôle fictif » (1972:226).

[3] Pour une mise au point du développement de la narratologie, nous renvoyons à un numéro de *Poetics Today* (11.2, 1990) qui approfondit la question. La plupart des articles de ce numéro constatent une modification du modèle classique de la narratologie, l'un des changements concernant justement la prise en considération de la signification, la cognition, le contexte, l'idéologie et l'ontologie. Voir surtout les articles suivants : Ruth Ronen, « Paradigm Shift in Plot Models : An Outline of the History of Narratology » ; Seymour Chatman, « What Can we Learn from Contextual Narratology » ; J. P. Connerty, « History's Many Cunning Passages » ; Elrud Ibsch, « The Cognitive Turn in Narratology » ; Elizabeth Wright, « Individuals in Narrative Worlds : An Ontological Perspective ».

Magnifique, É. Glissant confirme l'existence de cette instance déjà avant sa mise en place explicite. Comme nous le verrons, « le marqueur » continue à évoluer, sa présence dans les deux romans les plus récents, *L'esclave vieil homme et le molosse* et *Biblique*, étant à nouveau problématisée.

Le « marqueur de paroles » des romans chamoisiens a été abordé soit selon son rapport à l'auteur réel, soit selon sa fonction idéologique, la critique y voyant une tentative de rupture avec le concept de l'écrivain[1]. Un aspect moins étudié est l'appartenance du personnage du « marqueur » au monde de la raison. La rationalité du « marqueur de paroles » se manifeste principalement par sa profession, qui a des tangences indéniables avec l'ethnographie. C. Ljunggren Kullberg (2006:53) commente ce qu'elle affirme être les deux seules références à l'ethnographie dans l'œuvre chamoisienne. Il s'agit d'abord d'un passage de l'annexe de *Chronique de sept misères* : « Note de l'ethnographe […] seul l'ethnographe pleure les ethnocides insignifiants » (2000:243). Ensuite, il s'agit d'un commentaire du « marqueur » lui-même dans *Solibo Magnifique* : « Prétendu ethnographe, je vivais sans plus de distance l'engourdissement des heures chaudes en m'affalant dans les brouettes comme les djobeurs, ou me figeant, debout, assis, tel que l'instant me surprenait, à la manière de vieilles marchandes » (1999:44). L'effacement de la distance est ce que préconise Bronislav Malinowski dans la méthode ethnographique qu'il introduit en 1922, à savoir l'observation participante. Cette méthode est par ailleurs mentionnée explicitement dans *Solibo Magnifique* : « J'avais beau, durant mes éclaircies lucides, m'imaginer en *observation directe participante*, comme le douteux Malinowski, Morgan, Radcliffe-Brown, ou bien Favret-Saada chez ses sorciers normands, je savais que nul ne s'était vu dissoudre ainsi dans ce qu'il voulait rigoureusement décrire » (1999:44 ; c'est nous qui soulignons). L'observation participante consiste, en effet, à se dissimuler parmi les objets de l'étude pour effacer la différence, critère essentiel, selon Malinowski, pour parvenir à la vérité[2].

Une narration proférée par un ethnographe qui prétend décrire la vérité contribue à une impression d'authenticité qui trouve son écho dans la forme documentaire des romans chamoisiens. Comme le note avec raison C. Ljunggren Kullberg, le caractère documentaire des romans s'établit entre autres par le renvoi de type scientifique à des sources externes, à des paroles cueillies « sur le terrain », pour

[1] Voir à ce propos L. Moudileno, selon qui le narrateur de *Solibo Magnifique*, en se nommant « marqueur de paroles », se démarque de la « classe des écrivains » : « L'écrivain se place du côté des méthodes institutionnalisées […] Sera "marqueur", en revanche, celui qui transformera sa pratique d'écriture pour la mettre au service d'une continuité créole » (1997:101).

[2] Pour des détails sur la méthode de l'observation participante ainsi que sur son applicabilité aux romans chamoisiens, nous renvoyons à l'étude de C. Ljunggren Kullberg (2006), et en particulier au chapitre « Seul l'ethnographe pleure » (p. 53-64).

recourir à la terminologie de l'ethnographie. L'aspect documentaire est renforcé par l'insertion de ces paroles dans le texte ou dans le paratexte dans ce qui semble être leur état brut[1]. Dans les deux cas, les paroles acquièrent ainsi un caractère « chosique », pour reprendre le terme de P. Ricœur (1985:177), devenant des « traces » du réel extérieur. C. Ljunggren Kullberg signale « l'effet de réel » de ce procédé chamoisien : « l'effet de réel ne porte pas essentiellement chez Chamoiseau sur la description, mais avant tout sur les voix narratives » (p. 95). Les paroles cueillies deviennent selon C. Ljunggren Kullberg des « pièces à conviction » (p.96).

Cependant, l'observation participante ne peut pas entièrement annuler la distance entre le sujet observant et l'objet observé. Comme le note entre autres M. De Certeau, tout discours ethnographique se fonde sur une « séparation entre le savoir qui tient le discours et le corps muet qui le soutient » (1975:9-10). Le recul critique nécessaire au travail ethnographique est thématisé dans les romans chamoisiens. En effet, la distance que garde l'observateur par rapport à son objet, grâce entre autres aux instruments et à sa conscience scientifiques, est vécue comme une douleur par le narrateur chamoisien. C'est ce que souligne l'aveu « J'avais beau » où est exprimée la tentative ratée de fusionner avec les personnages étudiés. La douleur est causée aussi bien par l'échec du projet de décrire les personnages dans leur état authentique que par la conscience qu'a le narrateur de sa différence par rapport à son peuple. Dans un entretien accordé à D. Deblaine à l'occasion de la publication de *Biblique,* Chamoiseau relève cet aspect lorsqu'il décrit sa propre expérience ethnographique :

> C'est ce que j'ai vécu personnellement, c'est-à-dire que lorsque je suis retourné en Martinique, je suis allé à la rencontre des vieux conteurs, je me suis avancé dans des quartiers de campagne, j'ai rencontré des gens qui ne parlaient que créole, qui connaissaient les contes. J'ai vu des conteurs de près de 80 ans, qui parlaient, et à ce moment-là j'ai senti toute la distance qu'il y avait entre eux et moi ; c'est-à-dire que j'étais vraiment quelqu'un de la ville, quelqu'un de francisé, de complètement urbanisé et que je n'étais plus de ce monde-là, que je ne faisais plus partie de ce qui habite mes rêves et mes fantasmes et qui sert de terreau à mon écriture… et Dieu seul sait si je connais les mécanismes de l'oralité, si j'ai plongé dans les traditions martiniquaises, si j'essaye de comprendre la culture populaire du mieux que je peux. Je m'en imprègne profondément, mais je suis désespérément à distance. Et chaque fois que je me retrouve dans des assemblées de base, en fondok du pays, je sens que je ne suis plus tellement de cette population-là. Mais j'essaye toujours d'articuler une réalité qui soit riche de celle-là, car il ne s'agit pas de revenir à l'ancien mais de faire en sorte que l'ancien habite la progression et l'imagination que l'on peut se faire du futur (D. Deblaine, 2002).

[1] Cet état brut n'est certes qu'une illusion, les sources ayant été fabriquées par l'écrivain. Or ceci importe peu pour l'impression documentaire, celle-ci étant créée par l'imitation des procédés superficiels d'une démarche scientifique. Nous approfondirons le jeu entre fiction et réalité créé par ce procédé dans la partie dédiée aux notes.

L'ethnographe des romans chamoisiens est non seulement séparé de l'objet observé, mais, à cause de son objectif scientifique, il représente également la rationalité occidentale et, implicitement, le pouvoir colonisateur. C'est ce qui est illustré par *Solibo Magnifique*, où le « marqueur de paroles » est ressenti comme un intrus parmi les autres témoins de la mort de Solibo. Ses instruments du travail, le magnétophone et les cahiers de notes, symboles du monde de la raison, le démasquent et le rendent « suspect », sa fusion avec les autres n'étant pas accomplie[1].

C. Ljunggren Kullberg prétend que *Biblique* se distingue des trois romans qu'elle appelle les romans urbains chamoisiens[2] par l'abandon du « marqueur de paroles ». « Chamoiseau », écrit C. Ljunggren Kullberg en se référant plus spécifiquement au développement de l'écriture chamoisienne après les romans urbains, « ne semble donc plus avoir besoin de créer un effet documentaire et de mettre en doute l'écriture à travers son personnage de marqueur » (2006:108). L'abandon du « marqueur de paroles » impliquerait la perte de la valeur documentaire du récit qui basculerait dans l'imaginaire. Il est symptomatique à cet égard, selon C. Ljunggren Kullberg, que l'instance qui remplace le « marqueur » s'appelle « le guerrier de l'imaginaire ». En effet, le discours de celui-ci n'a plus besoin de l'appui documentaire, n'étant « que de la littérature », comme l'exprime C. Ljunggren Kullberg, qui appuie sur le caractère inventé du récit : « son parcours [le parcours de BBJ] reste sur le plan de l'invention. L'imaginaire et sa capacité de réinventer le monde prennent la relève » (2006:108).

Il nous semble cependant que C. Ljunggren Kullberg ne tient pas suffisamment compte du statut complexe du narrateur dans *Biblique*. Son analyse présuppose un narrateur unique qui s'exprime d'une position énonciative unique, celle du présent de l'écriture. Or, le narrateur de *Biblique* apparaît également en tant que personnage, étant présent à l'agonie de BBJ. C'est ce narrateur homodiégétique intradiégétique qui assume la responsabilité de l'énonciation de quasiment tout le récit, le narrateur extradiégétique, celui du présent de l'écriture, n'intervenant que par intermittence. Notre hypothèse est que le narrateur personnage est en grande partie le même « marqueur des paroles » que dans les romans chamoisiens précédents, fonctionnant entre autres comme garant d'un niveau de réel rationnel.

Pour commencer, les paroles de ce narrateur personnage ont elles aussi une portée documentaire. Le narrateur renvoie constamment à des traces écrites ou enregistrées pour appuyer ses observations. Ainsi, pour examiner le rapport qu'a eu

[1] Voir à ce propos L. Moudileno, qui mentionne aussi la langue trop francisée du « marqueur » comme raison de son isolement (1997:93). Voir aussi C. Ljunggren Kullberg (2006:71).
[2] C'est-à-dire *Chronique des sept misères*, *Solibo Magnifique* et *Texaco*.

BBJ avec Man L'Oubliée, le narrateur passe en revue des « articles », des « interviews », aussi bien que « ses poèmes [les poèmes de BBJ], écrits à l'encre violette sur les quinze feuilles graisseuses de l'épicerie chinoise » (p. 143). On remarquera l'insistance sur le côté matériel du poème, qui prend ainsi les allures d'une « pièce à conviction » ethnographique. L'on retrouve la même insistance sur les détails dans la tentative de la part du narrateur d'élucider comment Man s'était occupé de BBJ quand il était petit :

> Méthodologie : Deux cent dix-sept témoignages de quimboiseurs et autres séanciers, avec l'idée de savoir ce que pouvait être les soins apportés à un enfant pers persécuté comme pouvait l'être l'enfant Balthazar Bodule-Jules ; je voulais aussi obtenir le détail d'une éducation qui serait dispensée par un Mentô. Pour le reste, j'utilisai les témoignages de gens qui les virent ensemble dans certains bourgs, qui furent aidés et soignés par eux. Ces témoignages furent tellement innombrables que je dus les oublier pour mieux les imaginer. *(Cassettes numérotées de 189 à 650, boite IV, Écomusée de Rivière-Pilote, section des traditions orales)* (p. 146 ; c'est l'auteur qui souligne).

La précision des détails, la référence à des sources extratextuelles mais en particulier la mention explicite d'une « méthodologie » sont des éléments qui indiquent que la démarche du narrateur est proche de celle d'un ethnographe. Même lorsque le narrateur essaie d'employer d'autres procédés pour l'investigation du passé de BBJ, en l'occurrence une association mystique entre les gestes corporels de BBJ et la mémoire, il ne peut s'abstenir de présenter des preuves à l'appui. Ces preuves contribuent même à éclairer sa perception physique du vieil agonisant, ou à la construction de l'image de ce personnage dont l'existence physique reste sous le signe de l'incertain[1] : « J'essayais d'analyser le parler de ce corps d'agonisant, de relier ses mouvements aux interviews que j'avais pu lire de lui. De le reconstituer, lui tout entier, avec ce que j'avais entendu de ses discours et de ses déclarations » (p. 55-56).

Comme dans les romans précédents, le narrateur de *Biblique* a recours à un nombre de procédés qui créent un effet documentaire. Ainsi, des énoncés à l'état brut sont fréquemment insérés dans le texte. Mentionnons les différentes versions de la naissance et de l'enfance de BBJ où la parole est prise par d'autres personnages, ce qui est mis en évidence par l'emploi du « je » de l'énonciateur, par les formules introductives et par les marges typographiques différentes. Notons aussi les insertions des paroles proférées par Isomène, elles aussi sous une forme qui rompt avec la linéarité typographique du récit : une forme d'épigraphe, en caractères typographiques plus petits, en retrait, à droite de la page, possédant un aspect de réalité brute qui résulte de la stratégie d'interpeller directement le narrataire, qui est le narrateur du

[1] Nous commenterons l'existence douteuse de BBJ dans le chapitre 3.3.1.

récit principal. Mentionnons finalement les insertions en notes de certains morceaux de texte ou de transcriptions d'enregistrements. Certes, ces procédés peuvent avoir l'effet de signaler l'artificialité du récit, et par corollaire de détruire l'illusion référentielle. Cependant, si l'on reste à l'intérieur de l'univers diégétique, on peut y voir des moyens de nourrir l'illusion que le narrateur se base sur un travail préalable de compilation d'information, ce qui souligne le caractère documentaire et intrinsèquement rationnel de sa démarche.

Le narrateur personnage de *Biblique* utilise les mêmes instruments que dans les romans antérieurs dans sa tentative de documenter l'agonie de BBJ, typiques de l'ethnographe « sur le terrain », garants de scientificité : un magnétophone et un carnet pour la prise des notes. Une des fonctions de ces instruments est, entre autres, d'éliminer le côté subjectif de l'observation, puisque l'observateur est remplacé par un appareil technique. Comme le note J. M. Dash, l'effacement de soi est le but de l'ethnographie classique : « The anthropological approach [was] an exercice in self-effacement […] Field work must replace irresponsible subjectivity » (1988:79). Or, le narrateur de *Biblique* trouve que l'utilisation de ces « outils » a une conséquence fâcheuse : celle de le rendre visible et par conséquent de l'isoler des gens de la compagnie. Ainsi, lorsque Manotte prend la parole, il y a une insistance sur ce que le narrateur ressent comme une exclusion :

> Pour l'évocation de Manotte, je dus aller m'asseoir, un peu ridicule avec mon magnéto, mes carnets et ces crayons à mine rétractable que j'arborais comme des outils […] J'étais à la fois gobé par cette compagnie et placé en dehors. Personne ne me regardait mais tout le monde me surveillait […] j'avais appris à me taire, à me fondre et m'effacer tout en demeurant disponible pour chacun (p. 104).

Lors d'une autre mention des instruments de travail du narrateur personnage, ceux-ci sont plus que de simples symboles de sa démarche scientifique. Ils deviennent des repères que le narrateur emploie pour ne pas perdre le contact avec son monde rationnel et pour ne pas fondre avec son objet d'étude. « Durant l'interminable attente », affirme-t-il, « je changeai les piles de mon magnétophone, préparai mes carnets, révisai mes tables sur les guerres coloniales, affinai mes questions. Je tentais de m'extraire de cette vie fantasque qui déployait ses pompes dans toute la maison » (p. 50). L'appartenance du narrateur à une rationalité est mise en relief par opposition au monde qu'il décrit, caractérisé par une « vie fantasque ». Ce monde est celui du « pays enterré »[1]. Les personnages décrits incarnent une Martinique en proie à l'oubli que le narrateur essaie de sauvegarder comme il l'avait fait dans les autres romans, la

[1] La notion de « pays enterré » et sa signification dans le roman seront approfondies dans le chapitre 4.

Martinique y étant représentée par les djobeurs (*Chronique des sept misères*) ou par les conteurs (*Solibo Magnifique*).

> Cette assemblée m'apparaissait tellement invraisemblable que je passai une heure à errer parmi elle, à la fois incrédule et saisi d'envoûtement. Je croyais côtoyer des spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs des sapiences désapprises depuis déjà longtemps. Ces hommes, ces femmes, ces odeurs, ces manières, cette posture des corps, les sonorités du bavardage créole, ces discours de silences, ces murmures solitaires, me plongeaient dans un bain d'étrangeté radicale et de très vieille proximité. Ces étrangers relevaient du réel oublié, celui que M. Balthazar Bodule-Jules nommait sans rire depuis déjà longtemps : le pays enterré (p. 49-50).

Ici, de toute évidence, le narrateur est du côté de la rationalité. La distance qui le sépare des représentants de ce monde irrationnel est signalée par le terme « étrangers », employé pour désigner les membres de l'assemblée, dont la langue, pourtant qualifiée de créole, arrive aux oreilles du narrateur sous forme d'un bruit incompréhensible.

Le narrateur revient fréquemment à sa différence par rapport à ce monde qu'il renvoie du côté de la superstition ou de l'irrationnel. Lorsqu'il décrit les méthodes traditionnelles de traitement de certaines maladies, le narrateur fait référence aux informations obtenues chez une informante de 98 ans, non sans laisser percer sa méfiance à ce propos : « D'après ce qu'on m'a pu dire de ce genre de traitement » (p. 147). Aussi, lorsqu'il raconte la vie du jeune BBJ dans les bois, le narrateur qualifie certains événements de « bizarreries », d'« anormalités » (p. 270) ou d'« émerveilles » (p. 271). Le fait de se référer à ces événements comme à des « distorsions du réel » (p. 270) est significatif. Le narrateur insiste également sur sa méfiance envers ces événements : « Tout cela me paraissait quelque peu biscornu » (p. 271). Lorsque les membres de l'assemblée ont la sensation que l'Yvonnette fait intrusion parmi eux, le narrateur est sceptique : « Moi qui ne croyais en rien surtout pas aux diablesses, et qui notais tout cela avec un air d'ethnographeur » (p. 300)[1].

La façon dont le narrateur interpelle le narrataire les range tous les deux aussi du côté d'une épistémè rationaliste. En effet, ses interpellations ont une fonction explicative, le narrataire visé appartenant sans aucun doute à un monde marqué par la raison, étranger aux manifestations d'un monde irrationnel. C'est ce qu'illustre dans le passage suivant la référence à des institutions modernes pour décrire la situation des femmes enceintes quelques dizaines d'années auparavant : « Il faut dire qu'en ce

[1] L'emploi du néologisme « ethnographeur » au lieu d' « ethnographe » peut témoigner d'une certaine volonté de la part du narrateur de se dissocier du modèle occidental de l'ethnographe, mais cela reste à discuter. Notons en tout cas la mention explicite de l'ethnographie dans cette citation, mention qui avait échappée à C. Ljunggren Kullberg.

temps-là le pays ne disposait pas de maternité. Les médecins capables d'aborder au ventre secret de femmes n'existaient pas vraiment » (p. 409). Un peu plus loin, le narrateur s'adresse de nouveau à un lecteur qui semble ignorer le contexte antillais pour expliquer les démarches traditionnelles des matrones accoucheuses : « Il faut comprendre ça : c'est au nombril que se situe l'accroche centrale du ventre […] C'est pourquoi le signe-la-croix met de l'ordre en toutes choses » (p. 423). Le même procédé est employé pour la description d'une danse de combat ancienne : « Le danmyé est une lutte que les esclaves pratiquaient sur les habitations » (p. 664). L'on remarquera aussi l'appel que fait le narrateur à des sources externes pour expliquer certains phénomènes relevant de la superstition : « Les initiés interrogés (mystiques des bois ou papa-feuilles) m'ont confirmé cette pratique d'une méditation au pied d'arbres choisis » (p. 157).

Un procédé qui souligne plus clairement la distance entre le narrateur et le monde irrationnel est le recours à des adjectifs démonstratifs pour qualifier le monde rationnel. « Ce monde », ou « cette terre », se définit par contraste avec un monde autre, marqué par l'étrangeté[1]. Ainsi, le zombi qui est le père d'Anaïs-Alicia est décrit comme une « personne pas vraiment de *ce* monde » (p. 358). Le cordonnier dont la femme n'arrête pas d'avoir des fausses couches sait trouver Man l'Oubliée grâce à « une fraîcheur d'honnêteté peu courante dans *ce* monde » (p. 473). Les pêcheurs de « l'étrange quartier » (p. 633) où BBJ se cache de la police ne sont « pas ancrés sur *cette* terre » (p. 636 ; c'est nous qui soulignons dans tous ces extraits). L'autre monde ne reste pas toujours implicite. Lorsque BBJ rencontre Polo Carcel, il a la sensation que celui-ci est un ange, ou un « des êtres d'un autre monde », avant de s'aviser que « ce bonhomme-là était bien d'ici-bas » (p. 663). Le monde chimérique des miroirs de Sarah est mis en contraste avec un monde implicitement rationnel qualifié de « ce monde-ci » : « C'est donc par ces miroirs que Sarah cessa de vivre dans ce monde-ci pour exister à la chimère » (p. 356). Le monde à l'intérieur des miroirs est par ailleurs fréquemment contrasté avec le monde rationnel. Ce sont les miroirs qui permettent aux morts de continuer une existence dans « ce monde », notamment sous forme de zombi : « On disait dans les cases que les miroirs buvaient les âmes, aspiraient la lumière qu'on avait dans les yeux, et offraient aux défunts une porte trop facile pour rester dans ce monde » (p. 354). Le contraste gagne en puissance puisqu'il se reflète dans l'opposition entre Sarah et sa sœur, Déborah-Nicol, cette dernière étant l'incarnation de l'esprit positiviste : « Déborah se montra au final plus studieuse que sa

[1] Notons aussi l'aspect déictique de ces démonstratifs par lequel est évoquée implicitement une situation énonciative. Ainsi, « ce monde » n'est pas seulement le monde du narrateur, mais celui du narrataire aussi. Le lecteur est par conséquent introduit dans le texte, le narrateur l'incluant dans son monde rationnel.

sœur, mieux accrochée au sol et au réalités. Sarah révéla assez vite son insolite nature » (p. 340)[1].

L'opposition entre les deux sœurs met en relief une autre caractéristique du réel rationnel occidental dans le roman : son association à la violence. En effet, aux yeux de Déborah, le réel rationnel est naturellement lié à la violence : « elle préférait […] cultiver sa violence comme une rationalité » (p. 508). Adepte de la résistance armée, Déborah revient à plusieurs reprises sur l'inadaptation de sa sœur et de sa nièce à un réel marqué dès sa naissance par la violence :

> Pour Déborah-Nicol Timoléon, sa sœur et sa nièce étaient un peu simplettes […] Ces êtres [ne sont] pas faits pour vivre, ils sont faits pour longer les vivants, leur camper un décor de leur sacrée douceur, car la vie est une lutte, une violence sans manman, une exigence barbare de déposséder l'autre et de lui enlever la lumière du soleil ! C'est pourquoi tous les êtres vivants ont des dents, des crocs, des griffes, des becs, des aiguillons, des rostres, des cornes, des trompes, des mâchoires à gros muscles! Quand on n'a pas ça on est infirme ! On est bon pour servir d'os à moelle aux molosses qui actionnent la vieille horloge du monde ! Sarah et Anaïs-Alicia sont comme ça, Bibidji, nées sans armes, sans bec sans griffes, elles sont forcées de s'inventer des histoires de zombis auxquelles je fais semblant de croire, contes à dormir debout que j'écoute en soupirant toujours, car je sais qu'ils justifient l'inaptitude à vaincre les contredits de la réalité !... (p. 375)[2].

Ces opinions finissent par influencer BBJ qui accuse Sarah-Anaïs-Alicia « d'être une erreur angélique, une distorsion céleste inapte à soutenir la violence du réel » (p. 392). Une explication de cette association à la violence est que le réel rationnel a été imposé par les colonisateurs occidentaux. Au-delà de l'implication idéologique anticolonialiste, il se dégage une vision binaire entre un réel rationnel violent et implacable et un monde de l'irrationnel, marqué par la douceur.

L'irrationnel de l'autre monde n'est pas dévalorisé. Au contraire, ce qui est mis à jour par l'opposition irréconciliable des deux mondes est l'inadaptation d'une perspective rationnelle à un contexte marqué par un réel différent. Le narrateur dit fréquemment qu'il est le seul à ne pas percevoir certains détails qui se présentent comme évidents aux yeux des autres membres de l'assemblée. Il s'agit principalement de détails qui appartiennent à la mémoire collective antillaise, des événements d'un passé dont les gens de l'assemblée semblent partager une connaissance inaccessible à la conscience rationnelle du narrateur. L'incompatibilité entre les deux mondes est illustrée par le fait que le discours de Limorelle reste inaudible pour le narrateur mais

[1] Les références à la rationalité de Déborah sont nombreuses. Voir par exemple p. 340, 365, 375, 525 et 558.

[2] Voir aussi la description de la femme albinos : « Elle avait quelque manière de Sarah-Anaïs-Alicia […] quelque chose qui laissait à penser qu'elle vibrait au rêve, et que sa vie relevait plus de la pâte des chimères que des consistances trop amères du réel » (p. 466).

est compris par les autres gens qui participent à l'assemblée : « Moi, j'en étais réduit à capter par-ici et par-là quelques bribes de murmures; eux semblaient recevoir, de demi-mot en demi-mot, le bloc entier d'un dit qu'ils connaissaient déjà » (p. 71). Le narrateur est tout aussi peu réceptif par rapport au discours de Manotte : « j'étais sans doute le seul à demeurer incapable de la voir, encore moins de l'entendre » (p. 103-104). C'est ce qui arrive également dans le cas du discours prononcé par Gasdo, que le narrateur perçoit comme un bruit inintelligible : « Il y eut une levée d'émotions qui hurlaient : On l'entend, Gasdo, on l'entend... ! Et j'étais comme d'habitude le seul à n'entendre qu'un vrac de bruissements et de silences troublés » (p. 130-131).

La dénonciation de l'insuffisance de l'approche scientifique est encore plus marquée la deuxième fois que l'ethnographie est mentionnée. C'est lorsque le narrateur affirme que les *Apatoudi*, la manière de parler utilisée entre autres par Man l'Oubliée, n'a pas pu être répertoriée de manière scientifique : « Les ethnographes avaient relevé les proverbes, les comptines, les titimes, mais nullement les *Apatoudi* qui le plus souvent en étaient dérivés, et qui formulaient sur un ton différent la philosophie populaire de nos oralitures » (p. 256-257 ; c'est l'auteur qui souligne). Le phénomène prend des accents fantastiques, que nous analyserons ailleurs[1], puisque le discours de Man n'est même pas capté par le magnétophone du narrateur (p. 256).

Le passage ci-dessus demande cependant que l'on s'y attarde. Pour une fois, le narrateur semble se dissocier de son rôle d'ethnographe et se dissout parmi les objets de son étude. C'est ce que suggère l'emploi de la première personne du pluriel dans la citation ci-dessus, « *nos* oralitures » (p. 257 ; c'est nous qui soulignons), qui se donne à lire comme une tentative de la part du narrateur de se distinguer des ethnographes et de se mettre du côté de la culture orale. On peut invoquer à l'appui d'une telle interprétation le fait que, graduellement, le narrateur apprend à percevoir les *Apatoudi* inaudibles pour les ethnographes. « Une fois repérés, les *Apatoudi* s'offrirent à moi dans la moindre des phrases de M. Balthazar Bodule-Jules » et « dans les discours des vieux conteurs et des vieilles gens autour de mois » (p. 257). S'agit-il d'une fusion réussie avec l'objet de son étude, comme dans le cas idéal de l'observation participante ? C'est douteux, car la différence est réintroduite ultérieurement par l'évocation du sentiment de dépaysement qu'éprouve le narrateur devant certains gestes des membres de l'assemblée. En effet, un soir tous se mettent à se comporter d'une manière bizarre et le narrateur est déconcerté (p. 258) devant le spectacle qui s'offre à lui :

> J'entendais tout sans rien comprendre. Petites phrases sillonnantes, vite ouvertes vite fermées. Boucles de sons porteurs d'un sentiment fugace. Rythmiques de termes

[1] Voir le chapitre 3.3.2.

> brouillés par un rire avisé. Les mots, à peine articulés, passaient de bouche en bouche avec une vitesse pas familière pour moi. Ce n'est qu'au moment d'écrire cette agonie que ce moment étrange devint un peu plus clair : l'assemblée s'était échangé des *Apatoudi*… ! Ça ne pouvait être que ça !... (p. 260 ; c'est l'auteur qui souligne).

L'explication peut être fournie par le fait surprenant que ce n'est qu'après coup que le narrateur réalise qu'il avait entendu des *Apatoudi*, bien qu'il prétende avoir appris à les détecter lors de sa participation à l'agonie de BBJ. Le narrateur écrivain se dissocie du personnage narrateur présent à l'agonie et apporte des éclaircissements à ce qui alors avait paru « étrange ». Or, malgré la première personne du pluriel, la voix du narrateur écrivain ne se donne pas à lire comme celle de l'assemblée. Sa connaissance des *Apatoudi* n'est pas une donnée immédiate, mais le résultat d'un raisonnement logique, ce qui montre qu'il est tout aussi distinct des membres de l'assemblée que du personnage narrateur. C'est ce qui ressort du commentaire « [ç]a ne pouvait être que ça », aussi bien que du besoin de faire appel à la réflexion : « j'étais forcé de réfléchir pour en surprendre le sens » (p. 261). Cette instance narrative n'est donc guère moins rationnelle que le narrateur présent à l'agonie[1].

Une autre conclusion est que ce nouveau narrateur profère une narration ultérieure, avec les termes genettiens, c'est-à-dire d'une position temporelle postérieure à l'agonie, qui donne l'illusion d'être simultanée à l'écriture du roman grâce à des commentaires comme « [c]e n'est qu'au moment d'écrire cette agonie » (p. 260). Cette illusion est créée aussi par le lien qu'entretient le narrateur avec l'auteur réel, lien souligné entre autres par l'homonymie des deux. C'est là un procédé repris des romans chamoisiens précédents[2]. Une correspondance entre narrateur et auteur peut avoir un effet déstabilisant puisqu'elle met en doute l'illusion référentielle en dévoilant l'artificialité du récit[3]. La narration ultérieure peut cependant avoir des effets au niveau de la structure interne du récit, ou de la grammaire du récit avec le terme de Riffaterre. Par le biais d'une dissociation temporelle entre les narrateurs, il se produit inévitablement un changement des niveaux diégétiques. Le nouveau narrateur, que nous appelons narrateur écrivain, étant donné son lien à l'écriture, a un statut

[1] D. Chancé a soulevé cette éventuelle dissociation des instances narratives : « On peut se demander, d'ailleurs, si l'écrivain lui-même n'a pas pris distance par rapport à son "marqueur de paroles", dissociant son propre texte de celui dont rêve le narrateur de la fiction, tranchant encore une fois en faveur de l'ordre et de l'écrit, là où le marqueur de paroles demeure en quête d'une "mémoire" indomptable » (2003:881-882).

[2] Comme l'a montré la critique, qui s'est arrêtée souvent sur ce procédé, le lien n'est aucunement d'équivalence, malgré l'homonymie, mais participe d'un jeu métaleptique dont nous essaierons de dégager les enjeux dans le chapitre suivant, c'est-à-dire 2.2.

[3] Nous approfondirons cet aspect dans le chapitre 2.2 en liaison avec la métalepse.

extradiégétique par rapport au narrateur personnage, donnant l'impression d'enchâsser le récit de ce dernier, bien qu'il s'agisse de la même personne. La différence au niveau diégétique est signalée typographiquement. Les commentaires du narrateur extradiégétique se retrouvent dans les « Notes d'atelier et autres affres », c'est-à-dire dans les commentaires en italiques mis entre parenthèses qui parsèment le roman.

Malgré la dimension métanarrative de ces commentaires, qui se donnent à lire comme des réflexions sur le processus d'écriture du roman que le lecteur a dans ses mains, nous sommes d'avis que le narrateur extradiégétique joue également un rôle déterminant en ce qui concerne la construction de l'identité du narrateur personnage. La façon dont il corrige et juge les énoncés proférés de son autre position énonciative confirme l'objectif d'authenticité et de rigueur scientifique qu'a le « marqueur de paroles ». Il en est même plus. Par ses tentatives d'élucider les incertitudes qui marquent le discours du narrateur personnage, le narrateur écrivain acquiert une supériorité rationnelle par rapport au premier.

Il semble paradoxal d'associer le narrateur écrivain et par conséquent l'écriture romanesque à la raison. Cependant, dans le contexte antillais, l'écrit est investi d'une valeur rationnelle, mise en évidence par l'opposition avec l'oral, qui est par contre associé à l'irrationnel[1]. Cette opposition se double de la valeur symbolique des deux pôles, l'écrit représentant l'Occident et l'oral la culture traditionnelle antillaise en train d'être étouffée. C'est un aspect que signale entre autres R.D.E. Burton :

> On the one hand, invariably associated with rationality, order, and the written word (French), is the world of the powerful who are not always necessarily white or French but can in assimilated Martinique include individuals of each and every racial category. Opposed to this, and commonly linked with fantasy, magic, the element forces of forest and water and, above all, with the spoken Word (creole), is

[1] L'association entre l'oral et l'irrationnel et celle entre l'écrit et la raison n'ont rien de nouveau. C. Maximin soulève par exemple le lien entre oral et magique, mais en le transférant dans le domaine littéraire : « C'est une évidence que l'association de l'oralité et du merveilleux » (1996:101). Selon L. C. Seifert, tout langage contient un certain élément surnaturel: « the power of language derives from its (seemingly) supernatural force » (2002:223). Notons à ce propos qu'un des noms dont est affublé le marqueur de paroles entre autres dans *Solibo Magnifique* (1999:52), à savoir « Oiseau de Cham », si prononcé à la manière antillaise, peut être compris comme « oiseau de charme ». Dans ce sens, ce nom pourrait faire allusion, selon C. Détrie, « à la parole magique, performative (cf. la parole du conte) » (1996:130). W. J. Ong relève également la croyance des peuples de culture orale en un pouvoir magique des mots. Ong oppose ensuite l'oral à l'écrit d'une manière qui pourrait éclairer la dichotomie oral/écrit dans la vision chamoisienne. En effet, Ong affirme que pour les peuples marqués par la typographie, les mots, par leur assimilation au signifiant, sont des objets morts : « Deeply typographic folk forget to think of words as primarily oral, as events, and hence as necessarily powered : for them, words tend rather to be assimilated to things, "out there" on a flat surface. Such "things" are not so readily associated with magic, for they are not actions, but are in a radical sense dead » (1988:32-33). L'on retrouve chez Chamoiseau la même analogie entre l'oral comme vie et l'écriture comme mort.

> the world of the Powerless, usually men and women of African or Indian origin (1993:470)

C'est là l'un des motifs les plus récurrents de la littérature antillaise contemporaine en général et de la thématique chamoisienne en particulier. Cette opposition explique l'inadéquation de l'écrit, et donc de la raison, dans l'approche d'une culture marquée par l'oral. Le choix de l'écriture dans un tel contexte est ressenti comme un drame par l'écrivain antillais puisqu'il adopte un mode d'expression exogène, se distanciant par conséquent aussi bien de son objet d'étude que d'une partie de lui-même. Selon D. Chancé, « l'écrivain ne fait plus corps avec la communauté parce qu'il ne peut écrire qu'en abandonnant son identité de Créole et sa langue maternelle » (2000:5). F. Lagarde montre comment la dichotomie écrit / oral doublée de la dichotomie français / créole implique une trahison de la culture créole :

> La langue d'écriture est le français, langue des maîtres de l'habitation et de l'école, mais aussi langue de la littérature et des livres qui donnent « l'existence ». La difficulté diglossique est doublée d'une peine plus grande encore, celle du passage de l'oral à l'écrit, vécu comme une perte, une dette, un travail de mort. L'écriture et le signe trahissent. L'écrivain a reçu les traditions créole et française, orale et littéraire, de sa mère et de son père, du Maître et des camarades d'école, des conteurs et conteuses. Il reçoit aussi oralement, ou par écrit, le témoignage des héros de la geste créole et doit la réécrire, mais il y a perte dans cette traduction de l'oral (2001:159)[1].

Dans *Biblique* se cristallise l'association entre écrit et raison déjà exploitée particulièrement dans *Solibo Magnifique*. Cette association est explicitée entre autres dans les paroles de BBJ : « Maintenant, tout s'est éclairé, tout est devenu plat sous les rouleaux de la raison et de la prose qui veut tout expliquer ! » (p. 424). Ce commentaire montre comment l'écriture romanesque, par sa soumission à un code, est contrainte à organiser les faits, à leur donner un sens. Cette idée revient dans plusieurs commentaires du narrateur écrivain. Celui-ci mentionne par exemple la nécessité d'organiser les informations qu'il a cueillies lors de l'agonie avant de passer à l'écriture : « Quelque temps plus tard, maintenant que j'organise tout cela » (p. 127) ou bien, encore plus clairement : « Je me revois sur cette terrasse de l'agonie, notant tout ce que je croyais être juste, être signe ou geste de récit, mots et maillons d'un large dire imprononcé, et qu'aujourd'hui – attelé à l'Écrire – je m'efforce d'inscrire dans une continuité » (p. 264). L'écriture mène parfois à des compréhensions qui ne s'étaient

[1] J. Ngate parle d'un double statut pour l'écrivain francophone: d'enfant prodige aux yeux du lecteur de l'Hexagone et de renégat aux yeux du lecteur autochtone : « Francophone writers, insofar as they seek to claim an "authentic" voice for themselves […] are best understood as being both prodigal and renegades » (1988:8).

pas révélées lors de la phase de perception, où le narrateur était sous l'emprise de ses sentiments immédiats qui l'empêchaient de voir clair. Remarquons par exemple la présence du verbe « comprendre » en liaison avec le processus d'écriture dans quelques passages. « J'avais pressenti cette redoutable usure », dit le narrateur à propos du sentiment de l'échec de BBJ, « alors que j'étais en face de lui sur la terrasse. Puis je l'avais mieux *comprise* au moment de l'Écrire » (p. 762 ; c'est nous qui soulignons). De même, la signification de l'histoire de la négresse qui tue son enfant pour lui donner la liberté ne se révèle que lors de l'écriture : « Mais de la retrouver inscrite dans sa chair, exprimée par ses postures d'agonisant, me troublait tout bonnement […] Et je pouvais maintenant la *comprendre*. C'était le témoignage visionnaire d'une mémoire collective qui nous habitait tous » (p. 70 ; c'est nous qui soulignons). Même la datation ne s'impose qu'à posteriori, grâce au recul créé par l'écrit : « Je pris conscience que nous avions passé-là plus d'une vingtaine de jours, je n'en aurais le compte exact que plus tard, quand je me mettrais au travail de l'Écrire » (p. 764). Remarquons également que le narrateur écrivain mentionne la partie organisatrice de son travail, ajoutant que même les informations à priori objectives, comme les articles des journaux et les enregistrements, y sont soumises : « Lorsque quelque temps plus tard je me mis à l'écriture de cette agonie […] [j]e relus toutes mes notes, les coupures de journaux, réécoutai les crachotis de mon sale magnéto » (p. 256). Le travail de l'écrivain fait ainsi écho au travail de l'historien qui lui aussi est soumis aux besoins de la mise en récit ; l'historien doit décider quels événements sont historiquement signifiants[1].

Dans le même ordre d'idées, il est significatif que le narrateur-auteur éprouve des difficultés à lire les notes qu'il a prises lors de l'agonie. « Mes notes et mes brouillons relus maintenant », dit le narrateur, « n'ont plus grand sens et ne m'offrent nulle vérité. Ils n'attestent que de mon intention de recueillir des fluidités de perception » (p. 128). Les notes sont mises au même niveau qu'un enregistrement, étant perçues comme une tentative de transcrire le réel de manière brute, mais restant inaccessibles à la raison : « Griffonner sans saisir, griffonner sans raidir, me laisser investir des marronnages de sa mémoire. Je devais m'orienter sur l'axe d'une ligne toujours défaite et toujours à refaire. Mais, après, comment faire ? Que faire de ces notes pas vraiment déchiffrables, de ce magnétophone aux crachées insensées ? » (p. 191). Voilà de quoi conclure à un surplus de raison inhérent à l'acte de l'écriture par rapport à la phase de documentation dans *Biblique*. Grâce à ce côté rationnel, l'écriture

[1] Nous reviendrons au caractère narratif de l'Histoire et à sa dépendance du langage dans le chapitre 2.6, où nous analyserons également les points communs entre l'Histoire d'un côté et la fiction et l'imaginaire de l'autre.

est dotée d'une signification complexe chez Chamoiseau, loin de la simple association à l'imaginaire qu'avait constatée C. Ljunggren Kullberg (2006:108-109).

L'insistance sur le travail d'écriture, sur sa connotation rationnelle et surtout sur la possibilité d'arriver par son biais à une meilleure compréhension, peut être vue comme une valorisation de l'écriture. Le narrateur écrivain revient cependant sans cesse à l'inadéquation de l'écriture au contexte antillais. Ainsi, bien que ce soit par le travail de l'écriture que le narrateur découvre les *Apatoudi*, il ne peut s'empêcher de souligner l'impossible représentation de ces énoncés à l'écrit : « j'essaie (pleurant d'avance) de vous esquisser en ce langage contraint que m'impose l'écriture » (p. 257). L'ambiguïté se manifeste également dans le besoin que ressent le narrateur écrivain de s'appuyer sur des sources qu'il garde à l'état brut : « Je […] passai quelques mois sur mon ordinateur », affirme-t-il, « à consigner ses innombrables variantes sans me hasarder à les trier ou les hiérarchiser » (p. 213-214).

En guise de conclusion, constatons que les deux instances narratives contribuent toutes les deux à la construction d'un réel rationnel. Il y a dans *Biblique* une réflexion sur l'écriture et sur le caractère inventé ou non du récit. Ceci n'a cependant pas l'effet de faire basculer le récit entier dans l'imaginaire, comme le prétend C. Ljunggren Kullberg, ni d'effacer l'illusion référentielle. Au contraire, comme nous espérons l'avoir montré, la dimension documentaire est largement présente dans *Biblique*, entre autres par la présence du « marqueur de parole ». Le discours métanarratif au sujet du « marqueur de paroles » est, selon nous, une manière d'inscrire dans le récit la problématique de l'écrivain antillais qui, tout en se plaçant du côté de la fiction, n'entend point abandonner la dimension documentaire. Cette « tension entre documentaire et fiction » était déjà présente dans les romans antérieurs, comme le constate en fait C. Ljunggren Kullberg, mais sous forme implicite. « Cette ambiguïté », écrit C. Ljunggren Kullberg, « constitue peut-être la dynamique même de l'écriture chamoiseauienne. La tension entre documentaire et fiction qui joue sur l'illusion que Chamoiseau a été sur le terrain n'est pas seulement à prendre comme un effet esthétique » (2006:107). L'explicitation de cette tension dans *Biblique* n'annihile pas le côté documentaire du roman, mais le met sous une loupe critique, en désignant l'insuffisance de l'approche ethnographique qui reste aveugle à certains détails non documentés du réel antillais. La dimension imaginative inhérente à l'activité d'écriture est valorisée dans *Biblique*, constituant l'un des chemins vers ce réel qui ne se laisse pas appréhender par une méthode unique, fût-elle scientifique. C'est ce qu'affirme le narrateur lui-même, lorsqu'il essaie de définir son nouveau statut :

> Je n'étais plus un Marqueur de paroles dans une assise maintenant balisée entre l'écrit et l'oral, mais un Guerrier dans un champ de bataille dont le point de vue d'ensemble était inexistant, et la fin improbable. J'étais devenu un doute vivant,

> développant une activité de connaissance dite littérature qui n'avait plus les moyens de tout embrasser, tout dire ou tout comprendre. Elle ne pouvait plus que se situer en moi-même dans une posture nouvelle dans laquelle je m'arc-boutais, m'habituant au réel éclaté, aux vérités hagardes (p. 692-693).

Cette valorisation de l'imaginaire, que nous étudierons ailleurs[1], n'a pas la conséquence, nous l'avons vu, d'éliminer tout lien au réel rationnel. Ceci dit, l'on aurait tort de nier qu'il y a une remise en question du réel dans *Biblique*. Dans les parties suivantes, nous nous pencherons sur quelques-unes des manières dont cette remise en question se fait aussi bien que sur ses enjeux.

2.2 La dissolution du sujet

Comme nous venons de voir, la rationalité qui caractérise le réel diégétique de *Biblique* s'établit en grande mesure par l'intermédiaire du narrateur. Or, nous l'avons noté aussi, l'instance narrative dans le roman est sujette à certaines fluctuations qui la rendent problématique. Les effets produits par ces fluctuations sont, selon nous, de l'ordre du fantastique. Cependant, sans perdre leur effet fantastique, ces fluctuations narratives ont d'autres implications dans *Biblique*, entre autres en ce qui concerne l'écriture de l'Histoire. Dans ce chapitre, nous essaierons de dégager ces implications après une analyse des fluctuations à l'aide des outils fournis par la narratologie genettiene, notamment la métalepse et la typologie des différents récits de paroles. Si cette dernière a fait ses preuves dans la critique littéraire, ne demandant pas une présentation préalable, il en est tout autrement pour la métalepse. Nous commencerons par conséquent par une courte présentation du concept de métalepse, en nous concentrant particulièrement sur les aspects qui nous intéressent en ce qui concernera l'analyse de *Biblique*.

La métalepse narrative, selon la définition de G. Genette, se définit comme une transgression des niveaux narratifs. La métalepse en tant que trope rhétorique avait été signalée par P. Fontanier dans ses *Figures du discours*, dans une autre acception que celle de G. Genette, à savoir comme une proposition qui « consiste à substituer l'expression indirecte à l'expression directe » (1977:127). Cependant, les deux significations secondaires, ou « sens rapportés », que propose P. Fontanier (1977:128,129) rejoignent en partie la définition genettienne par la mention d'un trait transgressif. G. Genette adopte cependant une perspective différente qui modifie

[1] Voir le chapitre 2.6.

l'acception du concept : il transfère la métalepse du domaine de la rhétorique à celui de la narratologie. Par conséquent, la métalepse acquiert son sens par rapport au dispositif des niveaux narratifs décrit sous la catégorie de la voix[1]. Ainsi, selon la première définition de Genette, la métalepse se caractérise par « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou des personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (1972:244). Rappelons les significations des termes, qui, comme l'a noté Genette lui-même, ont parfois été mal compris. Aussi bien la qualité d'extradiégétique que celle de métadiégétique concernent le niveau, et ne sont donc pas à considérer du point de vue de la participation dans la diégèse. Un narrateur peut être extradiégétique et homodiégétique, c'est-à-dire participer en tant que personnage dans l'histoire. Ce qui compte pour son statut extradiégétique, c'est que qu'il soit hors-diégèse en tant que narrateur[2]. Analogiquement, pour qu'un récit soit métadiégétique, il doit être énoncé par un personnage à l'intérieur de la diégèse, ou, en d'autres mots, enchâssé.

Lorsqu'il revient sur ses positions théoriques dans *Nouveau discours du récit*, Genette n'aborde la métalepse que de manière succincte. Pourtant, lorsqu'il définit la métalepse comme une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » (1983:58), il met l'accent sur deux éléments déterminants : l'aspect transgressif de la métalepse, auquel il reviendra dans l'essai ultérieur (2004), et le caractère nécessairement délibéré de l'infraction[3]. Nous nous joignons à F. Wagner dans sa contestation de la nécessité d'une stratégie intentionnelle à la base du procédé (2002:238), mais c'est le côté transgressif de la métalepse qui est au centre de notre intérêt, et particulièrement l'effet produit par cette transgression. Dans *Figures III*, Genette constate que la métalepse « produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique » (1972:244), effet auquel il revient dans *Nouveau discours du récit* (1983:58-59). Dans *Métalepse*, G. Genette insiste davantage sur l'importance de la composante fantastique. Il affirme en effet que chaque métalepse contient un élément fantastique puisque l'infraction métaleptique est commise par rapport à un niveau qui se donne pour réel : « La relation entre diégèse et métadiégèse fonctionne presque toujours, en fiction, comme relation entre un niveau (prétendu) réel et un niveau (assumé comme) fictionnel […] la diégèse fictionnelle apparaît ainsi comme "réelle" par rapport à sa propre (méta)diégèse fictionnelle »

[1] Dans sa mise au point récente du concept, G. Genette considère que la métalepse a une existence virtuelle dans chaque récit qui contient plusieurs niveaux narratifs : « Mais le propre des dispositifs métadiégétiques est d'attirer leur transgression » (2004:45).

[2] Nous renvoyons à *Nouveau discours du récit* (1983:55-57) pour les précisions qu'a apportées G. Genette pour clarifier les choses et éviter les malentendus.

[3] « [L]a métalepse », écrit G. Genette, « s'étend à bien d'autres modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation » (2004:14).

(2004:25-26). Il s'agit d'un réel conforme au modèle de l'esthétique réaliste, c'est-à-dire d'un réel de type rationnel. C'est ce que souligne F. Wagner, qui avait abordé la question avant la publication de *Métalepse* (2004) :

> Reste également à préciser que cette circulation entre divers niveaux narratifs peut paraître paradoxale, indue ou, donc, transgressive, elle ne l'est qu'en regard d'une norme particulière qui, pour ancienne qu'elle soit puisqu'elle remonte à l'Antiquité, ne saurait prétendre ni à l'éternité ni à l'universalité. Il s'agit bien sûr de la conception aristotélicienne de la *mimésis*, telle qu'on peut la lire dans la [*Poétique*], et dont on sait l'influence qu'elle a pu notamment exercer sur les diverses esthétiques « réalistes » – au sens le plus large (2002:237 ; c'est l'auteur qui souligne).

L'importance de la mimésis d'inspiration réaliste ressort clairement de la façon dont G. Genette explique l'effet fantastique de la métalepse. En effet, déjà dans *Figures III*, il constate que les transgressions des frontières narratives peuvent avoir l'effet troublant de mettre en doute l'existence du narrateur et des narrataires extradiégétiques, ces derniers étant selon G. Genette l'incarnation d'une instance extratextuelle, en l'occurrence celle du lecteur réel[1]. « Le plus troublant de la métalepse », affirme G. Genette, « est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (1972:245). Certes, selon D. Cohn, la métalepse ainsi conçue rappelle plutôt la mise en abyme pure[2], mais au-delà d'une querelle au sujet des catégorisations, l'effet est le même. En effet, la métalepse aussi bien que la mise en abyme pure produisent selon D. Cohn « une espèce d'angoisse ou de vertige » (2003), ou, en d'autres mots, un effet fantastique.

La référence au monde extratextuel aussi bien que l'insistance sur l'effet de lecture surprennent, venant de Genette. En effet, la rigueur scientifique des modèles genettiens a été atteinte par la coupure avec le hors-texte et par l'élimination des réactions parfois impressionnistes d'un lecteur en chair et en os. Par ailleurs, c'est cette absence de liens avec la réalité et le manque d'enjeu idéologique qui ont

[1] Ce rapport d'équivalence chez G. Genette entre le narrataire extradiégétique et le lecteur réel apparaît par exemple dans le commentaire suivant : « Gil Blas est un narrateur extradiégétique parce qu'il n'est (*comme narrateur*) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extradiégétique » (1983:56 ; c'est l'auteur qui souligne). Il est étonnant que Genette ne mentionne pas que même le public extradiégétique peut être fictif, notamment dans les récits épistolaires.

[2] La « mise en abyme pure » dont parle D. Cohn correspond au deuxième type de mise en abyme de la typologie établie par L. Dällenbach, qui repose sur la « réduplication à l'infini » (1977:38,51).

provoqué le plus grand nombre de réactions[1]. La réflexion genettienne autour des niveaux narratifs a provoqué des réactions semblables. M-L. Ryan critique G. Genette de ne pas prendre en compte la composante ontologique de ces niveaux[2]. Il est vrai que ce qui est au centre de l'intérêt de G. Genette est le texte, mais il adopte une position ambivalente à ce sujet, comme en témoigne son traitement de la métalepse. Dans un entretien récent avec G. Genette, J. Pier remarque que l'analyse genettienne de la métalepse semble dépasser les limites de la narratologie : « vous associez cette figure au fantastique et au merveilleux, qui ne sont pas des propriétés textuelles objectives » (2004). G. Genette acquiesce, mais sans vouloir accepter le statut à part de la métalepse :

> L'imagination créatrice, et aussi l'imagination réceptrice, sont bien des effets, et d'abord des causes, du discours narratif, en particulier fictionnel, et de bien d'autres pratiques représentatives. S'intéresser à ces causes ou à ces effets ne me semble pas de nature à changer les enjeux de la narratologie, mais plutôt à s'occuper des enjeux (entre autres) du récit lui-même (J. Pier, 2004).

Or, malgré ces propos, il est hors de doute que la notion de métalepse se démarque des autres concepts genettiens par l'importance qu'y assume la dimension ontologique. Cette dimension est approfondie par ailleurs dans *Figures III* dans une partie que les critiques de l'immanentisme de G. Genette semblent négliger[3]. En effet, deux sous-chapitres après la partie consacrée aux métalepses, dans une partie intitulée « Personne » (1972:251-259), G. Genette fait un détour pour constater que les métalepses du roman contemporain sont engendrées par une déconstruction de ce qu'il appelle la « personnalité ». G. Genette est d'avis que « le roman contemporain », qu'il illustre par les œuvres de Jean-Louis Baudry et de Jorge Luis Borges, « a franchi cette limite comme bien d'autres, et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s)

[1] Nous avons déjà mentionné dans le chapitre antérieur (p. 28, note 3) la critique générale adressée à la narratologie pour la négligence des enjeux idéologiques. G. Genette répond à cette critique mettant en avant le besoin de spécialisation : « Je conçois d'ailleurs assez bien une telle critique : pourquoi me parlez-vous des formes, alors que seul le contenu m'intéresse ? Mais si la question est légitime, la réponse est trop évidente : chacun s'occupe de ce qui le point, et si les formalistes n'étaient pas là pour étudier les formes, qui voudraient s'en charger à leur place ? Il y aura toujours assez de psychologues pour psychologiser, d'idéologues pour idéologiser, et de moralistes pour nous faire la morale : qu'on laisse donc les esthètes à leur esthétique, et qu'on n'attende pas d'eux des fruits qu'ils ne peuvent donner » (1983:107).

[2] M-L. Ryan va jusqu'à compléter le diagramme de Genette par deux cases qui prennent en compte les aspects ontologiques : le niveau intraontologique et le niveau extraontologique (1995:277). L'applicabilité heuristique du modèle de Ryan reste à prouver, mais nous sommes d'avis qu'il est trop complexe.

[3] Dans le même ordre d'idées, on notera que F. Wagner considère l'insistance genettienne sur le caractère délibéré de la métalepse comme une conséquence de l'immanentisme du théoricien : « La glose genettienne […] s'achève sur une profession de foi immanentiste, tout à fait symptomatique de l'époque où s'inscrit l'énonciation critique » (2002:238).

une relation variable et flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la ”personnalité” » (1972:254). À regarder de près, la notion de « personnalité » dans l'acception genettienne est synonyme de l'identité individuelle, qui se base sur une différenciation des autres[1]. La déconstruction d'une telle identité cause un désarroi fantastique.

La métalepse est étonnamment absente des théories du fantastique malgré le rapport explicite qu'avait établi G. Genette entre les deux concepts. L'on peut uniquement spéculer autour des raisons de cette absence, mais mentionnons que la métalepse est principalement étudiée pour sa dimension autoréférentielle qui met à jour le caractère construit du récit. C'est là en effet l'une des caractéristiques de toutes les métalepses selon F. Wagner : « les métalepses, dans leur diversité, ont toutes en commun le fait de signaler l'essence construite du récit, c'est-à-dire le procès de la textualisation » (2002:239)[2]. Il est par conséquent peu surprenant qu'à l'instar de la mise en abyme[3], la métalepse a été le plus souvent abordée en liaison avec le nouveau roman. Par ailleurs, G. Genette avait soulevé dans *Nouveau discours du récit* l'autoréférentialité comme le troisième des éventuels enjeux de la métalepse au même niveau que l'humour ou le fantastique : « à moins qu'il [le trouble] ne fonctionne comme une figure de l'imagination créatrice » (1983:59). Nous ne voyons cependant pas pourquoi l'effet fantastique de la métalepse serait effacé par un éventuel enjeu autoréférentiel, d'autant plus que le fantastique a lui aussi souvent été considéré comme un miroir où se reflète le texte[4].

---

[1] L'élément différenciatif de l'identité humaine est soulevé par plusieurs penseurs. Mentionnons P. Ricœur et son ouvrage *Soi même comme un autre* (1990) où il avance la théorie que la relation à l'Autre, ou l'intersubjectivité, est à la base de la construction d'une partie de l'identité humaine, l'identité-ipse, que P. Ricœur oppose à l'identité-idem (pour une réflexion autour de la théorie ricœurienne de l'identité, nous renvoyons entre autres à V. Descombes, 1991). Mentionnons également É. Benveniste, qui souligne, dans une perspective linguistique, que « la conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste » (1996:260). Dans une perspective psychanalytique, J. Lacan a constaté que l'enfant ne prend conscience de son soi que lorsqu'il découvre son corps comme indépendant de celui de sa mère (1966, voir en particulier le chapitre « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », p. 89-97).

[2] Voir aussi Marie-Laure Ryan, qui souligne que l'auto-référentialité peut mener à une rupture de l'illusion référentielle : « When texts are read self-referentially by postmodern theory, they are usually interpreted as reflecting their own textuality and as blocking participation in the mimesis. The self-referential text is supposed to decenter and destabilize any notion of a textual actual world » (1995:281).

[3] Notons que l'effet de mise à jour de la matérialité du texte a été mentionné en liaison avec la mise en abyme de l'énonciation, notamment par L. Dällenbach : « Le trait commun de ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifices, à rendre l'invisible visible » (1977:100).

[4] J. Fabre parle par exemple du caractère de « fiction au carré » (1992:274), ou de « mise en abyme de la Littérature » (1992:319) que possède le fantastique. I. Bessière, quant à elle, constate que « le récit fantastique, par son argument même, exhibe sa littérarité […] Le récit fantastique semble la parfaite machine à raconter et à produire des effets “esthétiques“ » (1974:26). D. Mellier est du même avis lorsqu'il affirme que le fantastique symbolise l'acte de sublimation esthétique en ce qu'il « rend plus particulièrement sensible le *processus de médiation esthétique* qui se produit lorsqu'un contenu de

La dissolution identitaire, en revanche, est un sujet récurrent dans le discours théorique sur le fantastique. Ceci est peu étonnant, étant donné la fréquence dans le fantastique classique du motif du double et de ses effets angoissants. Comme l'ont observé un grand nombre de théoriciens, le double acquiert son caractère anxiogène par l'effet de déconstruction d'une identité stable. « Si le Double tient une place privilégiée dans le genre », écrit J. Fabre, « il la doit à sa structure profonde qui répercute la schizophrénie fondatrice et la *rupture du principe d'identité* » (1992:235 ; c'est l'auteur qui souligne). Ce principe appartient à l'épistémè rationaliste, d'où l'effet fantastique qui est le résultat de sa rupture : « Dans la perspective horizontaliste moderne tout être humain, par individualisation, devient unique. Dès lors sa déduplication mimétique devient anormale » (*id.*). Selon T. Todorov aussi, la dissolution identitaire a un caractère fantastique :

> Le schéma rationnel nous représente l'être humain comme un sujet entrant en relation avec d'autres personnes ou avec des choses qui lui restent extérieures, et qui ont statut d'objet. La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte […] On regarde un objet ; mais il n'y a plus de frontière entre l'objet, avec ses formes et ses couleurs, et l'observateur (1999:122-123).

Il y a dans ces propos des points communs avec la réflexion de G. Genette autour de la nouvelle « personnalité » à l'origine des romans modernes de type borgésien. Cependant, les « fantastiqueurs » abordent la dissolution de l'identité moins à un niveau narratif qu'à un niveau thématique ou comme effet de lecture. L'analyse que fait J. Fabre des ouvrages de Borges constitue un bon exemple de la première tendance. En effet, ce critique aborde le flou identitaire comme thème, s'intéressant moins aux manifestations textuelles qu'à la vision du monde de Borges, caractérisée par « une tendance profonde à l'Unité » (1992:458). Comme le concluait l'un des critiques borgésiens, « Borges ne particularise pas, n'individualise pas, ne singularise pas. Il phantasme, relativise, annule l'identité personnelle par dédoublement, multiplication ou réversibilité » (S. Yurkievich, 1980:103). Or, comme l'avait montré G. Genette, le flou identitaire se répercute également sur la narration, étant à l'origine de l'instabilité du sujet narrant et, par conséquent, des transgressions métaleptiques des niveaux narratifs.

Plus proches de la réflexion genettienne se trouvent les chercheurs qui étudient l'effet de la dissolution identitaire. L'un des meilleurs exemples est H. Diaz Brown, qui voit dans ce qu'elle appelle « la mise en jeu du sujet » l'une des composantes essentielles de l'effet fantastique. Évidemment, le sujet qui est mis en jeu

---

pensée ou une image mentale se transforme en une représentation picturale ou littéraire » (2000:6 ; c'est l'auteur qui souligne).

selon H. Diaz Brown est celui du lecteur, étant donné que c'est l'effet du texte fantastique qui est au centre de son intérêt. Selon Diaz Brown, le texte fantastique provoque « un questionnement pour l'identité individuelle » (1996:106). Ce questionnement n'est pas loin de celui qu'avait relevé G. Genette comme résultat de la métalepse. Diaz Brown essaie de dépasser le simple trait anxiogène de ce doute identitaire en insistant sur un possible effet d'« éveil créateur » (*id.*). En effet, ce que déconstruit le fantastique selon elle n'est pas le sujet, mais sa conception de soi en tant que sujet, conception construite sur le « mythe de l'identité individuelle » (1996:102). Le fantastique dévoile par conséquent le caractère construit de ce sujet, produit de l'épistémè rationaliste :

> [M]any fantasies from the late eighteenth century onwards attempt to undermine dominant philosophical and epistemological orders. They subvert and interrogate nominal unities of time, space and character […] By drawing attention to the relative nature of these categories the fantastic moves towards a dismantling of the 'real', most particularly of the concept of 'character' and its ideological assumptions, mocking and parodying a blind faith in psychological coherence and in the value of sublimation as a 'civilizing' activity (1996:175-76).

Ce qui rapproche la réflexion de H. Diaz Brown de celle de G. Genette est qu'elle considère que cette déconstruction n'est pas gratuite, puisque par la brèche ainsi ouverte l'on devine l'existence d'un autre type de conscience :

> La question est : quelle est cette conscience qui assiste à la quasi-mort du sujet ? Les mots échappent pour la décrire, mais il est bien clair que, dans l'effet fantastique, se vit une dynamique génératrice, une conscience de l'être, pure et simple, qui survit à la désintégration du sujet conventionnel (1996:107).

S'appuyant sur un entretien accordé par G. Poulet, H. Diaz Brown essaie de décrire cette conscience comme « une pensée impersonnelle et incorporelle » (*id.*), qui serait proche de la conscience archaïque décrite par J. Fabre (1992:19-23). Dans cette perspective, l'effet fantastique serait comparable à une nostalgie de l'Unité perdue (J. Fabre, 1992:36). C'est là une idée qui a été soulevée par d'autres théoriciens du fantastique. I. Bessière constate par exemple que « Le fantastique confirme le refus du présent et paraît le conservatoire des valeurs caduques. L'écrivain accepte la rupture d'avec le réel afin de reconstituer l'ordre perdu » (1974:42). R. Jackson compare ce désir d'unité à la pulsion de mort freudienne :

> Fantasy, with its tendency to dissolve structures, moves towards an ideal of *undifferentiation*, and this is one of its defining characteristics. It refuses differences, distinction, homogeneity, reduction, discrete forms. This desire for undifferentiation is close to the instinct which Freud identified in *Beyond the Pleasure Principle*

> (1920), and in his late works, as the most fundamental drive in man: a drive towards a state of inorganicism (1992:73 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ayant préparé le terrain par ce court bilan théorique, nous passons maintenant à une analyse des deux types principaux de métalepses dans *Biblique* : l'une qui se base sur la transgression du seuil entre la diégèse et le réel extratextuel, l'autre qui a à l'origine la transgression de la frontière entre le narrateur et ses personnages.

La métalepse la plus saillante dans *Biblique* est celle qui est produite par l'infraction du seuil entre le niveau diégétique et le réel extratextuel. En effet, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'instance narrative extradiégétique est non seulement mise en scène dans *Biblique*, mais elle a un fort lien avec l'auteur réel. Ce lien a déjà été abordé par la critique au sujet des romans chamoisiens précédents, même s'il n'y a pas dans ceux-ci une dissociation nette entre le narrateur et le narrateur extradiégétique. Dans son essai *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, L. Moudileno élargit le champ de ce procédé lorsqu'elle relève « la présence presque systématique d'un personnage d'écrivain dans les romans d'auteurs martiniquais et guadeloupéens publiés ces dix dernières années » (1997:5)[1]. L'essai de L. Moudileno est un exemple éloquent de ce qui est au centre de l'intérêt des études critiques, notamment le caractère spéculaire du procédé, son caractère de « mise en abyme » et implicitement de mise à jour de l'acte d'écriture. Selon Moudileno, « le récit de type spéculaire relève bien d'un acte de créolité » (1997:32), étant donné ses points communs avec le précepte de « vision intérieure » mis en avant dans *Éloge de la créolité*. D. Chancé soulève quant à lui la fréquence des intrusions des personnages auctoriels dans les romans antillais contemporains, appuyant sur l'enjeu métatextuel de ce procédé, à savoir la mise en scène de la matérialité textuelle et du processus de l'écriture :

> La problématisation de la narration fait apparaître dans le roman l'acte de narrer, et ce qui, d'habitude, dans le roman, est transparent, devient étrangement incertain, « opaque », c'est-à-dire visible. Le narrateur et le narrataire sont ostensiblement représentés, et le lecteur est amené à se demander qui parle ou qui lui parle ; lui-même se fond avec les narrataires mis en scène, ou s'en dissocie (2000:15-16).

Comme le font constater L. Moudileno, D. Chancé et C. Wells, le lien avec le réel extratextuel est un élément central dans les romans chamoisiens antérieurs. En effet, l'identité du narrateur chamoisien se construit par rapport à l'auteur réel, aussi

[1] Voir aussi A. Douaire qui constate que « [c]ette manière de dupliquer l'auteur, le narrateur, et d'instaurer un jeu de miroirs au sein du texte est un procédé récurrent aux Antilles » (2005:196-197).

bien son nom que son occupation faisant allusion à Patrick Chamoiseau[1]. La stratégie chamoisienne correspond très bien à ce que L. Dällenbach appelle la « mise en abyme de la figure auctoriale ». Dällenbach relève trois procédés efficaces pour donner l'impression de mettre en scène l'auteur : « un métier ou une occupation symptomatique (a), un nom à clé (b) ou, plus opérant encore, un patronyme évoquant celui de la page du titre (c) » (1977:101). L'on retrouve tous ces procédés chez Chamoiseau. Le métier est, comme nous l'avons mentionné, indirectement le même que celui de l'auteur, malgré la tentative de brouiller les pistes par le personnage du « marqueur de paroles ». L'entremise de ce personnage est, nous l'avons vu, moins un moyen d'éviter d'assumer la responsabilité de l'écriture qu'une manière de conférer au roman un caractère documentaire. Quant au nom de ce narrateur, il est identique à celui qui apparaît sur la couverture du roman. Dans *Solibo Magnifique,* par exemple, la liste des témoins contient un certain « Patrick *Chamoiseau*, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou Oiseau de Cham, se disant "marqueur de paroles", en réalité sans profession » (1999:30). Le plus souvent, cependant, le narrateur est désigné par des appellations comme celles qui apparaissent dans l'extrait ci-dessus, faisant penser au procédé de « nom à clé » mentionné par L. Dällenbach[2].

On notera aussi dans les romans chamoisiens les références aux ouvrages antérieurs. Dans *Solibo Magnifique*, l'on retrouve des mentions explicites de deux romans, avec la précision des maisons d'édition en note : *Chronique des sept misères* (1999:43) et *Maman Dlo contre la fée Carabosse* (1999:52). Dans *Texaco* il y a des références aussi bien à *Solibo Magnifique* (1998:491) qu'à *Chronique des sept misères* (1998:384 et 387). La référence à *Solibo Magnifique* est directe, le titre du roman apparaissant dans une note avec les détails de l'édition. Les références à *Chronique des sept misères* sont indirectes, se faisant par la mention de certains personnages du roman. Dans les deux cas, pourtant, la référence est renforcée par l'ajout d'un détail qui contribue à l'identification de ces personnages : leur profession. Ainsi, le héros de *Chronique des sept misères*, Pipi, est évoqué comme « Pierre Philomène Soleil (crié Pipi) qui maniait à merveille une brouette de marché » (1998:387), tandis qu'un autre personnage du même roman, Sirop, est présenté comme « Un djobeur du marché » (1998:384). Comme pour ôter tout doute, le narrateur ajoute dans une note des détails qui font allusion au sujet principal de *Chronique des sept misères,* c'est-à-dire la disparition de ce type de djobeurs traditionnels : « Ils ont dû partir en France car je ne les vois plus. Mais où sont-ils au fait ? » (1998:384). L'allusion au roman précédent aussi bien que la présence de certains personnages dans plusieurs romans sont des

[1] C. Wells met par exemple en évidence « douze versions (intratextuelles ou transtextuelles ; factuelles ou fantasmatiques) de "Patrick Chamoiseau" » dans ces deux premiers romans (2001:384).
[2] D. Perret est d'avis que les appellations telles que « Chamzibié » et « Ti-Cham » sont des façons d'inscrire l'auteur du côté de la langue créole (1994:832).

procédés métaleptiques en ce qu'ils transgressent les limites établies par la clôture textuelle.

Comme nous l'avons mentionné, C. Ljunggren Kullberg est d'avis qu'il y a une homogénéisation des niveaux narratifs dans *Biblique*, étant donné la disparition de la dimension documentaire. L'on pourrait conclure que le roman est dépourvu de l'élément métafictionnel typique des romans précédents. Or, cet élément est largement présent dans *Biblique*, le lien avec l'auteur réel étant au moins aussi important qu'auparavant. Notons par exemple les nombreux énoncés prononcés à part par le narrateur extradiégétique dans les « Notes d'atelier et autres affres ». Ces passages, où le narrateur extradiégétique fait des réflexions autour de son travail, mettent à jour de manière plus nette que dans les romans précédents l'acte d'écriture. Selon D. Chancé, de tels commentaires métafictionnels participent d'un projet de valorisation de l'écrit par la mise en relief du fait que l'écrit est un processus dynamique : « l'Écrire, soudain magnifié comme la "plus folle des quêtes", se substitue à "l'écrit" mortifère des romans précédents » (2003:881).

Concentrons-nous cependant sur les manières dont s'articule le lien avec l'auteur réel. Comme dans les romans précédents, et comme dans les exemples de L. Dällenbach, l'analogie s'opère principalement par l'intermédiaire du nom et du métier. Pour ce qui est du nom, il n'est pas souvent mentionné explicitement. Cependant, lorsque cela arrive, le nom apparaît en entier. Ainsi, l'on retrouve dans une note une référence à un manuscrit de Patrick Chamoiseau : « *Une attaque de la diablesse en graines-sel et piments*, de Patrick Chamoiseau, manuscrit inédit, 788 pages, 7 disquettes, CD-Rom A et B, Écomusée de Rivière-Pilote, Martinique, octobre 2001 » (p. 214). Étant donné que cette référence est reléguée au paratexte, en l'occurrence à une note, on pourrait la considérer comme extérieure au texte. Or, le nom de l'auteur mentionné dans la note est lié directement au « je » de la phrase à laquelle renvoie la note, un « je » qui est indubitablement celui du narrateur. Comme dans les romans antérieurs, le narrateur est désigné par d'autres noms qui se donnent à lire comme des anagrammes du nom de l'auteur. Il s'agit de quatre occurrences dans les discours d'Isomène qui interpelle le narrateur en l'appelant deux fois « Ti-Cham » (p. 15 et 247) et deux fois « Petit-Cham » (p. 31 et 48), qui est la formule francisée de « Ti-Cham »[1].

L'identification du narrateur avec l'auteur réel est suggérée également par le fait que les deux partagent le même métier. On peut même affirmer que les allusions au métier d'écrivain établissent un lien entre les deux instances plus fort que celui établi par le nom qui peut, à la limite, désigner une autre personne du monde actuel

[1] L'on pourrait se demander pourquoi Isomène change de langue pour le nom du narrateur. S'agit-il d'une trace du narrateur qui adapte les paroles cueillies et les traduit ?

appelée Patrick Chamoiseau. Pour les références aux romans chamoisiens antérieurs il n'y a guère de doutes : ce sont vraiment les romans de l'auteur de *Biblique*. Dans le cas de *L'esclave vieil homme et le molosse* ce n'est pas seulement le titre qui est mentionné, mais aussi bien la maison d'édition et l'année de publication (p. 708). Comme dans le cas de la mention du nom entier de l'auteur, les détails se retrouvent dans une note. Cette fois aussi la note renvoie à un « je » de la diégèse. La réflexion exprimée dans le texte rappelle les commentaires métanarratifs du narrateur extradiégétique dans les « Notes d'atelier et autre affres » : « il faut dire qu'en ce temps-là j'essayais de transcrire une hallucination qui me persécutait » (p. 707-709), c'est-à-dire *L'esclave vieil homme et le molosse*. La fonction de cette référence est non seulement de mettre en place un jeu identitaire, mais de situer la diégèse par rapport à un réel extérieur, en datant l'action du récit par rapport à ce réel. Les autres références au métier d'écrivain sont moins transparentes, les titres des romans n'y étant plus mentionnés. L'on retrouve ainsi des allusions répétées au métier d'écrivain qu'exerce le narrateur, sans que son nom ou les titres de ses romans soient précisés. Il ne ressort par exemple pas de manière nette dans l'extrait suivant s'il s'agit de Chamoiseau : « même moi dont il [BBJ] ignorait l'existence et les livres » (p. 45). De la même manière, il faut faire appel à des données extratextuelles pour savoir que la note suivante fait référence à Chamoiseau : « Sans doute la Doum du quartier Texaco » (p. 605).

Dans le même ordre d'idées, notons que le narrateur non seulement fait des réflexions autour de son roman en devenir, mais se prononce également au sujet d'autres œuvres littéraires. Nous ne pensons pas d'abord aux fréquentes références à des romans lus par les personnages de *Biblique*, mais plutôt aux moments où le narrateur devient critique littéraire. Soulevons deux exemples, tous les deux se rapportant à l'œuvre glissantienne. Dans un commentaire sur les romans d'É. Glissant, le narrateur se prononce sur la difficulté de dégager la symbolique de certains arbres qui semblent avoir une signification particulière pour Man L'Oubliée. Il s'agit de « trois acacias, trois ébéniers et un pied-térébinthe », arbres qui, comme il est précisé dans une note, « apparaissent souvent dans les romans d'Édouard Glissant, selon une symbolique que je questionne toujours » (p. 157). Davantage que par la scientificité du commentaire, le côté transgressif est mis en relief par la manière dont le motif dépasse les frontières entre les romans, *Biblique* l'empruntant directement et explicitement à Glissant. La transgression est tout aussi frappante dans la partie où BBJ est le témoin du meurtre d'un petit enfant par sa mère, une esclave désespérée. En effet, après une description détaillée de l'événement, avec une insistance sur les sentiments d'horreur qu'éprouve BBJ, le narrateur parle tout à coup de la scène comme si s'était un motif des romans glissantiens, suggérant même qu'il pourrait s'agir d'une confusion de la

part de BBJ : « M. Balthazar Bodule-Jules le savait : cette histoire de négresse esclave qui libère son bébé par la mort, dans la solitude et le noir d'une case, apparaît de manière récurrente dans les romans d'Édouard Glissant. Il les avait sans doute lus, et cela lui avait imprégné l'esprit de cette manière. Je le savais aussi » (p. 69-70). Remarquons le mélange de niveaux narratifs dans ce court passage. Non seulement un motif des romans de Glissant se présente-t-il comme un événement dans la diégèse de *Biblique*, mais il est en même temps posé comme fictionnel, aussi bien par rapport à BBJ que par rapport au narrateur. Un tel mélange entre les différents niveaux narratifs accompagné d'une telle perte des sens des réalités nous fait penser à l'effet fantastique qu'engendre la métalepse selon G. Genette.

L'intrusion d'un élément littéraire extérieur dans la diégèse de *Biblique* est encore plus déroutante dans deux autres parties : d'abord celle où l'on relate l'apparition d'Aimé Césaire et d'Édouard Glissant parmi les participants à l'agonie et ensuite celle où est présentée la matérialisation de Saint-John Perse par la voix de Sarah-Anaïs-Alicia. Les transgressions métaleptiques dans ces deux cas sont décrites dans un registre proche du fantastique de l'incertain. Ainsi, la scène de l'apparition de Césaire et de Glissant abonde en déclarations au sujet de l'impossibilité de l'événement représenté. Il y a une insistance sur les réactions du narrateur et de l'assemblée, particulièrement sur leur hésitation, lors de l'arrivée de Césaire : « J'écarquillais tant les yeux que je dus être victime d'une série d'hallucinations. J'ai retrouvé ces annotations irrecevables qui disent que je vis entrer Aimé Césaire en personne, une arrivée qui jeta un silence d'émotion, de respect ou de satisfaction » (p. 766). L'hésitation est menée à son comble par la mise en doute de la véritable perception de l'événement, le narrateur renvoyant à ses notes plutôt que de raconter ce qu'il avait vécu. L'arrivée de Glissant est elle aussi décrite sous le signe de l'hésitation : « Je vis alors entrer la haute silhouette de Glissant. Ou sans doute était-il déjà dans l'assemblée, et il profitait d'une accalmie pour rejoindre le fauteuil de l'agonisant » (p. 769). Sa présence ne semble pas causer le même désarroi, le fantastique étant surtout produit par l'incertitude quant à sa véritable présence, puisque Glissant disparaît de la même manière imperceptible qu'il avait apparu : « La haute silhouette se recula et, avant que je réalise, elle disparut dans l'assemblée, parmi les guerriers invisibles et la famille très proche » (p. 770).

L'apparition de Saint-John Perse se produit d'une manière moins spectaculaire. La matérialisation du poète est de l'ordre du métaphorique puisqu'il n'apparaît pas en personne. Sa présence est seulement suggérée par les paroles de Sarah-Anaïs-Alicia. Il n'empêche que sa matérialisation est décrite sous le signe du fantastique. « Perse s'incarnait dans la voix de Sarah-Anaïs-Alicia » (p. 485), affirme le narrateur prenant soin de souligner le vertige et l'hésitation qui s'emparent du jeune

BBJ lorsque la fille récite les poèmes de Perse : « Le jeune bougre éprouva ce vertige : Perse se mettait soudain à lui parler, ou alors c'était Sarah-Anaïs-Alicia qui – dans la diablerie de sa lecture – se transforma en Perse » (p. 484). La mention du Diable est intéressante, plus particulièrement à la lumière de la réflexion de J. Fabre, qui avait signalé le lien entre le Diable et la duplicité[1]. Plus que par le rapport étymologique, le lien se concrétise dans le caractère protéiforme du Diable, qui participe d'un effacement des frontières entre les individus : « Grand maître de l'Illusion il [le Diable] prend tous les aspects […] Il peut être tour à tour n'importe qui, voire n'importe quoi » (1992:243). C'est ce qui est à l'œuvre dans l'épisode de la matérialisation de Perse, où la métalepse est engendrée par la transgression des frontières entre les individus, la jeune fille et le poète fusionnant dans l'acte de lecture.

Certains commentaires autoréférentiels du narrateur extradiégétique soulèvent la problématique des niveaux narratifs. Dans l'une des « Notes d'atelier et autres affres », l'on retrouve la réflexion suivante à propos du statut de l'écrivain :

> Le roman se trouvait désormais dans un indéchiffrable entre, ma main et mon esprit. Et le romancier se lovait dans cette dynamique-là, qui ne le situait nulle part, c'est-à-dire dans la narration et en dehors d'elle, dans l'application d'une écriture qui se fait et l'incertain d'une écriture qui ne peut que se questionner elle-même... (p. 631).

La mention du « romancier » à la troisième personne brouille les pistes et introduit encore un niveau, celui d'un auteur, différent de celui du narrateur extradiégétique. L'on notera surtout les allusions aussi bien au caractère autoréférentiel de l'écriture qu'à une double posture de l'auteur, celui-ci se trouvant « dans la narration et en dehors d'elle ».

Cette double posture et ses effets troublants apparaissent également lorsque le narrateur extradiégétique commente sa propre situation, comme dans le passage suivant : « Je crois me souvenir d'avoir un peu tremblé, mais je n'en suis pas sûr car mes notes de l'époque (qui surveillaient tout le monde) n'avaient pas tenu compte que j'étais dans l'histoire » (p. 140). Ce qui étonne est l'emploi du terme « histoire » pour désigner un événement que le narrateur est censé avoir vécu personnellement, à savoir l'agonie de BBJ. Le terme aurait pu être mis sur le compte d'un lapsus s'il n'y avait pas eu un autre commentaire semblable dans le roman. En effet, lorsque le narrateur extradiégétique essaie de deviner l'objet des pensées de BBJ, le terme « récit », qui semble lui échapper involontairement, vient briser l'illusion référentielle : « L'agonisant se mit à sourire : je pus déterminer sans peine ce à quoi il songeait. Sans doute à la mine désemparée qu'avait prise Déborah-Nicol Timoléon à ce stade du

[1] « Étymologiquement *le Diable* est lié à la duplicité (*Diabolos* vient de *diaballein* diviser) » (J. Fabre, 1992:240 ; c'est l'auteur qui souligne).

récit » (p. 360). L'affirmation s'avère incohérente : la réaction de Déborah, qui n'est qu'un personnage du récit, n'a pas lieu dans le cadre temporel de sa diégèse, mais dans celui de l'énonciation d'un récit. L'impression ainsi créée est que Déborah a transgressé le niveau narratif où elle était confinée pour faire intrusion dans le contexte de l'énonciation. Cette intrusion reflète celle du narrateur dans « l'histoire » bien qu'en direction opposée, démontrant la perméabilité entre les différents niveaux.

Cette perméabilité est mise en scène de manière encore plus flagrante par les transgressions métaleptiques des frontières qui séparent le narrateur du personnage principal de roman, BBJ. Ces transgressions sont plus récurrentes que celles que nous venons d'analyser. Leur effet est tout aussi déstabilisant, étant donné l'adhésion du narrateur au paradigme rationaliste qui devrait lui conférer une identité stable. L'une des causes de telles transgressions, selon entre autres G. Genette, est un type de « personnalité » peu étanche. Rappelons encore qu'É. Ollivier considère que les Antillais peuvent transgresser les limites entre fiction et réalité et entre différents niveaux de réalité[1].

Le procédé le plus fréquemment utilisé pour articuler ce genre de transgressions métaleptiques est la fusion des voix du narrateur et de BBJ. C'est là un sujet déjà abordé par les critiques, entre autres par D. Chancé qui y voit l'expression d'une poétique nouvelle, marquée par l'homogénéité[2]. Soulignant la véritable polyphonie des voix du début du roman, où la parole est cédée à trois personnages, D. Chancé est de l'opinion qu'il y a un processus graduel vers une fusion : « le narrateur et le personnage qu'il décrit finissent par n'en faire qu'un, les deux voix se résolvant en une » (2003:887)[3]. Nous sommes d'accord avec D. Chancé lorsqu'il constate que les deux voix se mêlent à différents degrés, allant d'une juxtaposition à une fusion, mais nous ne trouvons pas qu'il y ait une progression entre ces deux pôles. Certes, la prise de conscience de la part du narrateur de sa fusion avec BBJ est progressive. C'est ce qu'indique le fait de présenter cette conscience comme une révélation à la fin du roman, bien que certains commentaires l'eussent déjà annoncée. Ainsi, lorsqu'il raconte l'enfance de BBJ, le narrateur constate un développement analogue chez lui-même : « Je grandissais aussi » (p. 303). De même, en réfléchissant sur son travail d'écriture, le narrateur commence à pressentir la fusion : « C'est pourquoi, à chaque mot, j'éprouvais la navrante certitude d'élaborer moins une image de lui qu'un délire

[1] Voir le chapitre 2.1.
[2] Outre D. Chancé, voir aussi C. Bougenot : « Une véritable fusion s'opère entre le "je" de la narration, proféré par le Marqueur de parole […] et le "je" du discours de l'agonisant » (2004:39).
[3] « La pluralité et l'oralité des sources viennent se fondre dans un écrit tendant à s'unifier » (p. 880), écrit D. Chancé d'une manière analogue, soulignant ainsi qu'il s'agit d'une tendance, donc d'un processus.

sur moi-même » (p. 479). Ses pressentiments se confirment dans sa remarque de la fin du roman, lorsqu'il déclare :

> J'avais souvent utilisé le « je » en griffonnant mes notes. Pour mieux me mettre à sa place. Mais je savais maintenant que j'étais devenu *lui* durant bien des instants, qu'il m'avait habité de ses émotions, que ses élans avaient trouvé des nappes taiseuses en moi. Il m'avait moi aussi éveillé, réveillé, forcé à naître à une part inconnue de moi-même (p. 764-765 ; c'est l'auteur qui souligne).

Or, la portée de cette prise de conscience finale n'est pas évidente. Tout d'abord il faut se demander si la fusion est totale à la fin. La présence d'un « je » qui se prononce de manière si lucide sur sa situation semble contredire l'hypothèse d'une fusion. À moins que ce « je » ne soit pas l'incarnation de la conscience « impersonnelle et incorporelle » de type archaïque décrite, nous l'avons vu, par H. Diaz Brown, conscience qui aurait survécu à la dissolution du sujet. Cette éventualité a été mise en avant par D. Chancé aussi bien que par G. Scarpetta qui y voient l'expression d'un fantasme enfantin de fusion avec la mère[1]. Ensuite, si la prise de conscience de cette fusion est progressive, ses manifestations dans le texte ne le sont pas. Le narrateur lui-même constate qu'une fusion s'était opérée « durant bien des instants » (p. 765) lorsqu'il avait observé BBJ. L'on retrouve des indices de la cette fusion entre individus dans la première moitié du roman, notamment dans certains exemples de fusion des deux voix, ce qui contredit aussi l'hypothèse d'un développement progressif.

Analysons à cet effet les passages dans lesquels les voix ne fusionnent pas vraiment, mais coexistent de manière dialogique. Nous nous référons à des passages comme celui de l'épisode de la période passée par BBJ chez une métisse bolivienne qui le guérit d'une fièvre qui l'empêche de rejoindre la troupe de révolutionnaires de Che Guevara (p. 194-205) :

> Il voulut ajourner cette redoutable évocation. Il s'essuya le front de manière convulsive, paupières lourdes de vingt mille souvenirs et d'un autant de douleurs.
> *Qu'était-elle devenue, cette guérisseuse ondine ?*
> Pièce case de sa mémoire ne lui avait gardé la clé de ce destin. Juste-compte son élancée (yeux fixes sur le Condor) pour rattraper le temps et pour sauver le Che... *Le Che... oh ce fer !...* Il esquissa un geste pour demander à boire, pas grand-chose, juste un remué de sa main droite, tandis que son esprit s'abandonnait aux souvenances (p. 204 ; c'est l'auteur qui souligne).

[1] C'est G. Scarpetta qui parle d'un « fantasme de fusion, proprement océanique, dans la Mère-Nature », appuyant sur l'analogie avec une « plongée impliquée, délibérée, dans l'archaïsme » (2002:29). D. Chancé reprend la réflexion de G. Scarpetta, trouvant lui aussi qu'il y a un « système archaïque et totalement infantile, dans l'enchantement d'une fusion avec la mère-nature » (2003:888).

De manière clairement marquée, en l'occurrence par des italiques, la voix de BBJ intervient dans le discours du narrateur. La deuxième intervention est particulièrement saillante, étant donné qu'elle se produit au milieu d'une phrase énoncée par le narrateur. Pourtant, malgré cette césure inhabituelle, le procédé n'est pas vraiment déstabilisant, puisque les deux voix restent séparées. Le discours de BBJ se démarque du corps textuel, étant à considérer comme un discours rapporté selon la typologie genettienne, malgré l'absence de formule déclarative explicite. Ce qui parle également contre une véritable fusion est, outre la typographie, le fait que ce genre d'intrusions de la voix de BBJ, à la différence des exemples que nous soulèverons par la suite, se présentent sous forme de phrases entières, souvent à caractère exclamatif. La cohérence syntaxique de la phrase du narrateur n'est pas vraiment perturbée, les paroles de BBJ étant simplement à prendre comme une phrase à part, pratiquement entre parenthèses ; seuls le manque de tiret et le placement au milieu du flux narratif les distinguent d'un dialogue selon les règles du discours rapporté classique.

Illustrons ce dialogisme par un autre extrait, tiré du même épisode, ou les deux voix alternent sans jamais fusionner :

> Il se fit saigner par des trombes de moustiques plus affamés que des rats de chalands. Il eut cœur d'avancer à cause d'une incroyable escorte d'orchidées et de broméliacées. Orchidées, orchidées! *Mi yo ! Elles sont là avec moi !...* Soucieux de la moindre seconde, il les saluait sans trop les regarder. Elles n'étaient pas fleuries. Elles avaient l'air funeste. *L'ombre de la mort est sur le Che ! Patate pistache, Basile rôde...* Parfois, il escaladait des tumulus de roches pour chercher (mais en vain) les traces d'un feu de village, d'une cabane de terre, d'un champ de maïs, d'un sentier de pasteur… *El Comandante, tu t'es trompé! Il n'y a pas de gens ici...La région n'est pas bonne!...Où sont les paysans... ?!* Puis, encayé sur cette angoisse, il reprenait une route dépourvue de chemin, en se marmonnant cette seule consolation : *C'est la terre c'est la terre de Simon Bolivar, le grand Libertador !...* (p. 194 ; c'est l'auteur qui souligne).

Outre que par les italiques, qui sautent littéralement aux yeux, les énoncés de BBJ se démarquent par leur registre moins soigné et par l'emploi de mots en créole, pratique qui revient tout au long du roman.

Par l'absence de véritable fusion, ces exemples sont plus proches d'une polyphonie que d'une fusion de voix. En effet, comme l'affirme D. Chancé, une distinction doit être établie entre les voix et persister tout au long du récit pour qu'il y ait une relation dialogique. Sinon, le récit est perçu comme « monodique » (2003:880), émanant de la voix d'un narrateur unique. C'est ce qui est à l'œuvre dans *Biblique* selon D. Chancé qui, comme nous l'avons déjà mentionné, est d'avis que le roman se caractérise par son homogénéité : « À ce stade, on ne sait si l'on peut parler de polyphonie, de dialogue ou s'il ne s'agit pas plutôt de fusion, de synthèse. Les deux

voix, les deux personnages, par une identification totale, n'en font plus qu'un, le narrateur perdant son point de vue, sa consistance propres » (2003:880). Or, comme le montrent les exemples analysés, la plupart des interventions de la voix de BBJ sont tellement marquées que l'on peut difficilement maintenir l'hypothèse d'une véritable fusion.

L'affirmation de D. Chancé semble plus pertinente dans le cas d'un autre genre de coexistence de la voix du narrateur avec celle de BBJ, moins récurrent que celui que nous venons d'analyser : les passages où les intrusions de la voix de BBJ ne sont pas si clairement marquées. L'on trouve l'une des meilleures expressions de cette pratique dans une partie du récit qui raconte la période passée par BBJ en Indochine, à Cao Bang, où il prétend avoir rencontré Hô Chi Minh : « M. Balthazar Bodule-Jules confia au chef de sa section qu'il pouvait soigner l'Oncle Hô. Je ne sais pas trop pourquoi je l'avais dit, mais je sentais pouvoir le dire » (p. 277). De toute évidence, il s'agit dans cet exemple d'une prise de parole de la part de BBJ qui se fait de manière pratiquement imperceptible. Tout d'abord, les paroles proférées par BBJ ne sont plus écrites en italiques et restent donc non séparées du corps textuel ; ensuite, la formule introductive est soit absente, soit, comme dans l'exemple cité, non suivie de manière traditionnelle par une citation marquée typographiquement. Il n'y a qu'un changement déroutant de personne grammaticale, l'identité du « je » qui surgit tout à coup restant indécise.

Le procédé est proche de ce que G. Genette appelle à la suite de Brian McHale, discours direct libre, une variante de son discours immédiat, et qu'il illustre par l'exemple suivant : « Marcel va trouver sa mère. Il faut absolument que j'épouse Albertine » (1983:38)[1]. Il s'agit d'une citation des paroles d'autrui sans formule déclarative, ou, comme le montre l'exemple, sans un lien clair entre les paroles du narrateur et les paroles citées. C'est une pratique analogue au discours indirect libre, avec une confusion des voix semblable comme résultat. Nous disons semblable car, comme l'a remarqué G. Genette dans une comparaison entre le discours indirect libre et le discours immédiat, dans les deux cas il y a une confusion des voix, mais si dans le premier cas « le narrateur assume le discours du personnage », c'est le contraire dans le deuxième : « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui » (1972:194 ; c'est l'auteur qui souligne). L'exemple extrait de *Biblique* illustre très bien cette dernière caractéristique, le personnage faisant intrusion de manière subtile déjà dans la phrase prononcée par le narrateur. En effet, la formule « l'Oncle Hô » semble produite par BBJ plutôt que par le narrateur, parasitant le discours de ce dernier.

[1] Certes, G. Genette n'est pas tout à fait d'accord avec le choix d'un terme à part, constatant que le concept correspond à « l'état autonome du discours immédiat » (1983:38). Le discours immédiat se démarque cependant par le manque de formule déclarative, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple donné.

Si cette intrusion de la voix de BBJ dans une phrase énoncée par le narrateur est ambiguë, elle ne l'est pas toujours dans des contextes analogues. Nous nous référons aux occasions où la fusion des deux instances énonciatrices se produit au milieu d'une phrase, ce qui mène non seulement à une difficulté de les distinguer, mais à un mélange déstabilisant de personnes grammaticales. Certes, il y a presque toujours des indices textuels, typographiques ou logiques qui aident le lecteur à maintenir une distinction. Pourtant, ces indices ne sont pas toujours en mesure d'estomper le caractère troublant du procédé. Arrêtons-nous sur l'un des premiers exemples, la description d'un des combats de BBJ en Asie :

> Un jour, avait-il raconté, dans une forêt de Birmanie où il soutenait la guérilla d'une des ethnies en lutte (contre les Britanniques ou bien les Japonais), je m'étais plaqué sur l'écorce d'un vieil arbre semblable à un pied-caoutchouc. J'étais épuisé, transi de fièvres, à bout de forces. Je m'étais adossé à cet arbre avec la seule idée de mourir droit-debout. Et la bande d'assassins qui me poursuivait (des sanguinaires aux yeux de chouettes et de serpents) m'avait frôlé sans même me voir, et sans flairer cette puanteur que dégageait mon corps couvert des pus et d'une crasse de six mois. M. Balthazar Bodule-Jules n'avait pas compris pourquoi il semblait devenu invisible, et, sans se poser de questions, il les avait *popopopopo !* abattus un à un (p. 149 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ici, les paroles de BBJ ne sont pas marquées typographiquement et l'instant où il prend la parole ne ressortit pas clairement. Bien que les italiques soient employés une fois à la fin, dans ce qui pourrait être un résidu de la voix de BBJ, ce passage demeure ambigu, entre autres à cause de son aspect onomatopéique. Observons également la présence d'une formule introductive – « avait-il raconté » – qui fait que le passage commence à la manière d'un discours rapporté classique, dans lequel le narrateur intègre les paroles de BBJ à son discours. À cette impression contribuent aussi bien l'emploi de la troisième personne du début pour désigner BBJ que l'imparfait, qui montre qu'un travail de filtrage a été opéré, transformant les paroles de BBJ en style indirect. Remarquons enfin que si l'on changeait toutes les occurrences de la première personne grammaticale « je », le discours ne se différencierait guère du prototype genettien du discours transposé[1].

L'intrusion du « je » est cependant difficile à ignorer. À suivre le principe de cohérence, le « je » devrait être attribué au narrateur et non pas à BBJ, étant donné qu'au début du passage BBJ est désigné par la troisième personne. Si par contre on pose que BBJ est le narrateur de ses propres aventures, la logique narrative du passage s'en trouve perturbée. Comme pour résoudre le dilemme, le narrateur termine le

[1] Par rapport à l'exemple qu'en donne G. Genette, il manque la conjonction « que » : « Je dis à ma mère qu'il me fallait absolument épouser Albertine » (1972:191). Ce qui importe davantage dans notre réflexion est le style indirect des paroles transposées.

passage en reprenant la parole de manière marquée. La dernière phrase rétablit la distance par rapport aux paroles de BBJ, et peut être vue comme un discours narrativisé qui résume l'événement. Cette explication ne fait cependant que souligner l'incohérence précédente qui ne peut être dépassée que si l'on accepte le mélange en apparence agrammatical de deux instances énonciatrices à l'intérieur d'une seule phrase.

Un autre extrait tiré du récit de la rencontre de BBJ avec la métisse bolivienne montre que cette incohérence syntaxique au niveau phrastique n'est pas un cas isolé : « Sans la métisse à ses côtés, le paysage redevenait hostile, mais je pouvais m'en foutre : je savais pile exact où se trouvait le Che !... » (p. 204). Comme dans l'exemple précédent, BBJ est désigné aussi bien par la troisième personne – « ses côtés » – que par la première. L'on retrouve également un indice de l'insertion des paroles d'un autrui, en l'occurrence les points de suspension à la fin, le narrateur imposant ensuite sa voix unique. Comme avant, cependant, cet indice ne dissipe pas l'incohérence de la première phrase.

Si les incohérences mises au jour jusqu'ici peuvent être mises sur le compte d'une transgression métaleptique des frontières entre les instances narratives, les conséquences s'aggravent parfois au point que l'emmêlement des voix amène à l'impossibilité de les distinguer. Nous allons en commenter quelques exemples.

Commençons par la description de la réaction de BBJ lorsqu'il voit Sarah-Anaïs-Alicia la première fois :

> Il voyait la jeune fille. Il la reconnaissait. L'histoire qu'il allait vivre auprès d'elle se mêla à cet instant de l'aveuglement. *Ils étaient liés !* L'agonisant les avait dissociés durant sa vie entière, pourtant cette fraction de seconde prophétisait l'éternité du sentiment qu'il éprouverait pour elle! Elle ouvrait à une part prodigieuse de sa vie ! Comment était-elle, oh je sais, je la vois, mais non je ne sais pas, je ne sais plus, je ne sais pas encore, mais je la vois soudain, et c'est mon corps qui se rue dans mes yeux, mon sang, mes os tout soudain liquéfiés, projetés dans mes pupilles ! Je comprends ! Je comprends ce qui s'était passé !... (p. 313 ; c'est l'auteur qui souligne).

Il n'y a aucune formule déclarative dans ce passage, aucun signe typographique pour aider le lecteur à dissocier les voix. En plus, le « je » peut être attribué à BBJ aussi bien qu'au narrateur. L'exclamation de la fin, « Je comprends ce qui s'était passé ! », peut être comprise comme l'expression d'une révélation de la part du narrateur qui parvient à comprendre les circonstances de l'événement. La question « Comment était-elle ? » semble elle aussi cohérente avec cette interprétation, surtout dans le contexte d'une investigation menée par le narrateur pour élucider l'apparence physique de la fille (p. 314). Il est en effet peu probable que BBJ se pose une telle question, étant donné qu'il avait vécu dans la même maison que la fille pendant des années. Pourtant,

la suite du passage vient brouiller ces certitudes, l'identité du « je » se précisant indéniablement comme celle de BBJ : « Je m'étais senti happé par un rêve pas rêvable, par un bout de moi-même qui revenait vers moi, pour m'habiter, me compléter, m'ouvrir et me fermer! Le pire c'est qu'elle m'avait vu elle aussi, qu'elle m'avait regardé ! » (p. 313). Notons cependant que le passage cité est séparé de la partie précédente par des points de suspension, ce qui peut être le signe d'un changement de voix narrative, comme à d'autres endroits dans le roman. Ceci ne signifie cependant point que l'identité du « je » soit réglée. En effet, rien n'empêche que la révélation soit celle de BBJ qui parvient à une nouvelle connaissance de Sarah-Anaïs-Alicia. Ceci concorderait avec une des thématiques de *Biblique*, qui est celle d'une perspective nouvelle de la part de BBJ sur son passé. Grâce au recul que lui confère l'âge, BBJ porte un regard nouveau sur les femmes qui ont marqué sa vie, arrivant à des conclusions comme « Je ne sais rien des femmes, je ne sais hak ! » (p. 209), ou « J'aurais dû tenter de mieux connaître ces femmes... ! » (*id.*).

Une incertitude quant à la source de l'énonciation est également à l'œuvre lorsque BBJ porte secours à une jeune Algérienne obligée d'accoucher au milieu d'un combat armé :

> M. Balthazar Bodule-Jules s'était mis en demeure de lui sauver la vie. Il lui avait posé une main sur le front, lui avait parlé doucement, lui avait caressé le ventre pour la détendre. Au-dehors, il entendait les battements d'hélicoptères et les cris des paras qui fouillaient chaque millimètre carré. Après, je ne sais plus ce qui s'est passé, j'étais devenu une matrone, avec des yeux de matrone, des mains de matrone, le dos courbe des matrones, le même air dans les yeux, oubliant ce qui était moi, me coulant dans ce qui provenait d'elle et de Man L'Oubliée ! *Et je me retrouvai soudain avec l'enfant entre les mains, un petit Algérien nouveau dans cette Algérie qui s'efforçait de renaître !* (p. 426 ; c'est l'auteur qui souligne).

Si l'identité du « je » de la fin de l'extrait est indubitablement celle de BBJ, il est plus difficile de savoir qui assume la responsabilité de l'énoncé suivant : « Après, je ne sais plus ce qui s'est passé ». Est-ce le narrateur qui avoue le manque de sources pour pouvoir continuer sa narration ? Est-ce BBJ qui accuse une faille de mémoire, étant donnée la situation traumatique dans laquelle il s'était trouvé ? Impossible de trancher. Le commentaire « oubliant ce qui était moi » exprime ici la dissolution identitaire de manière exemplaire.

La dissolution identitaire atteint son comble vers la fin du roman, dans un passage long de onze pages au cours desquelles le narrateur semble se dissoudre dans la conscience de BBJ (p. 748-759). C'est une partie qui décrit la vie quotidienne de BBJ devenu vieux, à partir d'un foyer focal qui est celui de BBJ lui-même. La voix narrative est assumée au début par le narrateur, qui désigne BBJ par la troisième

personne : « Il essayait de les suivre (les yens-yens[1]), heure après heure, gardant l'un d'entre eux sous son regard » (p. 748). Directement après cet énoncé, la voix de BBJ relaye celle du narrateur. La transition entre les voix est pratiquement imperceptible, le « je » qui apparaît tout à coup étant ambigu, puisque rien n'empêche qu'il renvoie au narrateur qui ne sait pas, à la différence de BBJ, discerner les petits moustiques : « Je ne sais même pas les voir » (*id.*). Or, la suite du passage tranche en faveur de BBJ. En témoignent les références faites à des événements d'un passé qui ne peut être que le sien. Nous pensons à la mention de Limorelle et de Manotte, les parents de BBJ, mais aussi à la référence à la froidure dans la nuque, la sensation que ressent BBJ en présence de l'Yvonnette Cléoste[2], réunies dans le commentaire suivant : « Je vais sur la tombe de Limorelle et de Manotte. Et je reste là sans rien dire. Sans même sentir la froidure sur ma nuque, la froidure qui ne me quitte plus » (p. 755). Nous pensons particulièrement au fait que le narrateur se désigne ici non pas comme écrivain ou comme ethnographe, mais comme un ancien guerrier. C'est ce qui arrive lorsqu'il constate qu'il n'a plus besoin de son ancienne vigilance qu'il appelle « vieux réflexe de guérillero » (p. 752). C'est ce qui arrive aussi, avec encore plus de précision, dans deux autres commentaires, qui donnent des détails de ses batailles. Ainsi, les sandales décrites par le narrateur l'amènent à se livrer à des réminiscences de ses batailles : « Quelquefois, je les délaisse pour aller pieds nus comme aux pires temps de mes guerres, quand il fallait marcher sans équipement, avec de vieilles pétoires et des couteaux rouillés » (p. 756). De même, le soin qu'il prend de ses vêtements l'amène à penser aux temps où ce soin était l'un des seuls moyens de garder sa dignité humaine : « C'est avec ça [le soin] que je refusais de sombrer comme une bête durant mes éternelles batailles. Les explosions et les violences ne gardent d'éveillé que la bête en vous » (p. 755).

Cependant, l'hypothèse selon laquelle BBJ serait le narrateur est infirmée non seulement par le début du passage, mais aussi par sa fin où le statut de BBJ se précise comme celui de représentant d'une culture créole traditionnelle opposée à la francisation. En comparaison avec les autres exemples d'insertion de paroles de BBJ, aussi bien comme discours rapporté que comme discours transposé, le récit à la fin se caractérise en effet par un français soigné, pratiquement sans aucune interférence du créole. C'est comme si la voix appartenait au narrateur tandis que la conscience était celle de BBJ, les deux dans une symbiose tout à fait déstabilisante. Le résultat est proche du monologue intérieur, ou du discours immédiat, qui est, comme nous l'avons vu, l'un des meilleurs exemples de fusions des voix narratives selon G. Genette. Une

[1] Les yens-yens sont de petits moustiques typiques de Martinique. Ils apparaissent fréquemment dans *Biblique*, où ils figurent comme symbole d'une réalité au-delà de la vision humaine à cause de leur petite taille (voir p. 748).

[2] Dans le chapitre 3.3.1 nous approfondirons la signification de la sensation de froidure dans la nuque.

telle conclusion est cautionnée par le commentaire que fait le narrateur ultérieurement, lorsque, après les points de suspension habituels, il évoque le passage analysé comme un genre de plongée intérieure de la part de BBJ : « C'est sans doute ce qu'il aurait pu écrire, ou dire, s'il avait évoqué cette période de plongée en lui-même » (p. 759).

Or, même à l'intérieur de ce monologue les pistes sont brouillées par la persistance de certains résidus de la conscience du narrateur. C'est ainsi que BBJ est tout à coup désigné par la troisième personne après avoir investi le « je » de l'énonciateur : « Il enlevait sa chemise, déplaçait son fauteuil, se mettait sous cette pluie, avec, sur sa peau étonnée, ce chapelet d'orage improbable et de soleil dardé» (p. 749). Et encore, un peu plus loin : « Quand il a mangé, bu son café du matin, cassé un quignon de pain raide, des miettes ont échappé à sa vigilance. Il balaie, il essuie, il nettoie » (p. 750). Notons aussi l'ambiguïté qui marque le passage suivant :

> Les grands fromagers sont mûrs. Ils ont fleuri et répandent leur coton dans le vent […] Cela aurait pu être de minuscules nuages tombés, ou une neige qui sait voler, mais je préfère imaginer des songes et des écumes. Pourquoi, je ne sais pas. Des songes et des écumes. Des songes et des écumes qui s'attardent entre les pages ouvertes de mes livres, se laissent avaler, renaissent quand on les ouvre, et qu'une lecture silencieuse charge d'un nouveau désir (p. 751).

On se demande ici à qui renvoie le possessif dans « mes livres ». Certes, une possibilité est que ce soit BBJ en train de faire sa lecture. Pourtant, la mention des livres est surprenante, aucune allusion n'y ayant été faite préalablement. C'est ce qui nous amène à formuler l'hypothèse qu'il pourrait très bien s'agir des livres écrits par le narrateur qui, rappelons-le, avait déjà parlé de son métier et cité un de ses ouvrages.

La fusion déroutante du narrateur avec BBJ au niveau de l'énonciation fait écho à une osmose à un niveau ontologique qui est une des thématiques principales de *Biblique*. L'on retrouve l'une des meilleures expressions de cette osmose dans certaines références à BBJ comme écrivain de fiction[1]. En tant que tel, BBJ apporte même des contributions au corps textuel du roman. D'abord, l'on retrouve dans une des annexes « Le Livre des Da contre la Malédiction » (p. 784-786), la transcription d'un cahier que le narrateur lui attribue explicitement (p. 419). L'on pourrait bien sûr

[1] BBJ apparaît également comme un personnage érudit, cultivé, avec une culture générale impressionnante. À plusieurs reprises il utilise des images littéraires ou artistiques pour illustrer ses propos. Notons les références qu'il fait à Saint Augustin pour analyser « le temps détraqué » (p. 231-231), à Kafka, à Rabelais et à Hippocrate pour illustrer le rire de Man L'Oubliée (p. 239-240), à Rabindranath Tagore pour décrire sa sensation auprès d'une jeune Congolaise (p. 243), aux frères Grimm, à Perrault, à H. C. Andersen et à Wilde pour illustrer sa vision de Sarah-Anaïs-Alicia (p. 376), à Shakespeare, à Apollinaire, à Verlaine, à Keats, à Conrad, à Blaise Cendrars mais aussi au peintre Botticelli pour donner une image de la mélancolie d'une jeune femme malade (p. 463), ou bien à Mantegna pour fournir une représentation du cadavre de Che Guevara (p. 681).

nous objecter que les annexes ne font pas partie du roman proprement dit. Notre hypothèse est cependant appuyée par la clôture peu étanche du texte qui caractérise le style chamoisien[1] et plus particulièrement par la présence d'une strophe de ce petit ouvrage à l'intérieur du roman proprement dit (p. 418-419). On peut encore mentionner la présence d'un morceau de texte écrit par BBJ et inséré dans le récit. Le fait que ce texte soit produit par BBJ est cette fois hors de doute, le narrateur précisant que l'écriture a eu lieu sous ses propres yeux : « en proie à une curiosité fébrile, je le vis noter ces quelques lignes sur l'une des dernières pages » (p. 548). Il s'agit d'une précision qu'apporte le héros à son écrit antérieur « Livret des Lieux du deuxième monde ».

BBJ se compare d'ailleurs à un écrivain lorsqu'il contemple l'Admirable dans le bassin d'une rivière : « – Bondieuseigneur, comment était-ce possible ? ! Auprès de ce bassin j'étais comme D'Annunzio contemplant les Sibylles dans la splendeur de la Sixtine, et qui découvre alors son long destin de solitude... » (p. 299). Outre que par ce genre de comparaison, l'analogie se crée par des allusions au fait que BBJ invente les histoires qu'il raconte, bien que celles-ci soient censées se baser sur des événements authentiques que le héros aurait vécus personnellement. Une éventuelle invention approcherait BBJ de l'écrivain par le lien entre invention et création. Le narrateur se déclare certain que le récit des aventures de la période esclavagiste est une invention de BBJ : « C'est sans doute à cause de cette gymnastique qu'il put s'inventer (sans pour autant mentir) cette naissance (dont il se vantait tant) dans le ventre d'un bateau négrier, et ces aventures marronnes durant les temps esclavagistes où il n'était pas né » (p. 252)[2]. BBJ lui-même avoue qu'il fait appel à la fantaisie :

> Il voulut se convaincre que ça n'avait pas été aussi clair, que ses rencontres n'étaient pas aussi stériles et aussi vampiriques : c'est moi qui ai recomposé l'histoire du Désolé selon les exigences de mon manque d'à-présent !... Cette histoire voulait sans doute signifier autre chose, mais j'ai besoin de l'entendre et de la dire comme ça, pour me remplir d'elle et me donner le sentiment de mieux comprendre ma vie… ça me rassure de mieux comprendre ma vie en m'accusant de toutes les pauvretés... je joue au martyr... (p. 460).

L'un des passages où est mentionnée l'invention mérite qu'on s'y arrête. À un certain moment, BBJ affirme : « Moi, je n'inventai rien, à chacun son boulot, mais c'est le monde qui commençait à m'inventer ! » (p. 316). Ce qui frappe le lecteur dans cette

[1] Voir entre autres S. Choquet (2001:32) et C. Détrie (1996:125-126). Nous approfondirons l'aspect de la clôture textuelle dans le chapitre 2.3.

[2] Dire que BBJ ne ment pas lorsqu'il invente cette histoire semble illogique. Or, l'imaginaire n'est pas nécessairement contraire au réel dans la vision véhiculée par le roman, comme nous le verrons dans le chapitre 2.6.

phrase est moins l'engagement de véridicité de la part de BBJ que son apparente conscience du fait qu'il est l'objet d'une création. Le phénomène est clairement métaleptique, le personnage transgressant les frontières du monde diégètique pour se prononcer sur son statut d'un point de vue extérieur. Nous avons vu que G. Genette avait utilisé de tels exemples[1] pour illustrer l'effet le plus troublant de la métalepse, celui de faire douter le personnage, le narrateur et finalement même le lecteur de leur véritable existence. Or, comme l'avait remarqué Genette, l'enjeu de ce procédé dépasse le seul effet fantastique, menant à une remise en question de l'identité, ou à une « mise en jeu du sujet » pour reprendre la formule de H. Diaz Brown citée plus haut.

Le narrateur extradiégétique fait d'ailleurs deux allusions à la personnalité perméable de BBJ lorsqu'il mentionne une brèche, une ouverture par laquelle peut s'opérer une fusion. La première fois, le narrateur fait une analogie entre le corps textuel et le corps de BBJ : « Cet écrire en humilité forcée devait tenter (non d'élaborer un récit) mais d'articuler un organisme ouvert, circulaire et vivant, qui trahissait la vie de M. Balthazar Bodule-Jules en la dévoilant tout autant... » (p. 429). La réflexion est reprise dans la deuxième allusion à l'identité peu étanche de BBJ : « Plus qu'à un homme, j'étais confronté à un système ouvert. Une interaction de faits, d'événements, de sensations, de paroles, de gestes, dont l'architecture était mouvante, incertaine, modifiable par l'irruption d'un élément nouveau qui mettait en relief une composante ancienne » (p. 692).

Ce genre d'identité est à rapprocher de celle que Genette avait décrite comme « complexe », permettant justement « une relation variable et flottante » entre le narrateur et ses personnages. Par ailleurs, comme l'a observé D. Chancé, l'instabilité identitaire est caractéristique de plusieurs personnages de *Biblique*, s'exprimant entre autres par des dédoublements ou par des ambivalences[2]. En même temps, D. Chancé se demande si le rôle de ces figures typiques de la prolifération baroque n'est pas paradoxalement de valoriser l'unité :

> À l'inverse, toutefois, de la figure baroque du dédoublement et de la démultiplication des reflets, les images mises en place par le texte sont tout aussi bien celles de l'unité duelle. Les figures d'abord divisées, tendent à se rejoindre et à fusionner tandis que les miroirs absorbent les personnages qui s'y mirent (p. 887).

[1] Genette avait fait appel aussi bien à l'œuvre fictionnelle de Borges qu'à ses commentaires théoriques pour illustrer ce genre de métalepse. D'autres exemples cités par Genette sont Pirandello, Genet et Robbe-Grillet (1972:245).

[2] Mentionnons par exemple Sarah et Anaïs-Alicia, Man L'Oubliée et L'Yvonnette Cléoste, Déborah-Nicol Timoléon et les Polo Carcel.

D. Chancé décèle la même tendance à l'unité dans la fusion entre le narrateur et BBJ, y voyant un autre argument contre l'interprétation d'une profusion baroque chez Chamoiseau. Or, plus qu'un argument contre le baroquisme du style chamoisien, cette tendance peut être vue comme la manifestation de l'identité complexe dont parle G. Genette. C'est par ailleurs dans le même ordre d'idées que D. Chancé constate :

> Dans cette mesure, le texte oscille entre la multiplication des facettes, des versions, des personnages, le dédoublement, la prolifération, et d'autre part la réunification des avatars en une « osmose » par laquelle le divers n'est plus que la manifestation apparente et réfractée d'une profonde unité. Le texte a tendance à revenir, dès lors, au même, par la similarité et la variation, à évacuer toute altérité en ne retenant que la répétition infinie du reflet […] Des deux pôles, toujours présents, de la multiplicité et de l'unité, il semble que le texte tende à accentuer le second, toutes les figures devenant images d'un moi qui se reflète en ses avatars (2003:888).

Ces observations étayent l'interprétation de la présence dans *Biblique* d'une « mise en jeu du mythe du sujet » selon la terminologie d'H. Diaz Brown, ou d'une « déréalisation du je », pour reprendre les termes d'A. Douaire (p. 184)[1]. A. Douaire est de l'avis que cette déréalisation typique des romans antillais contemporains n'est pas fortuite, dans la mesure où elle est l'expression d'une osmose du narrateur avec la communauté qu'il met en scène :

> Le narrateur traditionnel est récusé très souvent au profit de la succession et même de l'entremêlement des points de vue. […] « Je » ne signifie alors plus seulement celui qui parle […] Il est membre non identifié d'une communauté à définir […] C'est une manière d'insister sur cette caractéristique fréquente du personnage antillais, même disant « je » : être une vision de monde plus qu'un individu (2005:188-189).

D'un tel point de vue, la fusion entre les personnages et particulièrement celle entre le narrateur et BBJ peuvent être vues comme le chemin vers un noyau commun, celui de la mémoire collective. Ceci est mis en valeur dans le roman entre autres par la manière méta-individuelle dont l'assemblée partage les souvenirs de BBJ : « La mémoire du vieux rebelle […] s'imposa bientôt à l'attention de tous », constate le narrateur. « [P]uis la vie du vieux rebelle se diffusa en mille esquisses de souvenirs que chacun recevait de manière singulière, et, le plus souvent surpris, que chacun s'en découvrait pour une part détenteur » (p. 141)[2]. Initialement exclu de cette communauté, le narrateur arrive à s'y réintégrer par la fusion avec son personnage.

[1] Notons chez A. Douaire également l'emploi de l'expression « suspens d'identité » (2005:337) qu'elle emprunte à É. Glissant (1998:137).

[2] Nous nous arrêterons sur le caractère allégorique de BBJ en tant qu'incarnation de la mémoire collective dans le chapitre 3.3.1.

Après ce parcours des pratiques métaleptiques de *Biblique*, nous sommes amené à conclure que leur origine dans la plupart des cas est à trouver dans la dissolution du sujet, ou dans une mise en doute de l'identité. L'enjeu d'une telle dissolution pourrait être illustré par l'exemple d'É. Glissant, chez qui il y a, selon L. Moudileno,

> une disparition du sujet, dans ce qui est présenté comme la volonté de réaliser une « épure de personnage ». Pour accéder à la révélation d'une loi du lieu, d'un ordre caché, il faudrait une écriture pour laquelle le sujet parviendrait à « se rendre caduc, non nécessaire », (*Mahagony,* 25), l'extrême subjectivité du regard rejoignant une manière d'objectivité. On pourrait facilement mettre en parallèle les techniques narratives de Glissant et celles préconisées par des auteurs métropolitains comme Nathalie Sarraute ou Michel Boutor. *La Lézarde* est d'ailleurs souvent comparé, dans sa forme, à un nouveau roman[1] (1997:124).

Dans le cas de Chamoiseau, cette intégration fantastique ouvre la porte vers le passé collectif martiniquais par le dépassement des frontières entre les individus et, par conséquent, entre les générations. L'emmêlement des voix du narrateur et de son personnage peut en effet s'expliquer par le fait que le narrateur a accès à la conscience perméable de BBJ et, par conséquent, à la mémoire collective martiniquaise. V. Verroy signale la récurrence dans les œuvres des créolistes de cette pratique qu'elle résume ainsi : « Dépositaire de la mémoire collective, l'écrivain peut prétendre décrire le réel du point de vue de l'imaginaire collectif, sa voix se mêlant à celle de la communauté, sa vision du monde se confondant avec celle du peuple » (2001:49). C'est là une bonne illustration des enjeux ontologiques d'un élément éminemment formel comme la métalepse. En effet, notre analyse des métalepses que nous avons relevées dans *Biblique* montre que l'enjeu de celles-ci dépasse aussi bien la dimension textuelle que l'effet fantastique, les mettant au service d'un projet plus vaste, un projet fondamental dans *Biblique* comme dans les autres romans chamoisiens : la réécriture de l'Histoire. Dans le chapitre suivant, nous verrons dans quelle mesure un autre procédé en apparence sans portée autre que formelle, à savoir l'appareil notatif, contribue à ce même projet.

[1] C'est ici un exemple de la tendance de la part de la critique à mettre l'accent sur l'aspect formel de la métalepse, notamment sous l'influence qu'exerce, comme nous l'avons mentionné, le discours théorique sur le nouveau roman.

2.3 Les notes

L'emploi des notes dans *Biblique* demande à être étudié dans le cadre des procédés qui problématisent le niveau de réel rationnel dans le roman. Certes, les notes n'ont pas en elles-mêmes une fonction transgressive, étant d'abord explicatives ou attestatrices. Si ces fonctions sont à l'œuvre dans *Biblique*, comme par ailleurs dans les romans chamoisiens précédents, l'appareil notatif chez Chamoiseau comporte d'autres dimensions, dont l'une semble être un brouillage des niveaux narratifs et par conséquent des niveaux de réel.

Le côté transgressif de tout procédé paratextuel, dont les notes[1], a été soulevé par G. Genette dans l'ouvrage intitulé *Seuils*. Dans l'inventaire qu'il en dresse, G. Genette souligne d'emblée que l'on peut décrire le paratexte comme un seuil, ou, en d'autres mots, comme une zone indécise qui se trouve aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du texte :

> Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité commande toute la lecture » (1987:7-8).

Cette posture ambiguë est illustrée par ce que G. Genette appelle « les notes auctoriales originales », c'est-à-dire les notes insérées par l'auteur dès la première édition, catégorie dans laquelle l'on peut classer la grande majorité des notes des romans chamoisiens. Genette remarque que ce genre de notes, les plus habituelles par ailleurs, « le type de base d'où tous les autres dérivent peu ou prou » (1987:298), sont celles qui sont les plus difficilement dissociables du texte proprement dit :

> la note auctoriale originale, au moins lorsqu'elle se rapporte à un texte lui-même discursif avec lequel elle se trouve en relation de continuité et d'homogénéité formelle, appartient davantage au texte, qu'elle prolonge, ramifie et module plutôt qu'elle ne le commente (1987:301).

Or, même dans les cas les plus homogènes, lorsque la note n'est qu'un prolongement du texte, sans aucun changement de voix narrative, la dimension

[1] Selon le modèle de Genette, le paratexte consiste en un péritexte, situé à l'intérieur du livre, et en un épitexte, qui se trouve, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre. Les notes, particulièrement les notes auctoriales originales, appartiennent au péritexte.

métaleptique est présente, bien que moins saillante. En effet, l'emplacement typographique témoigne de la présence d'une instance différente du point de vue du niveau narratif, instance qui décide de la rédaction du récit. C'est dans cet ordre d'idées que G. Genette commente le caractère métaleptique de la note, notamment lorsqu'il constate que la mise en scène en marge d'une voix auctoriale instaure un niveau extradiégétique qui peut rompre l'illusion référentielle : « la note auctoriale peut sembler saugrenue ou transgressive, coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel » (1987:307). C'est, selon G. Genette, essentiellement par le biais de la rupture de « l'identité de principe entre auteur et narrateur » que s'opère une transgression, que le théoricien classifie parmi les métalepses (p. 308).

Étant donné la fréquence du procédé de la note que l'on y constate, la littérature francophone constitue un objet d'étude fécond à cet égard. Normalement, la fréquence des notes dans cette littérature s'explique par la situation de diglossie qui caractérise le contexte des pays francophones. En effet, dès lors que l'un des deux types de destinataire des productions écrites francophones est le français métropolitain[1], les notes ont dans la plupart des cas une fonction explicative, portant sur certaines différences langagières, culturelles, géographiques et historiques. Or, si la volonté de fournir des explications à un lectorat occidental est sans aucun doute souvent à l'origine de la note, celle-ci est en même temps incohérente avec l'esprit d'une littérature qui, par son adhérence au courant de la créolité, se veut anti-colonialiste. Comme le conclut L. Gauvin à partir d'un des ouvrages séminaux de la théorie postcoloniale, à savoir *The Empire Writes Back* [2], les notes de type explicatif risquent de donner « à la culture du récepteur un statut supérieur à celle [*sic*] de la culture de l'émetteur » (2005:26). C'est ce qu'affirme également S. Choquet lorsqu'elle mentionne le risque que « le glossaire et la note de bas de page laissent supposer que le texte s'adresse à un lecteur non antillais, ou du moins qu'il privilégie le lecteur métropolitain » (2001:365). P. de Souza arrive à la même conclusion :

[1] Sans nous lancer dans une controverse quant à l'identité du lecteur des romans francophones, constatons seulement que la grande majorité de ces romans sont publiés par des maisons d'édition parisiennes, et que la grande partie du lectorat est constitué par les lecteurs de l'Hexagone (voir entre autres S. Choquet, 2001:10 et 360). Chamoiseau ne fait aucunement exception à cette règle, ses romans étant actuellement publiés par Gallimard. Comme l'a souligné L. Moudileno, la critique que formule *Texaco* du système encouragé par Césaire dans lequel « tout échange économique, politique ou administratif passe par Paris » est sapée par le fait que Chamoiseau aussi passe « par les circuits de publication parisiens pour dénoncer Césaire » (1997:42). À ce propos, voir également D. Chancé (2000:122).

[2] Le passage auquel se réfère L. Gauvine est : « Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the "receptor" culture, the higher status » (1989:66).

> L'emploi de notes explicatives incises en bas de page ou dans un glossaire persiste toutefois à indiquer le caractère « autre » du créole. Dès lors, il pose un dilemme d'ordre politique. Opter pour une définition et/ou traduction revient à donner la priorité à la langue d'arrivée et à renforcer ainsi son statut colonisateur (1995:179).

Ceci nonobstant, la note est fréquemment employée dans les romans chamoisiens. Faut-il y voir un moyen de déjouer les attentes du lectorat ? C'est en tout cas ce que prétend Chamoiseau lui-même dans un entretien accordé à L. Gauvin, où il appuie sur sa volonté de rompre avec l'utilisation traditionnelle de la note :

> Une note peut me permettre de faire un petit trait d'humour, de renverser la note habituelle […] Je déjoue ainsi le vieux schéma occidental […] Je crois que, désormais, on peut jouer avec la note, les traductions, les parenthèses, et les voir comme un jeu littéraire, un jeu musical, un jeu poétique, et non comme un processus de clarification de texte (1997:43-44).

Ce qui ressort de ce commentaire est que l'emploi de la note dépasse dans la volonté de Chamoiseau le simple renversement subversif pour devenir l'un des éléments fondamentaux de la poétique de l'auteur. Cette poétique se caractérise, comme le note S. Choquet, par une utilisation constructive de la diglossie : « La diglossie problématique et sclérosante est transformée en richesse créatrice, en dynamique structurante de l'écriture littéraire » (2001:97).

Cette « richesse créatrice » de la note chez Chamoiseau s'articule entre autres dans l'embrouillage créé entre les niveaux narratifs. C'est ce que prétendent L. Gauvin et S. Choquet, sans mentionner explicitement la « métalepse ». L. Gauvin considère par exemple que les notes de *Biblique* instaurent « un autre niveau de fiction » (2005:31) par rapport à celui du récit, mettant implicitement à jour les « frontières poreuses entre le réel et la fiction, comme entre les diverses instances d'énonciation et les registres de langue » (2005:32). Il est sous-entendu que par ces « frontières poreuses » peuvent s'opérer les transgressions métaleptiques les plus troublantes, celles qui déstabilisent le réel. S. Choquet montre que la présence même de la note implique un éclatement du réel fictionnel entre autres par une remise en question du dispositif de clôture textuelle : « La présence de la marge exprime la non-acceptation d'un espace fictionnel clos et autosuffisant pour élargir les horizons textuels » (2001:32). À l'instar de L. Gauvin, S. Choquet trouve que c'est par la référence au réel extratextuel que la note déstabilise le réel fictionnel :

> La mise en place de la marge, en tant que refus des extrémités closes du récit, d'un parcours narratif sélectif et unique, et de l'enfermement du texte dans un modèle canonique littéraire figé, qu'il soit occidental ou créole, n'est pas attribuable à un simple Marqueur de paroles, ni même à un ethnographe ; elle est redevable, comme l'est l'organisation narrative, au véritable créateur, compositeur ou architecte du

discours, autrement dit elle contribue à installer Chamoiseau comme un écrivain à part entière (2001:33-34).

Les remarques des deux critiques ne se basent cependant pas sur une étude empirique rigoureuse du système notatif chamoisien. Étant donné l'importance des notes en ce qui concerne l'aspect transgressif du texte, il y a lieu de regarder de plus près l'emploi de la note dans *Biblique*. Comme il s'agit d'un schéma récurrent chez Chamoiseau, nous avons également dressé l'inventaire des notes dans les romans antérieurs, qui se présente comme suit :

Chronique des sept misères	
Nombre de notes	22
Fréquence	Toutes les 11 pages
Types de notes	- 20 notes explicatives - 2 renvois aux annexes

Solibo Magnifique	
Nombre de notes	14
Fréquence	Toutes les 17 pages
Types de notes	- 3 notes explicatives - 4 notes explicatives ludiques - 3 notes traductions du créole - 2 renvois à d'autres romans chamoisiens - 2 renvois aux annexes

Texaco	
Nombre de notes	35
Fréquence	Toutes les 14 pages
Types de notes	- 2 notes explicatives - 27 prolongements - 1 note traduction en créole - 1 référence à des documents extratextuels - 2 interventions du narrateur extradiégétique - 1 renversement de rôles : le narrateur interpelle le personnage - 1 renvoi à d'autres romans chamoisiens

L'Esclave vieil homme et le molosse	
1 seule note	- renvoi à un autre roman chamoisien

Biblique des derniers gestes	
Nombre de notes	61
Fréquence	Toutes les 12 pages
Types de notes	- 9 prolongements (dont 2, p. 16 et p. 19 avec des références à un réel extratextuel). - 46 références à des documents extratextuels - 2 renvois aux annexes - 3 interventions du narrateur extradiégétique - 1 renvoi à d'autres romans chamoisiens

Quelles conclusions est-on en mesure de tirer de ces données ? Pour commencer, il ressort clairement qu'il n'y a pas une diminution progressive du nombre de notes, ce qui va à l'encontre de l'hypothèse qu'avait avancée D. Chancé (2003) en faveur d'une écriture plus homogène dans *Biblique* en comparaison avec les romans antérieurs [1]. Au contraire, les notes du dernier roman sont pratiquement aussi fréquentes que dans *Chronique des sept misères*, présentant, au demeurant, une plus grande variété typologique. L'on remarquera également une évolution en ce qui concerne la fonction des notes, partant d'un emploi presque exclusivement explicatif dans *Chronique des sept misères*, passant par un emploi ludique dans *Solibo Magnifique*, où subsiste pourtant une tendance à l'explication, pour arriver à un emploi beaucoup plus varié dans *Texaco* et dans *Biblique*.

En ce qui concerne *Biblique*, deux observations s'imposent d'emblée. D'abord, une majorité des notes du roman sont destinées à attester le discours par des références à des documents extratextuels écrits ou enregistrés. Ensuite, il n'y a aucune note explicative adressée à un lecteur, que celui-ci soit autochtone ou occidental. En revanche, il y a dans le texte proprement dit de *Biblique* des traductions d'expressions créoles en français[2]. Le transfert de la traduction de la note au texte peut être vu comme une prise de liberté, notamment par la rupture avec un procédé traditionnel. Comme le fait remarquer D. Chancé,

> le travail de Patrick Chamoiseau a consisté à réintégrer progressivement, dans le mouvement de ses textes, ce qu'il en avait expurgé par souci de normativité et que, de *Chronique* à *Biblique*, bénéficiant du crédit que l'on accorde à un auteur confirmé, Patrick Chamoiseau a pu prendre de plus en plus de libertés par rapport aux normes du marché éditorial, retrouvant en 2001 l'écriture « complexe » qu'il avait châtiée en 1986 (2003:872).

[1] La répartition des notes semble en revanche étayer la thèse chancéienne d'une homogénéisation progressive dans *Biblique* même. En effet, 47 des 61 notes se trouvent dans la première moitié du roman.

[2] Voir par exemple p. 38, p. 139, p. 307, p. 441, p. 455, p. 569 et p. 627.

Le refus de concessions au lecteur occidental – qui peut être la raison de la disparition des notes explicatives – semble cependant être compensé par une autre concession, qui s'exprime sous la forme de références aux sources documentées. De telles références témoignent à première vue d'une inscription mimétique du réel, ce qui serait en concordance avec ce qu'une grande partie du lectorat occidental attend de la littérature du tiers monde. En effet, comme l'ont fait remarquer un grand nombre de critiques, aussi bien le lectorat occidental ordinaire que la critique professionnelle ont considéré pendant longtemps la littérature francophone comme le lieu d'inscription de réalités sociales[1]. Sans négliger cette problématique qui concerne peu ou prou toute littérature[2], il est de notre avis que la fonction de ces notes semble dépasser celle d'une simple attestation.

Avant d'analyser les enjeux des renvois à des sources extérieures, observons que même une note du type que nous appelons « prolongement » a des implications pour ce qui est à considérer comme le réel du roman. Comme le suggère l'appellation empruntée à Genette (1987:301), ce genre de note, absente avant *Texaco*, n'est en apparence qu'un prolongement, ou une ramification, du texte proprement dit, un rajout de détails qui ne rompt avec le texte que par l'emplacement en bas de la page. Pour en donner un exemple, citons la première occurrence d'une telle note dans *Biblique*. La phrase du texte à laquelle renvoie la note est : « Et c'est peut-être là, dans cette symphonie de mille éveils (1), qu'il eut soudain conscience d'être coupé de son pays natal » (p. 36). Et voici la note qui renvoie au segment noté dans la citation : « 1. (… Mouches éphémères, floraisons d'orchidées, craquelures d'œufs de colibri, amours de vieux anolis, nouées de vers de terre, écorce d'arbres qui épaississent, floraison de pommes-cannelles, sève agissante sous la paupière des feuilles très jeunes…) » (p. 36). L'emploi de la parenthèse dans cet extrait souligne le caractère accessoire du commentaire qui, somme toute, n'est qu'une excroissance du texte en ce qu'il n'apporte pas vraiment de précision mais continue et confirme le style poétique. Remarquons que ces prolongements prennent parfois de l'ampleur, comme dans le cas

[1] J. Chevrier perçoit par exemple la littérature du tiers monde comme un « terrain d'observation privilégié pour l'étude de la relation entre littérature et société » (1989:217). D. Combe affirme que « [l]a littérature est le parent pauvre des études francophones, où prévalent le plus souvent les préoccupations idéologiques, sociologiques, ethnographiques » (1995:8). De nombreux chercheurs ont souligné les conséquences négatives de cette approche. J. Bardolph, est d'avis qu'un « glissement vers une lecture sociologique des œuvres de fiction vues comme reflet », mène à une négligence du texte, le critique littéraire devenant « anthropologue amateur » (2002:26). L. Moudileno trouve que le statut de la littérature francophone « reste encore trop souvent déterminé précisément par son manque de littérarité » (2003:75).

[2] Une telle attente est, selon V. Nemoianu, une caractéristique générale du lecteur : « The impression that works of art reproduce or imitate reality is widespread among readers of all levels and all times. Behind it there is, of course, an unspoken ethical assumption: that reproducing or imitating reality is the duty of writers and artists. Readers (and critics) often get angry when this duty is not fulfilled; and, more importantly, they are usually sure they can recognize when it is », (1984:275).

de la liste des oiseaux avec des significations symboliques pour BBJ (p. 203) ou dans le cas de la liste des pipes trouvées dans l'armoire de BBJ (p. 255). Chacune de ces deux notes s'étale sur une demi-page.

Si les notes de ce type semblent neutres en ce qui concerne leur potentiel transgressif, étant plutôt à considérer comme l'expression de la prolifération qui caractérise le baroquisme antillais, il est étonnant de constater qu'elles peuvent aussi évoquer un autre niveau de réel par rapport à la diégèse. Les deux cas mentionnés plus haut sont illustratifs de ce point de vue. La liste d'oiseaux significatifs pour BBJ met des oiseaux mythiques – comme « [l]es hommes-oiseaux d'Océanie », les « [o]iseaux des sourates du Coran, aptes au langage des anges », « [l]'oiseau phénix, d'Ethiopie ou d'Egypte, couleur de pourpre et d'or, et qui nomme l'immortel », et le « canard qui crée le monde dans le *Kalevala* » – au même niveau que des oiseaux qui font référence à un réel extratextuel plus proche et banal – comme « [c]et oiseau très intime qui fit Charlie Parker » et « cet oiseau caché dans le nom de Faulkner, et qu'il décrit comme idéal du soi » (p. 203)[1]. L'exemple des pipes qu'aurait fumées BBJ est encore plus troublant. En effet, parmi celles-ci se trouvent « une pipe de commissaire Maigret et une autre à courbe longue comme celle de Sherlock Holmes » (p. 255). Certes, il ne s'agit pas des pipes spécifiques de ces personnages[2]. Néanmoins, le fait de les mentionner est en soi surprenant : d'abord, par la référence à un réel extratextuel, en l'occurrence les romans de Georges Simenon et de Sir Arthur Conan Doyle ; ensuite par la mise au même niveau de BBJ avec les deux personnages fictifs.

Revenons aux notes les plus fréquentes de *Biblique*, à savoir les renvois à des documents extratextuels. En dehors de leur contribution à la dimension documentaire du roman, déjà discutée, certaines d'entre elles ont un caractère nettement ludique. L'humour et le jeu peuvent représenter un renversement de la fonction habituelle de la note en vue de déjouer les attentes du lecteur. Dans l'entretien déjà cité accordé à L. Gauvin (1997:43), Chamoiseau avait affirmé que c'était là un des objectifs de son emploi de la note.

Dans son analyse des notes chamoisiennes, L. Gauvin glose leur côté humoristique : « Comment croire, par exemple, à une précision de ce genre "*Il faut parler des colonialistes* !…Une chronique de M. Balthazar Bodule-Jules, sur *Radio Campêche, la radio* carrément news and music, 1989-1990" (p. 177) » (2005:31).

[1] L'exemple de Faulkner reflète la pratique chamoisienne. En effet, l'un des noms dont est affublé le personnage qui incarne l'auteur dans les romans, notamment dans *Solibo Magnifique*, est « Oiseau de Cham ».

[2] Dans le cas de Maigret, ce n'est qu'une seule lettre qui fait la différence. En effet, une pipe « du » commissaire Maigret aurait renvoyé à une pipe spécifique ayant appartenu à Maigret, tandis qu'une pipe « de » commissaire Maigret fait référence à un genre de pipe ayant comme modèle la pipe du célèbre commissaire.

Ajoutons un autre exemple d'une note similaire seulement deux pages après : « Souvenir de combats – Les exploits d'un grand Martiniquais : M. Balthazar Bodule-Jules, Radio Lévé Doubout, Martinique, 1990 » (p. 179). Le choix inattendu des médias, en l'occurrence deux stations de radio dédiées à la musique populaire martiniquaise, pour la diffusion d'un discours idéologique, semble destiné à surprendre le lecteur et le faire non seulement sourire mais aussi douter de la vraisemblance de la référence.

La note ludique peut cependant revêtir une autre fonction. En effet, le choix inattendu des média pour la diffusion des discours anticolonialistes de BBJ, en l'occurrence des médias consacrés à la musique populaire, peut être vu comme un signe que personne ne prend de tels propos au sérieux. Dans le contexte d'une assimilation réussie, les diatribes contre la francisation apparaissent comme dérisoires. Ceci fait écho à la façon dont est diffusée la nouvelle de la mort prochaine de BBJ au début du roman, à savoir dans « le supplément télé » (p. 17) du quotidien *France Antilles*, notamment « à la page trente […] entre le dossier sur la Grande Dame de la chanson créole, les pages spéciales sur les quatre-vingts ans du Grand Poète, et un reportage très minutieux sur un chanteur de zouc décrit comme « Grand Monsieur à la voix d'or » (p. 27). Cette nouvelle apparaît donc elle aussi dans un contexte inattendu, au verso d'articles sur la musique populaire martiniquaise[1], d'une façon que le narrateur lui-même qualifie d'« insignifiante » (*id.*). Cependant, n'oublions pas que la poétique des créolistes s'ancre dans un renversement des normes qui implique une revalorisation de l'insignifiant. Déjà dans *Éloge de la créolité*, les auteurs mettaient l'accent sur cet aspect de leur écriture : « La littérature créole à laquelle nous travaillons pose comme principe qu'il n'existe rien dans notre monde qui soit petit, pauvre, inutile, vulgaire, inapte à enrichir un projet littéraire […] Nous voulons, en vraie créolité, y nommer chaque chose et dire qu'elle est belle » (1989:40). Dans un tel contexte, le choix des médias de diffusion dépasse aussi bien le trait ludique signalé par L. Gauvin que le dérisoire, participant plutôt du renversement de valeurs promu par le mouvement créoliste.

Toutes les sources auxquelles renvoient les notes n'ont cependant pas un caractère ludique. En effet, à côté des stations de radio de musique populaire l'on trouve des enregistrements, des publications de la presse principale de Martinique, comme *France-Antilles* (p. 144), *Antilla* (p. 149), *Antilla Madame* (p. 383), *Aujourd'hui dimanche* (p. 189), ou même des publications scientifiques, comme *Acoma*, la revue de publication scientifique de *l'Institut Martiniquais d'Etudes* fondé en 1965 par Édouard Glissant (p 182) ou *Études créoles*, publication du GEREC, le

[1] Et aussi au verso de l'article sur le Grand Poète, c'est-à-dire Aimé Césaire. Nous commenterons cet aspect dans le chapitre 4.

Groupe d'Études et de Recherches en Espace Créolophone et Francophone de l'Université des Antilles et de la Guyane (p. 214). L'on notera également les mentions de médias métropolitains, comme la chaîne de télévision France 2 (p. 208) ou le magazine *Elle* (p. 396 et p. 570). Ce genre de sources connues par le public et la manière souvent précise de la référence[1], instaurent plus clairement que ne le faisaient les notes ludiques un niveau de réel rationnel de type occidental. Notons à ce propos que lors de la première occurrence d'une telle note, le narrateur fait référence à des événements qui sont présentés dans la perspective du « pays officiel » (p. 144) qui représente la raison[2] : « Incendie du palais de justice, explosion des soutes informatiques de la Caisse générale de sécurité sociale, tête coupée de la statue de l'impératrice Joséphine, explosions des relais de EDF et RFO... Voir *France-Antilles*, années 1990, 94, 96) » (p. 144).

Or, bien que les médias auxquels font référence les notes aient une existence attestée dans le réel actuel, les événements et les personnages qui y apparaissent sont fictifs, n'existant que dans la diégèse de *Biblique*. Au demeurant, dans pratiquement tous les cas, ces sources se basent sur les paroles ou bien écrites ou bien transcrites d'un personnage fictif, en l'occurrence de BBJ[3]. C'est là un argument pour la catégorisation de ces notes parmi ce que G. Genette appelle « notes fictionnelles » et qu'il définit comme « les notes dont le destinateur lui-même est à quelque titre fictionnel : dénégatif, fictif ou apocryphe » (1987:313). Or, aucun des trois types de notes fictionnelles que relève G. Genette[4] ne correspond aux notes chamoisiennes, où la fictionnalité est problématisée d'un côté par l'existence attestée dans le réel actuel des publications, de l'autre par le fait que, malgré tout, BBJ n'est pas l'auteur des ouvrages cités, ses paroles étant rapportées par les reporters[5]. Tous ces facteurs concourent à produire un mélange déstabilisant entre réel et fiction qui confirme la porosité entre ces deux niveaux chez Chamoiseau.

En conclusion, constatons que l'emploi de la note dans *Biblique* se caractérise par sa complexité. À cette complexité contribue un côté ludique par lequel s'opère un renversement des fonctions habituelles de la note. Les notes participent également au

[1] Remarquons que la référence n'est précise qu'à la surface, la mention des années compliquant seulement une éventuelle vérification des sources.
[2] Nous reviendrons au concept chamoisien de « pays officiel » et à son pôle opposé, « le pays enterré » dans les chapitres 2.6 et 4.
[3] Il n'y a que quatre cas sur quarante-six qui font exception : p. 144, p. 146, p. 147 et p. 157. Les trois derniers sont tous de prétendus entretiens réalisés par le personnage de l'ethnographe. Seule la première note, celle de la page 144, se base sur une source produite par une personne sans ancrage dans la diégèse.
[4] Les trois types de notes fictionnelles selon Genette sont la note auctoriale dénégative ou pseudo-éditoriale, la note auctoriale fictive et la note actoriale fictive (1987:312-314).
[5] Il y a des exceptions cependant, BBJ étant l'auteur prétendu des articles des notes à la p. 182, p. 214 et éventuellement p. 671.

brouillage entre les différents niveaux narratifs, en particulier entre réel et fiction. Un tel brouillage confirme l'instabilité des différents niveaux narratifs que nous avons analysée dans le chapitre antérieur. Comme dans ce cas-là, les enjeux sont sans aucun doute à chercher non seulement dans l'effet fantastique, mais aussi dans la dissolution des frontières établies par l'épistémè occidentale, qu'il s'agisse des frontières entre les individus ou de celles entre le réel et l'irréel. Dans les deux cas, l'objectif semble être une approche du réel antillais, en particulier de l'Histoire antillaise, par d'autres moyens que ceux d'une rationalité de type occidental, qui s'avèrent insuffisants. Dans la partie suivante nous aborderons un autre exemple de transgression de frontières, celles entre l'Histoire, ou la méga Histoire, et la diégèse fictionnelle, transgression qui participe elle aussi à la réécriture de l'Histoire.

2.4 La méga Histoire

Un procédé fréquemment employé dans *Biblique* est la référence à l'Histoire extérieure, c'est-à-dire à l'Histoire en tant que discours officiel qui parle d'événements et de personnages ayant existé dans un contexte historique réel. Au centre de notre intérêt sera la référence à des personnages historiquement signifiants, étant donné leur récurrence dans *Biblique*, mais aussi dans les romans chamoisiens précédents. *Biblique* semble marquer un tournant en ce qui concerne l'écriture chamoisienne de l'Histoire. C. Bougenot affirme en effet que, à la différence des romans antérieurs, *Biblique* passe sous silence « certains faits historiques » (2004:12) essentiels de l'Histoire antillaise, comme par exemple le *Code noir* de Colbert de 1685, l'abolition de l'esclavage de 1848 et la loi de départementalisation de 1946. Dans l'historiographie actuelle, ces faits sont présentés, toujours selon C. Bougenot, dans une perspective occidentale, étant ressentis par les autochtones comme les « éléments d'une vaste chronologie, dressée par les vainqueurs colonisateurs, connue de tous et donc fondamentalement non-représentative de l'Histoire telle que la conçoivent les Antillais » (p. 12). Outre que pour sa contribution à une réécriture de l'Histoire d'un point de vue différent, la référence à un contexte historique extérieur peut être étudiée pour la transgression métaleptique qu'elle opère. Nous examinerons quelques parties où de telles transgressions sont particulièrement saillantes.

L'enjeu de la référence à l'Histoire extérieure doit être mesuré à l'aune de la littérature réaliste où elle est l'un des procédés fondamentaux. Selon P. Hamon, l'ancrage dans ce qu'il appelle « la méga Histoire » contribue à l'effet de vraisemblance du récit réaliste :

> [L]e récit est embrayé sur une méga (extra) Histoire qui, en filigrane, le double, l'éclaire, le prédétermine, et crée chez le lecteur des lignes de frayage de moindre résistance, des prévisibilités, un système d'attente, en renvoyant implicitement ou explicitement (par la citation, par le nom propre, par l'allusion, etc.) à un texte déjà écrit qu'il connaît (1973:425).

Étant donné que les combinaisons narratives possibles sont réduites par le contexte historique, le récit réaliste est partiellement contraint, selon P. Hamon. Une séquence narrative du type « *Les deux amis tendirent une embuscade et tuèrent Bismarck » (1973:426) est par exemple quasiment agrammaticale selon Hamon dans un récit qui prétend respecter les données de l'Histoire. Des prises de libertés avec ces données, remarque encore Hamon, peuvent ou bien mener à la perte de crédibilité du récit aux yeux d'un certain type de lecteur[1], ou bien à une catégorisation du récit autre que comme ouvrage réaliste.

Sans être des récits réalistes, les romans chamoisiens précédents s'ancrent de toute évidence dans une méga Histoire. En plus, cette méga Histoire est celle du colonisateur, bien que Chamoiseau la trouve coupable d'avoir mené à l'aliénation du peuple antillais en le privant d'une version propre de son passé. Certes, Chamoiseau tente dans ces romans un renversement de perspective pour revaloriser la population autochtone, qu'il voit comme les laissés pour compte du discours historique officiel. C'est sans aucun doute à cet effet que la périodisation historique chez Chamoiseau, comme le signale S. Choquet, se base sur des événements importants dans le contexte antillais :

> Le cadre temporel […] procède d'une autre logique que celle, occidentale, fondée sur le calendrier romain. Les dates précises se font rares et sont généralement reportées en marge des textes. Le rapport au temps est en effet directement lié à la situation historique, aux progrès matériel de la civilisation ou au contexte climatique des Antilles : les valeurs de référence sont le temps de l'esclavage (*L'esclave*), de la départementalisation (*Une enfance créole*), le temps du carnaval (*Solibo*), le temps de bois-caisse, de fibrociment ou de béton (*Texaco*), la saison des cyclones, des mangots, etc. Ce sont alors surtout les événements marquants de l'histoire des Antilles évoqués en toile de fond (abolition de l'esclavage, éruption de la montagne Pelée, guerres mondiales …) (2001:26).

Malgré la volonté de renverser la perspective, les romans chamoisiens précédents sont parsemés de références à des personnages de l'Histoire métropolitaine,

[1] Voir à ce propos B. Larsson qui prétend que « la crédibilité et la vérité vont de pair » pour le « lecteur qui lit des romans pour se renseigner sur la réalité concrète de l'histoire » (2002:35).

ce qui a pour conséquence de réintroduire le contexte occidental[1]. C'est aussi l'avis de S. Choquet lorsqu'elle souligne la tendance à dater les événements de la diégèse par rapport à des repères d'une méga Histoire française : « les personnages historiques traversant le récit (l'amiral Robert, Césaire ou De Gaulle, dans *Chronique des sept misères* et *Texaco*) […] contribuent par leur présence à dater l'époque à laquelle évoluent les personnages principaux et […] facilitent le repérage temporel du déroulement du récit » (2001:26). En effet, ces personnages repères ou bien sortent de l'Histoire française – voir l'amiral Robert et De Gaulle – ou bien ils représentent la perspective occidentale – voir Aimé Césaire, qui est associé au « pays officiel », puisqu'il n'arrive pas à s'intégrer dans le « pays enterré » : « lui qui ne faisait plus partie (sinon par sa poésie qui rayonnait encore) du pays enterré » (p. 766-767).

Grâce à ces ellipses historiques, Chamoiseau serait-il parvenu dans *Biblique*, comme le soutient C. Bougenot, à se débarrasser de la perspective exogène ? L'absence dans le texte de personnages significatifs du point de vue de l'Histoire métropolitaine et leur remplacement par des héros indépendantistes sont des arguments en faveur d'une vision historique véritablement intérieure dans le roman qui évacuerait « la vision historiciste imposée par l'Occident » (2004:12). Il est cependant à sa place de nuancer la conclusion de Bougenot. En premier lieu, *Biblique* n'est pas le premier roman chamoisien qui essaie de renverser la perspective historique. Comme nous l'avons déjà mentionné, une rupture avec la vision française de l'Histoire antillaise a lieu dans tous les romans chamoisiens. Ensuite, même s'il est vrai que les personnages historiques français qui ont marqué l'Histoire antillaise font des apparitions moins fréquentes dans *Biblique* que dans les romans précédents, ils n'en sont pas entièrement absents. Mentionnons par exemple une référence à Napoléon Bonaparte (p. 625), responsable du rétablissement de l'esclavage en 1802, une autre référence à l'impératrice Joséphine (p. 710), connue pour son attitude pro-esclavagiste, une référence à Victor Schœlcher (p. 345), l'initiateur du décret du 27 avril 1848 abolissant définitivement l'esclavage en France et dans ses colonies, et aussi une référence au Général De Gaulle (p. 706), responsable de la départementalisation. Ceci est peu en comparaison avec les romans précédents, mais néanmoins suffisant pour infirmer l'hypothèse d'une ellipse historique totale.

[1] Selon J. Bessière, la mention des événements historiques a une fonction subversive : « On sait que c'est un des traits d'ironie des romans de Patrick Chamoiseau que de rappeler la datation de l'histoire et de noter les événements de cette histoire – ainsi de la visite de De Gaulle à Fort-de-France, évoquée dans T*exaco* comme s'ils se trouvaient hors des chaînes causales » (1995:289). L'on peut remettre en question si vraiment les personnages historiques se trouvent hors de la causalité de la diégèse. En effet, certains personnages font littéralement intrusion dans la diégèse. Au demeurant, même s'ils étaient un outil de subversion, il reste que ces événements font référence à un contexte historique occidental.

Par rapport aux romans précédents, cependant, la référence aux personnages historiques ne se fait pas principalement dans le but de datation par rapport à la méga Histoire. Ainsi, les mentions de Schœlcher et de De Gaulle ne sont pas faites comme en *Texaco* en liaison avec des événements datables, en l'occurrence la publication du décret de l'abolition de l'esclavage (*Texaco*, p. 115) et la visite de De Gaulle en Martinique (*Texaco*, p. 423). Dans *Biblique*, ces personnages se traduisent plutôt comme symboles d'un passé douloureux. Dans le cas de Schœlcher, par exemple, le narrateur fait référence non pas à la personne de Schœlcher, mais à sa statue : « Mais l'excité (i.e. Déborah-Nicol Timoléon) campait dans le jardin, sous la statue du sieur Victor Schœlcher qui libère une négresse. De ce coin symbolique, elle leur sortait de longs réquisitoires contre l'esclavage, le colonialisme » (p. 345). Schœlcher apparaît par conséquent en tant que monument du passé esclavagiste, à l'instar de « la statue de l'impératrice Joséphine, esclavagiste notoire » (p. 710) ou « des statues de colonialistes, génocideurs d'Amérindiens » (p. 708)[1]. La même conclusion est valable pour les autres personnages mentionnés ci-dessus.

La parcimonie de références aux grands personnages de l'Histoire occidentale qui ont eu un impact sur le contexte antillais se transforme en plénitude en ce qui concerne les colonisateurs occidentaux. Sont évoqués entre autres Francisco Pizarro (p. 343 et p. 549), le conquistador du Pérou, Vasco Núñez de Balboa (p. 343), le conquistador d'une partie des Caraïbes et de l'Amérique Latine, Hernán Cortés (p. 343 et p. 382), le conquistador du Mexique, et évidemment Pierre Bélain, Sieur d'Esnambuc (p. 382 et p. 549), le colonisateur de la Martinique, de la Guadeloupe, de Saint-Christophe et de Marie-Galante. Même les explorateurs comme Christophe Colomb (p. 343 et p. 549) Vasco da Gama (p. 549) et Henry Morton Stanley (p. 549) sont mentionnés au même titre que les conquistadors, coupables, selon les diatribes de Déborah Nicol Timoléon, d'avoir ouvert la voie aux atrocités colonialistes (p. 549). Les colonisateurs sont par ailleurs associés à Hitler : « Hitler se profilait déjà dans Christophe Colomb, Cortès, Pizarro, Richelieu, Jules Ferry, Chamberlain, Livingstone, Lyautey, le docteur Schweitzer […] ils pouvaient tous, selon la loi du jour, se prénommer Adolf ! » (p. 555). Cette association est certes uniquement attribuée à Déborah, mais les connotations négatives du pouvoir colonisateur traversent le roman entier. C'est ce dont témoigne la mention des noms des cinq soldats associés à des actes extrêmement cruels lors des guerres contre les mouvements indépendantistes du

[1] En tant que symbole de l'abolition de l'esclavage, Schœlcher est loin d'incarner l'esclavagiste, mais dans la vision de Chamoiseau il symbolise une abolition venue de l'extérieur, un événement exogène qui peut être vu comme un obstacle à ce que le peuple antillais soit l'agent de sa propre Histoire. M. Rosello relève elle aussi cette problématique autour de Schœlcher : « faire de l'abolition le résultat de l'avènement de la IIe République et du travail acharné de Schœlcher revient à entériner le mythe selon lequel le peuple antillais se serait vu octroyer sa liberté sans s'être battu pour elle » (1992:12).

siècle dernier : le général Garbay au Madagascar (p. 177), le général Massu (p. 235) et le général Leclerc (p. 275) en Indochine, le colonel Bigeard en Algérie (p. 333), le général Batista à Cuba (p. 689) et le sergent Terán (p. 681), célèbre pour avoir exécuté Che Guevara. Tous ces personnages ne sont que cités et ne dépassent pas un statut actantiel d'opposants.

Contre ces opposants, représentants du pouvoir colonisateur, se profilent les grandes figures historiques des rebelles qui ont lutté pour l'indépendance des pays colonisés. Les références à ces personnages sont beaucoup plus nombreuses que celles qui concernent les représentants du pouvoir colonisateur. Évoquons entre autres Che Guevara, Fidel Castro, Ben-Bella, Hô Chi Minh, Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Toussaint Louverture, Maurice Bishop et Eric Williams. Au même titre sont mentionnés un bon nombre d'autres rebelles contre le colonialisme et contre les régimes autoritaires, comme Malcolm X et Nelson Mandela dans un contexte historique proche, mais aussi Ignace de la Guadeloupe, l'esclave fugitif Makandal ou Abd El-Kader, plus éloignés dans le temps. Ces personnages ont une connotation positive dans le roman, comme en témoigne entre autres l'emploi de certains qualificatifs qui accompagnent la mention de leurs noms. Évoquons par exemple « l'ardent Frantz Fanon » (p. 43), le « cher Maurice Bishop » (p. 443), « Le Che … oh ce fer !... » (p. 204), « ce cher Hô Chi Minh » (p. 275). Notons également que Hô Chi Minh est appelé « un patriote rêveur » (p. 161), tandis que Che Guevara est comparé à Jésus Christ : « *semblable au Christ mort* […] amaigri, ficelé, baigné dans son aura christique » (p. 681 ; c'est l'auteur qui souligne). La valorisation des combattants contre le colonialisme est parfois si évidente que l'on a l'impression de lire un roman à thèse.

L'on remarquera, dans le cas des révolutionnaires, un schématisme semblable à celui qui caractérise la description des représentants du pouvoir colonisateur. En effet, les rebelles sont uniquement décrits en termes positifs, sans aucune profondeur psychologique. Leur apparition se limite à peu d'exceptions près à la mention de leurs noms et de quelques traits essentiels, de caractère plutôt encyclopédique. Seul compte leur statut de représentants de la révolte contre le colonialisme, qui les confine à leur rôle actanciel d'adjuvants. En tant que tels, ils participent à l'instauration d'une vision de l'Histoire basée sur un partage manichéen entre l'Occident colonialiste et les combattants pour l'indépendance des pays colonisés. C'est entre autre l'avis de C. Bougenot, exprimé lorsqu'elle constate dans *Biblique* un partage de l'espace entre un « Pays officiel » et un « pays enterré », qu'elle définit comme « un monde irréel […] qui est celui des morts autant que celui d'êtres fabuleux, imaginaires » (2004:43). Selon Bougenot, le « [p]ays enterré dans *Biblique* correspond également à l'image d'une Martinique oubliée, celle 'morte-vivante' des traditions et savoirs ancestraux

que la mémoire collective n'a pas toujours conservés » (2004:43-44). Ce partage est renforcé par un grand nombre de propos anticolonialistes. Citons par exemple les paroles d'Isomène Calypso à propos de l'idéologie de BBJ : « Il pensait que les dieux avaient créé l'Occident pour susciter dans tous les coins du monde des résistants et des guerriers... » (p. 380). Citons également une des diatribes de Déborah : « En découvrant les Occidentaux, les Amérindiens se demandèrent s'ils étaient des dieux ou des hommes. En découvrant les Amérindiens, les Occidentaux se demandèrent de quelle espèce de singes il s'agissait ! Toute la différence est là ! L'Occident est une mécanique ethnocidaire, une puissance aveugle génocidaire ! » (p. 350).

Nous nous proposons ici d'examiner si les personnages historiquement signifiants qui figurent dans *Biblique* ont d'autres fonctions que la fonction sémiotique que nous venons d'analyser. La mention d'un nom propre connu a l'effet d'ouvrir une brèche dans l'univers romanesque par le fait de désigner une entité extratextuelle. Cependant, la seule désignation d'un autre niveau diégétique n'est pas un fait déstabilisant. Pour qu'il y ait une véritable transgression des frontières entre les deux niveaux il faudrait par exemple qu'un personnage d'un niveau diégétique fasse intrusion dans l'autre niveau. Mais même un tel phénomène risque de passer inaperçu, puisqu'il est tellement fréquent dans la littérature. Songeons par exemple aux innombrables exemples de personnes provenant d'un contexte réel qui font intrusion dans les romans historiques. Or, selon G. Genette, la fréquence du phénomène ne cache pas son aspect transgressif :

> le roman ne se prive pas d'introduire parfois dans sa diégèse fictionnelle des personnages empruntés à l'extradiégèse historique (qui est une autre diégèse), comme Louis XI *as himself* dans *Quentin Durward,* Richelieu dans *Les Trois Mousquetaires* ou Napoléon dans *Guerre et Paix.* Si le « vrai » Keaton fait métalepse dans un film de fiction, le « vrai » Napoléon (ou Koutouzov) doit tout autant faire métalepse dans un roman dont la plupart des personnages sont imaginaires. Seule la longue habitude que nous avons du roman dit historique, et le caractère désincarné de ces personnages comme de tous les autres […] nous empêchent de percevoir le caractère transgressif de leur présence « réelle » dans un monde de fiction (2004:130 ; c'est l'auteur qui souligne).

L'on peut se demander cependant si les personnes provenant de la méga Histoire font vraiment intrusion dans la diégèse romanesque de *Biblique*. En effet, leur présence dans *Biblique* se réduit à la mention de leurs noms et ce n'est qu'exceptionnellement que l'on fait référence à des rencontres entre BBJ et quelques-uns de ces personnages. Au demeurant, la manière dont sont rapportées ces rencontres jette le doute sur leur véracité. Ainsi, les rencontres de BBJ avec Eric Williams et avec le jeune Fidel Castro sont explicitement mises sous le signe de l'incertitude – la

période étant décrite comme « confuse » et les détails enveloppés par un « brouillard » –, le narrateur cédant la responsabilité de l'énonciation à BBJ lui-même :

> Cette période en l'espace caraïbe demeure plus confuse que les autres. M. Balthazar Bodule-Jules cita des îles, des villes, des coins de plage ou des bouts de montagne, en les maintenant dans un brouillard savant […] Qu'à Trinidad il rencontra un jeune, nommé Eric Williams, lequel devait bien des années plus tard arracher ce pays aux griffes des Anglais […] Qu'à Cuba il […] connut un collégien à grande gueule qu'on prénommait Fidel… (p. 689)[1].

La même incertitude accompagne l'évocation des rencontres suivantes :

> [C]ar il se mit à y [sur les télés et radios libres] apparaître en finale pour lui-même, racontant sa vie en Indochine, en Algérie, à Madagascar, en Afrique du Sud, en Palestine, au Congo, auprès de Fidel Castro, du Che, de l'Oncle Hô... Ses rencontres avec Ben Bella et Fanon. Ses prises de contact avec Lumumba. Ses équipées dans les rues de San Francisco avec les Black Panthers. Son amitié avec Maurice Bishop... (p. 705).

En ce qui concerne Malcolm X et Che Guevara, il n'y a pas d'indice montrant que BBJ les aurait rencontrés de leur vivant. Au contraire, dans les deux cas BBJ arrive auprès d'eux juste après leur mort. Dans le cas de Che Guevara, le narrateur fournit même une description détaillée du cadavre, en focalisant le récit sur BBJ :

> Il entrevit le corps poussiéreux, ficelé sur une civière, être avalé par un hélicoptère. C'est tout ce qu'il verrait jamais du Che, mais il en fit de longs discours sur d'innombrables radios. Ce corps sale. Ficelé. Avec les yeux ouverts. La mâchoire pendante. Sur les lèvres, une sorte de sourire, oui, semblable au Christ mort du vieux tableau de Mantegna ! On l'a dit et c'était vrai ! (p. 681).

Cependant, on peut se demander si l'objet de la description est véritablement le cadavre de Che Guevara. D'une part il est invraisemblable que BBJ ait pu assister à cet épisode, mais d'une autre part les détails de la description font penser à la fameuse photographie du cadavre de Che faite par Freddy Alborta et publiée dans les journaux du monde entier le 10 octobre 1967. Une telle hypothèse est étayée par la mention explicite du tableau de Mantegna, étant donné que la photographie a été comparée

[1] Il est à noter, dans cette citation, la différence dans la manière de renvoyer aux deux personnages. En effet, pour Eric Williams, le narrateur fait quelques précisions d'ordre informatif, tandis que dans le cas de Fidel Castro il n'y a que le prénom, le lecteur étant obligé de recourir à ses connaissances extratextuelles pour déduire l'identité du personnage. Le narrateur compte de toute évidence sur le fait que Fidel Castro est tellement connu dans le contexte extratextuel que le lecteur pourra l'identifier à partir du peu d'informations fournies.

dans d'autres contextes à ce tableau, ainsi qu'à la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt. La véritable présence de BBJ auprès du corps de Che peut donc être mise en question. La fiabilité de BBJ apparaît douteuse aussi en ce qui concerne les détails de ses combats révolutionnaires. Citons en exemple ce passage ambigu, dans lequel les réactions de BBJ pourraient être le signe d'une nostalgie tout aussi bien que celui d'une fabulation :

> Quand il me fallut rédiger cette plongée dans sa vie, et que je réécoutai ces bandes sonores, je crus en quelque instant entendre trembler sa voix. Discerner comme une touche incertaine dans le franc de son rire. Une teinte d'inquiétude circulait dans ces peintures de peuples qui se libèrent, et un spasme surgissait de temps à autre dans le rappel de ses actes de bravoure. Il était déjà en train de se débattre dans un malheur dont il ne percevait plus le sens. Sans en avoir conscience, il quittait peu à peu la réalité pour se réfugier dans une guérilla de bouche, déjà languissante dans ses mimodrames médiatiques. L'agonisant dut y penser à ce moment-là, car je vis comme une lueur dans ses yeux, et un mouvement de sa main gauche, agacée (p. 708).

L'allusion à une perte de contact avec la réalité et la formule « guérilla de bouche » peuvent être invoquées comme les indices d'une fabulation. La formule « guérilla de bouche » est en effet ambivalente, pouvant signifier à la fois une nouvelle forme de combat de la part de BBJ, par le biais de la parole, et le fait que ses combats ne sont que le produit de sa vantardise. Notons l'écho qui s'établit entre cette formule et le passage où le narrateur qualifie les récits des aventures de BBJ dans sa période de nègre marron de « folklore verbal » :

> Il donnait tant de précisions qu'on eût pu le croire né pour de bon à cette époque maudite que les gens du pays essayaient d'oublier. Mais il n'y avait là que le *folklore verbal* des résistances réelles ou poétiques que nos romanciers, en mal de héros, avaient scribouillé à loisir. Son corps n'avait gardé pièce traces de ces histoires et aucun de ses muscles n'articulait un geste venu de ces époques que sa parole détaillait goulûment (p. 67 ; c'est nous qui soulignons).

La description d'une photo au lieu du corps de Che Guevara n'a pas seulement pour conséquence de jeter un doute sur la fiabilité de BBJ. En effet, la description d'une représentation de la réalité au lieu de la réalité elle-même peut avoir un autre objectif. Ce qui nous vient à l'esprit est l'exclamation de Blaise Pascal dans les *Pensées :* « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » (cité en C. Rosset, 2004:113). Comme l'a souligné C. Rosset, « ce à quoi renvoie l'image est le réel, qui ne saurait être scandaleux ou immoral à lui tout seul, tandis que l'image elle-même est riche de connotations et de significations qu'elle surajoute au réel » (2004:113). Dans le cas d'une photo tellement connue que celle du cadavre de Che Guevara, les

connotations semblent effectivement déborder sa seule fonction de décrire le réel. Ceci se confirme entre autres dans la mention de l'aspect christique de Che Guevara dans cette photo, aspect qui est mis en valeur par la comparaison avec le tableau du Christ mort de Mantegna. L'association au Christ souligne le caractère martyrique de Che Guevara. Che est par conséquent à considérer parmi les exemples de personnages avec une fonction essentiellement sémiotique, en l'occurrence un adjuvant, malgré son apparente présence physique dans la diégèse. Les détails du contexte extratextuel contribuent à une surdétermination du personnage, à une « saturation » pour employer le terme de M. Riffaterre[1].

Doit-on conclure que tous les personnes de la méga Histoire qui apparaissent dans *Biblique* sont là uniquement en tant que symboles, sans qu'aucune transgression soit produite entre les deux niveaux ? Analysons la partie dans laquelle BBJ sauve la vie à Hô Chi Minh (p. 275-281) avant d'essayer d'apporter une réponse à cette question. Malgré le fait que Hô Chi Minh, en tant que l'un des meilleurs représentants des luttes anti-colonialistes, soit lui aussi décrit en des termes uniquement positifs – BBJ affirme : « jamais je ne rencontrai plus de puissance que dans ce regard-là ! » (p. 278) et « son âme constituait un bloc de paix indestructible » (*id.*) – sa présence réelle dans le monde diégétique apparaît plus certaine que pour d'autres personnages. Ainsi, BBJ est apparemment sûr de ce qu'il a vu lorsqu'il affirme : « Et je me souviens de ce moment où je le vis. *Han danne !... Hô Chi Minh lui-même !...* » (p. 278 ; c'est l'auteur qui souligne). Cependant, il faut noter que BBJ décrit un souvenir qui n'est, en tant que tel, qu'une représentation, une image mentale du passé, soumise, de plus, aux vicissitudes de la mémoire. Cela introduit un doute quant à la véracité de la rencontre. Lorsqu'il entre dans la caverne où se cache Hô Chi Minh, BBJ constate qu'« Il n'y avait rien » (p. 278), pour préciser ensuite qu'il y avait « une sorte de zombie aux joues usées, livide, à barbiche et cheveux grisonnants » (*id.*). L'incertitude se dissipe peu à peu pour se réinstaller à la fin du passage, lorsque le souvenir de Hô se superpose à celui de Man l'Oubliée, personnage qui est à classer dans l'imaginaire :

> Je pris mille précautions pour détacher l'extrémité d'une radicelle. C'est une matière dure, crayeuse, en même temps translucide, et douce à l'incroyable, ses fragrances circulent entre thym, bois-d'Inde et basilic. Je la recueille. Je la fais rôtir. Jusqu'au brun intense. Je l'écrase jusqu'à fine poussière.
> Je la mélange à l'eau de riz dans un petit bol, c'est pour l'Oncle Hô.
> À l'eau de source dans une calebasse, c'est pour Man L'Oubliée.
> Je rapporte le tout à l'Oncle Hô.
> Je reviens vers Man L'Oubliée (p. 280-281).

[1] Ce théoricien explique l'effet de surdétermination en affirmant que la sémiosis l'emporte sur la mimésis : « Such a saturation is the triumph of semiosis over mimesis » (1990:17).

Une hésitation de caractère fantastique est maintenue en ce qui concerne cette rencontre. À la fin du roman le narrateur revient encore à cet épisode pour renforcer le soupçon : « Des Vietnamiens se montrèrent soucieux de savoir s'il avait vraiment soigné l'Oncle Hô » (p. 707).

Outre que par un caractère métaleptique marqué, l'épisode de la rencontre avec Hô Chi Minh se démarque par l'intrusion de BBJ dans la méga Histoire. En effet, non seulement BBJ rencontre-t-il le jeune rebelle, mais il lui sauve également la vie grâce à des plantes médicinales que Man L'Oubliée lui avait appris à utiliser. En d'autres mots, BBJ non seulement dépasse le cadre de la diégèse, mais il est également censé avoir un impact capital sur l'autre cadre diégétique, celui de la méga Histoire, puisqu'il change le cours de l'Histoire. En effet, sans l'intervention de BBJ, Hô Chi Minh aurait été mort, ce qui aurait indubitablement changé le sort de la guerre d'Indochine. Cela est mentionné explicitement dans le texte : « ce jour-là, il y avait un tel risque de voir trépasser l'Oncle Hô, et avec lui la résistance aux forces françaises qui prenaient le pays » (p. 277). S'agit-il d'une agrammaticalité, dans les termes de Hamon ? BBJ change-t-il vraiment le cours de l'Histoire ? Nous penchons pour une réponse négative, étant donné que le cours de l'Histoire auquel contribue l'intervention de BBJ correspond à celui du contexte historique vrai. Par conséquent, l'impact de BBJ reste dans le domaine du possible, n'apportant finalement aucun changement aux données de la méga Histoire.

La présence des personnages historiques dans la diégèse est limitée, se bornant le plus souvent à l'apport de leur connotation positive ou négative dans la construction d'une axiologie binaire[1]. Cependant, certains rebelles ayant lutté contre l'impérialisme occidental font plus nettement intrusion dans la diégèse, bien que ces intrusions soient marquées par l'incertitude. Elles sont à comparer aux autres procédés métaleptiques des romans chamoisiens, notamment à la représentation du personnage écrivain dans le contexte fictionnel. Selon L. Modileno, le fait de mettre sur le même plan l'écrivain et d'autres personnages littéraires, en particulier Aimé Césaire, est un moyen pour l'écrivain de s'affilier à ses prédécesseurs : « il se projette lui-même en tant que personnage historique dans la continuité qu'il établit » (1997:198). D'une manière analogue, le fait de mettre BBJ sur le même plan que les rebelles de l'Histoire peut avoir l'effet d'inscrire ce personnage représentatif de la Martinique dans un contexte historique révolutionnaire.

[1] La structure binaire semble par ailleurs être une constante des œuvres antillaises contemporaines, comme le constate entre autres C. Bougenot (2004:44).

2.5 Le mythe

Un autre élément qui problématise le réel rationnel de *Biblique* et par conséquent le fantastique est la présence d'une dimension mythique dans le roman. Cette dimension surgit d'emblée, notamment par l'allusion à la Bible dans le titre du roman. Le rôle de cette allusion est difficile à déterminer, mais sa présence sur la page de couverture aussi bien que sa reprise dans la dernière phrase du roman, lui confèrent une importance qui ne peut pas être ignorée. Signalons également un nombre de références à la Bible qui alimentent l'intertexte biblique[1]. Nous sommes d'avis que l'importance de cette intertextualité est à chercher dans le caractère mythico-fondateur de la Bible.

Dans une certaine conception, le mythe est le contraire de tout réel. Cette conception du mythe fera l'objet d'un approfondissement théorique, dans lequel nous soulèverons également les éventuels points communs avec le fantastique. Ensuite, nous examinerons la composante mythique de *Biblique*. Soulignons d'emblée que notre objectif n'est pas de déterminer si le roman récupère des mythes ou s'il se donne à lire comme un mythe. Nous considérerons seulement les techniques par lesquelles s'inscrivent dans le roman certains éléments qui semblent relever du mythe, parce que par ce biais est problématisé le réel rationnel. Il s'agit par exemple de l'oralité, de l'aspect fondateur et de la temporalité mythique, trois critères essentiels au mythe selon les définitions d'A. Siganos (2005), de P. Sellier (1984) et de M. Eliade (1988 et 2002).

2.5.1 Mythe, réel et fantastique

La relation entre mythe et réel est à première vue conflictuelle. Les concepts qui se présentent à notre esprit lorsque l'on évoque le mythe sont tous étrangers au réel : l'irrationnel, le surnaturel ou l'imaginaire. Un grand nombre de philosophes, d'anthropologues et même de chercheurs en littérature ont contribué à cette vision. G. Frege cite le mythe et la poésie comme des exemples de textes autoréférentiels, c'est-à-dire sans référents dans le monde actuel[2]. Kant considère les mythes à l'instar des

[1] Nous relevons certaines de ces références bibliques à d'autres endroits dans notre étude. Voir par exemple les parallèles entre BBJ et Jésus (chapitre 3.3.1), entre Sarah-Anaïs-Alicia et la Vierge (chapitre 3.3.4), entre Man l'Oubliée et l'archange (chapitre 3.3.2) et entre Che Guevara et Jésus (chapitre 2.4).

[2] Ou sans « Bedeutung » avec le terme de G. Frege. Voir l'analyse d'A. Sandor (1991:345).

religions et des croyances les moins raisonnables comme des expressions de « l'imagination délirante » [1] . Selon C. Lévi-Strauss, la forme du mythe n'est « subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité », car « [t]out peut arriver dans un mythe » (1958:229). Ph. Sellier considère l'irrationnel comme l'un des critères définitoires du mythe : « Les personnages y agissent en vertu de mobiles largement *étrangers au vraisemblable*, à la psychologie raisonnable ; leur logique est celle de l'imaginaire » (cité dans J. Vincensini, 2005:243 ; c'est nous qui soulignons).

L'identification du mythe à l'irrationnel et à l'irréel est due, selon F. Monneyron et J. Thomas, à la vulgarisation du terme qui « a perdu son sens ancien et premier pour, dans son acception la plus familière, ne plus désigner qu'un ensemble imprécis de propositions qui s'opposent à la réalité » (2002:3). Les réflexions barthiennes au sujet du mythe ont elles aussi contribué à considérer mythe et réel comme des entités incompatibles. Selon R. Barthes, la fonction du mythe est d'évacuer le réel, d'éliminer la qualité historique des choses. Le mythe, prétend Barthes, « abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, supprime toute dialectique, toute remontée au delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse : les choses ont l'air de signifier toutes seules » (1957:252).

Il pourrait être plus fécond, selon nous, de considérer la relation entre mythe et réel comme complémentaire. C'est ce que fait Jacques Boulogne lorsqu'il trouve que le mythe intervient dans les situations où la science s'avère insuffisante et que celui-ci produit « une représentation imagée et dramatisée de l'inconnu, une représentation efficace au point d'être admise par tous les membres d'une collectivité » (cité dans F. Monneyron et J. Thomas, 2002:17). Dans une telle acception, la fonction du mythe n'est pas opposée à celle de la science. Le mythe apporte une explication à des événements du réel, selon entre autres I. Rialland qui parle du « statut de réponse du mythe ethno-religieux, machine à penser le réel » (2005). Ce qui diffère c'est la nature de l'explication. Selon I. Rialland, le réel est pensé « non par le biais d'une rationalité abstraite, mais suivant les voies du schématisme de l'imagination créatrice » (*id*.). Ce qui diffère aussi est la nature des événements représentés. D. Chauvin soutient qu'« [i]l n'y a pas de mythe tant qu'il est possible de s'en tenir aux évidences et de les exprimer de façon claire et directe » (2005a:230). Selon F. Monneyron et J. Thomas, le mythe « rend compte des prodiges, les *thaumata* grecs, les *mirabilia* latins, des *incredibilia*, de l'incroyable, de tous les faits étonnants, merveilleux, qui défient l'entendement » (2002:16 ; ce sont les auteurs qui soulignent).

[1] Voir à ce sujet l'analyse de R. Bozzetto (2004a:80-83). Dans une perspective kantienne, R. Bozzetto considère les mythes comme des « pseudo délires » (2004a:81).

Dans son étude « Myths and the Fantastic » (1991), A. Sandor soutient pour sa part que le mythe et le réel ne sont pas des entités totalement séparées. Selon ce théoricien, les mythes sont des récits qui se donnent pour vrais et qui sont tenus pour vrais aussi bien par le public du temps de la production du mythe que par leurs descendants. « Myths », affirme A. Sandor, « are true stories for those who believe them » (p. 345). Le mythe ne fait par contre pas d'assertions au sujet d'événements spécifiques vérifiables dans le monde actuel. Le lien entre le mythe et le monde actuel n'est pas de nature spécifique, mais « globale », avec un terme que Sandor emprunte à Jan Mukarovsky. Ainsi, bien que produits par un monde autre, en l'occurrence un monde d'une autre époque, les mythes sont liés au monde actuel parce qu'ils ont contribué à sa création, et parce qu'ils y existent encore sous forme de rituels. « Myths », écrit Sandor, « happened not only in the old days, but in another time, in another world. "That world", however, though discontinuous with "this world", is related to it because it had helped it bring it about insofar as the two can be ritually integrated with one another » (1991:347).

La mention que fait A. Sandor d'un autre monde qui subsisterait dans le monde actuel fait écho aux discussions autour du statut du réel dans le fantastique. Le fantastique se définit, rappelons-le, par la coexistence de deux mondes incompatibles, sous la forme du réel et du surnaturel. Si dans le mythe ces deux mondes sont intégrés[1], dans le fantastique, par contre, ils sont juxtaposés, leur éventuelle intégration pouvant empêcher la réalisation de l'effet déstabilisant nécessaire au fantastique. R. Bozzetto note aussi cette distinction : « Alors que le mythe tend à donner une cohérence symbolique forte au réel innommable, le fantastique met en place un dispositif textuel qui questionne cette cohérence » (2005:174)[2]. J. Fabre affirme que le mythe apporte une réponse sécurisante à l'inconnu, par sa tendance à une totalisation unificatrice [3]. Le fantastique, par contre, profite des « vides » laissés par la science pour en tirer des effets angoissants[4].

La tendance intégrative du mythe semble plutôt analogue à la fusion qui est à l'œuvre dans le réalisme magique ou dans le réalisme merveilleux. En effet, dans ces

[1] « Myths are true stories, and for people who so believe them, the ritual integration does occur : the two worlds are in fact reconciled with one another » (1991:349).
[2] Voir aussi le chapitre que consacre R. Bozzetto à l'analyse du rapport entre les mythes, le fantastique et la science-fiction (1992:119-155).
[3] J. Fabre appelle cette tendance intégrative « mirabilisation » (1992:79-81).
[4] Voir J. Fabre (1992:60-61) qui constate que la pensée mythique aussi bien que la pensée rationnelle veulent expliquer la nature. Mais, au contraire de la pensé mythique, pour laquelle le monde est « hypercausalisé » (1992:34), c'est-à-dire explicable en sa totalité, « [l]a pensée rationnelle, fondée sur le principe de discrimination, discrétion, séparation, admet des vides. Portée en avant par un savoir scientifique toujours en mouvement et en recherche, et donc nécessairement inquiet, elle ne saurait jouir de la sécurité fixiste » (1992:61).

deux modes, le surnaturel est inclus dans le réel, entre autres par le truchement du mythe. Avec les termes de J. Rodríguez-Luis :

> The writers that have been labelled magic-realists are not looking for a dream element in a realistically portrayed world, as were the painters studied by Franz Roh. They want, instead, to narrate reality in ways that permit and even foster the inclusion of the supernatural or the merely uncanny, not as something in opposition to that reality, but as the materialization of unconscious processes or, in some cases, of man's capacity for myth-making (1991:108).

Il y a pourtant des points communs entre le mythe et le fantastique. Soulignons particulièrement que dans le mythe, comme dans le fantastique, se retrouvent côte à côte la peur et la séduction[1]. C'est ce que constatait déjà R. Otto lorsqu'il considérait le *mysterium tremendum*, c'est-à-dire la peur face à l'inconnu, et l'attirance (*fascinans*) comme les éléments constitutifs du *numineux*, qui est proche du sacré (1970:13). S'inspirant de la théorie de R. Otto, L. Vax montre que le fantastique est proche du numineux : « c'est aux notions affectives du numineux et du sacré que l'idée du fantastique s'apparente. C'est parce qu'un phénomène nous a frappés par son caractère mystérieux que nous l'avons jugé inexplicable, et non inversement » (1979:20). En d'autres mots, le mythe aussi bien que le fantastique ont affaire à un inconnu, à un élément incompatible avec l'épistémè reconnue. Certes, le mythe fournit une réponse consolante ou sécurisante à cet inconnu contrairement au fantastique qui ne résout rien[2]. Mais, c'est paradoxalement par la stratégie de montrer l'inconnu que le fantastique s'apparente au mythe. En effet, en désignant des inconnus effrayants, le fantastique crée chez l'homme le besoin de dépasser les limites actuelles des connaissances, entre autres par le mythe. Avec les mots d'A. Sandor, le fantastique « provokes an inquietude about the actual world, suggesting that "this world" is not really known, stirring a person's mental powers to transcend what is known » (1991:349). Pour le dire autrement, le fantastique pourrait être vu comme une manière de préparer le terrain aux mythes.

2.5.2 Le mythe dans *Biblique*

Le statut du mythe dans l'œuvre de P. Chamoiseau a été analysé principalement en liaison avec deux des romans précédents : *Texaco,* par J. Nnadi

[1] Pour une analyse de la séduction en liaison avec l'effet fantastique voir L. Vax (1964). Nous nous pencherons sur aspect dans le chapitre 3.1.
[2] Voir par exemple J. Fabre (1992:25) et R. Bozzetto (2004b).

(2000), et *L'esclave vieil homme et le molosse*, par D. L. Garraway (2006), L. Milne (2003) et B. Barjon (2002). En revanche, la présence du mythe dans *Biblique* n'a été abordée que marginalement. D. Chancé (2004:88) et C. Bougenot (2004:23) effleurent l'élément mythique dans *Biblique*, mais leurs réflexions ne se fondent pas sur des analyses textuelles détaillées. Les deux critiques semblent plutôt accepter que le traitement des mythes dans *Biblique* va de pair avec un certain développement de l'écriture chamoisienne qui, à partir de *L'esclave vieil homme et le molosse*, accorde une place de plus en plus importante à l'imaginaire[1]. Or, comme nous l'avons montré dans le chapitre 2.1, un réel rationnel et un caractère documentaire persistent dans le roman malgré l'importance de l'imaginaire. Les éléments mythiques n'arrivent par conséquent pas à annihiler le réel du roman.

Deux autres critiques ont relevé l'élément mythique de *Biblique*, mais de manière indirecte, par le biais d'une analyse de la dimension épique du roman. A. Douaire considère en effet le roman comme une épopée issue d'une époque postmoderne. Les codes génériques sont renversés par la volonté de « fonder L'Épique antillais sur la caste des vaincus » (2005:32). A. Douaire souligne également le caractère tragique du héros des romans antillais contemporains, héros qui « est le siège d'une confrontation du passé mythique est du présent de la cité » (2005:30). C. Bougenot (2004:19-26) voit elle aussi en *Biblique* une épopée moderne, ou plutôt une anti-épopée (2004:24), selon un terme qu'elle emprunte à D. Madelénat (1986:190).

Si le caractère épique de *Biblique* est démontré de manière convaincante par les deux critiques, on peut se demander si la présence du mythe en résulte nécessairement. Pour C. Bougenot cela est évident, puisqu'elle considère l'épopée comme la mise en forme du mythe, ou de la « parole primordiale qui était à l'origine proférée par un aède louant les exploits d'une nation ou les prouesses d'un héros » (2004:19). La définition de l'épopée selon D. Madelénat va dans le même sens : « L'épopée engage l''essentiel' mythique dans l'événementiel historique » (1994:1710). D. Madelénat met davantage l'accent sur le lien entre épopée et mythe lorsqu'il arrive à la conclusion que « le mythe apparaît à maints égards comme une 'proto-épopée' […] L'épopée baigne ainsi dans le mythe qui circule en elle » (2005 :136).

Il reste néanmoins que l'épopée et le mythe ne sont pas synonymes, le mythe dans *Biblique* devant être soumis à une analyse à part. Ce qui pose problème est entre autres le caractère oral du mythe. Selon une certaine approche théorique, représentée entre autres par F. Monneyron et J. Thomas, « les mythes, s'ils existent, ne peuvent se réfugier que dans une tradition orale […] dès qu'on les nomme dans un récit littéraire, on les tue » (2002:43). A. Siganos considère cependant que le mythe se définit par

[1] Voir C. Ljunggren Kullberg (2006:108-109). Voir aussi nos remarques à ce sujet dans le chapitre 2.1.

l'antériorité de son existence par rapport aux versions écrites et par son aptitude à englober toutes ses actualisations ultérieures. C'est ce qui amène A. Siganos à argumenter en faveur de l'existence de ce qu'il appelle « mythe littérarisé », c'est-à-dire une forme écrite qui « reprend les éléments d'un récit archaïque sans doute bien antérieur à l'actualisation qu'il en présente, que cette actualisation soit simplement textuelle ou littéraire » (1993:27)[1]. H. R. Jauss soutient aussi que les actualisations sous forme écrite du mythe ne détruisent pas le mythe d'origine. Celui-ci subsisterait tant que « tiers absent » (1988:219), sa récupération se faisant indirectement, de manière intertextuelle, d'une œuvre littéraire à une autre, pour laisser entrevoir de manière rétrospective le mythe d'origine.

L'oralité est cependant une composante importante dans *Biblique*, comme par ailleurs dans tous les romans chamoisiens[2]. Non seulement un grand nombre de passages se donnent à lire comme les transcriptions de discours oraux tenus par certains personnages, mais la formule introductive du début – « Loquenciers, ne restez plus assis car je prends la parole » (p. 33) – laisse se glisser une ambiguïté, puisqu'elle suggère la possibilité que le roman entier soit la transcription d'un discours oral adressé à une assemblée. L'oralité du style du roman est par ailleurs relevée à l'intérieur du roman même, dans des commentaires métafictionnels. Ainsi, le narrateur parle de son écriture comme d'un « chemin proliférant » (p. 335), d'« une mouvance polycentrique, disséminée, dispersante » (p. 396) qui suit le « maelström des notes » et le « désordre d'évocations multiples » (p. 396), en d'autres mots le modèle oral[3].

L'éventuelle transcription implique la récupération d'un récit oral antérieur au roman. Le fait que la plupart des membres de l'audience semblent connaître ce récit préalablement est un indice de sa nature mythique. La reprise d'un récit est mise en abyme par la prétendue transcription des discours du conteur Isomène Calypso. Ces discours constituent l'une des rares sources sur la vie de BBJ, Isomène étant présenté comme le « biographe-savane de notre vieux rebelle » (p. 213). Or, en tant que conteur créole traditionnel, Isomène ne fait que relayer les paroles qu'il a cueillies à son tour. Le narrateur mentionne par exemple qu'Isomène aussi doit trier parmi les versions qu'il entend, et même s'interroger sur leur signification : « L'entassement des

[1] Selon A. Siganos, le mythe littéraire, par contre, « se constitue par les reprises individuelles successives d'un texte fondateur individuellement conçu » (2005:96). Le mythe littéraire n'aurait par conséquent pas une origine collective.

[2] Le style oral est l'un des aspects les plus étudiés de l'œuvre chamoisienne.

[3] D. Chancé est d'avis que l'aspect oral est plus présent dans les réflexions du narrateur que dans le style de *Biblique* : « on pourrait se demander si ce n'est pas confondre le livre avec le rêve du livre, prendre le rêve que le narrateur/scripteur de la fiction désire réaliser dans son texte, pour le texte réellement écrit par Patrick Chamoiseau. En effet, il ne semble pas si difficile de s'orienter dans la narration de *Biblique des derniers gestes* qui est, somme toute, linéaire, chronologique » (2003:882-883).

versions, très souvent délirantes, cachait pour ce conteur une raison secrète » (p. 213). Ainsi, la véritable source du récit sur BBJ est décalée, se perdant dans la nuit des temps.

À la difficulté de remonter aux origines de BBJ contribue le fait que ce personnage est dit être le produit d'une légende populaire orale. Parlant de l'enfance de BBJ dans les bois, le narrateur affirme que « cette étape des bois avec ce personnage [Man] demeurait la part insignifiante de la légende du vieux M. Balthazar Bodule-Jules » (p. 143). Lors de son agonie, certains des visiteurs le reconnaissent par l'intermède de sa légende : « Les vieux conteurs semblèrent le désigner en référence aux vertus que sa légende lui attribuait » (p. 262). Comme l'exprime le conteur Isomène Calypso, les origines légendaires de BBJ lui confèrent une aura mythique : « Il commença par être une légende avant de devenir une mâle-parole qui court » (p. 623). Ce commentaire de la part du biographe de BBJ fait allusion à la transformation de la légende en un mythe, soulignant le caractère oral du récit[1].

Le personnage de Man L'Oubliée, le Mentô, est lui aussi présenté comme une création de l'imaginaire traditionnel créole : « Man L'Oubliée demeura dans l'image populaire » (p. 143). Il apparaît également comme le produit d'une légende, comme en témoigne le commentaire de Limorelle, le père de BBJ : « Je connaissais cette légende. Des quimboiseurs la répandaient depuis la nuit des temps. Quand leurs besognes se révélaient stériles en face d'un mal ou d'un problème, ils renvoyaient à mots couverts aux invisibles Mentô » (p. 87). BBJ lui-même en parle comme d'un personnage légendaire : « Le jeune bougre ne savait pas alors ce qu'était un Mentô. En d'autres coins du pays on les appelait les *Forts* ou les *Vaillants.* […] *Patate pistache ! j'ai côtoyé une force !...* » (p. 446 ; c'est l'auteur qui souligne). Remarquons cependant que la légende dans la vision du narrateur est plus proche d'un mythe, étant donné les références faites à son caractère oral. Dans le même ordre d'idées, l'Yvonnette Cléoste est elle aussi mentionnée par le narrateur comme appartenant au monde des contes oraux : « J'avais rangé cette créature dans le fantasque des contes, et ne m'étais jamais interrogé sur le possible de sa réalité » (p. 119).

En relevant les origines perdues du mythe nous touchons à un autre élément important : l'aspect fondateur du mythe. Signalons d'emblée l'ambiguïté du terme « fondateur ». D'abord, le mythe est « fondateur » en tant qu'une version première qui servira de base aux actualisations ultérieures. Cette version est en principe inconnaissable, non seulement à cause de son caractère oral, mais surtout parce qu'elle s'est perdue dans un passé lointain. Mais le mythe est « fondateur » également en ce

[1] Voir par exemple P. Walter qui insiste sur le caractère écrit de la légende : « La légende est d'abord ce qui mérite d'être lu, ce qu'il faut lire (en latin *legendum*). Elle possède donc nécessairement une forme écrite » (2005:59). Il n'y a par contre pas de consensus quant à la relation entre légende et réalité, tous les chercheurs ne considérant pas la légende comme un récit fictif.

qu'il met en scène la fondation d'une communauté. On peut remarquer que cette deuxième signification rejoint d'une certaine manière celle d'une origine dans un passé lointain, l'époque de la fondation de la communauté étant proche de celle de la création du monde. Comme l'exprime M. Eliade, « le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements' » (1988:16). C. Calame insiste aussi sur l'importance que revêt le facteur cosmogonique dans le cas du mythe lorsqu'il définit ce dernier comme « une narration récitée ou dramatisée [qui] rend compte essentiellement des origines du monde et de la communauté indigène en mettant en scène les événements créateurs des temps primordiaux » (1990:30).

Dans son analyse du rapport entre le mythe et la mémoire, D. Chauvin trouve que l'ancrage dans un passé immémorial confère au mythe un caractère anhistorique[1] : « Le mythe renvoie à une histoire collective qui remonte au-delà de l'Histoire dans un passé fort éloigné, d'avant le temps. Il s'agit en quelque sorte d'une mémoire au-delà de toute mémoire historique » (2005a:230). Par ses origines archaïques aussi bien que par son emploi de rituels répétitifs, le mythe devient un rempart contre le temps linéaire, une manière pour l'homme de lutter « contre l'écoulement du temps, contre le changement » (*id.*). Cet argument rejoint celui de l'« angoisse de l'Histoire » qui caractérise l'homme archaïque selon M. Eliade. En effet, Eliade considère que les rites de régénération présents dans un grand nombre de mythes reflètent « le refus de l'homme archaïque de s'accepter comme être historique » (2002:103)[2].

Au centre de notre intérêt sera la question de savoir si l'on retrouve dans *Biblique* des éléments d'un mythe fondateur dans la double acception du concept. Le titre du roman semblerait apporter une réponse positive à cette question par l'introduction d'une dimension biblique[3]. Or, la possibilité de l'existence d'un mythe fondateur aux Antilles fait l'objet de controverses. Plusieurs penseurs, dont É. Glissant, sont d'avis que les Antilles se caractérisent par l'absence de récit mythique fondateur. L'extermination de la population indigène caraïbe accompagnée de l'implantation d'une nouvelle population par la colonisation ont eu comme résultat, selon Glissant, qu'« à la connaissance de son pays le peuple antillais n'a pas lié une

[1] Ce qui caractérise l'« anhistorique », notion promue par Hegel, est justement l'emplacement hors de la conscience historique. A. Douaire le définit ainsi : « L'anhistorique est un état de transition, une étape vers la conscience historique » (2005:88). Nous reviendrons au terme et à sa liaison à la « non-histoire » glissantienne dans le chapitre 3.2.

[2] Notons ici une tangence avec le fantastique dans lequel certains chercheurs détectent une déploration de la perte du monde archaïque : « Le fantastique confirme le refus du présent et paraît le conservatoire des valeurs caduques. L'écrivain accepte la rupture d'avec le réel afin de reconstituer l'ordre perdu » (I. Bessière, 1974:42).

[3] Voir la réflexion de D. Chauvin autour de la Bible sinon comme mythe fondateur, au moins comme « texte fondateur de notre imaginaire » (2005b:45).

datation même mythifiée de ce pays » (2002:225). C'est cette absence de lien mythique avec la terre qui distingue les Antillais des peuples que Glissant appelle « ataviques », c'est-à-dire des peuples qui utilisent le mythe pour acquérir un droit légitime au territoire qu'ils habitent[1]. À la différence de tels peuples, les Antillais auraient selon Glissant une origine coïncidant avec un événement historique, à savoir la Traite négrière : « aux origines de l'Antillais ou Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière » (1998:265). Le caractère historique de cette genèse la rend inadéquate, selon Glissant, comme mythe fondateur qui, lui, doit s'ancrer dans un « temps primordial » au-delà de la conscience historique[2].

É. Glissant est cependant d'avis que l'absence de mythe fondateur n'est pas seulement un fait négatif. Par là, Glissant s'inscrit en faux contre la théorie avancée entre autres par Gilbert Durand, selon qui « il n'y a pas de civilisation sans mythe, car le mythe, comme processus d'alliance, aide à construire : se construire, construire des cités » (cité dans F. Monneyron et J. Thomas, 2002:26). Glissant considère que le manque de mythe aux Antilles encourage une « mise en relation », étant donné que le peuple antillais a une origine composite, à la fois africaine, européenne et amérindienne[3]. On se soustrait ainsi à l'implication négative du mythe fondateur, à savoir le droit au territoire et l'exclusivisme qui en découle.

À première vue, Chamoiseau semble adopter la vision d'É. Glissant. Dans *Écrire en pays dominé,* Chamoiseau relève le manque de mythe fondateur aux Antilles, le liant lui aussi à la pensée territoriale : « Là, aucune de ces Genèses traditionnelles qui fondent les ethnies, les territoires, les identités anciennes, la belle Histoire commune. Pas de discours d'origines. Pas de mythe fondateur général. Pas de sacralisation d'un commencement quelconque » (2002b:224). Chamoiseau se prononce également contre l'idée de la Traite négrière comme origine de l'identité antillaise, la considérant plutôt comme un point d'intersection : « La cale du négrier

[1] Pour les réflexions autour des cultures ataviques et de la « Digenèse », qui remplace la « Genèse » des cultures ataviques, nous renvoyons principalement à É. Glissant (1997b), mais aussi aux nombreuses interviews récentes avec É. Glissant. Retenons ce passage, où la dévalorisation de l'aspect territorial des mythes fondateurs occidentaux est particulièrement explicite : « dans les mythes amérindiens, l'homme ne se considère pas comme le propriétaire, mais comme le gardien de la terre. Comme celui qui est là pour l'honorer, l'entretenir, non pas la violer, non pas la souiller » (1997a:120-121).

[2] La réflexion de Glissant reflète la théorie de M. Eliade qui avait souligné l'incompatibilité entre le mythe et la vision linéaire de l'Histoire. Dans *Le mythe de l'éternel retour,* Eliade affirme ainsi que l'événement individuel doit être soumis à une transformation avant de devenir matière de mythe (2002:58-59).

[3] Voir à ce propos D. Chancé qui écrit : « une histoire des Antilles est nécessairement histoire de relation, histoires multiples qui se nouent dans cet espace géographique […] À la quête d'une origine créatrice se substitue, par conséquent, une mise en relation » (2001:211).

n'est pas le point du départ, mais le point d'une bascule vers des possibles inouïs » (*id.*).

Il y a pourtant dans *L'Esclave vieil homme et le molosse* une espèce de sacralisation de l'esclavage qui contredit aussi bien les théories d'É. Glissant que les propos de Chamoiseau lui-même. L'esclavage apparaît en effet comme un événement mythique fondateur. Dans leurs analyses de ce roman, D. L. Garraway (2006) et L. Milne (2003) se montrent convaincantes dans la mise au jour du caractère mythique de l'esclavage. Le recours aux mythes semble s'affirmer dans *Biblique*, comme le souligne C. Ljunggren Kullberg lorsqu'elle constate qu'après *Texaco*, « l'écriture tend à mythifier les expressions de la culture créole » (2006:109)[1]. L'esclavage est par exemple qualifié de « malédiction fondamentale », ou « malédisyon fondalnatal » avec les termes créoles de Man l'Oubliée (p. 413). L'écrivain irait-il ici à l'encontre de la leçon de Glissant et de ses propres propos théoriques pour tenter la mise en texte d'un mythe fondateur ? S'agirait-il d'une investigation du passé par des moyens autres que ceux d'une historiographie considérée non seulement étrangère aux Antillais, mais également à l'origine de l'effacement de la véritable Histoire antillaise ? D. Chancé a détecté une telle tendance dans les romans des créolistes : « Pour des raisons stratégiques, les auteurs de la créolité inscrivent leur discours dans des mythes, non dans des analyses historiques. Ils essaient peut-être de compenser l'absence de mythes fondateurs » (2000 :70). Ce recours des créolistes aux mythes est sévèrement critiqué par R. Lucas, pour le risque qu'il comporte de mener à un totalitarisme : « Accaparer le temps des commencements de manière autoritaire revient à s'arroger une légitimation proche de la sacralisation, donc non soumise à discussion » (2006).

Le recours à l'imaginaire mythique créole n'a rien de nouveau dans le contexte de l'écriture chamoisienne. En effet, déjà dans son premier ouvrage, *Maman d'lo contre la fée Carabosse* (1981), Chamoiseau met en scène un personnage connu des contes créoles : la Maman d'lo. Cette pratique se confirmera dans les romans suivants qui mettent en scène une panoplie de personnages tirés de l'imaginaire antillais[2]. Pourtant, comme l'observe avec raison C. Ljunggren Kullberg, il s'agit là d'occurrences anecdotiques, sans conséquence autre qu'un effet exotisant[3].

---

[1] La tendance à la mythification « s'affirme avec force dans le dernier roman de Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes* », écrit C. Ljunggren Kullberg (2006:109).

[2] Voir par exemple S. Choquet (2001:27 et 133-134).

[3] À ce propos, notons les références à certains personnages de l'imaginaire créole dans *Biblique* aussi, mais dans des rôles marginaux. Nous pensons surtout aux zombis, qui sont mentionnés explicitement dans le roman. Mais nous pensons aussi à deux personnages de l'imaginaire créole : les dorlis, auxquels font allusion les personnages incertains qui entrent dans la chambre de Sarah-Anaïs-Alicia pour faire l'amour avec elle, et Maman D'lo, dont l'avatar dans le roman est sans aucun doute la diablesse avaleuse. Notons à propos de Maman D'lo que P. Chamoiseau et R. Confiant lui trouvent des racines dans l'imaginaire des Indiens Caraïbes (1999:26).

En plus, il est à se demander si les contes créoles ont une portée mythique. É. Glissant prétend par exemple que « le conte créole ne constitue nulle part de mythe fondateur » (1997a:121). J. Corzani soutient également que les contes créoles ne possèdent pas la dimension sacrée du mythe : « Creole oral literature lost all its sacred dimension » (1994:132). Au contraire, continue Corzani, les Antilles se démarquent par le manque de récits mythiques :

> [T]he important mythic stories, legends, and epic stories disappeared completely with deportation, with the dissolving of continuity which it created, removing from the individuals their sense of the past, of lineage, and of History, as well as the mythic and legendary origins of their people or their race (1994:132).

Plusieurs autres chercheurs ont relevé l'absence de récits épiques dans la tradition littéraire antillaise. « En contraste avec l'Afrique, qui est riche en épopées orales », affirme B. Cailler, « la littérature orale des Antilles est composée surtout de contes » (1998:34). Et B. Cailler de mentionner l'absence du facteur régénérateur dans les contes : « Le texte dit sans doute des contes où l'on apprend à survivre : il ne dit pas d'épopées où l'on apprend à revivre » (*id*.). Comme le formule si bien D. Chancé, « Un peuple qui n'a pas eu d'origine mythique ou ontologique, mais qui a été formé violemment […] ne peut être sujet d'une épopée » (2001:205).

On notera pourtant une mythification de certains éléments de l'imaginaire créole dans *Biblique*. Nous pensons surtout au Mentô, Man L'Oubliée, et à la diablesse, l'Yvonnette Cléoste. Ces deux personnages ont une existence attestée dans l'imaginaire créole, comme en témoigne l'inventaire de G. Leti (2000:55 et 114)[1]. Cependant, après s'en être emparé, Chamoiseau utilise les personnages à sa manière, opérant des changements qui peuvent éventuellement avoir l'effet de leur conférer une valeur mythique.

L'exemple du Mentô est particulièrement intéressant, étant donné que c'est un personnage qui apparaît dans plus d'un roman. Dans *Texaco*, constate C. Molinari, les Mentô sont proches des conteurs antillais, bien que plus énigmatiques (2004:111). Nous partageons l'avis de C. Molinari, constatant que le caractère surnaturel des Mentô est peu marqué, étant mis sur le compte de la fantaisie débridée d'Esternome[2]. En revanche, ils sont clairement associés à l'esclavage, leurs origines étant à trouver

[1] G. Leti parle, il est vrai, d'un « Mentor », mais la définition qu'elle en fournit ne laisse pas planer le moindre doute quant à l'identité du personnage : « Mentor : C'est un personnage qui jouit de pouvoirs occultes et qui a atteint un haut degré de sagesse dans le maniement des forces. Les quimboiseurs ordinaires ne peuvent pas faire grand-chose contre lui » (2000:114).

[2] La première fois, le narrateur de *Texaco* parle des « illusions » (1998:70) et la deuxième des « idioties » (1998:342) d'Esternome en liaison avec les Mentô. Remarquons pourtant une hésitation d'ordre fantastique quant à la deuxième de ces occurrences, Marie-Sophie Laborieux ayant l'impression de « revivre » ces idioties dans la réalité.

dans la Traite négrière : « Débarqué parmi les tout premiers, il [*i.e.* le Mentô] avait usé son jeune âge à défricher l'habitation » (*Texaco*, 1998:70). L'origine dans un passé lointain est gardée dans *Biblique*, où le caractère surnaturel du Mentô est plus net que dans *Texaco*. Le surnaturel dans ce cas, serait-il un outil mis au service de la mythification ? C. Bougenot affirme par exemple que « le merveilleux […] a pour fonction de fixer l'épopée dans des temps immémoriaux » (2004:28). Les mots de Chamoiseau à propos des Mentô semblent étayer une telle conclusion. Dans son essai *Écrire en pays dominé*, l'auteur affirme : « Je me plais à rêver d'un Mentô impossible » (2002b:182). C'est un Mentô différent de celui des romans précédents que Chamoiseau compte mettre en scène, un Mentô qui renoue avec le passé d'avant la Traite : « La mémoire du Mentô relayait ces savoirs répartis chez ces hommes et ces femmes aux origines diverses » (2002:181).

C'est donc entre autres par ce lien à un passé éloigné, en l'occurrence au passé esclavagiste, que le Mentô dépasse sa condition de personnage de conte pour acquérir un statut mythique. Le roman abonde par ailleurs en allusions à un temps primordial, parfois même sous forme explicite. BBJ est par exemple né avant la naissance de l'humanité, en même temps que l'Univers : « À l'en croire, M. Balthazar Bodule-Jules était né il y a de cela quinze milliards d'années » (p. 52). C'est un passé de l'informe, d'avant l'individuation, d'avant même la partition des sexes, comme le montre le passage suivant : « il pouvait enfin être ce qu'il était, à la fois homme et femme. Il apprit à effacer en lui cette partition ancienne qui divisait l'humanité » (p. 666). Cet état est thématisé dans le roman par les trois personnages androgynes : Déborah-Nicol, Kalimatia et les Polo Carcel[1]. R. Watts trouve que par leur résistance à la catégorisation sexuelle, ces personnages subvertissent l'un des critères de base de la construction identitaire (2003:907). Une identité incertaine fait penser au passé mythique qui se caractérise selon M. Eliade par « [l]'abolition des contours, [la] fusion de toutes les formes, [la] régression dans l'amorphe » (2002:74). M. Eliade montre d'ailleurs qu'entre autres dans la religion iranienne « l'androgyne était la formule par excellence de la totalité » (1962:101).

L'eau est l'élément qui illustre le mieux le caractère flou de l'identité originaire dans les romans chamoisiens, aussi bien par son association à l'amorphe que par sa symbolique de la création. Selon R. Watts, « there is also in *Biblique* an exploitation of the symbolics of water's form that is consistent with Chamoiseau's other symbolic uses of water. Water, as an Amerindian woman in Brazil tells Bibidji, is the meaning of form, it carries in it the basic substance of all possible matter »

[1] Soulignons que Polo Carcel est hermaphrodite, ce qui complique son caractère mythique d'une certaine manière. Comme l'affirment F. Monneyron et J. Thomas en s'appuyant sur *Satiricon* de Pétrone, l'hermaphrodite apparaît comme la caricature de l'androgyne, ce qui peut contribuer à la dégradation du mythe (2002:40-41).

(2003:907). L'Amérindienne dont parle R. Watts mentionne elle-même le caractère amorphe de l'eau et son lien au passé : « l'eau est la mémoire des formes » dit-elle, et surtout « l'eau était l'informe d'avant la forme » (p. 174). Est illustrée ici également la symbolique de la création, qui était déjà présente dans le roman précédent. En effet, selon B. Barjon, dans *L'Esclave vieil homme et le molosse*, « l'eau est source de vie […] la "materia prima" à l'origine de tout » (2002:190), puisque « [l]e contact avec l'eau comporte toujours une régénération » (2002:192).

La symbolique de la création est mise en relief également dans l'association établie entre l'eau et les femmes que BBJ aurait désirées. Selon R. Watts (2003:903), la répétition à travers le roman entier de la phrase incantatoire « *Toutes ces eaux ! Toutes ces eaux ! »*, écrite presque toujours en italiques, est un indice du fait que l'eau a une signification symbolique. Or, R. Watts ne précise pas la nature de cette symbolique. Un parcours plus rigoureux des récurrences de la phrase mentionnée met au jour qu'elle n'apparaît que huit fois, et seulement entre les pages 169 et 209[1]. Chaque fois que la phrase est prononcée, c'est en liaison avec les femmes qui ont éveillé le désir de BBJ. Même Man l'Oubliée, qui pourtant substitue la mère de BBJ, apparaît dans ce contexte, étant clairement associée à la sensualité. Ses jeux aquatiques remplissent en effet le jeune BBJ de « délectation trouble », celui-ci se laissant « surprendre par des alarmes de chair, des érections voumvak qui l'asphyxiaient de honte » (p. 192). La dernière fois qu'est employée la phrase, il s'opère une liaison plus concrète entre l'eau et ces femmes dont la description fait appel à un champ sémantique aquatique de manière saillante :

> Pas un lieu d'*eaux*, prétendit-il, où il ne vécût des moments indémêlés de joie, d'amour, de mort, de peur, de fuite, de prostration, auprès de femmes éphémères qui lui frôlaient les corps avec des gestes *ondins*, qui le soignaient, qui le soutenaient …. Des femmes à chaque fois désirées ! […] femmes d'*eaux*, femmes d'*ondes*, femmes de *fleuves* hors du temps, femmes de déserts capables de célébrer la moindre *humidité*, femmes de force *océane* et rageuse, femmes odeur de marigots enveloppantes et terribles, femmes inventives et gaies comme des *coulées* de *sources* ! Il n'avait su que désirer l'embrasement de leur corps, ouvrir ses appétits sommaires autour des beautés de leur chair, respirer comme un malade le brut de leurs aisselles, *plonger* dans le mystère invincible de leurs yeux, mais jamais il n'avait interrogé leur relation aux *fleuves*, aux *mares* ou aux *rivières* (p. 209 ; c'est nous qui soulignons).

[1] Il s'agit des occurrences suivantes : p. 169 en liaison avec Man l'Oubliée, p. 171 avec l'Amérindienne, p. 176 avec la bossue, p. 180 avec Man l'Oubliée et l'Indienne, p. 188 avec l'Indienne à nouveau, p. 206 avec la diablesse, p. 208 avec la Congolaise et p. 209 avec les femmes en général.

Quelle est la signification de la relation entre l'eau et les femmes ? La suite du texte ne fournit pas la réponse, mais le fait que BBJ se pose des questions à ce sujet suggère qu'il s'agit d'une signification plus complexe que le seul désir sexuel. C'est peut-être la scène de la bataille avec le monstre marin qui pourrait nous éclaircir à ce sujet (p. 637- 654). Au milieu du récit de cette bataille, lorsque BBJ et l'étrange Kalimatia s'accordent une pause, leur désir sexuel est éveillé de manière invraisemblable[1], les deux se prêtant à un acte sexuel décrit par une profusion baroque de détails. Ces détails semblent cependant évoquer autant un acte sexuel qu'un accouchement. BBJ semble par exemple se retrouver dans l'utérus de la femme, à l'instar d'un fœtus : « C'était la première fois qu'un corps de femme le happait » (p. 646). Il a la sensation de n'être qu'un avec le corps de la femme, y étant intégré comme un enfant non encore né : « il croyait ressentir des sensations qu'elle devait éprouver, et la voyait réagir autant que lui à ce qu'il recevait » (p. 649). L'analogie continue, BBJ ayant l'impression de pénétrer dans un temple : « il crut alors entrer dans un temple de mousse tiède, puis dans une fleur noire pleine de petits soleils, puis dans un bouillon de chaleur insensée » (647). La dimension sexuelle semble donc faire place à une thématique de la naissance à travers laquelle le mythe fondateur s'inscrit dans le récit.

Le personnage de Kalimatia contribue au caractère mythique du récit de la bataille. Sa stature semble l'apparenter à un demi-dieu, le narrateur la présentant comme « une femme gigantesque » ou comme « [u]ne colossale chabine » (p. 642). BBJ a l'impression qu'elle entretient des liens étranges avec le passé : « il se sentait bien avec elle, comme avec une amie très ancienne, et ses gestes auprès d'elle semblaient des gestes d'habitude, inscrits dans une nécessité ancienne » (p. 643). Elle n'a pas d'origine connue par les gens de la communauté où elle habite et qui l'avaient trouvée lorsqu'elle était petite. Ses racines semblent plutôt se perdre dans la nuit du temps : « L'enfant chabine était apparue à cette époque, ou sans doute était-elle là depuis longtemps, mais ce fut seulement à ce moment précis qu'on la remarqua sur la plage » (p. 655). Son ancrage dans la culture créole est mis en évidence entre autres par ses injures qui rappellent celles de l'Yvonnette (p. 648). Mais son caractère mythique se révèle le plus clairement par sa sexualité ambivalente. R. Watts met la double sexualité de Kalimatia sur le compte d'un renversement de pouvoirs et d'une

[1] Notre emploi du terme « invraisemblable » est par rapport à une norme extérieure. Dans la logique de la structure du récit, comme le souligne R. Watts, le fait que l'acte sexuel a lieu à la mer est certainement cohérent avec la signification de l'eau : « Bibidji's sexual communion with the liquid woman […] takes place, naturally enough, at sea » (2003:908).

démesure rabelaisienne (2003:907)[1]. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, une sexualité incertaine peut également renvoyer à un passé mythique d'avant le partage des sexes.

Tous ces facteurs contribuent, selon nous, à la mythification de la bataille avec le monstre marin qui acquiert la valeur d'un événement fondateur. Remarquons à ce sujet un parallèle intéressant avec certains mythes à la base des cérémonies de la Nouvelle Année que M. Eliade a observés dans la tradition babylonienne de l'*akîtu* et dans le cérémonial israélite du Nouvel An. Dans ces deux exemples l'on retrouve un combat contre un monstre marin[2], combat qui prend des allures cosmogoniques, étant à interpréter comme la victoire contre le Chaos primordial : « la victoire sur les 'profondeurs aquatiques' ne peut signifier que l'établissement des formes fermes, c'est-à-dire la Création » (2002:75-76). M. Eliade souligne d'ailleurs le caractère régénérateur de l'élément aquatique dans le christianisme aussi, en l'occurrence dans le rituel du baptême : « Le baptême équivaut à une mort rituelle de l'homme ancien suivie d'une nouvelle naissance. Sur le plan cosmique, il équivaut au déluge : abolition des contours, fusion de toutes les formes, régression dans l'amorphe » (2002:74).

Par son lien à l'amorphe, l'eau semble constituer une figure appropriée pour décrire Man L'Oubliée ou l'Yvonnette Cléoste. Ces deux personnages au caractère mythique sont protéiformes, ou liquides, pour employer le terme de R. Watts (2003:908). C'est ce que montre par exemple la description suivante de Man L'Oubliée : « Ses gestes autour du feu, du manger, du coucher, les formes de son corps constituaient ses uniques invariances. Pour le reste, elle devenait un fluide, coulé-coulant » (p. 92). Sarah Anaïs-Alicia et Déborah-Nicol Timoléon sont elles aussi décrites sous le signe de l'instabilité et de la fluidité. Malgré l'apparent rapport d'opposition entre elles, BBJ « percevait chez les deux personnalités une même instabilité […] Ces deux femmes, pourtant très fortes, étaient irrémédiablement incertaines et fluides » (p. 394-395). L'instabilité semble provenir du fait qu'à l'origine, ces deux femmes formaient une entité unique dans laquelle se dissolvaient toutes les différences. Elles semblent ainsi provenir d'un monde originaire mythique qui se caractérise, selon M. Eliade, par la *coincidentia oppositorum*, c'est-à-dire l'annulation des contraires. La nostalgie que ressent Déborah de l'union avec sa sœur peut ainsi être vue comme la nostalgie de l'unité perdue, caractéristique des mythes selon la théorie eliadienne : « Avant de devenir les concepts philosophiques par excellence, l'Un, l'Unité, la Totalité constituaient des nostalgies qui se révélaient dans

[1] R. Watts considère par exemple subversive la manière dont les rôles sont inversés lors de l'acte sexuel, Kalimatia étant celle qui pénètre BBJ : « By virtue of her lability, she ends up penetrating *him* » (2003:208 ; c'est l'auteur qui souligne).

[2] Soulignons ici un possible lien intertextuel avec la bataille avec la pieuvre géante dans le roman *Les travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866).

les mythes et les croyances » (1962:153). L'extrait suivant est exemplaire à ce sujet, non seulement parce que Déborah exprime explicitement son désir d'un retour à l'union dissoute, mais également parce que la mention du chaos et le recours à un champ sémantique aquatique – voir nos soulignements – suggèrent un état originaire mythique :

> Déborah-Nicol s'était glissée sous les draps auprès d'elle [Sarah] avec une *soif* de sa chaleur et de sa chair. Là, elle avait senti la moiteur du corps si désiré, son odeur de lavande-basilic, le souffle de ce sommeil qui s'en allait rejoindre des amplitudes cosmiques. Car Sarah ne donnait jamais l'impression de dormir. On la croyait plutôt *évaporée*, presque *dissoute* parmi les draps, presque matière dans les matières des draps, tellement absente qu'elle devait *voguer* en dehors de son corps. On pouvait l'imaginer sans peine se faufilant entre des astres qui rêvent. Déborah-Nicol s'était rapprochée d'elle, son ventre contre son dos, ajustant son corps au sien à la manière d'une couple de cuillères, et s'était mise à respirer au même rythme qu'elle, à s'efforcer de devenir elle. Et c'est alors que ce lit d'acajou (pourtant créé solide par le menuisier de Saint-Joseph) s'était transformé en un fragile *bateau*, c'est le mot qui me vient, un bateau, je fus emportée dans un vertige d'*ondes* et de *vaguelettes*, tout semblait être en *eau*, les draps, les oreillers, les coussins, la moustiquaire, les colonnes qui *ondulaient* comme des *anguilles de mer*, et son corps qui semblait prêt à se décomposer en une *coulée* d'*eau* tiède, je ne sais pas ce qui s'était passé, peut-être que son univers s'était mêlé au mien ; et c'est serrée contre elle, serrée contre sa chaleur, respirant dans sa peau, abandonnée à l'éther de sa *sueur*, que je vis le monde d'une manière chaotique : des emmêlements de forces triomphantes et de douceurs vaincues, des conquistadores transformés en pierre et des femmes éplorées qui montent au ciel, des sacrifices d'âmes molles et des violences aiguës comme du carbone de sel, des dons débiles et des bagarres qui brisent les os, des fracas de fer et des mousses de coton... Tout était distendu douloureux, en conflit permanent. Sarah, qui ne s'était pas réveillée, se mit à gémir, à pleurer, à refuser ma présence auprès d'elle, le contact de mon corps contre le sien. Ce ne fut jamais très clair pour moi, mais je sortis du lit en sachant que notre union était impossible; et que cette impossibilité se fondait sur une loi qui dépassait la loi des sexes, des espèces et des hommes. Elles étaient condamnées à vivre simplement côte à côte, en sœurs antagonistes et complémentaires, l'une se nourrissant de l'autre à distance; ou l'une préservant l'équilibre de l'autre par le déploiement actif de son être (p. 506-507 ; c'est nous qui soulignons)[1].

On notera ailleurs que le narrateur soulève explicitement l'aspect de l'essence mythique de l'eau : « Ces eaux […] allaient de par le monde, oxygénées de mythes, de contes et de légendes » (p. 190). La manière dont les pêcheurs qui cachent BBJ de la police voient la mer satisfait à deux des critères du mythe fondateur, à savoir

[1] On notera le changement déstabilisant de voix narrative à l'intérieur de cet extrait, le « je » du narrateur étant d'abord mis en doute dans la phrase « c'est le mot qui me vient, un bateau, je fus emportée dans un vertige d'ondes et de vaguelettes » pour être investi ensuite par Déborah qui prend le relais de l'énonciation. Ce procédé, qui contribue au brouillage identitaire, fait l'objet d'une analyse approfondie dans le chapitre 2.2.

l'atemporalité et le flou identitaire : « Ils disaient que la mer n'a pas d'âge, qu'elle n'est ni homme ni femme » (p. 633).

Les bois semblent aussi avoir un caractère mythique dans les romans chamoisiens. Selon R. D. E. Burton, ils y sont liés à la magie et au surnaturel – « fantasy » – aussi bien qu'aux opprimés – qu'il appelle « Powerless » (1993:470). Nous souscrivons à l'avis de Burton, mais nous trouvons qu'il y a plus, dans les bois, que le seul côté subversif auquel s'arrête le critique. Ainsi, nous trouvons que l'association aux esclaves fugitifs – les bois ont en effet servi de refuge aux nègres marron[1] – met également en relief le lien qu'entretiennent les bois avec le passé. Ce lien revêt un aspect mythique chez Chamoiseau, comme le montre B. Barjon pour *L'Esclave vieil homme et le molosse* : « Le bois amassa sur place son infinité. Il s'inscrit bien dans un éternel présent mythique et symbolise un sanctuaire » (2002:199). Dans *Biblique*, il y a même une allusion explicite à un éventuel caractère mythique des bois, faite par la comparaison avec « les bois mythiques de José Gamarra ou dans la jungle totale de Wifredo Lam » (p. 214). Il y a également une valorisation de certains arbres qui existaient sur le territoire martiniquais avant la colonisation. Le caractère atemporel de Man L'Oubliée se dévoile clairement lorsqu'elle est proche d'un de ces arbres millénaires : « elle paraissait plus que très jeune […] en d'autres secondes elle lui semblait d'un âge impraticable, comme une arrière-éternité en promenade sur la terre. Cette impression se produisait quand elle passait sous un arbre de mille ans » (p. 305). Le lien entre les arbres et l'esclavage est à certains endroits explicite : « fromagers, des acacias sans âge, de gris tamariniers témoins de l'esclavage » (p. 116). La réaction de Manotte, la mère de BBJ, devant les arbres est notable : « Roye, ils me faisaient peur… » (p. 116). Est-ce là l'expression d'une inquiétante étrangeté freudienne devant le resurgissement d'un passé refoulé ou de la peur devant l'inconnu, le *mysterium tremendum* dont parlait, nous l'avons vu, R. Otto ? Il est difficile de trancher, mais il est par contre aisé de constater que le fantastique entretient des rapports aussi bien avec l'inquiétante étrangeté qu'avec la peur devant l'inconnu[2].

L'une des composantes essentielles des mythes est la dimension temporelle. Comme l'a montré M. Eliade, les mythes se déroulent dans une temporalité cyclique qui s'offre aux hommes comme une alternative consolatrice à l'effrayante coulée du temps linéaire. J. Fabre insiste lui aussi sur la fonction sécurisante de la temporalité mythique lorsqu'il constate que « la confusion de l'infini et du présent tend à faire

[1] Voir aussi D. L. Garraway : « The deep forest is an enigma to béké and slaves alike; whereas the bas bois are navigable and easily accessible to the master's hounds, the hauts-bois, or grand-bois are the sanctuary of escaped slaves and the imagined domains of zombies, monsters and beasts » (2006:156).

[2] Le rapport entre le fantastique et l'inquiétante étrangeté fera l'objet d'un approfondissement dans le chapitre 4.

disparaître toutes traces de linéarité angoissante » (1992:20). D. Chauvin affirme que le mythe porte « témoignage de l'identité et de la permanence dans le flux temporel, de la lutte de l'homme contre l'écoulement du temps, contre le changement, et contre ce changement suprême qu'est la mort » (2005a:230). Le caractère cyclique du temps mythique lui confère une certaine immobilité, le présent incluant le passé et pouvant par conséquent être qualifié d'éternel : « Le temps sacré est par sa nature réversible, dans le sens qu'il est à proprement parler un Temps mythique primordial rendu présent » (M. Eliade, 1965:63).

L'immobilité est sans aucun doute ce qui caractérise la temporalité de *L'esclave vieil homme et le molosse*, comme le propose B. Barjon, mettant à jour également de manière convaincante l'enjeu mythique qui en résulte (2002:202). Dans *Biblique*, il y a indéniablement une dimension temporelle linéaire, aussi bien la vie de BBJ que l'Histoire antillaise étant présentées sous le signe d'un progrès temporel. L'on y retrouve pourtant de nombreuses références à une temporalité autre. Ainsi, à côté du temps linéaire des hommes, souligné par la progression inhérente dans le concept de spirale[1], on retrouve le temps cyclique des femmes : « les femmes rêvent en boucles, et les hommes en spirales » (p. 536). La femme, serait-elle dans la vision chamoisienne plus proche d'un temps mythique [2] ? Sans donner une réponse définitive[3], signalons que dans les récits des rencontres entre BBJ et les femmes qui ont marqué sa vie, le temps semble souvent immobile. Ainsi, en présence de l'Amérindienne qui le soigne, BBJ « se sentait coincé comme dans un boucle du temps » (p. 175). Les lieux où habite cette femme semblent « saisis dans un temps immobile » (p. 172). De même, l'Indienne qui apporte secours à BBJ « vivait hors du temps » et « semblait immuable » (p. 183), le héros ayant en sa présence l'impression d'un « temps suspendu » (p. 186).

---

[1] Dans l'analyse qu'il fait du *Siècle des lumières* d'Alejo Carpentier, D. Chancé souligne la présence d'un mouvement de progression dans le concept de spirale par contraste avec le cycle : « C'est une spirale et non un cycle, car s'il y a des retours dans le roman, ils mènent toujours le héros au point de départ, certes, mais vers un nouvel étage. Entre-temps, tout a changé, les lieux, les situations, les personnages » (2001:31).

[2] C'est ce que constate D. Chancé en ce qui concerne la vision d'un autre écrivain antillais, Daniel Maximin, chez qui la femme a un rôle fondateur dans le sens mythique du terme : « l'alliance fondatrice n'est pas accomplie entre homme et femme mais entre femme et nature » (2001:89).

[3] L. Milne constate que dans les romans chamoisiens antérieurs, la relation est inverse, les femmes étant plus terre à terre dans leur approche du passé, tandis que les hommes n'hésitent pas à faire recours à l'imaginaire : « almost all the women's texts in Chamoiseau's work are in some way based, however unreliably, on their memories of past events, and thus appear as forms of documentary reportage rather than as the imaginative, poetic (folk-) tales of the *Conteur* […] Women thus appear mainly as witnesses to histories whose voice must be heard, but not generally – nor prominently – as creators of literature. Men, on the other hand, do tell imaginative tales, most especially for example, the professional Conteur Solibo, or the old man whose version of the Colibri story occurs within Man Goul's account of Kouli. Drawing on both historical reportage and creative tale, Pipi's best stories are based on a real character but, significantly, have an inventive, fictional twist » (2001:68).

L'Yvonnette Cléoste entretient elle aussi des rapports intimes avec un temps immobile. Le narrateur fait par exemple allusion à son caractère atemporel : « j'eus la certitude que cette femme avait bien existé ou existait encore inexplicablement » (p. 119). En plus, l'Yvonnette possède la capacité de causer ce que le narrateur appelle un « temps détraqué ». Cette capacité est mise en scène dans une partie écrite sous le signe du fantastique (p. 227-233), où l'arrêt du temps – « les heures refusaient de passer. Tout s'imprégnait de noirceur, d'immobilité morte » (p. 227) – se présente comme un événement effrayant aux yeux du jeune BBJ : « Man L'Oubliée ne s'inquiétait même pas de ce mystère. L'enfant, lui, tirait la langue comme un bœuf au soleil » (p. 228) et « avait le sentiment que son cœur bégayait sur un même battement, que son souffle s'encayait dans la répétition sèche d'un oxygène unique » (p. 232). L'absence de réaction de la part de Man ne fait que souligner la peur qui s'empare de BBJ, l'enfant incarnant de toute évidence une perspective autre que celle de sa femme mentor : la perspective rationnelle, qui est celle du narrateur aussi. En témoigne l'emploi que fait ce dernier du terme « mystère ». En témoigne aussi sa définition du temps détraqué comme « [u]ne immobilisation effrayante. Une sorte d'arrêt du temps » (p. 231). La perspective rationnelle et la réaction de BBJ confèrent un caractère fantastique à l'immobilisation du temps, mais nous ne voyons pas en quoi cela s'opposerait au caractère mythique de l'événement. Au contraire, en désignant l'événement comme appartenant à un inconnu effrayant aux yeux de la raison, l'on ouvre la voie à des explications autres que scientifiques, dont le mythe.

Mentionnons qu'aussi en présence de Man L'Oubliée, le temps semble se soustraire à la coulée linéaire : « L'enfant M. Balthazar Bodule-Jules vécut auprès d'elle [*i.e.* Man] durant un nombre d'années impossible à compter ; non par manque d'un bon calendrier mais parce qu'il avait échappé là, disait-il, au dévalé du temps » (p. 146). Et encore : « Ils coururent ainsi durant un temps qui n'avait pas de longueur » (p. 151). Les arbres sous lesquels Man choisit de méditer ont une frondaison qui « semblait suspendre le temps » (p. 157).

L'immobilité temporelle est mise en scène d'une manière déstabilisante lorsque BBJ assiste à la réunion d'une dizaine de Mentô (p. 608-612). Après ce qu'il a ressenti comme seulement une nuit en présence de ces êtres, BBJ rentre à la maison des sœurs Timoléon pour découvrir que le temps y a passé différemment : « il avait cru n'avoir effectué que des allers-retours avec Man L'Oubliée, et être revenu souvent auprès de son aimée pour vérifier qu'elle était saine et sauve. Les réalités lui dictaient le contraire. Le temps avait accompli un bond considérable » (p. 611). Le temps de la maison est donc mis du côté des « réalités », par contraste avec le temps immobile des Mentô. Au demeurant, la coulée du temps dans la réalité est associée à des effets désastreux, ce qui met en relief le caractère anxiogène du temps linéaire et « la terreur

de l'Histoire ». En effet, BBJ semble avoir été à l'abri de touts les désastres qui ont frappé la maison Timoléon pendant sa visite aux Mentô (p. 612). Après cela, le temps semble perdre son sens ordinaire, le récit empruntant le registre fantastique pour le montrer. L'extrait suivant est illustratif à ce sujet, la focalisation sur BBJ soulignant la différence entre sa perception du temps et le régime temporel de Sarah-Anaïs-Alicia :

> Il est possible que le temps ait eu des sauts curieux, comme déréglé par les miroirs qui de plus en plus aspiraient l'espace. Quand il s'était trouvé auprès de Déborah-Nicol […] le temps avait peut-être passé. Passé terriblement… Un jour, il monta comme d'habitude dans la chambre de Sarah-Anaïs-Alicia, avec le sentiment qu'il ne l'avait laissée que durant dix minutes… il trouva la chambre vide … couverte d'une poussière épaisse … les miroirs arboraient le tain dénaturé des glaces de cent ans … (p. 615-616).

On notera d'autres références à une temporalité différente dans le roman. Le zombi qui sera le père d'Anaïs-Alicia possède l'aptitude d'enfreindre les lois de la temporalité :

> Le pire c'est qu'il voyait (au même instant) et le présent et le passé. Pour lui, soleil et lune ne changeaient pas de lumière ; le jour lui parvenait sur un mode identique aux nuits les plus obscures où il pouvait voir clair […] Si bien que le temps, au lieu de passer vraiment, restait intense et fixe comme un serpent sidéré par l'ennui (p. 358).

La manière dont le passé se superpose ici au présent rompt avec deux des conditions nécessaires à une temporalité linéaire : la succession et son corollaire, l'effacement du passé au profit du présent. Le récit de la bataille avec le monstre marin (p. 637-654), récit dont nous avons déjà suggéré l'essence mythique, est une autre allusion à un monde qui se situe en dehors du temps linéaire. Ainsi, après la première attaque du monstre, le temps s'arrête : « Les jours suivants furent immobiles » (p. 639). L'emploi de la répétition dans la description de la chasse au monstre fait que le récit assume des accents incantatoires, semblant être énoncé par un aède qui récite un poème épique : « Ils tournèrent ainsi, tournèrent encore, tournèrent toujours » (p. 645). Les adverbes de temps soulignent la dimension durative introduite au niveau syntaxique déjà par la répétition, suggérant même une continuation du déroulement de l'action dans le présent, « encore » et « toujours ».

*

Concluons cette partie par le constat de la présence d'une dimension mythique dans *Biblique*. Une telle dimension problématise le réel du roman. En effet, bien que le

mythe ne soit pas à considérer comme opposé au réel, se donnant pour vrai, le réel auquel il renvoie est de nature globale plutôt que spécifique – un réel holistique. Dans *Biblique*, le lien entre mythe et réel est problématisé aussi par le statut incertain du mythe sous-jacent. Est-ce un mythe qui a ses origines dans l'imaginaire antillais, comme le donnent à croire les références à des personnages des contes créoles ? Ou s'agit-il plutôt d'une invention de la part de l'auteur, une création simultanée avec l'écriture du roman ? La plupart des indices pointent dans le sens d'une invention. Certes, comme nous l'avons vu, l'auteur se sert de personnages provenant de l'imaginaire commun antillais, mais il les change à sa manière en les dotant d'un caractère mythique qui leur manquait initialement. Il reste que l'auteur donne l'impression d'inscrire un mythe préexistent, mimant les critères des mythes et les modalités de son inscription.

L'on pourrait se demander si le caractère inventé du mythe employé par Chamoiseau élimine tout lien au réel. Comme le note J. Derive en s'appuyant sur un corpus littéraire africain, la validité du mythe dans le contexte littéraire ne réside pas dans son authenticité, mais dans sa cohérence avec la culture orale locale et dans son applicabilité dans le présent :

> On peut certes se demander dans quelle mesure ces mythes sont authentiques et dans quelle mesure ils sont aménagés, voire même fabriqués, pour les besoins de la fiction. Pour le critique littéraire, qui n'a pas à se soucier de « vérité ethnologique », la question n'est peut-être pas d'une telle importance. L'essentiel n'est sans doute pas en effet l'authenticité ethnographique du mythe en tant que tel, mais plutôt sa crédibilité du fait de sa fidélité à l'esprit de la mythologie locale. Même s'il s'agit d'une mythologie imaginaire, inventée de toutes pièces par l'auteur, cette fidélité témoignera de l'authenticité de la culture orale de l'auteur, capable de créer un mythe vraisemblable, à la manière de ceux, réels, de son répertoire ethnique, et de lui donner une signification actuelle, répondant aux problèmes du monde contemporain (2005:15).

C'est là deux critères auxquels *Biblique* répond sans le moindre doute. Ceci nonobstant, la possibilité que le récit de la vie de BBJ soit une invention est mentionnée explicitement. Surtout ses interventions métadiégétiques dans ses « Notes d'atelier et autres affres » mettent à jour le processus imaginatif de son travail d'écriture[1]. Même dans le cadre de la diégèse il y a des allusions au caractère inventé du récit. Notons par exemple une allusion explicite à l'invention d'un mythe fondateur, dans le discours que tient BBJ aux jeunes drogués de Saint-Joseph : « Inventez-vous cette mémoire fondatrice, que l'on jardine en soi-même et qui dicte son principe d'ouverture aux puissances de ce monde ! […] allez comme ça, errant de

[1] Voir les chapitres 2.2 et 2.6 pour une analyse de ces commentaires métanarratifs et de leur fonction en ce qui concerne le réel et l'imaginaire.

prolongement en prolongement, jusqu'à vous sentir le plus humain possible » (p. 254-255). Est-ce là un reflet de ce que fait le narrateur ?

L'on peut se demander pourquoi Chamoiseau exhibe ainsi le caractère inventé du mythe. Serait-ce une manière de déjouer une éventuelle accusation de vouloir renvoyer à un mythe fondateur ? Ou serait-ce plutôt une manière d'avouer l'impossible filiation à la tradition orale antillaise ? Dans la deuxième alternative, la mythification pourrait être une façon de combler l'absence de mythe fondateur par un texte fondateur qui sera à la base d'un mythe littéraire. En effet, comme A. Siganos l'a remarqué, malgré son ancrage dans un texte individuellement conçu, le mythe littéraire garde la plupart des fonctions du mythe (2005:96). Il s'agit principalement de la fonction fondatrice, qui permet dans le cas de Chamoiseau l'établissement d'une filiation littéraire. Dans cet ordre d'idées, C. Kemedjo affirme que la présence de Césaire dans les romans chamoisiens peut être lue comme une tentative de recherche d'origines littéraires[1]. L. Moudileno a elle aussi insisté sur l'enjeu littéraire de l'exploration historique des romans antillais : « L'écrivain entreprend d'intégrer l'h/Histoire dans un triple mouvement : il reconstruit l'Histoire générale des Antilles ; il revendique en celle-ci une histoire littéraire ; finalement, il se projette lui-même en tant que personnage historique dans la continuité qu'il établit » (1997:198). Quoiqu'il en soit, il est indubitable que le mythe peut être une manière d'aborder un réel et un passé problématiques, ce qui n'équivaut pas à une accaparation du « temps du commencement » contre laquelle s'insurge R. Lucas[2].

2.6 Réel ou imaginaire ?

Comme nous venons de voir, le réel rationnel de *Biblique*, construit principalement par le biais d'une voix narrative qui fait autorité, est problématisé de plusieurs manières. Les différents procédés métaleptiques que nous avons analysés ainsi que la tendance à la mythification ont pour conséquence d'ébranler les assises d'un réel de type rationnel. Un tel ébranlement est essentiel à l'effet fantastique. Ceci est en conformité avec les acquis théoriques au sujet du fantastique qui est vu comme un moyen d'interroger la catégorie du réel.

[1] « Casting Césaire as a character in the novel is part of that search for literary origins which becomes increasingly one of the distinguishing traits in the process of maturation for Antillean literature, Césaire's inscription in novelistic creation gives writers the opportunity to explore a difficult relationship with the controversial Ancestor » (2002:219).
[2] Voir plus haut dans ce sous-chapitre.

Il n'y a cependant pas de consensus parmi les théoriciens quant aux raisons de cette interrogation. Certains considèrent qu'elle est gratuite, seul comptant dans le fantastique l'effet déstabilisateur sur le lecteur[1]. D'autres sont d'avis que le fantastique peut contribuer à une compréhension plus adéquate du réel. I. Bessière considère que « la tentation du fantastique caractérise un écrivain qui comprend que sa culture ne peut l'aider à maîtriser le réel » (1974:118). L'irréel mis en scène par le fantastique constitue, selon I. Bessière, un point de vue privilégié pour mieux contempler le réel : « l'irréel devient le meilleur moyen de se placer au cœur du réel » (1974:119). D'une position extérieure l'on peut, en effet, avoir une vue d'ensemble du réel qui va à l'encontre de la perception « fragmentaire » (1974:245) qu'impose la culture, entre autres par le biais de la science. R. Jackson affirme que l'un des objectifs du fantastique est de mettre à jour le caractère arbitraire et construit du réel : « It reveals reason and reality to be arbitrary, shifting constructs, and thereby scrutinizes the category of the "real" » (1982:21). Selon R. Jackson, l'ouverture vers une autre dimension, en l'occurrence vers l'imaginaire, remet en question la 'solidité' du réel : « It is this *opening* activity which is disturbing, by denying the solidity of what had been taken to be real » (1982:22 ; c'est l'auteur qui souligne)[2].

L'un des enjeux du fantastique serait donc la remise en question du réel rationnel. Une des conséquences de l'emploi du fantastique est que le réel déborde les frontières entre lesquelles le circonscrit l'état actuel des connaissances, ou l'*épistémè* avec le terme de M. Foucault (1966:13). J. Malrieu affirme par exemple que « [l]e fantastique a pour objet le réel, même s'il s'agit pour l'auteur de laisser envisager un réel plus large, ou moins apparent, que le réel connu » (1992:43). Selon J. Malrieu, « le récit fantastique se fonde principalement sur la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue » (1992:69). C'est là l'une des raisons pour lesquelles l'hypothèse d'une mise à l'épreuve du réel est objet de controverse. En effet, un élargissement du réel jusqu'à englober le surnaturel peut saper la condition même de l'existence du fantastique – l'antonymie entre le réel et le surnaturel. En l'absence de cette antonymie le récit serait plus proche des modes voisins, le réalisme magique et le réalisme merveilleux, dans lesquels le rapport entre réel et surnaturel s'articule différemment, comme nous l'avons déjà vu. Or, le fait de montrer les limites du réel rationnel n'implique pas nécessairement une inclusion de l'imaginaire au sein du réel. Le réel est en effet une entité bien définie dans le fantastique, distinct de l'imaginaire et clairement irréconciliable avec le surnaturel, ce dernier faisant partie de

[1] J. Fabre, par exemple, critique le manque de rigueur dans les théories qui voient le fantastique comme « une réaction contre les vilaines Lumières et leur néfaste entreprise de dessèchement hyper-rationnalistes » (1992:293).

[2] Parmi les théoriciens qui voient dans le fantastique un chemin vers le réel, mentionnons également M. Brion (1961:8) et F. Hellens (1967:67).

l'imaginaire. La coexistence paradoxale entre réel et surnaturel dans le fantastique est une manière de remettre en question les règles de la vraisemblance et corollairement la catégorie du réel.

Notre propos dans ce chapitre est d'examiner si l'imaginaire, par son importance dans *Biblique*, efface le réel, comme le concluait C. Ljunggren Kullberg[1]. Si un niveau de réel rationnel existe dans le roman, la problématisation de ce réel par les différents procédés que nous venons d'analyser nous amène à reconsidérer la relation entre les deux registres. Ce faisant, nous renverserons la perspective par rapport aux parties précédentes et mettrons l'imaginaire au centre de notre intérêt. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la question de savoir s'il y a dans *Biblique* une valorisation de l'imaginaire par rapport au réel. Ce qui guidera notre réflexion sera l'importance de cette problématique pour l'Histoire antillaise et pour sa représentation dans *Biblique*.

Commençons par l'appellation ambiguë de « guerrier de l'imaginaire » dont est affublé BBJ. D'un côté, la formule « guerrier de l'imaginaire » pourrait signifier que le statut de guerrier n'est que le produit de l'imaginaire, en l'occurrence de l'imaginaire du héros. La fiabilité de BBJ est remise en question tout au long du roman, le narrateur suggérant, comme nous l'avons montré, que les prouesses de BBJ ne sont que du « folklore verbal » (p. 67) et ses combats une « guérilla de bouche » (p. 701) [2]. De l'autre côté, « guerrier de l'imaginaire » pourrait également désigner un combattant qui lutte pour une réévaluation de l'imaginaire dans un monde désenchanté[3].

Cette dernière hypothèse est avancée par Chamoiseau lui-même dans *Écrire en pays dominé*, lorsqu'il considère le rêve comme un mode de connaissance, pas loin de la rêverie bachelardienne :

> Aller au rêve. Haler le rêve. C'était là, je le compris soudain, le mode meilleur de connaissance : rêver, rêver-pays. Le rêve m'offrait la légèreté omnipotente du papillon. Le rêve pouvait dénouer les ferrements coloniaux posés à nos réalités. Rêveur, j'irai aux frissons d'ombres, aux insignifiances annoncées, aux béances apparentes (2002b:106).

La possibilité d'arriver à une compréhension du réel par le rêve est suggérée dans *Biblique* aussi. Le narrateur constate par exemple au sujet de BBJ qu' « [i]l apprit

[1] Voir le chapitre 2.1.
[2] Voir le chapitre 2.2.3.
[3] Le concept du « guerrier de l'imaginaire », introduit dans l'essai *Écrire en pays dominé* (2002b) avant d'être employé dans une œuvre romanesque, est complexe et difficile à saisir, comme le montrent les différentes tentatives d'analyse de la part des chercheurs. Mentionnons entre autres S. Choquet (2001:331-335).

à rêver pour mieux comprendre, et à imaginer pour mieux approfondir » (p. 390). C'est à travers le rêve que BBJ a le sentiment de dépasser les limites de l'épistémè rationnelle pour s'approcher du mystère de la création : « ses rêves l'avaient presque initié à l'énigme de la matière et de l'antimatière, socle toujours inconcevable de l'univers connu » (p. 53). Le vieux BBJ admet avoir sous-estimé la « vertu de connaissance » du rêve, pour reprendre une expression de F. Lagarde (1999:144) :

> À cette époque, tout cela n'était pour lui qu'une rêverie propice à lui ôter conscience de sa situation […] Mais, à présent, le vieil homme (bouleversé) découvrait combien une vigueur surprenante l'investissait alors. Il eut une clairvoyance soudaine : l'enfant ne faisait pas que rêvasser; il accédait à un état spécial !... Dans son esprit, des visions de leurs drives se chevauchaient lentement : ravines pluvieuses, arches de bambous, falaises animées de cascades... Puis surgissaient des lieux inaccessibles aux regards ordinaires : grottes de feuillages bien closes sur une ambiance de cathédrale, ignames en mûrissement dans des matrices terreuses, topographie d'une liane-paroka étale à l'infini […] Ces emmêlements énergétiques constituaient l'organisme invisible des grands-bois (p. 160).

Comme il ressort ici, le réel vers lequel mène le rêve se situe hors du champ visuel ordinaire et au-delà du domaine de la conscience et par conséquent de la raison. Le rapport entre la vue et la raison est un acquis. Dans son étude sur la littérature fantastique, R. Jackson constate que la vue a un rôle déterminant pour la construction de la réalité rationnelle : « Knowledge, comprehension, reason, are established through the power of the *look*, through the *"eye"* and the *"I"* of the human subject whose relation to objects is structured through his field of vision » (1982:45 ; c'est l'auteur qui souligne)[1]. Selon une telle conception, l'invisibilité d'un objet indique son inaccessibilité par la raison. Le rêve vient supplanter ce manque, ouvrant une voie vers cet objet.

Par la dichotomie glissantienne « pays rêvé - pays réel »[2], sur laquelle s'est calquée la distinction que fait BBJ entre « pays enterré » et « pays officiel » (p. 737), s'opère un transfert de cette théorie au contexte antillais. En effet, le participe « rêvé » suggère la nécessité d'autres moyens que ceux fournis par la raison pour appréhender la Martinique véritable.

Pour dépasser les limites qu'impose la raison et atteindre ce « pays rêvé » ou « enterré » il faut donc faire appel au rêve et par conséquent à l'imaginaire. Cette idée revient fréquemment dans le roman. Déjà dans l'épigraphe du début du récit de l'agonie de BBJ, le conteur Isomène Calypso, s'adressant en apparence à l'écrivain Chamoiseau, lui donne le conseil d'utiliser l'imaginaire : « *Oala, petit Cham* : sur cette

[1] Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre 3.3.2.
[2] Cette dichotomie apparaît initialement dans un poème de Glissant, appelé justement *Pays rêvé, pays réel* (1985).

vie, il te faut comme greffer des merveilles. De légendes en légendes, avec les contes, les fables, les sagas, les miracles et les mythes, réensemence le monde sans jamais fatiguer » (p. 31 ; c'est l'auteur qui souligne). Ces propos mis en exergue annoncent l'importance que revêtira l'imaginaire dans le roman. Ils mettent également en lumière la coupure entre le réel – « cette vie » – et l'imaginaire, le dernier se greffant sur le premier à l'instar d'un organisme étranger. Dans un passage ultérieur, qui reprend pratiquement mot à mot le texte de l'épigraphe, l'imaginaire apparaît plutôt comme une partie du réel que l'approche rationnelle aurait évacuée : « Je laissais les légendes, les mythes et les délires là où les logiques d'un prétendu réel les avaient épuisés; et j'ensemençais de fiction, de mythes et de légendes ces endroits où trop de clartés rationnelles les avaient vidangés. Tout cela dans l'unique souci de m'approcher de ce qu'avait été cet homme » (p. 265). Cependant, BBJ est non seulement le symbole de la difficulté de saisir le réel véritable, mais également un des partisans de l'imaginaire, comme le montre le conseil qu'il donne à Caroline, la jeune fille qu'il essaie d'extraire de l'emprise de la drogue : « *Fréquente les mystères, n'essaye pas de tout rendre transparent comme les colonialistes* » (p. 729 ; c'est l'auteur qui souligne).

Le narrateur avance par ailleurs l'hypothèse que ce qui semble être des fabulations de la part de BBJ pourrait être une manière d'exprimer la réalité :

> M. Balthazar Bodule-Jules avait maintes fois évoqué ces orages qui transmutaient les bois de son enfance, mais ses récits n'utilisaient jamais les mêmes faits ou les mêmes images, je crus qu'il s'agissait des défaillances habituelles d'une mémoire de menteur, mais à force d'y songer j'acclimatai l'idée qu'ils exprimaient la permanence d'un indicible (p. 230).

L'on remarquera l'emploi du terme « indicible » pour la description d'un phénomène naturel comme les orages des bois. Ce constat d'une impossible représentation est renforcé par le recours au fantastique (p. 229-231). Ainsi, dès le début, les orages provoquent une atmosphère d'angoisse : « le simple mauvais temps se transformait en quelque chose de différent : une confuse atmosphère beaucoup plus angoissante » (p. 229). Une hésitation s'insère par la mention de la possibilité que toute la scène puisse être le produit d'un cauchemar fait par BBJ (p. 229). Cette hésitation est confirmée ensuite par la mise en doute de la perception du héros à travers l'emploi d'un verbe modal : « il croyait voir » (p. 230). Notons également une référence explicite au fantastique – « [l]'invariant de ces multiples versions, c'était ce *fantastique* insidieux, protéiforme et incertain » (p. 230 ; c'est nous qui soulignons) – ainsi que les références à des peintres souvent catégorisés comme fantastiques pour décrire l'atmosphère qui règne lors des orages : « Je crus la retrouver dans […] les univers de Jérôme Bosch, de Bruegel ou de Goya, ou même dans les têtes composées du cher Arcimboldo » (p. 230). Pourtant, le narrateur insiste sur la réalité de ces

événements, excluant aussi bien le rêve – « il se découvrait le plus souvent bien éveillé, debout dans un réel à la fois nébuleux et furieusement incontestable » (p. 230) – que l'illusion – « n'atteignait jamais aux franches ruptures d'une hallucination » (p. 230).

Le *Livret des Lieux du deuxième monde*, un écrit que le narrateur attribue à BBJ et à Déborah mais qu'il prétend avoir traduit avant de l'insérer dans le roman (p. 530-542), approfondit de manière poétique le rapport entre réel et imaginaire dans *Biblique*. Déjà le titre de cet écrit suggère que le monde où les deux auteurs espèrent trouver Sarah est un monde parallèle, uniquement percevable par le biais de l'imagination. Ceci est explicité lors des réflexions de BBJ et de Déborah qui, n'arrivant pas à localiser ce monde sur la mappemonde, ont la révélation qu'« [i]l valait mieux […] *imaginer tous les refuges possibles* » (p. 528 ; c'est l'auteur qui souligne). Ces refuges imaginés, ces « Lieux », sont constitutifs de ce deuxième monde qui se caractérise par une existence métaphysique : « Ce n'est pas un continent. Et ce n'est pas une île. Ce n'est pas un de ces endroits que les hommes ont cerclés de frontières et ombrés de drapeaux. Ce sont des *Lieux*. Ce deuxième monde est fait de *Lieux* » (p. 530 ; c'est l'auteur qui souligne)[1].

Une interprétation, suggérée par ailleurs dans le texte par la voix de BBJ dans une partie sous forme de discours indirect libre, est que le deuxième monde est l'antonyme (p. 543) du monde réel. Or, malgré leur incompatibilité, les deux mondes coexistent. Pour illustrer cette symbiose, le narrateur compare le deuxième monde à la mort, qui a une existence latente dans la vie malgré l'opposition disjonctive entre les deux états :

> Il n'y a pas de commencement de la mort. Elle existe dès la conception, enrobe la naissance, se loge dans l'existant, reste un principe actif des projections vers le futur. Elle compose le revers des lieux de vie extrême, ceux de l'amour surtout, où le cœur bat si vaillant qu'il paraît invincible (p. 44).

Le rapport paradoxal entre le monde des « Lieux » et le réel est par ailleurs objet de réflexion dans le roman. Ainsi, n'arrivant pas à trouver les « Lieux » sur la carte, BBJ écrit dans une note d'un cahier, cahier que le narrateur prétend avoir trouvé, l'hypothèse que « [l]e deuxième monde est dans l'opaque du monde » (p. 545). Le terme « opaque » peut être lu comme le signe d'une séparation étanche entre les deux

[1] L'enjeu idéologique des « Lieux » est souligné par la mention du fait qu'ils manquent de frontières, Dans *Écrire en pays dominé*, sous l'influence d'É. Glissant, Chamoiseau avait entamé une réflexion autour des « Lieux ». Il les oppose notamment aux « territoires » : « Le Lieu est ouvert et vit de cet ouvert ; le Territoire dresse frontières […] Le Lieu participe d'une Diversalité ; le Territoire impose l'Universalité. Le Lieu ne se perçoit qu'en mille histoires enchevêtrées ; le Territoire se conforte d'une Histoire » (2002b:227).

mondes, d'une altérité totale. L'on ne peut pas manquer de relever ici la référence directe à la notion glissantienne de « droit à l'opacité », selon laquelle l'Autre ne se laisse pas comprendre en sa totalité à partir d'un point de vue exogène[1]. Cependant, l'emploi de la préposition de lieu « dans » avant « l'opaque du monde » montre que le rapport entre le deuxième monde et le réel est celui d'un objet à une unité qui le contient. Ceci se confirme dans un autre passage où est suggérée une inclusion, là aussi par la préposition « dans » : « En inventant des lieux, trouver le deuxième monde caché dans ce monde-ci » (p. 528). Le terme « caché », à l'instar d'« opaque », entérine la thématique d'un monde inaccessible, un monde de toute évidence analogue au « pays enterré ». L'existence de ce monde, antonyme du réel et pourtant en faisant partie, montre l'insuffisance de l'épistémè rationnelle de la même manière que le fait le fantastique selon R. Jackson : « Presenting that which cannot be, but is, fantasy exposes a culture's definitions of that which can be : it traces the limits of its epistemological and ontological frame » (1982:23)[2].

Est-ce que cette dénonciation des limites de la raison mène à une vision dans laquelle le réel inclut ce qui échappe à l'approche rationnelle ? Un certain nombre de passages parlent en faveur d'une telle conclusion. Cependant, à regarder de près ces passages, on remarque que l'énonciateur adopte une position extérieure. Les propos acquièrent par conséquent le caractère d'un discours métafictionnel énoncé par une instance narrative rationnelle qui déplore nostalgiquement le désenchantement actuel de son monde. « Maintenant », affirme par exemple BBJ, « tout s'est éclairé, tout est devenu plat sous les rouleaux de la raison et de la prose qui veut tout expliquer ! C'est pourquoi, mes amis, je peuple ma vieillesse avec quelques poètes, je veux dire : avec des enchanteurs ! L'enchantement n'est pas une faiblesse mentale ou une chimère d'enfant, c'est une grâce que l'on perd ! » (p. 424). Et aussi plus loin : « *Comme le monde en ce temps-là était enchanté !* se répéta sans doute l'agonisant. En revivant cette part de sa jeunesse, il se croyait plongé dans ces contes de pleine lune » (p. 590 ; c'est l'auteur qui souligne). La persistance de la perspective rationnelle nous amène à formuler une réserve quant à la réalisation de la fusion du réel et de l'imaginaire.

On trouve d'autres allusions à un réel enchanté plus vaste que le monde rationnel, « un réel toujours inépuisable » (p. 45). Le jardin de BBJ semble par exemple un espace métaphysique, un « jardin de son âme » comme le dit le narrateur (p. 37). L'expression utilisée pour décrire les plantes du jardin, à savoir « emmêlements invraisemblables », souligne le fait que ce qui caractérise le jardin est

[1] É. Glissant écrit : « Je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il ne m'est plus nécessaire de 'comprendre l'autre', c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui » (1995:71).

[2] Voir aussi I. Bessière, pour qui « [l]e récit fantastique se présente comme la transcription de l'expérience imaginaire des limites de la raison » (1974:62).

un dépassement des règles de la vraisemblance. Ceci revient dans la note qui décrit d'autres détails du jardin, détails qui échappent au regard humain et que les mots ne sauraient décrire. Ainsi, les plantes contiennent une « sève agissante sous la paupière des feuilles très jeunes » (p. 36). L'existence au-delà de la vision à laquelle fait allusion la manière métaphorique dont la sève coule « sous la paupière » suggère une existence au-delà de la raison, étant donné le lien entre vue et raison. L'invisibilité et l'irrationnel sont par ailleurs associés par le narrateur de *Biblique* :

> Il y a donc autour de notre prétendu réel une série de réalités de toutes natures, avec des géométries et des mathématiques impossibles, des physiques-chimies impensables, des géographies sans cartes et sans volume, des temps qui ne s'écoulent pas, des distances sans longueurs, des hors-réalités que nous ne savons pas voir, ou que notre esprit conditionné de mille manières ne sait pas voir ! (p. 509).

L'existence d'un réel différent en dessous du réel visible est mise en abyme dans le roman par les descriptions de toute une vie qui se déroule au-delà de la vision humaine : la vie des animaux infimes, microscopiques. Être qui relève du deuxième monde, Man l'Oubliée apprend à BBJ à détecter cette vie qui échappe aux sens perceptifs humains, notamment au regard :

> [E]lle lui révélait combien l'herbe d'une clairière ou la simple terre battue regorgeaient de créatures à moitié *invisibles* ; dans les rayons du soleil matinal, elle lui montrait à quel point l'espace était tissé de petites vies volantes. Il apprit comme elle à *regarder* de tous ses *yeux*. L'enfant se découvrit dans un bouillonnement d'existences incalculables, aux formes sans nombre, de consistance quasi impalpable. Il sut que chacun des mouvements de son corps, ses appuis, ses raclures, ses glissades, déclenchait d'infinies hécatombes dans cette spirale de vies qui s'épousaient entre elles. Il prit conscience qu'un simple acte dans le monde était une houle aux conséquences imprévisibles qui s'étendaient à l'infini, jusqu'aux bouts indéchiffrables des systèmes du vivant (p. 154 ; c'est nous qui soulignons).

L'importance de la vue s'affirme dans un autre passage qui décrit ce monde minuscule : « Nous ne sommes pas seuls. Il y a les yens-yens. Au-dessous des mouches, ces minuscules sont proches des grains de lumière. Ce sont des vies tellement infimes qu'il faut un verre de lampe, une gamelle grise, un rayon de chaleur pour révéler leur pleine vitalité […] nos yeux n'ont pas cette science » (p. 748).

La vie de ces êtres microscopiques semble donc se dérouler au-delà du champ visuel humain, dans un ordre que le texte associe manifestement à l'irréel : « Ils sont dans un autre ordre de réalité, reliés à d'autres structure de réel. Ils voient entendent perçoivent au-delà de ce qui m'est donné » (p. 750). Or, malgré la mention d'une autre réalité, ce qui est décrit relève du réel, bien que ce soit un réel mené « jusqu'aux bouts

indéchiffrables ». Est-ce ceci qui est illustré par la métaphore de l'orange, dont la chair cachée par la peau symbolise un monde que l'on ne peut que deviner ?

> [J]'aime éplucher une orange. Je la choisis avec soin dans le pied. Je ne me laisse plus abuser par la teinte jaune ou verte. J'ai appris à deviner sa promesse et son sucre. Je cultive maintenant les subtilités d'un goût que le sucre ne trompe pas. Je cherche des acidités fines, de l'amer prolongé, des veloutés juste teintés d'une pointée de douceur. Le gros sucre m'étouffe, je demande plus d'événements dans mes papilles qui se réveillent (p. 757).

Si dans la plupart des exemples abordés l'imaginaire est mis au service d'une découverte du réel, l'on ne peut ignorer qu'il apparaît également comme une échappatoire dans *Biblique*. En effet, à plusieurs reprises l'imaginaire s'oppose à un réel explicitement associé à la violence[1]. Ainsi, selon BBJ, les Lieux du deuxième monde doivent être protégés pour ne pas être « balayés par les violences démentes qui déterminent le premier monde » (p. 543). Ces Lieux sont décrits comme « propices aux êtres comme Sarah ou Sarah-Anaïs-Alicia : des endroits où elles pourraient se réfugier après leur passage dans ce côté de la réalité » (p. 526). Or, ces êtres se caractérisent justement par leur douceur, par leur immaculation, menant une vie à l'abri des méchancetés qui règnent dans le réel. Le deuxième monde peut par conséquent être vu comme l'incarnation d'un état originaire mythique qui se caractérise par la perfection :

> Cette non-perfection des sociétés humaines précipitait Déborah-Nicol dans une vraie colère. Elle criait que la douceur était originelle, que les violences et la mort étaient venues après ! Elle criait que c'est en perdant cette mémoire initiale que l'homme était devenu l'inférieure créature de l'ordre du vivant ! *Sarah, c'est notre point de départ, notre paradis perdu !* (p. 527 ; c'est l'auteur qui souligne).

La distance fréquemment mentionnée entre le monde réel et le deuxième monde fait cependant que cet état mythique ne s'impose jamais complètement dans le présent, étant plutôt décrit comme l'objet d'une nostalgie. Est-ce la nostalgie d'un état paradisiaque perdu ou celle d'une absence de mythe ? Notre analyse de la tendance à la mythification dans *Biblique* nous fait opter pour la deuxième alternative, mais ce que nous retenons principalement est que le réel n'est pas évacué par l'imaginaire dans ce cas-là non plus. Au contraire, il semblerait que la fonction de l'imaginaire soit

[1] Ceci nous fait penser à l'affirmation suivante de P. Laurette : « toutes ces cultures et littératures rayonnantes, migrantes, métissées, porteuses d'un imaginaire, d'un merveilleux, de mondes possibles et d'une universalité sont aussi marquées d'un réel implacable où se décryptent les déportations, les exils, les migrations, les solitudes, les incompréhensions, les sentiments de haine et de déréliction » (1995:32).

l'appréhension du réel dans sa totalité. On pourrait facilement prétendre que c'est la connaissance holistique du réel qui est au centre de *Biblique* qui se donne à lire comme une tentative de la part du narrateur de saisir BBJ dans toute sa complexité. Dans ce projet, le narrateur ethnographe, nous l'avons vu, met à jour l'insuffisance des méthodes scientifiques habituelles, se voyant obligé de recourir à l'imagination et d'accepter des sources relevant du domaine de l'irrationnel. L'imaginaire n'est par conséquent pas un objectif, mais un moyen pour arriver à une meilleure connaissance du réel[1].

Lorsque nous qualifions la connaissance de « meilleure », nous relevons un détail important de l'écriture chamoisienne. En effet, comme l'ont souligné certains critiques, l'objectif de Chamoiseau n'est pas une « meilleure » connaissance du réel brut, mais de la sensation créée par ce réel sur la conscience qui le perçoit. V. Verroy prétend par exemple à propos des romans chamoisiens que « [l]'appréhension du réel ne réside pas dans sa représentation réaliste mais plutôt dans la saisie d'une existence émergente » (2001:42). Peut-on cependant parler d'un réel brut, un réel en dehors de sa perception par une conscience ? Sans nous lancer dans un tel débat, constatons, avec A. Douaire, que la littérature antillaise contemporaine, par son fréquent recours à l'imaginaire, semble défendre l'idée que le réel n'a pas de sens s'il n'est pas vécu, ou pas filtré par une conscience. D'où, selon A. Douaire, l'apparente rupture avec la description réaliste : « Congé est donné à la description réaliste dans ce qu'elle a de réducteur et de fidèle au réel observable sans participation ; car c'est de participation qu'il s'agit, et les sens sont convoqués » (2005:318).

Dans le contexte antillais, la prise de distance par rapport la description réaliste peut avoir une surcharge idéologique, puisque le réalisme s'inscrit dans une tradition littéraire occidentale. Le « congé » à la description réaliste pourrait être donné par conséquent pour faire place à une perspective nouvelle, à la « vision intérieure », selon la formule des créolistes. Le recours à l'imaginaire est un des moyens pour exprimer le réel d'une perspective intérieure, ce qui constituerait une entreprise « inédite », selon le terme que J. Bessière emploie dans sa double acception. En effet, « inédit » signifie « [c]ela qui n'a pas été publié à propos de la réalité martiniquaise » (1995:284). Mais « inédit » caractérise également « ce qui est nouveau ou original » (1995:291), en l'occurrence le réel dans une perspective nouvelle. Et J. Bessière de signaler la connotation contestataire du terme dans le contexte martiniquais,

[1] Voir à ce propos *Un dimanche au cachot*, où Chamoiseau confirme cette conclusion lorsqu'il affirme, à travers le personnage de l'auteur, que « le roman est toujours improbable. […] Il explore la matière de la vie avec de l'improbable » (2007:198). « Cet improbable » est, de toute évidence, proche du fantastique, comme le suggère les termes « surprendre » et « fascinante » par la suite : « l'improbable reste toujours à inventer et à réinventer, […] il doit surprendre pour réussir une distance fascinante » (*id.* ; c'est nous qui soulignons).

notamment par la « récusation de tout ce qui a été écrit sur la réalité martiniquaise » (1995:287) qui est du point de vue du pouvoir colonisateur.

Selon J. Bessière, le concept d'« inédit » est particulièrement approprié pour décrire le statut du passé martiniquais : « cet inédit se comprend, chez Patrick Chamoiseau, comme […] la nouveauté du passé puisque celui-ci a été à peine dit en termes historiques » (1995:91). J. Bessière va jusqu'à affirmer que « [l]'inédit, c'est l'histoire même de la Martinique » (1995:287), puisque celle-ci n'a pas été écrite du point de vue des autochtones. Ce manque d'une Histoire propre est doublé par le manque de traces écrites de la population d'esclaves, causé par l'interdiction de lire et d'écrire. Par conséquent, une réécriture de l'Histoire, un des impératifs des créolistes, ne peut faire l'économie de l'imaginaire, le seul moyen de « combler l'absence de documents et d'archives officielles » (2004:16)[1].

Or, le recours à l'imaginaire dans l'écriture de l'Histoire fait l'objet de controverses. La tradition positiviste, qui a constitué la base de l'historiographie pendant longtemps, demande une séparation radicale entre l'Histoire et l'imaginaire. L'on a par exemple mis de côté des sources comme les chroniques, les mythes et les légendes à cause de leur manque de scientificité. D'autres critiques de l'emploi de l'imaginaire dans l'écriture de l'Histoire, comme par exemple P. Ricœur, affirment que l'imaginaire n'est pas conciliable avec la « dimension véritative » du discours historique (2000:14). Selon Ricœur, l'historien est contraint par le réel :

> Une conviction robuste anime ici l'historien : quoi que l'on dise du caractère sélectif de la collecte, de la conservation et de la consultation des documents, de leur rapport aux questions que leur pose l'historien, voire des implications idéologiques de toutes ces manœuvres – le recours aux documents signale une ligne de partage entre histoire et fiction : à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. À travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à ce qui, un jour, fut (1985:203-204).

Fidèles à cette vision, certains chercheurs ont critiqué le recours à l'imaginaire dans l'écriture chamoisienne de l'Histoire. En particulier F. Lagarde considère que l'emploi chamoisien du merveilleux risque de mener à une perte de « la visée collective, réaliste, historique, de l'écriture » (199:141).

Cependant, les philosophes de l'Histoire, tels Giambattista Vico, Claude Lévi-Strauss, l'école des Annales, Henri Corbin ou Hayden White, sont d'avis que l'imaginaire est incontournable dans toute historiographie[2]. Même P. Ricœur admet

[1] B. Cailler considère aussi le manque de documents historiques comme catalyseur d'une réflexion autour de l'Histoire : « la pauvreté documentaire [sert] pourtant de tremplin à une méditation, fructueuse pour tous, de ce qui constitue une conscience collective » (1988:56).

[2] Voir la synthèse de B. Cailler qui applique les réflexions autour de ces questions à la situation postcoloniale, notamment dans le chapitre « Vers une refiguration du réel » (1998:27-33).

que le recours à l'imaginaire est inévitable dans le cas d'une science où la mémoire humaine a un rôle significatif. Dans son analyse de la relation entre mémoire et imaginaire, présentée dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* P. Ricœur se voit obligé de reconnaître l'échec de la tentative sartrienne de séparer le souvenir de l'imaginaire[1]. Bien que le souvenir soit en rapport direct avec le vécu, Ricœur dit que le « piège de l'imaginaire » (2000:66) n'est pas entièrement éliminé. « Le souvenir », conclut-il, « se produit sur le terrain de l'imaginaire », ce qui résulte en « un curieux parallélisme entre la phénoménologie de la mémoire et celle de l'imagination » (2000:65).

La tradition positiviste a également été fustigée, notamment par de nombreux historiographes de tendance holiste qui considèrent qu'elle ne permet pas d'accéder au passé dans sa totalité. H. Corbin accuse par exemple la « démythologisation », c'est-à-dire l'abandon de toute source qui n'est pas vérifiable scientifiquement, de « réductionnisme historiciste »[2]. Le risque qui en découle, selon H. Corbin, est celui d'une « amnésie collective » :

> Il nous arrivera de prendre position contre l'historicisme, voire de suggérer une "antihistoire". Que l'on ne nous impute aucun rejet des études historiques ! Loin de là ! Une humanité qui renoncerait aux études historiques, serait une humanité frappée d'amnésie collective. [...] Nous pourrions faire valoir aussi que s'astreindre à tirer de leur obscurité un grand nombre de manuscrits, est faire un travail authentique d'historien (1971:xvi).

Un autre aspect de l'Histoire qui implique nécessairement l'imaginaire c'est sa "linguisticalité"[3], c'est-à-dire sa dépendance de la langue. Selon entre autres H. White, les positivistes n'ont pas réussi à libérer l'historien du déterminisme langagier[4]. Selon H. White, l'essence même de l'Histoire implique la langue. En témoigne l'étymologie du mot, qui indique que l'Histoire n'est pas uniquement un enchaînement d'événements bruts, mais également un récit, ou tout simplement une histoire[5]. Une

[1] C'est dans son livre *L'Imaginaire* de 1940 que Sartre aborde ce sujet. « Il existe », écrit-il, « une différence essentielle entre la thèse du souvenir et celle de l'image. Si je me rappelle un événement de ma vie passée, je ne l'imagine pas, je m'en *souviens*, c'est-à-dire que je ne le pose pas comme *donné-absent*, mais comme *donné-présent* du passé » (1986:348 ; c'est l'auteur qui souligne).

[2] H. Corbin critique par exemple la pensée moderne parce qu'elle « s'est acharnée à enfermer toutes les issues qui pourraient déboucher sur un au-delà de ce monde (c'est cela que l'on appelle l'agnosticisme). Elle y a employé l'historicisme, la sociologie, la psychanalyse, voire la linguistique. Au lieu de sauver les phénomènes, elle les a bel et bien dissous, engloutis, en leur refusant toute signification transcendante » (1985:29-30).

[3] Le terme de « linguisticalité » est emprunté par B. Cailler (1998:19) à Hans-Georg Gadamer.

[4] « The use of a technical language […] does not free the historian from the linguistic determinism to which the conventional narrative historian remains enslaved », écrit H. White (1978:115).

[5] P. Ricœur souligne lui aussi l'ambiguïté du terme « histoire » qui « désigne depuis au moins deux siècles, dans un très grand nombre de langues, à la fois la totalité du cours des événements et la totalité des récits se rapportant à ce cours » (1985:151).

conséquence importante est que l'on ne peut faire abstraction de la dimension narrative dans le cas de l'Histoire. Une telle dimension entraîne entre autres l'existence d'une instance narrative, une conscience et donc un imaginaire, qui distillent la réalité pour la forger dans une forme langagière. Le fréquent emploi chamoisien d'un imaginaire débridé, produit par ce que Kant appelle l'imagination délirante, peut être un moyen de souligner le caractère construit de toute Histoire par la mise en évidence de la présence de l'imaginaire.

La reconnaissance de la dimension linguistique de l'Histoire peut contribuer à une meilleure compréhension du passé, trouve entre autres B. Cailler[1]. Une séparation moins nette entre Histoire et fiction peut, selon elle, être bénéfique pour les deux. C'est une observation que fait également P. Ricœur : « *l'entrecroisement* entre l'histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictif de l'histoire » (1985:279 ; c'est l'auteur qui souligne)[2]. On n'est pas loin ici de la pensée d'É. Glissant, selon qui l'écrivain serait mieux placé que l'historien pour chercher le passé véritable : « Le trouble de la conscience collective », affirme É. Glissant, « rend en effet nécessaire une exploration créatrice, pour laquelle les rigueurs indispensables à la mise en schéma historicienne peuvent constituer, si elles ne sont pas dominées, un handicap paralysant » (2002:223). Comme l'exprime J. Jarlsbo à propos de l'écriture de J.M.G. Le Clézio, le roman peut « remédier à la rupture historique soufferte par l'Autre, comme si le langage de fiction, avec sa force coagulante, avait la capacité de souder la fracture de l'Histoire » (2003:60).

Une telle affirmation est cependant valable pour le projet d'une représentation non pas d'un réel brut, mais, comme nous l'avons mentionné plus haut, de la sensation créée par ce réel. Ceci est particulièrement pertinent en ce qui concerne l'Histoire. Partant des théories de Maurice Halbwachs, A. Douaire soutient que l'objectif que se propose l'écrivain antillais est moins la représentation fidèle des événements du passé que la reconstruction de la sensation créée par ces événements dans la conscience collective :

> L'historiographie de l'esclavage produit quelques témoignages, les slaves narratives par exemple, mais cela ne peut suffire à satisfaire une soif collective de remémoration, de maîtrise de l'imaginaire du passé. Du témoignage historique avéré

[1] Selon B. Cailler, en effet, « la reconnaissance de la dimension figurative présente dans le discours historique, laquelle, nécessairement, mènera au fonctionnement "visionnaire" de l'imagination, devrait faire réfléchir à l'ambition dont font preuve bon nombre d'historiens contemporains de transcender dans leur travaux le relativisme, voire l'impressionnisme, de ceux de leur collègues qui furent ou restent plus attachés à la "narration" » (1998:19).

[2] Voir aussi B. Cailler, qui prétend que « par rapport à "l'avènement" de la vie humaine, la raison poétique l'emporte parfois, souvent peut-être, sur celle de l'écrivain » (1998:71).

> à la remémoration, il y a un travail qui semble incomber à l'écrivain antillais. Lier l'événement à la conscience collective, lier aussi, en sens contraire, le traumatisme collectif à une sensation personnelle, puisque ce trouble met en contact l'individu et la nation (2005:118).

L'imaginaire et le merveilleux pourraient cependant être moins controversés quant à leur faculté de représenter une sensation. Dans l'opinion de J. Updike, par exemple, le réalisme magique constitue un moyen plus efficace d'approcher le passé que celui des historiens, en ce qu'il tente de rendre compte du vécu de ce passé :

> So called 'magic realism' I take to be basically a method of nostalgia : the past – personal, familial, and national – weathers into fabulous shapes in memory without surrendering its fundamental truth. Fantasy, for Garcìa Marquez and his followers, is a higher level of honesty and directness in the rendering of experiences that have become subjectivized and mythologized (cité dans J. Rodríguez-Luis, 1991:109).

Ainsi, à l'encontre de l'affirmation de F. Lagarde, l'emploi chamoisien de l'imaginaire dans l'écriture de l'Histoire n'implique pas nécessairement la perte de « la visée collective, réaliste, historique, de l'écriture » (1999:141). Au contraire, dans le cadre de l'objectif de Chamoiseau d'arriver à une meilleure compréhension du passé, ni l'intuition, ni le recours à des documents non scientifiques ne sont exclus. C'est sous cet angle qu'il faut lire la volonté des créolistes de s'affilier au conteur antillais. C'est ce qu'affirme J.M. Gerheim Noronha, lorsqu'elle insiste sur la pertinence d'un recours à l'imagination créatrice dans ce processus d'affiliation : « la transmission de cet héritage [des conteurs] peut être assurée par une reprise créative de cette tradition, à partir de sa réinterprétation, d'autant plus que l'infidélité et la liberté sont des éléments essentiels de ce legs » (2004:67).

Arrêtons-nous un instant sur la description de la manière dont BBJ tente d'approcher le passé des peuples que la théorie postcoloniale qualifie de « vaincus » :

> Il élargit sa mémoire avec des intuitions, et s'exerça à deviner le futur pour comprendre le passé. Exerçant son esprit critique avec autant de parti pris que Déborah-Nicol, il devint plus expert qu'elle dans la mise en doute des récits occidentaux qui expliquaient le monde. Il sut, mieux qu'elle, plonger dans les conceptions des autres peuples – peuples meurtris, vaincus, écrasés, disparus, dominés, chercher leur vérité, la pierre de leur apport, exalter beaucoup de ce que l'Occident instituait comme barbare, hors de l'Histoire et de la Civilisation (p. 390-391).

Il ressort ici aussi qu'à l'instar du « Pays enterré », image du réel martiniquais véritable, l'Histoire antillaise est à chercher derrière l'Histoire officielle. Pour y arriver, il faut employer d'autres instruments que ceux de l'historiographie officielle.

C’est ce que préconisent les auteurs d’*Éloge à la créolité* : « notre histoire (ou nos histoires) n’est pas totalement accessible aux historiens. Leur méthodologie ne leur donne accès qu’à la Chronique coloniale. Notre Chronique est dessous les dates, dessous les faits répertoriés » (1989:38).

Le besoin d’employer l’imagination pour la reconstruction du passé trouve un écho dans le roman dans le fait que le narrateur est obligé d’interpréter les gestes de BBJ pour déceler son passé. Par l’imagination du narrateur, le corps de l’agonisant devient un lieu de mémoire qui compense la perte de la mémoire des lieux, pour emprunter la terminologie ricœurienne. Les souvenirs acquièrent ainsi une apparence physique, concrétisée dans ce que le narrateur appelle une « mémoire de chair » (p. 428), ou une « mémoire charnelle » (p. 65)[1]. C’est une mémoire inscrite dans le corps d’une manière plus durable et plus fiable que dans la pensée. Cette mémoire corporelle contient les souvenirs les plus douloureux, ceux que la pensée semble rejeter. BBJ retrouve ainsi les traces de l’extermination de certains peuples dans les corps de « créatures […] qui assumaient dans leur sang et leur chair la mémoire morte de leur frères massacrés » (p. 492). De manière analogue, le narrateur découvre les traces de l’esclavage dans le corps de BBJ :

> Il s'était toujours dit tracassé par la cale négrière. Mais je fus surpris de découvrir, dans les aveux de son corps, cette histoire à la fois irréelle et sincère. Elle fluait de son torse immobile, telle une chimère obsessionnelle. Par une répétition inlassable durant près de cinq cents ans, elle avait laissé dans ses muscles, dans son esprit, une émotion inextinguible. C'était un rêve vrai. Une vérité imaginaire. C'était un impossible dont les traces subjuguaient le réel. Je ne pouvais que l'accueillir ainsi : la mémoire charnelle relevait d'une autre mesure de la réalité (p. 65).

Le corps de BBJ se donne littéralement à lire ici comme un document sur le passé, un document où la sensation créée par le passé est inscrite directement, sans le truchement des mots imprimés. Les différents oxymores de la citation suggèrent une difficulté en ce qui concerne l’interprétation de ces traces aussi bien que l’apparente absurdité de leur survie dans le présent. C’est là un détail qui revient dans une autre partie, à savoir lorsque BBJ lui-même fait appel à l’imagination dans l’interprétation de ce qu’il voit comme des traces du passé inscrites sur le corps des femmes qui ont eu un certain impact sur lui : « Grâce à elles, grâce à leur corps qui conservait (dans l'ivresse des plaisirs et des sueurs) l'absence-présence de leurs aïeules, il put voguer dans les mémoires des lieux, les deviner, les inventer sans doute, les vivre à sa façon » (p. 254). L’oxymore « absence-présence » souligne ici aussi le paradoxe de la persistance du passé dans le présent. Or, le passé n’est pas atteignable uniquement par

[1] Dans *Un dimanche au cachot*, Chamoiseau emploie une autre expression pour suggérer le caractère physique du souvenir de l’esclavage : « une escarre mnésique » (2007:269).

les sens, BBJ devant compléter sa perception par des inventions et des conjectures, en d'autres mots par l'imagination.

*

Comme nous voyons, la relation entre réel et imaginaire dans *Biblique* est plutôt complexe, les deux domaines se reflétant l'un dans l'autre sans qu'une fusion totale soit accomplie comme dans le réalisme merveilleux. S'il y a un invariant, c'est que l'imaginaire est utilisé pour montrer les limites de l'épistémè rationnelle dans l'approche du réel antillais dans sa totalité. Ceci est d'autant plus pertinent dans le contexte du passé antillais qui, selon les créolistes, ne se laisse pas saisir avec les outils fournis par l'historiographie de type scientifique. Dans une perspective rationnelle, ce passé relève de l'irrationnel, étant à exclure du domaine de l'Histoire aussi bien que du domaine du réel. Dans *Biblique*, il y a une insistance sur le besoin de récupérer ce passé, fût-ce par le biais de l'imaginaire. Le risque est sinon une absence d'Histoire, une « amnésie collective », comme le dirait H. Corbin. Dans le chapitre qui suit, nous tenterons de voir si cette absence d'Histoire peut être à l'origine d'une stratégie d'écriture d'un passé difficile.

3. Le vide

À première une, le vide semble un concept peu adéquat pour décrire l'écriture chamoisienne de l'Histoire et le fantastique de son œuvre. En effet, malgré le fait que dans la vision de Chamoiseau l'Histoire antillaise véritable soit occultée, son écriture de l'Histoire est marquée par la profusion. En témoignent la surabondance linguistique, la multiplication des versions du passé, technique très fréquente dans les premiers romans, et le recours à l'imaginaire, plus saillant dans les deux romans les plus récents. Quant au fantastique chamoisien, les critiques ont tendance à le caractériser par l'hyperbolique, le reléguant plutôt du côté du baroque, du grotesque, ou du réalisme magique. Bien que ce genre de fantastique – que D. Mellier appelle le fantastique de la présence et que certaines définitions restrictives, dont celle de Todorov, excluraient du domaine du fantastique pur – soit récurrent en *Biblique*, le fantastique de l'incertain occupe également une place considérable dans le roman[1]. De surcroît, le vide entretient un certain rapport avec le fantastique de la présence. C'est ce que nous montrerons dans un premier temps dans ce chapitre avant de voir dans quelle mesure les deux types de fantastique sont utilisés dans *Biblique* dans le but de désigner le vide de l'Histoire antillaise.

Pour commencer, précisons notre acception de la notion de « vide ». Nous considérerons le vide premièrement dans le sens de vacuité, de néant. Suivant la définition qu'en fournit le *Petit Robert*, nous aurons également recours à des synonymes comme le manque, l'absence et la négation[2]. Cet élargissement de sens n'est cependant pas un motif de découragement. Au contraire, l'accentuation du sème de « manque » en liaison avec le vide nous permettra d'aborder certains aspects qui se définissent par le biais du manque. Il s'agit, par exemple, de l'invisibilité qui est manque de visibilité, de la légèreté, qui est manque de poids, du silence qui est manque de paroles, de l'oubli qui est manque de mémoire[3], mais aussi de la mort, qui est manque de vie. Nous aborderons le vide en tant que thème selon l'acception de ce

[1] En analysant les romans de R. Confiant et de P. Chamoiseau, V. Verroy trouve que ce qui les caractérise n'est pas seulement la poétique du foisonnement, mais celle du manque aussi, les deux formant une synthèse spécifique du style créole, une sorte d'hybridité : « Poétique du foisonnement qui tente d'appréhender le réel par la saturation, ou poétique du manque qui ne peut que désigner des absences, la poétique de l'ambivalence révèle symboliquement l'impossibilité du réel antillais » (2001:36).

[2] La négation et l'absence reviennent dans les définitions de « vide » que donne Le *Petit Robert*. Le vide est par exemple défini négativement comme un « Espace qui n'est pas occupé par de la matière », ou comme « absence de molécules ». Le *Petit Robert* donne même le manque de réalité comme synonyme de « vide ».

[3] Le *Petit Robert* donne deux synonymes de l'oubli, tous les deux proches du vide : absence et trou.

terme par la critique que l'on appelle thématique[1]. Ceci veut dire que nous essaierons de mettre au jour les disséminations du thème du vide à plusieurs niveaux dans le texte, aussi bien au niveau formel, sous la forme de manque de mots et d'ellipses[2], qu'au niveau des personnages, par exemple, où le vide est particulièrement récurrent.

3.1 Vide et fantastique

De nombreux théoriciens ont appuyé sur l'importance du vide et des concepts voisins, le manque et l'absence, dans le cas du fantastique[3]. Déjà l'étude de L. Vax, *La séduction de l'étrange*, publiée en 1964, comparait l'effet du fantastique à un vertige devant un gouffre qui exerce une séduction paradoxale[4]. L. Vax insiste sur l'intransitivité du sentiment fantastique, qui, à l'instar de l'angoisse, semble manquer d'objet[5]. I. Bessière va encore plus loin, faisant du vide la condition même du fantastique : « C'est le vide qui fonde la possibilité du fantastique » (1974:33), affirme-t-elle, puisque le but du récit fantastique est de donner « l'apparence d'existence à ce qui n'a jamais existé » (*id.*). Un des critères qui définissent l'esprit fantastique selon C. Grivel est qu'« il se penche sur un vide » (1992:6). Plus récemment, partant du code énigmatique présenté par R. Barthes dans *S/Z* (1970), R.

[1] En nous référant à Jean-Pierre Richard, l'un des représentants les plus importants de la critique thématique, nous comprenons le thème comme « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (1961:24).

[2] D'ailleurs, notons que l'un des sens du mot vide est justement celui « d'espace où manque quelque chose » (Le *Petit Robert*), exemplairement illustré par les synonymes de blanc ou de lacune.

[3] C'est surtout le terme d'absence qui est utilisé par les théoriciens du fantastique. F. Jameson affirme par exemple que « the fantastic seeks to convey the sacred, not as a presence, but rather as a determinate, marked absence at the heart of the secular world » (1975:145). J. Rodríguez-Luis affirme que l'absence est ce qui est au centre du texte fantastique moderne. Il trouve que, dans les textes fantastiques d'écrivains tels Borges, Cortázar et Pynchon, le surnaturel marque un vide dans ce qu'il appelle "super-text", à savoir le niveau de signification allégorique : « The higher order alluded to by the story is thus negated and indirectly portrayed as an absence » (1991:119). J. Malrieu observe à son tour que le vide du personnage qui éprouve le phénomène semble être une constante des récits fantastiques : « De fait, la vacuité intrinsèque du personnage est précisément la condition première du récit fantastique » (1992:53).

[4] L. Vax parle, il est vrai, d'un effet de l'étrange, mais ce n'est là qu'une différence terminologique, le référent étant le même. La comparaison de l'effet fantastique avec un vertige apparaît chez plusieurs théoriciens. Voir par exemple J. Fabre: « le lecteur du Fantastique appelle moins la peur […] que la saisie vertigineuse de la dichotomie » (1992:95).

[5] « La conscience de l'étrange. La conscience la plus attirée en apparence par ce qui n'est pas elle, est la conscience la plus transparente à elle-même. Elle ne renvoie pas à un objet concret, mais à un pseudo-objet. […] L'objet illusoire qu'elle a l'illusion de viser n'est en fait que sa propre négativité. Une négativité qui tout à la fois la tourmente et la fait être. Nous savons du reste que la conscience est indissolublement conscience de soi et conscience d'autre chose. Ici, cette autre chose n'est qu'ombre ou apparence de chose, gouffre qu'elle creuse en elle pour se faire conscience de gouffre » (1964:44).

Bouvet affirme que le discours fantastique « s'organise autour d'un vide, d'un manque » (1998:28) [1]. Ce vide serait causé par le fait que le récit fantastique se démarque des récits auxquels avait pensé Barthes par l'absence de dévoilement ou de déchiffrement de l'énigme, qui serait le troisième et dernier élément du code énigmatique. L'effet fantastique sur le lecteur, affirme R. Bouvet, « repose sur la saisie des indéterminations et le plaisir de les laisser irrésolues » (1998:286).

Les théoriciens abordent le vide aussi bien en liaison avec le contenu du fantastique qu'avec sa forme. En ce qui concerne le contenu, la plupart des théoriciens prétendent, à l'instar d'I. Bessière, que le monde construit par le fantastique n'a qu'une apparence d'existence. L'essai de R. Jackson est à ce sujet éloquent, la théoricienne utilisant au demeurant comme des synonyme les termes « vide », « absence » et « manque » – « emptiness », « absence » et « lack » dans la citation ci-dessous – en liaison avec le fantastique :

> Unlike marvellous secondary worlds, which construct alternative realities, the shady worlds of the fantastic construct nothing. They are empty, emptying, dissolving. Their *emptiness* vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absences, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon *absence, lack*, the non-seen, the unseeable (1982:45 ; c'est nous qui soulignons).

Malgré son insistance sur l'hésitation comme un des critères *sine qua non* du fantastique, T. Todorov accorde lui aussi son intérêt au vide[2]. En effet, le surnaturel, qui est, rappelons-le, un critère nécessaire mais pas suffisant pour le fantastique, se caractérise, selon le théoricien, par le manque d'existence propre : « non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel » (1999:87) [3]. Certains théoriciens ultérieurs, dont par exemple I. Bessière et D. Mellier, ont même tenté de réduire l'importance de l'hésitation, en n'y voyant qu'un des moyens possibles de thématiser le vide, ce dernier étant, selon eux, le noyau du fantastique. « L'argument

[1] Pour plus de détails sur la portée de la théorie barthienne pour le fantastique, nous renvoyons à R. Bouvet (1998:28-37).

[2] En fait, le fantastique pur chez T. Todorov semble manquer d'existence propre. Il n'est en effet qu'une ligne de partage (1999:31), un caractère différentiel plutôt qu'un genre. Ceci expliquerait la difficulté qu'éprouve le théoricien à établir un corpus, difficulté que nous avons relevée dans le chapitre 1.1.

[3] Nous souscrivons à la critique qu'adresse J. Goimard à T. Todorov pour le logocentrisme dont il fait preuve dans l'affirmation que nous avons citée : « Faut-il conclure qu'il (i.e. Todorov) n'a jamais été au cinéma ? Nous admettrons plutôt, jusqu'à plus ample informé, que Todorov est tellement obsédé par le langage qu'il en oublie l'existence des images et plus précisément des fantasmes, et la possibilité de traduire ceux-ci par des moyens non linguistiques (le cinéma par exemple) » (2003:46). L'existence de ces êtres sur l'écran cinématographique n'a cependant pas de conséquence pour notre réflexion, seule nous intéressant l'existence dans le monde actuel.

du fantastique est […] celui d'une fiction qui thématise la difficulté, si ce n'est pas l'impossibilité, de parvenir à la certitude du sens », écrit D. Mellier (1999:91). L'avantage d'un tel argument, au moins d'un point de vue heuristique, est qu'il permet d'inclure dans le champ du fantastique des textes modernes, comme ceux de Dino Buzzatti, de Jorge-Luis Borges ou d'Italo Calvino, où le vide sémantique est central.

À un niveau formel, les théoriciens du fantastique ont souvent relevé le rôle de l'ellipse[1]. En effet, les blancs textuels ou les lieux d'indétermination, concepts centraux dans les théories de la lecture proposées par Roman Ingarden et à sa suite par Wolfgang Iser, sont de première importance pour le fantastique. En comparant le fantastique et le roman policier, plusieurs théoriciens ont montré que, à la différence du roman policier ou du roman en général, les blancs du fantastique ne peuvent être comblés, leur rôle étant de déstabiliser le lecteur[2]. Comme l'exprime M. Raimond dans son analyse du rythme et de la vitesse possibles des récits, « [s]eules d'immenses ellipses peuvent donner le sentiment de tout ce qui s'accomplit silencieusement dans un au-delà du monde visible » (1996:144).

Le fait que les théoriciens ont abordé le vide principalement à un niveau formel, c'est-à-dire les ellipses et les lieux d'indétermination, est sans doute la cause de ce que le vide est rarement soulevé en relation avec le fantastique de la présence. Comme le montre la thèse de D. Mellier, ce deuxième genre de fantastique est ou bien ignoré par les chercheurs[3], ou bien rejeté du domaine du fantastique proprement dit. En effet, si l'on accepte les critères todoroviens, dont l'hésitation, il est difficile de regrouper les deux types de fantastique sous l'égide du même genre. À un niveau formel, les différences sont effectivement importantes. Ce qui caractérise l'écriture du fantastique de la présence est l'opulence, le trop-plein, l'accumulation, en d'autres mots des qualités qui s'opposent au vide, au moins à la surface. Sous cet angle, le fantastique de la présence semble proche du réalisme magique ou du réalisme merveilleux, mais aussi du néo-baroque ou du baroque colonial, courants auxquels certains chercheurs rattachent les romans de Chamoiseau[4].

---

[1] À titre d'exemple, voir I. Bessière (1974:35).

[2] À ce sujet, voir entre autres A. Faivre (1991) et J. Fabre, en particulier le chapitre « Fantastique et genre policier » (1992:158-167). Voir cependant C. Wells, qui, en approfondissant la structure policière de *Solibo Magnifique* y trouve une faille, qu'elle met sur le compte de la tendance contemporaine des romans policiers à « remettre en question la raison fondamentale du genre, c'est-à-dire l'élucidation du mystère » (2001:65).

[3] Souvent, selon D. Mellier, cette ignorance est causée par une vision dépréciative de ce genre de fantastique. En témoigne le fait que les critiques relèguent le fantastique de la présence à la paralittérature et à la littérature populaire (voir D. Mellier, 1999:147-159).

[4] Comme nous l'avons vu, peu de chercheurs abordent les romans chamoisiens comme fantastiques. Parmi les exceptions, rappelons notamment C. Maximin et le chapitre « Merveilleux et surnaturel » (1996 :77-128).

Nous trouvons, pour notre part, que le vide ne manque pas d'importance pour le fantastique de la présence. En effet, au niveau du contenu, les deux types de fantastiques ont le même objectif : la mise en scène de l'impensable, ou, pour le dire avec un oxymore, la représentation de l'irreprésentable. La différence se trouve dans la façon de le faire. Dans le cas du fantastique de l'incertain, il n'y a pas de véritable représentation de la chose impossible, le texte ayant recours par exemple à l'hésitation ou à une éventuelle hallucination de la part d'un personnage pour feindre de décrire la chose que le texte déclare irreprésentable. Dans un article de 1971, J. Bellemin-Noël met en lumière le caractère paradoxal de cette technique en la comparant avec la figure classique de la prétérition. Cette figure, qui consiste à déclarer l'impossibilité de la représentation, pratique un jeu de tromperie avec le lecteur, car plus on insiste sur l'irreprésentabilité de la chose, plus on représente cette chose[1]. Selon J. Bellemin-Noël, le fantastique de l'incertain s'empare de la figure de la prétérition, et joue avec le lecteur qui, habitué à cette figure, s'attend à ce que la suite contredise la prétention de non représentation. Mais le leurre est double, car à une lecture attentive « on s'aperçoit que rien n'est vraiment décrit » (1971:113). Contrairement à la prétérition, constate le théoricien, la pseudo-prétérition « procède de façon subtile à un réel effacement » (*id.*), la description qu'elle semble fournir n'étant qu'une « pseudo-description ». La pseudo-prétérition est considérée par conséquent comme la figure qui incarne « la rhétorique de l'indicible » (1971:112) typique du fantastique de l'incertain. Or, comme l'observe J. Bellemin-Noël, cela est partiellement valable pour les récits qui fournissent une description en apparence claire de la chose surnaturelle, récits que D. Mellier mettrait du côté du fantastique de la présence. En effet, une profusion de mots peut, en fin de compte, créer l'illusion de décrire ce qui n'est pas présent : « la présence épaisse des mots masque l'absence des choses en révélant la présence incertaine de ce qui ne peut ni être ni dit » (1971:112). I. Bessière enchaîne sur cette ambiguïté de la description, soulignant sa capacité de cacher un vide par une profusion au niveau formel : « L'auteur du récit fantastique est proche du prestidigitateur, qui montre afin de mieux cacher, qui décrit afin de transcrire l'indicible » (1974:33).

Plus généralement, la théorie de la description a montré que l'accumulation de détails peut avoir un effet contraire à celui escompté. Ainsi, au lieu de créer un effet de réel, la profusion descriptive risque même de produire un effet d'irréel qui ne s'éloignerait point de l'hésitation fantastique todorovienne. J. Ricardou, par exemple,

[1] D. Mellier signale aussi le jeu de tromperie de la déclaration d'irreprésentabilité : « La force hyperbolique de l'innommable réside dans la tension qu'il instaure entre le langage qui le nomme nécessairement et l'impossibilité de sa formulation, où résiderait son effet de sens particulier. Cette tension dans le fantastique n'est jamais authentique et se révèle toujours être le moyen d'un dispositif rhétorique, et finalement l'objet d'une représentation » (1999:113).

va jusqu'à affirmer que toute description « tend à détruire l'illusion réaliste qu'elle semble au premier chef entretenir » (1978:27), tandis que pour d'autres théoriciens c'est plutôt, comme le dit R. Debray-Genette, « le délire des détails » (1988:240) qui a cet effet déréalisant[1]. C. Rosset a expliqué cet effet paradoxal en analysant la grandiloquence, qui dans sa définition la plus usuelle est justement « un langage versant *manifestement* dans l'outrance et l'enflure » (2004:83). Or, dit le philosophe, cette outrance verbale ne fait que souligner « le décalage qui s'y manifeste entre l'événement et son commentaire, sa représentation » (2004:98). La conclusion est que la grandiloquence, par son « art d'exorciser le réel de manière radicale » (*id.*), renvoie à un vide référentiel[2].

Il est intéressant de constater qu'en partant du contexte antillais, É. Glissant relève lui aussi le lien paradoxal entre la profusion formelle et le vide. « Le baroque colonial (la surabondance et la surenchère) me paraît être la réponse à un manque inconsciemment ressenti », écrit-il. « Le 'grotesque' créole peut ainsi être […] la flamboyance d'un vide » (2002:128)[3]. Ce baroque colonial, ou néo-baroque selon d'autres appellations, est proche du fantastique de la présence, au point de se confondre parfois avec lui[4]. En témoigne, par exemple, la réflexion que mène F. Lagarde autour de ce qu'il appelle la « littérarité baroque » de *L'esclave vieil homme et le molosse* : « Une destruction des limites admirable, mais qui engendre l'effarant. […] Le dramatique et l'hyperbolique sont confondus, le merveilleux devient monstrueux, obscur, épouvantable. Le fantastique se mêle aux hallucinations » (2001:176). Les détails énumérés par F. Lagarde semblent en effet porter plutôt sur le fantastique de la présence ou de l'épouvante que sur le baroque. C'est ce qui peut être dit aussi de la réflexion de D. Chancé, qui parle d'une « écriture entre réalisme merveilleux et *ambiguïté* baroque » (2003:894 ; c'est nous qui soulignons) en ce qui concerne les deux derniers romans de Chamoiseau, mettant ainsi en valeur le critère todorovien le plus important du fantastique : l'ambiguïté.

---

[1] Voir par exemple A. Petitjean (1987:71), C. Kerbrat-Orrecchioni (1980:134) et surtout C. Cariboni Killander (2000:254-258).

[2] C, Rosset soutient que la grandiloquence est sans doute représentative de l'incapacité de la langue de rendre compte du réel. Partant d'un constat de Reverdy, à savoir « L'homme est mauvais conducteur de la réalité », C. Rosset affirme que « cet accident du langage (la grandiloquence) – qui consiste à manquer le réel – est le cas général et c'est le bonheur du langage, consistant à évoquer le réel, qui fait figure d'exception » (2004:82).

[3] Voir aussi un autre livre d'É. Glissant, notamment *Poétique de la relation* (1990:91-94). Par ailleurs, comme le souligne L. Gauvin, le vide n'est pas tout à fait étranger au baroque en général, dont l'une des figures privilégiées est l'ellipse (2004:323).

[4] Pour une discussion éclairante autour du « Néobaroque » ou du « New World Baroque » et de son rapport au baroque européen, se reporter à C.A. Salgado (1999). Salgado définit ce genre de baroque des anciennes colonies à partir principalement des écrits des théoriciens cubains comme J. L. Lima, A. Carpentier et S. Sarduy.

Sans contester l'éventuel style baroque de Chamoiseau, nous trouvons qu'une trop grande insistance sur celui-ci fait que l'on perd de vue l'importance du vide dans l'écriture chamoisienne. C'est là l'une des conséquences de l'hypothèse que le baroque a peur du vide[1]. Or, malgré les apparences, un style gras, ou l'*Obvie* selon le partage effectué par R. Barthes, peut très bien évoquer une absence[2]. C'est ce qui arrive par exemple dans le cas de la polyphonie des voix et de son corollaire, la multiplication des versions, que les chercheurs étudient ou bien pour leur profusion typiquement baroque, ou bien pour leur caractère subversif[3]. Or, la polyphonie des voix narratives a une conséquence surprenante qui va à l'encontre du foisonnement qu'elle met en scène à la surface. En effet, une multiplication des versions, souvent contradictoires, d'un événement peut semer le doute sur l'existence de ce dernier.

Le vide peut donc être considéré comme un élément commun aux deux types de fantastique. Leur objectif, manifeste dans un cas et moins évident dans l'autre, est de fournir une représentation du surnaturel. L'on pourrait nous rétorquer que rendre présent ce qui est absent est d'une certaine manière le propre de toute littérature, pour ne pas dire du langage en général. Cependant, comme le fait remarquer T. Todorov, le fantastique en fait son but. En effet, le fantastique rend explicite ce que la plupart des autres genres essaient de cacher, à savoir la non-existence du monde raconté : « la mise en question de la limite entre réel et irréel, propre à toute littérature, en est le centre explicite » (1999:176). Au demeurant, par son insistance sur le vide constitutif de l'événement présenté, le fantastique attire l'attention sur la rupture saussurienne entre le langage et la réalité. C'est ce qu'affirme entre autres R. Jackson qui, à la suite de J. Bellemin-Noël, trouve qu'en mettant l'accent sur la distance entre le texte et le hors-texte, ou en développant une « rhétorique de l'indicible », le fantastique classique est un précurseur de la modernité, au moins si « la modernité commence avec la recherche d'une littérature impossible » comme le dit R. Barthes (1953:58). R. Jackson affirme ainsi que « [t]hat gap between sign and meaning which has become a dominant concern of modernism is anticipated by many post-Romantic works in a fantasy

[1] Voir entre autres H. Levillain qui parle d'un « horreur de vide » comme une caractéristique du baroque (2003:187). A. Carpentier applique cette caractéristique au baroque colonial aussi : « El barroco […] se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda » (1981:117).

[2] C'est surtout D. Mellier (1999) qui dénonce la caducité de ce partage dans le cas du fantastique. Il critique entre autres J. Fabre pour son association trop simple entre le fantastique de l'incertain et le vide, et analogiquement entre le fantastique de la présence et la causalité explicite. J. Fabre avait en effet fait cette association explicitement : « l'Obvie est un fantastique du plein, sous forme de figuration et de causalité explicite […] L'invisible lui-même, on peut le saisir. Cependant, lorsqu'il n'y a plus d'être mais des phénomènes, que le Diable a laissé sa place au diabolique, le motif au thème, *le plein au vide*, le connaissable à l'inconnaissable, alors le vertige est total » (1992:185-186, c'est nous qui soulignons).

[3] À ce propos, voir la thèse de C. Wells (2001), qui montre à quel point les outils narratologiques genettiens sont mis à dure épreuve par l'esprit innovateur de *Chronique des sept misères* et de *Solibo Magnifique*. Publié plus tard, *Texaco* est tout aussi innovateur de ce point de vue.

mode » (1982:38). Dans une telle conception, le vide devient central, incarnant entre autres l'impossible accès au réel :

> The fantastic, then, pushes towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate ”the unnameable”, the ”nameless things” of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon ”thingless names”. In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or ”absolute reality” (R. Jackson, 1982:41)[1].

Le développement historique du genre fantastique semble confirmer l'hypothèse de R. Jackson. En effet, le fantastique moderne, comme celui représenté par Borges ou Calvino, se base sur une exploitation de la fissure entre texte et hors-texte, le vide de l'événement surnaturel n'étant qu'un prétexte pour montrer les limites du langage dans la tentative de mise en scène de cet événement[2]. L'objectif est ainsi de dénoncer la caducité du lien entre le mot et son référent dans le réel, en représentant ce qui est absent. Avec les mots de M. Blanchot, « [l]es mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition » (1988:44).

Ce prétendu rapport du fantastique avec l'indicible est en mesure de fournir une explication de la récurrence du fantastique dans le contexte de l'écriture de l'Histoire antillaise. Comme nous le verrons dans la partie qui suit, cette écriture se heurte, dans la conception qu'en ont les auteurs autochtones, à l'insuffisance du langage dans le projet de représentation de certains événements. En désignant ces événements comme indicibles ou irreprésentables, le fantastique souligne la difficulté de la tâche d'une réécriture du passé. Car, comme le dit D. Chancé à propos de l'écriture de l'Histoire dans le contexte antillais contemporain, « [i]l ne s'agit pas tant de raconter l'histoire que de montrer les obstacles que rencontre l'historien, il s'agit moins de se souvenir que de désigner l'oubli ; moins de narrer que de poser le problème de la narration » (2000:9-10).

---

[1] Les deux expressions qu'emploie R. Jackson, à savoir « thingless names » et « nameless things », sont empruntées à S. Beckett, qui avait écrit dans *Molloy* : « there could be no things but nameless things, no names but thingless names » (1970:41). Voir à ce sujet M. Bousquet qui consacre un article (2006) au rapport entre le mot et l'innommable dans la poétique de Beckett.

[2] Selon J. Malrieu, le fantastique met en question la souveraineté de la langue. « Le phénomène », écrit-il, « ne pourra donc être désigné que par des périphrases et des comparaisons : le langage humain ne dispose pas des mots qui permettent d'en rendre compte » (1992:92).

3.2 Vide et Histoire antillaise

La représentation de l'Histoire dans les romans des créolistes est largement tributaire de leur vision de celle-ci comme un vide dans le sens d'une absence. Ainsi, dans *Lettres créoles*, l'essai commun de Chamoiseau et de Confiant, les auteurs voient un abîme à l'origine de l'identité antillaise qu'ils définissent négativement : « Ni Français, ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, ni Levantins, mais un mélange mouvant, toujours mouvant, dont le point de départ est un abîme » (1999:275). Une telle vision de l'Histoire est-elle en concordance avec la réalité ? L'Histoire antillaise est-elle vraiment un abîme ? Si un tel constat semble incongru, comme l'affirme É. Glissant[1], il demeure incontestable que l'Histoire est souvent ressentie comme une absence, à l'origine d'une névrose collective.

A. Douaire est d'avis qu'une des raisons principales de l'importance que revêt l'Histoire dans la littérature antillaise contemporaine est ce qu'elle appelle la « béance au cœur de l'historicité ». C'est, selon la critique, en cette béance que réside le tragique de cette littérature, qui relève le défi de combler le vide par la réécriture :

> C'est que l'histoire, aux Antilles, n'en finit pas d'être un vivier de questions, une absence de réponse. Par cette béance au cœur de l'historicité, nous sommes en mesure de rejoindre une tonalité tragique ; il s'agit de montrer ce glissement inéluctable vers une nouvelle perception des événements passés, de leur remémoration, de leur rôle et de leur fantasme vain (2005:74).

D. Chancé fait à son tour allusion à un vide en liaison avec le contexte historique antillais, lorsqu'il parle d'un « trou noir du passé ». À la différence d'A. Douaire, cependant, D. Chancé trouve que la tendance des romans antillais contemporains est moins à reconstruire un passé, moins à combler le vide, qu'à le désigner. Ainsi, après une analyse de la structure narrative de *La case du commandeur* d'É. Glissant, D. Chancé conclut que la structure du roman est proche d'un puzzle. Mais c'est un puzzle qui évoque le chaos de l'origine sans demander une reconstruction :

> L'horizon de cette narration n'est pas la reconstitution du puzzle, la couture du tissu. Il s'agit, au contraire, de reconnaître le puits d'ombre, le trou originel qui fait naître l'Histoire. À partir de ce trou noir, une Histoire plurielle peut se dire, dans sa duplicité, reconnue comme l'histoire d'"ici" (2001:215).

[1] É. Glissant écrit, en effet, qu'« il est incongru de prétendre qu'un peuple 'n'a pas d'histoire' » (2002:22).

É. Glissant fait aussi une référence indirecte au vide pour définir le statut historique antillais. En effet, sa notion de « non-historique », employée pour distinguer ce statut de l'anhistorique hégélien[1], implique l'inexistence non seulement par la négation mais surtout par sa définition comme une Histoire occultée par le discours historique officiel. Le non-historique incarnerait par conséquent le trou noir de l'Histoire antillaise.

Il convient cependant de signaler que l'association entre l'Histoire et le vide n'est pas réservée uniquement au contexte antillais. P. Ricœur a affirmé que toute écriture de l'Histoire se heurte à un vide, notamment par sa tâche de représenter un passé, et donc implicitement une absence[2]. Le fait que toute écriture de l'Histoire est une réécriture, puisque l'on se base en grande partie sur des documents écrits, met en évidence un autre phénomène lié à la notion de vide. En effet, une réécriture doit d'abord dépouiller les événements du passé de la signification dont les a affublés l'Histoire pour les considérer dans leur essence, ou dans leur réalité idiote comme le dirait C. Rosset. Selon les travaux de ce philosophe, ce qui caractérise tout événement est l'absence de sens, le sens n'étant qu'une valeur non absolue ajoutée par le contexte historique[3]. C'est ce que soutient également P. Campion :

> [C]e qui définit la réalité du réel et qui fait que toutes les mises en perspective *a posteriori* manquent le sens que les humains en ont sur le moment, c'est justement son manque de sens en lui-même : là où il n'y avait pas de sens, il y a maintenant trop d'explications, trop de raisons, trop de sens (2003:181).

La situation historique aux Antilles est incontestablement compliquée par la difficulté qu'éprouvent les auteurs antillais d'aborder certains événements du passé, en particulier ceux liés à la Traite et à l'esclavage. Influencés par la théorie post-coloniale, les créolistes appuient sur le besoin d'une reconsidération de ces

[1] Le concept de « non-histoire » et son rapport à « l'anhistorique » de Hegel sont approfondis dans *Le discours antillais* (2002:222-229). Mentionnons brièvement qu'au contraire de l'anhistorique, qui a une existence mais préalable à l'apparition de la conscience historique, le non-historique se présente comme inexistant puisqu'il n'est pas perçu par la conscience historique, bien qu'il existe en même temps que celle-ci. Comme le souligne A. Douaire, « [i]l ne peut y avoir d'anhistorique que hors de l'histoire, il ne peut y avoir de non-histoire que dans un monde historique » (2005:87-88).

[2] Voir surtout *La mémoire, l'Histoire, l'oubli* (2000:65), où P. Ricœur montre comment les historiens emploient l'imagination dans le but d'annuler l'absence et la distance.

[3] Nous pensons aux essais *Le réel et son double* (1976) et plus particulièrement *Le réel : traité de l'idiotie* (2004), où C. Rosset parle de la signification du réel comme d'une valeur ajoutée : « La signification dont on affuble le réel n'est pas une vérité démontrable, un fait observable, une réalité tangible […] Mais plutôt un ton, un parfum, un air, bref une "valeur" […]. La valeur ajoutée, au sens fiscal, ne signifie pas un accroissement de la valeur intrinsèque de l'objet à vendre, impliquant modification de celui-ci, mais un simple réajustement de sa valeur mercantile » (2004:34). Ceci est mis en liaison avec l'Histoire dans le même ouvrage (2004:11).

événements dans une perspective autochtone[1]. Les créolistes sont d'avis que cette reconsidération des événements commence par un dépouillement de la valeur civilisatrice dont les a chargés la pensée occidentale. Or, après ce dépouillement, il semble que les auteurs se sentent désemparés, comme devant une feuille blanche, ne sachant comment affronter la représentation des événements. Une explication possible de ce blocage est qu'à cause de leur atrocité, ces événements peuvent être ressentis comme des événements « à la limite » ou « aux limites », selon les termes de S. Friedlander[2]. Le narrateur de *Biblique* mentionne explicitement que l'esclavage, cette « douleur d'avant toute mémoire » (p. 58), est à considérer comme un tel événement : « C'est ce qui caractérise la Traite des nègres et l'esclavage aux Amériques : son absence de limites » (p. 57). Pour cette raison, le passé est ressenti comme relevant du domaine de l'irreprésentable ou de l'indicible. Après avoir fait une synthèse du débat autour de la question de la représentabilité de la Shoah[3], P. Ricœur arrive à la conclusion que les événements « aux limites » sont au-delà de l'imagination, mettant ainsi à l'épreuve la capacité de la langue de les représenter : « C'est alors l'opacité des événements qui révèle et dénonce celle du langage » (2000:331). Le narrateur de *Biblique* met l'accent sur le caractère irreprésentable de l'esclavage en l'appelant « inconcevable douleur » (p. 59), « douleur informulable » (p. 61), ou « enfer sans nom » (p. 60), et en qualifiant le désespoir qui en découle d'« inmontrable » (p. 34). Ceci se confirme dans *Un dimanche au cachot*, le roman chamoisien de 2007, où l'auteur évite de qualifier le cachot, l'un des symboles les plus atroces de l'esclavage, à travers un adjectif qui l'aurait sans doute banalisé. « Je refuse de décrire ces cachots que les esclavagistes appelaient 'effrayants' », dit le narrateur-auteur de ce roman. « Ils balisent une ténébreuse mémoire. Ils émergent dans mes livres, juste nommés […] impossibles à définir et à rien d'autre semblables, difficiles à reconnaître et de raide évidence » (2007:38-39). Il ne reste, selon ce narrateur-auteur, qu'à accepter « l'inconnaissable » de l'esclavage : « L'écrivain, qui n'en a rien à faire, cherche toujours une vérité de l'esclavage alors que ce cachot nous démontre, nous hurle, qu'on ne peut qu'en jauger l'inconnu. À quoi bon explorer l'inconnu, brasser l'*inconnaissable* ? » (2007:269 ; c'est nous qui soulignons). Le vide pourrait ainsi être

[1] Les auteurs d'*Éloge à la créolité* considèrent par exemple que « l'histoire de la colonisation que nous avons prise pour la nôtre a aggravé notre déperdition, notre autodénigrement, favorisé l'extériorité, nourri la dérade du présent » (1989:38). D'où ce besoin d'une vision intérieure, outil principal pour la connaissance de soi (1989:23).

[2] La Shoah est, selon S. Friedlander, le meilleur exemple d'un « event at the limits » (1996:3). Notons par ailleurs que l'analogie avec la Shoah est présente dans *Lettres créoles*, où Chamoiseau et Confiant appellent la Traite « ce premier holocauste » (1999:38).

[3] Le débat est, évidemment, loin d'être réglé. Pour une illustration de son ampleur, voir le livre de S. Friedlander (1995), où sont rassemblées un nombre d'interventions autour de cette problématique.

plus approprié pour rendre compte de certains événements auxquels les mots ne rendent pas justice.

À un niveau plus concret, le vide du passé antillais reflète le manque de traces laissées par la population servile. Ce manque exerce une influence considérable sur pratiquement toute écriture de l'Histoire qui cherche à renverser la perspective des colons en faveur de celle des colonisés. Les écrivains qui tentent ce renversement se heurtent à ce qu'ils ressentent et décrivent comme un vide au cœur d'eux-mêmes : l'absence d'une conscience autre que celle des colonisateurs, qui aurait enregistré et ordonné les événements du passé. Cette absence est d'autant plus traumatique qu'elle se double du manque de mémoire collective qui aurait pu supplanter le manque de documents. Suivant leur prédécesseur, É. Glissant[1], les créolistes insistent dans *Éloge à la créolité* sur l'importance de la mémoire collective, déplorant sa disparition : « La mémoire collective est notre urgence. Ce que nous croyons être l'histoire antillaise n'est que l'Histoire de la colonisation des Antilles. […] Dedans cette fausse mémoire nous n'avions pour mémoire qu'un lot d'obscurités » (1989:37-38).

Nous souscrivons à l'opinion d'A. Douaire lorsqu'elle constate que la béance causée par l'absence de mémoire collective est un élément central de la littérature antillaise contemporaine. La description de cette absence comme un vide à combler[2] nous paraît également particulièrement adéquate, car le fait même de désigner le vide pourrait être vu comme une façon de le combler. Le vide semble être une expression pertinente du rapport qu'entretiennent les Antillais avec leur passé collectif, entre autres parce qu'il attire l'attention sur la distance temporelle entre les générations. Dans le cas particulier des Antilles, cette distance est augmentée par la rupture entre les générations, causée entre autres par la cruauté des mesures répressives, qui ont empêché la transmission des traditions et des savoirs. Dans les romans chamoisiens, cette distance trouve son écho dans l'écart insurmontable entre l'écrivain et le conteur antillais, ce dernier apparaissant comme le dépositaire de la mémoire collective. *Solibo Magnifique* est sans aucun doute le roman qui décrit le mieux cette rupture, la faisant se refléter dans l'écart entre l'écrit et l'oral. Ainsi, la tentative de transcrire les paroles de Solibo est ridiculisée par ce dernier dans un des passages les plus cités de l'œuvre chamoisienne : « Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance » (1999:53). Or, comme le montre l'analyse de D. Chancé, le

[1] Voir *Le discours antillais* (2002:222-224), et en particulier un passage où Glissant conclut : « Le facteur négatif de cette non-histoire est donc le raturage de la mémoire collective » (2002:224).

[2] « L'oubli comme béance à combler est au centre de presque toutes les œuvres antillaises » selon A. Douaire (2005:119), qui est également d'avis que la béance caractérise la mémoire collective : « toute la littérature antillaise qui s'efforce vers le passé s'enfonce dans la béance et le maëlstrom de la béance collective » (2005:120).

roman gagne sa force du fait même de désigner cette distance et l'impossible filiation entre l'écrivain et le conteur :

> La main n'est pas touchée, elle demeure éloignée, c'est la distance qui est touchée. La filiation restera problématique, comme l'expression d'un désir qui ne saisit pas son objet. C'est pourquoi le « marqueur de paroles » ne saurait retranscrire directement la parole de Solibo le conteur, il ne peut qu'en retrouver une trace, indiquant d'abord la perte. Il ne fait pas semblant, dans le récit, de reconstituer une parole de conteur, ni une parole en créole. Au contraire, il fait de son texte l'inscription d'une perte définitive (2000:80).

Et D. Chancé d'ajouter que cette perte ne doit pas décourager l'écrivain, dans la mesure où son travail consiste à « accepter de faire le deuil de certaines formes, celles de l'oral et du conte créoles » (*id.*). Passons maintenant à une analyse textuelle de *Biblique* pour dégager les modalités par lesquelles s'y inscrit le vide qui caractérise l'Histoire antillaise.

3.3 Personnages allégoriques

Nous entreprendrons l'analyse du vide dans *Biblique* en nous concentrant sur quelques-uns des personnages principaux, à savoir BBJ, Man L'Oubliée, l'Yvonnette Cléoste et Sarah-Anaïs-Alicia. C'est en effet par le biais de ces personnages que le vide s'inscrit de la manière la plus cohérente dans *Biblique*. Or, tous ces personnages apparaissent comme symboles du passé antillais, et participent par conséquent au sous-texte allégorique de *Biblique.* Nous tenterons de voir dans quelle mesure le fantastique, malgré le caractère allégorique du roman, contribue à la mise en scène de la béance au cœur de l'Histoire antillaise.

3.3.1 Balthazar Bodule-Jules

Le vide est-il utilisé pour décrire le personnage principal du roman, Balthazar Bodule-Jules ? Sans aucun doute dans une moindre mesure que pour les personnages que nous analyserons par la suite. À première vue, BBJ semble avoir une existence attestée dans la diégèse par un narrateur fiable, qui prétend le percevoir. Pourtant, une analyse plus attentive révèle des détails qui font douter de la fiabilité des affirmations

du narrateur et qui, par conséquent, remettent en question la véritable existence du héros.

Déjà le récit de la naissance de BBJ est raconté de telle manière que l'on se pose la question de sa véracité. Pour commencer, il y a trois naissances, dans trois périodes temporelles différentes. Les deux premières naissances sont mises sur le compte d'une affabulation de BBJ, le narrateur prenant ses distances vis-à-vis de la fiabilité du personnage. « À l'en croire, M. Balthazar Bodule-Jules était né il y a quinze milliards d'années » (p. 52), dit le narrateur en prenant soin d'attribuer l'affirmation à son personnage principal. Au-delà d'une simple affabulation, cette affirmation possède une indéniable dimension mythique, notamment par l'évocation de la création de l'univers, qui n'est pas à prendre comme une exagération de la part de BBJ. BBJ est affublé ainsi d'une signification symbolique liée à la création, signification qui sera renforcée ultérieurement par des associations à la Bible. Cette signification symbolique peut affecter la manière dont on perçoit l'effacement de son existence physique, qui perd son caractère concret pour participer au sous-texte allégorique.

On retrouve le même phénomène dans le récit de la deuxième naissance de BBJ, celle qui a lieu dans un bateau négrier pendant la Traite. Comme dans le cas précédent, la responsabilité de l'énonciation du récit est déléguée à BBJ d'une manière qui rappelle le manque de fiabilité de la part du narrateur : « Mais M. Balthazar Bodule-Jules se revendiquait aussi, avec la même emphase, d'une Genèse autre » (p. 56), déclare le narrateur, pour tomber dans un ton presque dépréciatif quelques lignes plus loin : « En temps normal, M. Balthazar Bodule-Jules avait coutume de déclarer une de ses naissances … » (p. 57). Par la naissance s'établit ici aussi un rapport mythique avec le passé, notamment avec la Traie Négrière. Grâce au lien entre les deux naissances, lien explicité par ailleurs – « Elle [la deuxième Genèse] était associée à la première et lui permettait de relever d'un Temps long de seulement quatre siècles » (p. 56) –, la Traite acquiert le statut de mythe fondateur. Le personnage de BBJ semble à nouveau surdéterminé par sa signification symbolique.

On trouve dans le récit de la deuxième naissance des dissémination du thème du vide, souvent traité sur un mode fantastique. Le lieu de naissance, la cale d'un bateau négrier, est ainsi associé à un vide affreux malgré le fait qu'elle fût pleine à craquer. Pour commencer, déjà l'association de la cale à une tombe – « une de ses naissances dans le tombeau d'une cale » (p. 57) – connote un vide. La mention explicite du vide deux pages plus loin vient concrétiser cette connotation : « il y avait eu dans cette cale une explosion des hommes et une dilatation de leur être semblables à ce qui s'était produit dans le vide du cosmos » (p. 59). La cale a des connotations

extrêmement négatives soulignées entre autres par une comparaison avec le ventre d'un monstre qui dévore aussi bien le corps que l'esprit, ou la mémoire, des esclaves :

> Son corps, captif dans cette cale, se souvenait à peine de sa terre africaine. Ses frères (complices des négriers) l'avaient forcé à tournoyer sept fois autour du grand arbre de l'oubli, avant de le livrer, avec l'esprit brisé, aux chaloupes irrémédiables du navire mangeur d'hommes. […] Ses chairs et son esprit s'étaient dissous dans un noir stomacal qui les digérait de seconde en seconde, à la manière d'un dragon sans manman (p. 59).

La tombe connote le vide aussi bien par le sens premier, lié à la mort, que par le sens secondaire de cavité ou trou. C'est par le thème de la mort, entre autres, que se glisse un sentiment fantastique dans le récit de cette naissance. Déjà d'un point de vue général la mort est liée au fantastique, constituant l'un des motifs les plus récurrents dans la littérature fantastique, lieu privilégié des demi-morts, des fantômes et des vampires[1]. Ce lien est renforcé par quelques commentaires du narrateur, comme lorsqu'il décrit les sensations de BBJ dans le contact avec le cadavre d'un esclave dans la cale : « La chair morte était demeurée en ventouse contre lui, glaciale comme un abîme, et il dut se raidir en lui-même pour combattre son vertige » (p. 59). On ne manquera pas d'observer la mention du vertige qui rappelle l'effet fantastique selon la définition déjà mentionnée proposée par L. Vax.

Mais le fantastique s'inscrit de manière encore plus saillante par la juxtaposition des deux ordres irréconciliables que sont la vie et la mort. Selon I. Bessière, c'est de la coexistence de deux ordres et « de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite » que résulte le fantastique (1974:57). La vie et la mort sont juxtaposées lors de la naissance de BBJ dans un univers de la mort[2]. La mort met en question la véritable existence de BBJ, la récusation dont parle I. Bessière jetant le doute sur la vie subséquente du héros. Cette juxtaposition se reflète à un niveau stylistique, notamment dans la relation oxymorique qui s'établit entre substantif et adjectif dans « naissance abominable » (p. 57) et « terrible berceau » (p. 59), qui viennent renforcer le fantastique de ce récit. Notons que le résultat de cette symbiose entre la mort et la naissance pourrait être autre que la seule annihilation de l'existence

[1] Voir entre autres R. Caillois, selon qui le thème de « l'être venu d'au-delà de la mort » est le plus commun de la littérature fantastique (1966:41).

[2] À ce sujet, il est intéressant de constater ce rapprochement entre naissance et mort dans la réalité du passé servile antillais. Nous pensons notamment aux actes terribles de certaines mères qui tuaient leurs nouveau-nés pour leur épargner les humiliations de l'esclavage. Ces scènes sont mentionnées explicitement dans *Biblique*, bien que par le biais des romans de Glissant (voir p. 69). Un autre lien entre mort et naissance est établi par le conteur Isomène Calypso, qui suggère justement que l'agonie de BBJ est en fait une nouvelle genèse : « Nous le [BBJ] vîmes enfin naître C'est-à-dire que nous le vîmes mourir … » (p. 763).

de BBJ. En effet, elle pourrait renvoyer de façon proleptique à la description ultérieure de BBJ comme un homme qui porte en lui la mort. Vers la fin de sa vie, en effet, BBJ se rend compte que la mort, dans la proximité de laquelle il avait vécu toute sa vie de révolutionnaire, est une partie intégrante de son essence : « Sa force vitale s'accommodait de cette mort qui l'avait escorté. Elle faisait maintenant partie de son existence ou de sa pétrification progressive » (p. 732). C'est là cependant un détail qu'avaient observé deux personnages longtemps auparavant. Le premier, l'Admirable, semble frappée de stupeur à la vue du jeune BBJ :

> Mais, à mesure de son approche, une inquiétude troubla l'intense regard de l'Admirable. Elle le scrutait comme un objet bizarroïde. L'enfant vit ses sourcils s'arrondir un peu plus sur l'incompréhension, il la vit ramasser une part de son sourire. *Tu es quelle personne, petite marmaille ?* lui dit-elle. *On aurait dit que tu n'as plus de vie… pourquoi cette charge de nuits qui s'avance avec toi ?* (p. 297 ; c'est l'auteur qui souligne).

Une vieille sorcière d'un village africain a elle aussi l'impression de voir un mort dans la personne de BBJ. Cette impression provoque une surprise chez la femme, comme elle l'avait fait chez l'Admirable :

> Elle l'avait examiné avec des yeux exorbités comme si elle découvrait en lui une nuit perdue sans fond, et des menaces sans fin. Elle demanda s'il était un vivant ou un mort, il lui fit répondre qu'il était un vivant, elle eut l'air d'en douter et le regarda encore de ses yeux fixes oubliés des paupières (p. 414).

Le fantastique s'établit ici moins par l'hésitation de la part des deux observateurs que par leur statut surnaturel. La sorcière est par exemple associée à la mort, ses « yeux exorbités » aussi bien que « ses yeux fixes oubliés des paupières » suggérant non seulement la peur, mais également la mort. L'épisode semble ainsi décrire une rencontre dans le royaume de la mort, ce qui ferait écho à une scène ultérieure, celle où BBJ traverse la mangrove pour sauver une jeune droguée, scène décrite par Isomène Calypso comme une descente aux enfers : « On chante qu'il descendit dans le royaume des morts, qu'il n'y est pas resté, mais qu'il n'en est pas revenu tout à fait... » (p. 717). On notera l'allusion au vide en liaison avec l'apparence mortuaire de BBJ, le héros semblant porter « en lui une nuit sans fond ».

La « naissance au pays » (p. 70), celle qui confère une existence physique à BBJ, est elle aussi marquée par le vide. Le récit de cette naissance pourrait être vu comme parallèle aux récits de la naissance de Jésus, lui aussi incarnation physique de

l'esprit[1]. En tant que tel, ce récit entérine une intertextualité générale avec la Bible, suggérée déjà par le titre du roman, et renforcée par une multitude d'associations bibliques, particulièrement en ce qui concerne Man l'Oublié et Sarah-Anaïs-Alicia. Or, une intertextualité évidente tend à diminuer l'illusion référentielle, à cause de ce que les structuralistes, à partir de Roman Jakobson et de sa fonction poétique, appellent « une accentuation du sens au détriment de la référence », (1979:332). La signification de cette intertextualité reste à discuter, mais une conséquence possible est qu'elle affuble BBJ d'une symbolique qui fait douter de sa véritable existence.

Dans le contexte d'une intertextualité biblique, on notera la multiplication des versions de la naissance et des premiers jours de la vie de BBJ, racontés par son père, Limorelle, sa mère, Manotte, et par Gasdo caca-dlo. C'est en fait uniquement dans cette partie, comme l'observe avec raison D. Chancé (2003:6) que la polyphonie des voix est réellement mise en œuvre dans *Biblique*. Or, la multiplication des versions d'un événement, comme nous l'avons dit, peut avoir l'effet d'en mettre en doute la véracité et même l'existence. Ceci arrive particulièrement lorsque les différentes versions divergent, ce qui est souvent le cas dans *Biblique*, notamment dans le cas des corrections qu'apportent les différents énonciateurs aux versions des autres[2]. Mais une mise en doute de l'événement peut résulter également du fait qu'une multiplication des voix narratives attire l'attention sur le caractère fictionnel du récit[3]. Ce qui est en jeu ici n'est pas la fictionnalité du roman entier par rapport au monde actuel, mais celle de ces versions par rapport à l'univers diégétique du narrateur, univers qui se présente comme le réel fictionnel. En effet, le narrateur met en doute la véritable source de l'énonciation d'une manière qui fait penser à un vide : « ils goûtaient au récit d'un parleur invisible » (p. 71). Le caractère fictionnel n'est évidemment pas en soi un signe de non existence du personnage raconté[4], mais le narrateur mentionne à plusieurs reprises la possibilité que BBJ soit le produit de son imagination : « je fixai le corps de notre agonisant, toute imagination bandée pour déceler (ou inventer) le signe révélateur » (p. 114). Un doute facilement qualifiable de fantastique est entretenu quant au statut de BBJ dans la diégèse, son éventuelle fictionnalité et donc inexistence étant contredites par les intrusions qu'il fait dans le monde du narrateur.

---

[1] Il y a d'autres indices d'un parallèle entre BBJ et Jésus. Le fait que lors de l'agonie de BBJ on entend des chansons de Noël n'est certainement pas sans signification. Mentionnons aussi la similitude de la structure de *Biblique* avec celle des *Passions* dans la Bible, observée entre autres par C. Bougenot (2004:37).

[2] Voir par exemple les corrections apportées par Manotte au récit de Limorelle, particulièrement p. 106, p. 107, p. 108 et p. 111.

[3] Voir entre autres M. Riffatterre (1990:29).

[4] Sauf si l'on voit, comme certains théoriciens, la fiction comme renvoyant à des entités non-existantes. Sans trop approfondir l'inépuisable problématique de ce qu'est la fiction, nous renvoyons à l'article déjà cité de B. Larsson qui passe en revue quatre manières possibles dont le langage de fiction pourrait se démarquer du langage tout court (2002:10-15).

Le doute est renforcé par le mode fantastique sur lequel sont racontées ces versions. En particulier la version de Limorelle Bodule-Jules, le père de BBJ, (p. 71-82) peut être étudiée sous l'angle du fantastique. Il y a un niveau de réel diégétique clairement discernable, celui dans lequel est prononcé le discours de Limorelle, qui, par sa formule introductive « gens de la compagnie » (p. 71) et par le fait de s'adresser à son interlocuteur par la deuxième personne (p. 72), se met en rapport avec la situation énonciative. La focalisation de ce récit sur Limorelle contribue à l'établissement du statut de ce réel, le personnage étant décrit comme un être ancré dans le monde rationnel. C'est par conséquent contre la raison que se profilent les événements surnaturels, les commentaires de Limorelle soulignant leur incongruité avec son épistémè rationaliste. Ainsi, bien qu'il ait recours à la superstition pour expliquer certains événements, sa manière de décrire ces événements met l'accent sur leur étrangeté, sur leur incompatibilité avec le réel. Son récit est en effet parsemé de remarques qui soulignent cette étrangeté : « certaines choses pas catholiques » (p. 75), « un air bizarre » (p. 73), « [c]ette case paraissait un mystère » (p. 74) à propos de la case de l'Yvonnette, « [l]a porte de la case, qui ne grinçait jamais, s'écarta en grinçant » (p. 78). Ce sont des détails devant lesquels Limorelle réagit par la peur : « j'étais perclus d'angoisses » (p. 77), ou « [j]e demeurai saisi dessous ce froid-la-mort qui empoignait la case » (p. 78). La difficulté qu'il éprouve à trouver les mots pour désigner les choses qui relèvent de cet autre ordre témoigne aussi de la rupture d'avec le monde qu'il connaît. Mentionnons « un bois léger impossible à nommer » (p. 72), « cette personne-là » et « cette chose » (p. 80) à propos de l'Yvonnette, « ce je-ne-sais-quoi » (p. 78) pour désigner l'apparition étrange qui semblait vouloir enlever l'enfant. La juxtaposition des deux régimes incompatibles, celui de Man L'Oubliée et de l'Yvonnette Cléoste avec celui de Limorelle, répond au critère sine qua non du fantastique selon toutes les définitions à partir de celles de P-G. Castex (1994:8) et de R. Caillois (1965:191 et 1966:15) : l'intrusion du surnaturel dans le réel, intrusion qui produit un scandale épistémologique. Le récit de Limorelle peut ainsi être étudié à part comme un conte proche du fantastique de l'incertain, d'autant plus qu'il se démarque du corps textuel du roman non seulement par une voix narrative distincte, mais aussi typographiquement, la marge gauche étant en retrait.

Une autre stratégie d'écriture présente dans le récit de Limorelle est le recours à la délégation de la parole et à la focalisation pour décrire BBJ. En effet, celui-ci n'est perçu directement par le narrateur outre que lors de son agonie. Ailleurs, sa présence est relatée par l'intermédiaire des narrateurs plus ou moins fiables, par des citations de ses discours en note en bas de page, ou, plus souvent, par l'imagination du narrateur qui essaie de deviner comment les choses auraient dû se passer. Or, même lors de l'agonie, lorsque le statut du narrateur est indiscutablement homodiégétique, le doute

plane sur la véritable existence de BBJ. Certes, le narrateur prétend voir l'agonisant. Pourtant, il fait d'emblée allusion à l'éventuelle absence de celui-ci : « La case fut envahie d'un remué de marché qui ne semblait provenir que de l'agonisant – lui, pourtant inébranlable (et pas présent) au fond de son fauteuil » (p. 48). Ultérieurement, il s'instaure une hésitation d'ordre fantastique en ce qui concerne l'existence du personnage.

Le fantastique s'inscrit ici par l'insistance sur la difficulté qu'éprouve le narrateur à percevoir l'agonisant à travers les sens. Les autres membres de l'audience semblent capter BBJ à travers une communion surnaturelle : « eux semblaient recevoir, de demi-mot en demi-mot, le bloc entier d'un dit qu'ils connaissaient déjà » (p. 71)[1]. Le narrateur, au contraire, fidèle à l'esprit cartésien, s'acharne initialement à utiliser ses sens dans ses rapports avec le héros, privilégiant ainsi l'apparence physique : « Moi, je m'en tenais aux manifestations du corps de M. Balthazar Bodule-Jules. Je restais à la source gestuelle de ce vrac de mémoires » (p. 142). Or les sens sont insuffisants pour percevoir un être qui est absent ou semble appartenir à un autre ordre. Ainsi, le narrateur insiste-t-il sur le manque de clarté de la vision de BBJ : « Je n'avais pas encore une vue très claire de cet homme qui se révélait à lui-même et à nous » **(**p. 264).

Si la vision qu'a le narrateur de BBJ est problématisée, il est d'autant plus certain que ce n'est pas par l'ouïe que ce dernier s'offre à la perception du narrateur. En effet, pendant l'agonie entière, BBJ reste silencieux : « l'agonisant n'ouvrit jamais la bouche, ou si peu, ne savourant que le viatique de son silence » (p. 48). C'est comme si les mots ne suffisaient pas pour la transmission de la connaissance que détient BBJ. C'est ce qui est mis en abyme dans la scène de la fin du roman, lorsque les personnages des rebelles sortis d'un autre temps viennent non seulement rendre hommage au vieil agonisant, mais aussi partager sa révélation. Cette « expérience ultime », qui se fait aussi sans paroles, est partagée par tous sauf par le narrateur, qui doit avoir recours à l'ellipse dans la tentative de la décrire. Elle semble proche de l'événement « aux limites » que nous avons soulevé plus haut, comme le montre la citation suivante :

> Je supposais alors que le vieil homme avait atteint à une connaissance qu'ils tenaient à entendre. Sans doute une *expérience ultime* qui devait leur être précieuse. Et lui la leur disait, sans parole, en simplement les regardant, les touchant, leur communiquant ce qui constituait l'essence même de cette révélation (p. 769 ; c'est l'auteur qui souligne).

[1] Le narrateur fait également allusion à une communication insolite entre BBJ et son public lorsqu'il la qualifie de « singulière » : « la vie du vieux rebelle se diffusa en mille esquisses de souvenirs que chacun recevait de manière *singulière* » (p. 141 ; c'est nous qui soulignons). L'adjectif « singulière » met l'accent sur le caractère

Non seulement BBJ ne prononce-t-il aucune parole, mais la description de sa voix suggère un vide. « Il était difficile », affirme le narrateur, « de ne pas se sentir écrasé par l'ampleur caverneuse de sa voix » (p. 46). Le terme « caverneux » connote le vide, mais reprend aussi l'isotopie de la mort et le sentiment fantastique présents dans l'épisode de la naissance du personnage dans le bateau. En effet, l'adjectif « caverneux » a une connotation sépulcrale par laquelle se crée un parallèle avec la cale du bateau négrier qui, rappelons-le, est comparée à un tombeau[1].

Le narrateur fait souvent appel au vide pour décrire BBJ. Le personnage de BBJ lui-même semble conscient de son vide, bien que ce ne soit que vers la fin de sa vie qu'il arrive à cette révélation. Avant, il était trop occupé avec ses combats anti-colonialistes pour avoir le temps d'y réfléchir. Ainsi, le narrateur croît que c'est lors de sa tentative de sauver la jeune Caroline du fléau de la drogue que BBJ a la révélation du vide :

> C'est peut-être auprès d'elle que naquit la première sensation du vide de sa vie. Sa présence le remplissait comme l'avaient rempli jusqu'alors toutes ses guerres, et cette agitation dans laquelle il s'était abîmé. Cette frénésie devait sans doute cacher un vide plus large, ouvert béant en lui depuis et-cætera de temps (p. 729).

Dans une scène digne du fantastique classique par son caractère profondément inquiétant, le personnage, devant la glace, doute de sa véritable existence : « même devant ma glace je ne suis même pas très sûr d'exister pour de bon » (p. 623). C'est comme si BBJ dépassait les limites de son cadre fictionnel pour se poser des questions au sujet d'une existence à un autre niveau. Ce dépassement métaleptique fournit un cadre parfait pour le fantastique par la coexistence paradoxale des niveaux fictionnels.

Le vide qui marque BBJ a un caractère ambigu. D'un côté ce vide est décrit comme anxiogène, se trouvant à l'origine de sentiments constitutifs de l'effet fantastique tels que l'angoisse, le vertige, la peur : « Il était à craindre que je ne parvienne pas à dire qui était cet homme. J'allais vers l'incompréhensible, le non-élucidable, pas vers le dévoilement d'une destinée humaine mais sur l'abscisse incessante d'un vertige » (p. 335), raconte par exemple le narrateur, après avoir évoqué l'épouvante qu'il ressentait devant l'incertain de BBJ. Mais d'un autre côté ce qui lie le vide de manière encore plus évidente au fantastique est la présence d'un attrait inattendu qu'il exerce sur les personnes qui le contemplent. C'est ainsi qu'est décrit le sentiment d'Aurestia, une jeune fille atteinte par la lèpre, devant BBJ : « Elle avait été fascinée par sa ténébreuse absence » (p. 685). La réaction du narrateur est elle aussi ambiguë, celui-ci mentionnant la peur aussi bien que l'excitation qu'il éprouve devant BBJ : « Je ressentais, le regardant », dit le narrateur lors du commencement de

[1] Remarquons à ce sujet que le *Petit Robert* donne « caverneux » comme synonyme de « sépulcral ».

l'agonie de BBJ, « une asphyxie envahissante, comme une oscillation aux abords d'un abyme dont je devinais l'importance inéclose. Cela me nouait la gorge et m'emplissait d'une trouble excitation » (p.50). On retrouve ici la fascination paradoxale qu'exerce le fantastique. Comme le disait L. Vax, le fantastique a une capacité paradoxale de séduire par ce qui semble le plus effrayant : « L'étrange est une tentation : en souffrir c'est en jouir » (1964:3).

Le vide de BBJ a cependant d'autres implications que le seul effet anxiogène. En effet, le personnage semble y puiser une énergie inattendue qui forme sa conscience, pour ne pas dire sa personne :

> M. Balthazar Bodule-Jules se déclarait ainsi, fils de cet obscur et fils de ce silence. C'est paradoxalement, disait-il, la force de l'oubli et du non-dit qui me transforme en être conscient, désespérément conscient. Les ombres du passé sont les énergies de ma vie et les ferments de mes combats (p. 70).

On remarquera ici également l'association entre le vide qui caractérise BBJ et le passé antillais. En effet, l'oubli, le trou noir d'un passé antillais peuplé d'ombres vidées de matérialité, fournit au héros son énergie vitale. Cela revient à plusieurs reprises dans le texte, BBJ semblant par exemple indissociable de ce passé caractérisé par un « sans fond » : « ses yeux ouverts voguaient au gré de son passé. Tout son être restait mobilisé vers ce temps ancien, éveillé pour ce temps ancien. Et cette vitalité apparente était le signe même que sa vie s'épuisait dans le sans fond de son passé » (569). BBJ est même désigné comme la création de ce vide, son fils. Or, comme l'avait noté A. Douaire, le vide de l'Histoire constitue un défi en ce qu'il demande à être comblé. En d'autres mots, le vide de BBJ a ceci de positif qu'il donne naissance à des histoires, le roman devant nous en étant la meilleure preuve. Le texte l'exprime explicitement : « Le vieil homme à l'agonie disparaissait sous nos yeux à force d'enclencher des histoires, et ces même histoires le précisaient dans nos esprits » (p. 335). L'agonie de BBJ revêt ainsi un caractère positif, sa mort pouvant symboliser non pas la disparition de la mémoire collective, mais la naissance d'un besoin de combler cette lacune. En tant que telle, cette mort constituerait un développement de la thématique du roman *Solibo Magnifique*, où la mort du personnage principal avait été interprétée comme l'allégorie de la disparition du conteur créole, l'un des dépositaires de la mémoire collective antillaise, comme nous l'avons vu.

Le vide qui caractérise BBJ peut être lu à la lumière du sous-texte allégorique qui sous-tend *Biblique*. En effet, BBJ participe de ce sous-texte comme un des personnages symboles de la mémoire collective antillaise qui risque de tomber dans l'oubli. Vers la fin de sa vie, ses anciens combats contre le colonialisme se transforment en une lutte vaine pour sauvegarder le souvenir du passé non documenté

par les historiens. Sa façon de le faire semble refléter la démarche du roman. En effet, BBJ évoque le passé en désignant justement son invisibilité, ou son vide, le passé se dissolvant dans le silence de l'indifférence : « Il surgit de temps à autre dans des émissions culturelles pour évoquer l'invisible des traditions perdues. Mais ses évocations se perdirent dans les silences bruyants du pays officiel » (p. 732).

Bien qu'en déléguant la voix au personnage lui-même, le narrateur décrit BBJ comme possédant la capacité surnaturelle de dépasser les limites de la mémoire personnelle : « Il prétendit avoir su élargir ces mémoires à mesure qu'il découvrait le monde et de nouvelles réalités, chaque mémoire s'agglutinant à l'autre dans un mouvement sans fin » (p. 252). Le processus ainsi décrit rappelle le fonctionnement de la mémoire collective. En effet, selon les réflexions de P. Ricœur, la mémoire collective, lien entre la mémoire individuelle et la mémoire historique, se définit justement par une agglutination de mémoires individuelles d'une génération à l'autre[1]. Partant des souvenirs personnels certains, ceux de ses parents, passant par des souvenirs plus flous, comme ceux de Man L'Oubliée, BBJ aboutit à ce qui devrait être en toute logique au-delà de la portée de sa mémoire individuelle, c'est-à-dire la colonisation de l'île, qui acquiert ainsi la signification de commencement :

> Remonter dans sa mémoire afin de rendre hommage, M. Balthazar Bodule-Jules l'avait fait pour sa manman et son papa, et pour tous ceux qui l'avaient tant aidé. Pour Man L'Oubliée elle-même, mais aussi, bien plus loin, pour tous les transbordés au-dessus des eaux immenses, tous les esclaves, les résistants, pour tous les suppliciés. C'est sans doute à cause de cette gymnastique qu'il put s'inventer (sans pour autant mentir) cette naissance (dont il se vantait tant) dans le ventre d'un bateau négrier, et ces aventures marronnes durant les temps esclavagistes où il n'était pas né. Ces explorations mémorielles incessantes constituèrent son esprit de mémoires innombrables, sortes de tracas émotionnels qui peuplaient son cerveau, car il prétendit avoir su deviner les autres mémoires du Pays-Martinique, mémoires des peuples amérindiens génocidés tout de suite, mémoires des vieilles familles békées qui plantèrent sur ce sang, mémoires des immigrants indiens et toutes autres mémoires (connues ou inconnues) de pauvres gens échoués dans les emmerdes paradisiaques des isles du sucre amer (p. 252).

Outre par des associations explicites, comme dans le passage ci-dessus, le lien entre BBJ et la mémoire collective s'inscrit également de manière implicite. Ainsi, le narrateur décrit BBJ en employant une comparaison, où le comparant, explicité, suggère la mémoire : « Plus qu'à un homme, j'étais confronté à un système ouvert. Une interaction de faits, d'événements, de sensation, de paroles, de gestes » (p. 692). L'interprétation de BBJ comme symbole de la mémoire collective est confirmée par le

[1] Voir *Temps et récit* (1985:202), mais surtout *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000:152-166). Voir aussi la critique qu'adresse J. A. Barash (2006) à P. Ricœur pour l'analogie à la mémoire individuelle. Selon Barash, l'on devrait considérer la mémoire collective sous un angle métaphorique.

fait qu'en présence de BBJ, le narrateur ressent la présence d'un lien mystique avec les petits gens oublié du passé martiniquais :

> M. Balthazar Bodule-Jules m'exaltait, m'emplissait d'une connaissance de ce temps, de ce monde, de ces hommes, de cette Martinique, de tout ce qu'une génération avait sans doute vu ou vécu, de ces peuples oubliés, de ces femmes extraordinaires, de ce jeu de passions qui possèdent nos esprits. Et cela même qui me déroutait m'investissait d'une jouvence primale, et me consolidait. Je laissais aller mes imaginations, et mes peurs … (p. 302).

Plusieurs autres commentaires de la part du narrateur dans le récit de l'agonie publique soulignent le caractère collectif de cette mémoire. Le narrateur observe, non sans la déception de se sentir exclu, comment les gens de l'assemblée partagent les souvenirs du vieil agonisant : « la mémoire du vieux rebelle […] s'imposa bientôt à l'attention de tous […] puis la vie du vieux rebelle se diffusa en mille esquisses de souvenirs que chacun recevait de manière singulière, et, le plus souvent surpris, que chacun s'en découvrait pour une part détenteur » (p. 141).

Le narrateur fournit également des indices pour une interprétation du corps de BBJ comme symbole de la parole. En tant que tel, ce corps semble vouloir transmettre les connaissances oubliées avant tout au narrateur, le reste de l'audience, rappelons-le, n'ayant pas besoin d'un rapport physique avec l'agonisant pour arriver à ces connaissances :

> son corps et ses silences parlaient […] J'essayais d'analyser le parler de ce corps d'agonisant, de relier ses mouvements aux interviews que j'avais pu lire de lui. …Chaque mouvement de son corps à l'agonie me renvoyait à des pans de sa vie… J'avais l'impression, à chaque mouvement, de recevoir des pans de significations plus denses et plus inépuisables que les textes fondateurs des peuples premiers (p. 56-56).

Rappelons que le corps de BBJ est souvent décrit comme un document historique qui s'offre littéralement à la lecture du public : « son corps : une page, une scène, un écran, l'espace d'une audience à huis clos » (p. 141)[1]. Ce que l'on peut lire dans ces documents c'est la mémoire non écrite des esclaves. Ainsi, le narrateur est choqué de pouvoir déchiffrer sur le corps de BBJ la scène terrible de la mère esclave qui tue son bébé : « Mais de la retrouver inscrite dans sa chair, exprimée par ses postures d'agonisant, me troublait tout bonnement » (p. 70).

Le silence de BBJ se donne aussi à lire comme le symbole de l'absence de traces et des documents du passé sur lequel aurait pu s'appuyer l'historien dans son

[1] Nous avons commenté cela également dans le chapitre 2.6 (voir p. 123).

travail d'écriture. En insistant sur l'impossibilité de transcrire le récit sans paroles de BBJ, le narrateur exhibe le processus derrière ce travail, son « impossible tâche » de reconstruire le passé de BBJ. Le personnage de l'écrivain mène pourtant sa tâche à bonne fin, en interprétant, nous l'avons vu, les mouvements de BBJ comme s'ils étaient du langage, mais surtout par une sorte d'osmose fantastique avec le personnage vers la fin du roman[1]. Le fantastique pourrait donc être un moyen pour rétablir le lien avec BBJ, ou plutôt avec la mémoire collective qu'il représente.

3.3.2 Man L'Oubliée

Personnage de première importance dans le roman, Man L'Oubliée possède une complexité qui la rend difficile à saisir. Si dans la perspective du modèle sémiotique greimasien elle est plutôt stable, jouant constamment le rôle d'adjuvant dans la quête de BBJ[2], son statut ontologique est moins aisé à cerner. En effet, Man L'Oubliée semble avoir une existence ambiguë. À l'instar de l'Yvonnette Cléoste elle appartient indubitablement à un monde surnaturel, étant décrite comme un être en dehors de la temporalité humaine, en même temps qu'elle figure dans le récit sous les apparences d'une jeune femme ordinaire.

Le vide est au moins aussi récurrent dans les descriptions de Man L'Oubliée que dans celles de BBJ. Son existence est problématisée souvent par les mêmes moyens. Ainsi, comme dans le cas de BBJ, il n'est pas du tout certain qu'elle ait jamais prononcé une parole. En effet, lorsque le narrateur se met à écrire le roman, une considération se présente à son esprit : « La femme-Mentô semblait muette » (p. 256). À cela s'ajoute le manque quasiment total de traces laissées par Man, même dans la mémoire de BBJ. L'investigation scientifique pointilleuse que mène le narrateur autour des interviews de BBJ ne clarifie pas les choses. Le héros n'avait mentionné Man L'Oubliée qu'une seule fois, par-dessus le marché d'une manière imprécise qui pourrait être appliquée à n'importe quelle autre femme. « Je redécouvris », affirme le narrateur, « une interview complètement anodine où le vieux rebelle évoquait une femme des bois côtoyée durant des temps non précisés » (p. 256). Dans cette interview, BBJ prétend qu'elle lui parlait sans paroles, d'une manière particulière qu'il appelle *Apatoudi* et qu'il décrit comme des « sentences populaires jamais répertoriées par aucun spécialiste » (p. 256). Or, comme le constate le narrateur, aucune recherche scientifique n'a confirmé l'existence de ces *Apatoudi* : « Les ethnographes avaient

[1] Cet aspect est analysé dans le chapitre 2.2.
[2] C'est ce que prétend par exemple C. Bougenot (2004:59).

relevé les proverbes, les comptines, les titimes, mais nullement les *Apataoudi* » (p. 256). Le narrateur suggère qu'il s'agit d'une existence au-delà des mots, comparable à un silence, et accessible seulement par le biais de l'imagination : « J'appris à les repérer sous-jacents dans les discours des vieux conteurs et des vieilles gens autour de moi. Et, souvent, j'imaginai Man L'Oubliée les disant à l'enfant, de temps en temps, fichés dans un écrin de silence » (p. 257). Le seul contact qu'a le narrateur avec les *Apatoudi* est par les traductions qu'en fournit BBJ lors de son agonie : « M. Balthazar Bodule-Jules traduisait l'amorce d'un Apatoudi […] Il les lançait aux auditeurs … » (p. 257). Or, rappelons-le, BBJ parle sans paroles durant son agonie, ce qui met en question la possibilité de toute mise en mots des *Apatoudi*.

Un autre moyen de désigner le vide qui caractérise Man est de la décrire comme un être sans poids, et par conséquent sans matérialité physique. Il est significatif que le manque de poids de Man soit associé explicitement à un manque d'existence : « Elle échappait aux poids qu'engrange sur nos épaules la charge de l'existence » (p. 92). L'impression de légèreté se confirme ultérieurement, dans une scène où son impesanteur est mise en contraste avec la matérialité de Limorelle : « quand elle bougeait, pas une feuille ne tremblait, pas un milieu n'était troublé, pas un yen-yen ne s'envolait – sauf quand moi, apparu sur ses pas, brisais cet équilibre avec la force d'un bouledogue » (p. 93).

Notons également l'emploi de la pseudo-prétérition commentée par J. Bellemin-Noël. Le passage suivant est, selon nous, illustratif de cette figure typique du fantastique, en ce qu'il donne l'impression de présenter ce qui est posé dès le début comme irreprésentable : « les mains de Man L'Oubliée […] tournoyaient autour de lui de façon incroyable » (p. 212). Par la qualification du mouvement des bras comme « incroyable » l'on admet implicitement la difficulté de le représenter. Il suit toutefois une description de ce mouvement : « L'enfant ne voyait plus les bras de sa femme-mentor, il sentait juste l'éclaboussement des eaux qu'elle continuait à lui verser, et percevait le déplacement de ses mouvements inouïs » (p. 212). Or, conformément à la définition qu'en donne J. Bellemin-Noël, c'est une description qui déjoue les attentes du lecteur, puisqu'en vérité rien n'est décrit. En effet, à regarder de près, l'objet de la description n'est pas vraiment Man L'Oubliée. Ce qui est décrit est un éclaboussement provoqué par un mouvement dont la source n'est pas révélée. La tautologie « déplacement de ses mouvements » reflète ce procédé, la cause du déplacement n'étant en effet pas Man, mais un autre mouvement, le véritable agent de l'action n'ayant jamais été présenté.

Une façon de décrire sans vraiment décrire consiste à accumuler des négations. La négation est, à l'instar de la prétérition, comme l'a remarqué J. Bellemin-Noël, une manière souvent employée dans le fantastique pour donner

l'impression de mettre en scène un vide. L'on tourne d'une certaine manière autour de l'objet décrit comme autour d'un abyme, sans vraiment le toucher, ou plutôt sans vraiment le décrire[1]. Ainsi, n'arrivant pas à trouver le mot juste pour décrire Man L'Oubliée, Limorelle la décrit par des négations, et ensuite par le constat d'une absence : « il émanait d'elle un dérangement spécial. Pas de la sérénité ou de la force, mais une absence semblable à celle des arbres anciens » (p. 91). De même, le narrateur avoue à plusieurs reprises son incapacité de lui attacher un qualificatif, utilisant des adjectifs qui ne lui conviennent pas : « Man L'Oubliée n'était ni jeune ni vieille, ni belle ni laide » (p. 146).

Ce qui jette le doute sur l'existence de Man de la manière la plus nette est son invisibilité. À un bon nombre d'endroits, le narrateur exploite les effets inquiétants que produit l'invisibilité de Man L'Oubliée sur les personnages qui essaient de la percevoir. Il est peu surprenant que le fantastique soit à l'œuvre ici. L'invisibilité n'est pas seulement l'un des thèmes les plus récurrents du fantastique, mais y est liée à un niveau plus profond. En effet, l'invisibilité de l'objet représenté suggère son impossible représentation. C'est ce qui résulte de la réflexion de J. Bessière : « la littérature fantastique présente donc de l'invisible. Ce qui se formule : elle place l'invisible sous le signe du visuel » (2002:133)[2].

Un nombre de théoriciens sont cependant d'avis qu'il est vain de parler d'un monde irreprésentable en liaison avec les littératures de l'imaginaire. Le monde soi-disant impossible du fantastique n'est que l'envers du monde réel, toute autre alternative étant au-delà des capacités conceptuelles humaines. « La fiction fantastique », affirme I. Bessière, « fabrique un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde » (1974:11). D. Mellier considère à son tour que l'absence au cœur du fantastique est l'envers du monde positif : « Absent du réel et de l'expérience commune que nous pouvons avoir de notre monde, il [le fantastique] ne dit cette absence que dans l'envers même des notions positives qu'il est supposé saper » (1999:110). En d'autres mots, selon D. Mellier (1999:114) le monde du fantastique est le négatif du monde réel ; négatif en tant que discours à l'envers d'un discours existant, comme l'image d'un miroir, mais aussi en tant que négation de ce discours[3]. C'est ce qui amène R. Jackson à comparer le monde fantastique à l'image

[1] Il est intéressant de mentionner que cette technique a été soulevée en liaison avec le style de Georges Bernanos, entre autres par M. Milner : « Bernanos essaie de suggérer, indirectement, ce que les mots ne peuvent pas nommer […] par une succession de négations, qui cernent l'objet indicible à la manière des concepts de la théologie négative » (1967:86).

[2] J. Bessière reprend ici pratiquement mot à mot la formule de C. Grivel : « Convenons d'appeler fantastique ce qu'on ne peut pas voir et que l'on voit pourtant – en image, ou dans un livre » (1992:11).

[3] D. Mellier souligne le « lexique de l'affixation négative » (1999:111) qui caractérise aussi bien la littérature fantastique que le discours théorique à ce sujet : « l'incréé de Gautier, le non-mort (*the un-*

reflétée par le miroir[1]. En effet, l'objet à l'intérieur du miroir n'a qu'une existence virtuelle, vidée de substance, dans la « paraxis », qui est la surface à l'intérieur du miroir où semble résider l'image reflétée. Or, continue R. Jackson, cette surface se caractérise justement par son inexistence : « neither object nor reconstituted image genuinely reside there : nothing does » (1982:19). Et R. Jackson de conclure que cette surface paraxiale représente de manière exemplaire le monde fantastique : « This paraxial area could be taken to represent the spectral region of the fantastic, whose imaginary world is neither entirely ”real” (object), nor entirely ”unreal” (image), but is located somewhere indeterminately between the two » (*id*.).

Un nombre de procédés sont utilisés pour suggérer l'invisibilité de Man L'Oubliée. Notons tout d'abord sa description comme une illusion optique, une image reflétée : « Elle était un reflet incertain » (p. 46), affirme par exemple le narrateur lorsqu'il focalise le récit sur le jeune BBJ. Lorsque BBJ la suit du regard, il a l'impression qu'il voit « [u]n bougé de reflets disparus en même temps qu'apparus » (p. 305). Plus souvent cependant, c'est du point de vue de la raison qu'est suggérée l'invisibilité de Man. Ainsi, ni les békés chasseurs ni leurs chiens n'arrivent à trouver Man malgré le fait qu'ils passent à côté d'elle : « des békés chasseurs traversaient les bas-bois en compagnie de leurs chiens ; là encore pièce de ces bêtes de chasse n'avait su déceler Man L'Oubliée, à croire qu'elle n'avait plus d'odeur humaine, et que sa peau respirait comme l'humus sans âge » (p. 283). En tant que symboles indéniables du pouvoir oppressif, les békés introduisent ici la perspective rationnelle qui s'avère aveugle devant une apparition de toute évidence surnaturelle. Man L'Oubliée semble s'intégrer dans son milieu naturel, les bois, à tel point qu'elle s'y dissout, s'effaçant ainsi de l'existence individuelle.

Dans les bois, en effet, même BBJ n'est pas certain de vraiment voir la femme mentor. Il semble surprenant qu'en tant que foyer perceptif le jeune homme représente la raison qui n'arrive pas à complètement saisir Man par la vision. Il est cependant possible que le point de vue rationnel soit le résidu du narrateur qui, en adoptant la perspective de BBJ, n'arrive pas à s'effacer complètement du récit. En tout cas, il y a une insistance sur la perception incertaine qu'a BBJ de Man. Lorsque, par exemple, une nuit BBJ n'arrive pas à la trouver, il doit « se convaincre qu'elle avait existé » (p.

---

dead) de Stoker, l'innommable (*the unnamable*) de Lovecraft, l'inadmissible ou l'inconcevable de Caillois et de Vax, l'impensable et l'impensé (Bozzetto), le non-dit et le non-vu (*the unsaid and the unseen*, Jackson), l'incertain (I. Bessière) et l'incertitude, l'inconcevable, l'insolite (Guiomar), l'incongru, l'inhabituel, ce qui n'a pas de précédent (*the unusual*, *the unprecedented*), l'irreprésentable et l'indicible, l'indifférenciation et la non-contradictio, l'irréel et l'irréalité, l'indécidable et l'indétermination, etc. » (1999:111 ; c'est l'auteur qui souligne). D. Mellier propose par conséquent l'appellation d'« infantastique » à ce genre d'écriture (1999:110-116).

[1] À ce sujet, voir également J. Fabre, qui fait appel aux miroirs de sorcières pour expliquer le fonctionnement du texte fantastique et son rapport au réel (1992:81-83).

524). Si ce doute peut être mis sur le compte de l'incertitude de la mémoire de BBJ, il n'en est pas autant pour la sensation onirique qui afflige ses sens lorsqu'il regarde Man à son insu en certains moments : « À chacune de ses fluctuations, le jeune bougre avait du mal à se convaincre qu'il n'avait pas rêvé » (p. 305). En ces moments, la vision qu'a BBJ de Man est floue, tous les détails évoqués pouvant être les produits d'une hallucination. La mise de cette vision floue sur le compte d'un « prodige » ou d'un « phénomène » (p. 305) souligne le cadre rationnel de ces épisodes, ouvrant ainsi la voie au fantastique.

En dehors de ces références au rêve, il y a un grand nombre d'autres passages où les sens de BBJ sont présentés comme insuffisants pour la saisie de Man. En effet, elle semble posséder le pouvoir de s'effacer de la vision du jeune homme et de réapparaître à son gré :

> Soudain, il s'aperçut qu'elle avait disparu. Le jeune bougre était resté saisi. Se demandant où elle était passée : il n'y avait là que broussailles et lianes solitaires. Il regarda partout. Devant. Derrière. Côtés. Il lorgna les hautes branches. Rien. Un disparaître total. Une *panique* le malmenait déjà, quand – a-a… ! – il la revit continuant son chemin à partir de l'endroit où elle s'était dissoute. Il la suivit encore. Bien décidé de la garder en vue. Mais là, pareil, au bout de quelque mètres, flap, plus de Man L'Oubliée. Pas même un signe de sa fumée. Pas une crasse de son ombre (p. 305 ; c'est nous qui soulignons).

Il y a dans cet extrait un nombre d'allusions au vide de Man. Mais ce qui est encore plus intéressant est l'évocation de la réaction de panique causée chez le jeune homme par la capacité surnaturelle de Man de s'effacer de la vue aussi bien que de la vie.

La rencontre de Limorelle, le père de BBJ, avec Man L'Oubliée n'est pas seulement focalisée sur une instance rationnelle, en l'occurrence Limorelle lui-même, mais est également racontée par la voix de celui-ci. En effet, cette rencontre constitue la suite du récit de la naissance de BBJ (p. 83-96). L'on retrouve ici l'hésitation en ce qui concerne la perception de Man par l'instance narrative. Cette hésitation se transmet au lecteur implicite de manière plus efficace que dans le cas de BBJ puisque le récit est raconté par Limorelle. Celui-ci s'adresse directement à un narrataire, en l'occurrence aux « gens de la compagnie » (p. 71), ce qui facilite l'inscription du lecteur implicite dans le texte. Or, l'hésitation du lecteur implicite est, rappelons-le, le critère principal de la définition todorovienne du fantastique (1999:35-37). Certes, T. Todorov n'avait pas tranché quant à la double nécessité du récit à la première personne et de la focalisation interne pour le fantastique. Il reste que ces procédés contribuent tous les deux à produire un effet fantastique[1].

[1] Voir à ce propos entre autres J. Fabre : « Le point de vue "avec" le personnage reste une composante majeure de l'effet fantastique » (1992:100).

L'invisibilité de Man L'Oubliée est mise en abyme déjà au début du récit, lorsque Limorelle fait référence à la légende des « invisibles Mentô » (p. 87). Cette invisibilité se concrétise progressivement d'une manière qui fait penser à la réalisation du sens figuré des métaphores, pratique fréquente dans les récits fantastiques[1]. Déjà le milieu dans lequel vit Man est à la limite de la capacité visuelle de Limorelle : « Existait là un bassin (presque invisible) » (p. 89). Cette quasi invisibilité se confirme dans la description de l'image qu'a Limorelle de Man. Tout d'abord, le premier contact ne lui révèle même pas s'il s'agit d'un être humain : « Sur le chemin de retour (en fait pas loin de Saint-Joseph) je trouvai quelque chose », dit Limorelle (p. 89). C'est par une connaissance métasensorielle qu'il associe ce « quelque chose » à un personnage humain : « Je sus là même que c'était une personne particulière » (*id.*). La description se poursuit, Limorelle racontant comment, en s'approchant, sa vision de Man se précise progressivement sans pour autant devenir certaine : « En approchant, je vis, déjà sur place, une silhouette longiligne, coiffée d'un grand chapeau bakoua en train de pêcher d'une manière étrange. […] C'était extraordinaire » (p. 89-90). Signalons l'emploi des termes « particulière », « étrange », « extraordinaire » qui marquent une rupture avec le monde ordinaire. Les réactions du personnage narrateur devant ce monde sont décrites en des termes qui font allusion à la peur : « la silhouette sortit de l'eau : Et c'est là que mon cœur sursauta sur lui-même » (p. 90). L'on s'attendrait à ce que plus Limorelle s'approche, plus sa vision se précise, pour que finalement tout flou soit dissipé. Or, bien que Limorelle voie qu'il s'agit d'une femme, les détails qui suivent directement après, notamment ceux de son âge indécidable, témoignent de l'impossibilité de la saisir vraiment : « cette personne était une femme, même pas vieille, sorte de jeune fille sans âge qui semblait à la fois sortie de son berceau et déjà familière des vieilles éternités » (p. 90).

L'invisibilité de Man devient encore plus problématique lorsque la femme se trouve hors de son milieu habituel. C'est ce qu'illustre entre autres l'épisode dans lequel est relaté le jour où Man et BBJ quittent les bois pour se rendre au bourg (p. 307). Invisible dans les bois, la jeune femme fait irruption dans l'existence quotidienne, devenant visible aux yeux des citadins. Comme pour souligner l'importance que revêt la vision, le moment exact de l'apparition de Man est raconté en focalisation interne par une instance qui se place du côté des citadins : « Et c'est ainsi qu'ils apparurent parmi notre société, et qu'on les vit ensemble, pour la première fois, sur un ciment de trottoir » (p. 306). Il n'y a aucune trace de fantastique dans cette affirmation, aucun surnaturel non plus, aucune allusion à une invisibilité. Il s'agit tout

[1] Analysant la « relation des figures rhétoriques avec le fantastique », T. Todorov conclut que le fantastique « réalise alors le sens *propre* d'une expression figurée » (1999:83-84 ; c'est l'auteur qui souligne).

simplement d'une constatation d'un événement en apparence anodin. Juste après le moment de l'apparition, la voix et la focalisation changent de nouveau, l'instance narrative devenant non focalisée et abandonnant le « nous » des citadins. Cette voix qui fait ainsi intrusion dans le récit peut être vue comme la voix de la raison, étant donné qu'elle propose une explication rationnelle à l'invisibilité de Man. Mais cette voix représente aussi les Martiniquais modernes, les citadins en train de perdre le contact avec leurs racines, et par conséquent aveugles face aux traces du passé, représentées ici par Man et par son milieu, les bois, lieu d'où les résistants menaient leur combat désespéré et maintenant oublié. Et pourtant, ce passé n'est pas tellement lointain. Il est même encore visible, comme l'illustre métaphoriquement le fait que la végétation des bois se fait encore sentir dans la ville émergeante : « Bien qu'emmêlée aux vieux mornes et aux bois, cette émergence urbaine constituait pour le jeune bougre un grand dépaysement » (p. 307)[1]. Malgré cette proximité, il y a une rupture entre la ville et les bois, rupture explicitée par le commentaire du narrateur qui, se plaçant du côté de Man et de BBJ, déclare que « [l]e bourg était un autre monde » (p. 306). Effectivement, le bourg peut être vu comme l'incarnation de la nouvelle société antillaise, caractérisée par un esprit petit bourgeois à l'occidentale – « Son église. Presbytère. Ses bâtiments publics. Ses mulâtres et bourgeois. Ses fonctionnaires, commerçants, et ses nègres de service » (p. 307) – et en train de se couper entièrement d'une partie de son passé, de la « communauté perdue » selon l'expression employée par J. Bessière (1995:291).

Ces deux mondes irréconciliables sont à la base de l'antinomie dans laquelle peut s'articuler le fantastique : le réel, sous la forme du bourg, symbole d'une réalité quotidienne banale, et le surnaturel qui fait une irruption inquiétante dans ce réel sous forme des deux intrus. Le narrateur met en relief l'incompatibilité des deux mondes lorsqu'il constate à propos de Man qu'« [e]lle leur était en grande part invisible » (p. 307). BBJ n'est pas invisible, mais la façon dont le perçoivent les citadins est marquée par l'étrangeté : ils « percevaient son *étrangeté* foncière, […] des détails *bizarres* […] et surtout cette densité *particulière* qui s'imprègne aux personnes revenues de la mort » (p. 307 ; c'est nous qui soulignons). Les termes que nous soulignons sont en

[1] Voir la thèse de C. Ljunggren Kullberg pour une analyse perspicace du statut de la ville créole dans l'œuvre chamoisienne. Selon C. Ljunggren Kullberg, l'espace urbain antillais chez Chamoiseau est, comme chez Alejo Carpentier, à peine séparé de la nature. En tant que symbole de la civilisation imposée par le colonialisme, la ville vit sous la menace d'être engloutie par la végétation, symbole de l'esprit autochtone caractérisé par une démesure baroque. « Le pouvoir colonial », écrit C. Ljunggren Kullberg, « ordonne la ville antillaise en imposant une architecture quadrillée et classique sur l'espace américain, mais Carpentier fait aussi voir que des forces externes y entrent et bouleversent l'ordre établi […] la capitale devient un exemple de vanité coloniale qui tente d'arracher la végétation de la mangrove pour imposer sa technique de construction » (2006:158). La mangrove est par ailleurs, selon C. Ljunggren Kullberg, la meilleure illustration de la ville créole, en ce qu'elle incarne son caractère métis (2006:159).

effet destinés moins à décrire les personnages qu'à mettre en valeur leur différence par rapport au monde des contemplateurs. L'allusion à une résurrection fait penser à un resurgissement des oubliettes, qui se confirme un peu plus loin lorsque le narrateur constate que « des gens la connaissaient et la reconnaissaient » (p. 307). Il est à noter que ce constat irait totalement à l'encontre de l'affirmation précédente, à savoir que c'était la première fois que ces gens la voyaient, s'il ne s'agissait pas justement du retour d'un passé refoulé, familier et pourtant étrange comme dirait Freud[1].

Une autre visite des deux personnages dans un village (p. 446-458) met en scène un fantastique plus élaboré. Comme dans l'épisode analysé ci-dessus, il s'opère un changement de focalisation, la vision étant déléguée temporairement aux gens du village. L'effet de ce procédé est initialement de dépouiller Man de tout attribut surnaturel, puisqu'elle est perçue comme la plus banale des jeunes filles :

> La rumeur avait signalé la visite d'un Mentô, nul n'en avait jamais vu, et chacun alerté voulait voir cette personne qu'on ne peut zieuter qu'une seule fois dans sa vie. Mais ils ne *virent* rien. Ou plutôt, ils *virent* émerger de la case du malheur une jeune fille un peu simple, qui s'éloigna dans des mouvements d'une hanche frivole. Ils *virent* aussi qui la suivait, un jeune bougre aux allures de mangouste belliqueuse, affublé de vêtements qui n'étaient pas d'ici. Vraiment personne n'eut le sentiment d'avoir vu un Mentô parmi ces deux insignifiants (p. 456 ; c'est nous qui soulignons).

La perspective des gens du village n'est pas celle de la raison. Le narrateur s'en détache d'ailleurs, adoptant un ton condescendant. Après avoir laissé la parole aux habitants du bourg, le narrateur prend ses distances, en les appelant « un lot de curieux, sortis d'on ne sait où » (p. 456). Pourtant, non sans un peu d'ironie, les voix de ces habitants sont intégrées dans le discours du narrateur de manière presque imperceptible sous la forme d'un mélange de deux registres de langues[2]. Nous nous référons à l'emploi du mot français « voir », de surcroît au passé simple, à trois reprises (voir nos soulignements dans la citation ci-dessus) directement après la phrase que l'on peut attribuer aux citadins, où « voir » est exprimé en créole : « cette personne qu'on ne peut *zieuter* qu'une fois » (p. 456 ; c'est nous qui soulignons). L'emploi du verbe « voir » comme marqueur du changement de registre pourrait être interprété comme l'affirmation de l'insuffisance de la perspective occidentale, extérieure. L'on peut, en effet, « zieuter » la femme, ne serait-ce que seulement une fois dans la vie, mais on ne peut pas la « voir ».

---

[1] Les aspects du refoulé et de son retour seront traités dans le chapitre 4.

[2] Selon V. Jouve, l'ironie est, d'une certaine manière, une citation implicite, « consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices (qui tiennent parfois au seul contexte), il montre qu'il se distancie » (2001:84). Le mélange de deux registres de langues représente une telle distanciation.

Il y a cependant une différence significative par rapport à l'épisode précédent. Si dans celui-là le surnaturel est dissipé à la fin, la communauté arrivant à voir les deux personnages[1], le même effet est réalisé dans celui-ci par le constat que la communauté ne les voit pas – « [i]ls ne virent rien » (p. 456). Certes, un tel constat pourrait être pris comme un argument en faveur d'une invisibilité et par conséquent d'un caractère fantastique de ce passage. Cependant, comme le montre la suite du passage, Man est visible, son invisibilité concernant seulement son statut de Mentô.

L'invisibilité de Man en tant que Mentô est mentionnée à plusieurs reprises lors de son apparition en ville. Ainsi, lors d'une visite dans la maison de Déborah-Nicol Timoléon et de Sarah-Anaïs-Alicia, ce n'est que la dernière qui y voit clair, au-delà des apparences :

> Elle [Man] regardait tout le monde, et la Bonne encore plus, avec respect, bienveillance, déférente attention. Elle était vraiment invisible aux yeux du commun des mortels ! Là où lui percevait les frondaisons d'un être immense, les autres ne voyaient rien. Sauf peut-être Sarah-Anaïs-Alicia. Devant Man L'Oubliée, elle baissait les paupières, et se tenait comme un petit ange qui verrait s'approcher un des archanges de la Bible d'Israël, une présence insondable qui brisait l'ordre des choses (p. 591).

Un phénomène semblable se produit lors de la visite au bourg, quand un personnage se démarque des autres et réussit à percevoir Man L'Oubliée en tant que Mentô. Il s'agit de Céléphone, appelé aussi « vieux désolé », l'homme qui est allé chercher Man pour lui demander son aide. Céléphone fait abstraction de l'apparence superficielle de Man pour y déceler son véritable être : « Le désolé aperçut Man L'Oubliée. Une intuition dut lui permettre de voir au-delà de ses manières d'enfant, au-delà de ses jeux d'eau dans la rivière coulante » (p. 447). Bien que Céléphone soit décrit comme un homme habitué aux forces surnaturelles – « [c]es désolés avaient fini par croire que l'univers n'était maillé que de choses malfaisantes, et qu'il ne faisait pas bon y vivre pour les hommes » (p. 447) – il semble paralysé de stupeur devant l'apparition de la jeune fille : « Le vieux nègre désolé ne dit rien. Ni bonjour, ni bonsoir. Il était tombé en arrêt, et, planté sur la rive, il suivait Man L'Oubliée comme s'il s'agissait d'une comète de passage » (p. 447). La réaction de Céléphone rappelle celle de Limorelle Bodule-Jules lors de sa rencontre avec Man. Le parallèle entre les deux personnages est par ailleurs explicité dans le texte : « Tout comme Limorelle Bodule-Jules avait battu les bois quand son fils Balthazar se trouvait en danger » (p. 446).

[1] Le narrateur affirme en effet qu'« on les vit ensemble, pour la première fois, sur un ciment de trottoir » (p. 306).

À l'instar de Sarah-Anaïs-Alicia, le vieil homme est un être particulier. Il entretient une relation bizarre avec le passé, comme il ressort de la description de la case où il habite. Les détails de cette case ont un effet terrifiant sur l'enfant par leur rupture avec le présent :

> La case était normale, comme celles qui en ce temps bordaient les grandes habitations ou recouvraient les mornes. Une case en bois, couverte de paille, de lianes et de bois-bombe, tressés selon d'antiques principes. Autour : la terre battue déployant son reflet, des pierres lovées autour d'un reste de braise, casseroles, vieux outils, récipients cabossés, quelques fleurs en bourgeons naturels... un univers familier et banal... et qui pourtant ne fonctionnait pas.
> Quelque chose n'allait pas. Le jeune bougre était incapable de déterminer quoi. Il se rapprocha de Man L'Oubliée, essayant de percevoir une alerte quelconque. Rien. Man L'Oubliée lâcha la main du vieux désolé. Elle s'avança en direction de la case, et y pénétra d'un mouvement naturel. Le jeune bougre sentit juste une augmentation de la tension de son corps. Cette sensation le poussa à bondir, pénétrer dans la case, se retrouver près d'elle. A mesure du développement de sa force, il se posait en protecteur. Tout en percevant le ridicule de cette prétention, il s'apprêtait toujours à lui dresser un rempart de son corps. *C'est plutôt elle qui pouvait me protéger !...* Dans la case, il eut le sentiment de basculer dans une autre époque. L'intérieur se trouvait immergé dans un temps-détraqué comme il en avait connu dans son enfance. Mais là, cette distorsion était rance tel un humus de sept mille ans. La lumière qui provenait des ouvertures s'épuisait dans une atmosphère glauque. Et l'odeur de ce lieu était un musc de racines languissantes comme il en flotte autour des acomas tombés depuis la nuit des temps (p. 450 ; c'est l'auteur qui souligne).

De toute évidence, la case apparaît non seulement comme un vestige du passé mais comme sortant littéralement d'une autre temporalité. Les détails présentés au début du passage comme banals ne le sont qu'en apparence. En effet, la mention des habitations et des mornes introduit une connotation esclavagiste renforcée par la suite, entre autres par la description de la personne qui y réside comme un résidu du temps de l'esclavage : « Une vraie Ibo des temps anciens. Elle semblait débarquée pas plus tard qu'hier d'un bateau revenu de l'Afrique. […] On voyait bien qu'elle n'était pas d'ici, mais d'une contrée perdue, même pas identifiée » (p. 452). Tout à l'intérieur concourt à faire basculer les personnages vers l'époque servile qui exerce un effet d'inquiétante étrangeté freudienne ; tout est en effet décrit en même temps comme « familier et banal » et comme bizarre, les adjectifs employés à la fin du passage – « glauque », « rance » – renvoyant davantage à un monde typique du fantastique de l'épouvante ou de la présence qu'au quotidien[1].

Le fait que le Mentô est visible à un personnage ancré dans le passé esclavagiste nous amène à le voir comme une incarnation de ce passé. Son invisibilité

[1] La notion de l'inquiétante étrangeté sera analysée dans le chapitre 4.

aux yeux des autres villageois serait par conséquent causée par la disparition du lien entre la communauté et son Histoire. D'ailleurs, malgré l'insistance sur les réactions de Céléphone à la vue du Mentô, la vision du vieil homme semble plutôt intérieure, proche de la découverte en soi-même d'un passé oublié : « L'agonisant se souvint encore des yeux de ce vieillard : une brillance embuée de souvenirs éteints, métallisés par une blessure jamais bien refermée » (p.447).

L'interprétation de Man L'Oubliée comme incarnation du passé servile martiniquais n'a rien d'hasardeux. Le personnage du Mentô entretient généralement chez Chamoiseau un rapport intime avec l'esclavage, comme le démontrent de manière particulièrement nette *Texaco* et *Écrire en pays dominé*. Dans *Texaco* surtout, le Mentô apparaît comme le symbole de l'humanité des esclaves qui survivent malgré toutes les humiliations : « le Mentô préservait nos restes d'humanité. Il était le charbon d'un combat sans héros » (1998:71). Au temps de l'esclavage, le Mentô incarnait par conséquent l'espoir, la « [f]orce esclave sur une bitation » avec les mots du narrateur de *Texaco* (1998:71). Les maîtres n'arrivaient pas à effacer cette dernière trace d'une humanité chez leurs esclaves, comme si les Mentô étaient à l'abri des humiliations de l'esclavage : « Un Mentô, dit la parole, n'a jamais souffert du fouette ou du cachot ; à l'heure des fers on les oubliait net ; les envies méchantes de qui que ce soit ne s'exerçaient jamais contre eux » (1998:70). De plus, aussi bien *Écrire en pays dominé* que *Texaco* soulèvent l'invisibilité comme une caractéristique des Mentô. « Qui les voit ? Nul ne les voit. Qui y croit ? Nul n'y croit, mais on les soupçonne d'être là », écrit Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé* (2002b:179-180). Dans *Texaco*, le narrateur décrit les Mentô comme des êtres qui « vivent parmi les hommes sans bruit et sans odeur, en façons d'invisibles » (1998:71). Pourquoi cette force des esclaves serait-elle présentée comme invisible ? L'invisibilité signifierait-elle que cette force est au-delà de l'atteinte des maîtres ? Dans *Biblique*, rappelons-le, les békés qui chassent Man ne sont pas capables de la percevoir (p. 283).

Le lien entre Man L'Oubliée et le passé servile a été commenté également par les critiques, qui voient dans la femme une incarnation de la mémoire collective et la lutte contre l'oubli. C. Bougenot considère que Man « est la gardienne de la mémoire collective et historique » puisqu'elle « rend hommage aux traditions ancestrales et honore la mémoire des morts » (2004:13). Nous ne pouvons que souscrire à cet avis, tout en signalant que c'est Man, en tant que mentor de BBJ, qui apprend au jeune homme l'importance de la mémoire : « *En perdant la mémoire on perd le monde*, lui dit un jour Man L'Oubliée, *et quand on perd le monde on perd le fil même de sa vie* » (p. 471 ; c'est l'auteur qui souligne). Son nom, L'Oubliée, est à cet égard éloquent,

pouvant être vu comme un signal d'allégorie[1]. Son caractère allégorique est mis en valeur fréquemment, parfois au détriment de son individualité. Même BBJ a du mal à exhumer le souvenir personnel de la femme, proposant lui-même l'explication

> que Man L'Oubliée ne remontait point dans une mémoire qui lui serait personnelle, mais dans un passé collectif, accessible à chacun d'entre nous […] cette mémoire provenait de l'esclavage et de la traversée des bateaux négriers : nous l'avons refoulée, et nous cherchons à l'effacer, mais Man L'Oubliée savait la retrouver à chaque sucée de sa vieille pipe (p. 251).

Le caractère surnaturel de Man ne serait-il qu'un signal d'allégorie[2], sans effet fantastique au niveau littéral ? Le lecteur est en tout cas invité à lire le texte allégoriquement, le personnage de Man, dans une plus grande mesure que BBJ, incarnant la partie absente du passé antillais. Cette interprétation serait appuyée par le fait que Man n'est pas invisible aux yeux de tous. La capacité de s'effacer de la vue se manifeste particulièrement devant ceux qui représentent le pouvoir oppressif ou devant ceux qui adoptent une perspective rationnelle. Dans les deux cas, l'on pourrait voir dans Man l'incarnation de la Martinique véritable, une Martinique qui reste insaisissable par le filtre d'une conscience exogène. Pour échapper à ses persécuteurs, par exemple, Man fusionne avec le sol, symbole du pays martiniquais : « Entre Man L'Oubliée et son environnement se produisait une qualité d'osmose qui la régénérait ou qui la rendait terne selon les lieux, les arbres, la nature de la terre » (p. 305). Mentionnons aussi que dans *Écrire en pays dominé*, les Mentô sont évoqués comme des êtres au-delà de la saisie des chroniqueurs martiniquais, adeptes d'une perspective rationnelle exotisante : « Ceux-là (i.e. les Mentô), ni le père Labat ni le père Dutertre ne les ont rencontrés » (2002b:179-180).

Un autre indice de la signification de Man pourrait être le lien entre son mutisme et l'absence de documents historiques écrits dans une perspective autochtone. Sa manière de parler par des *Apatoudi* rappelle les histoires derrière l'Histoire, ces histoires qui, à l'instar des *Apatoudi*, n'ont jamais été mises sur papier, étant au-delà de la portée des historiens. Comme les discours de Man, les histoires de la population autochtone du passé ont été cachées par une vision rationnelle imposée de l'extérieur. Aux yeux du rationnaliste, les histoires sont inexistantes, ou, comme l'exprime le narrateur de *Texaco*, proférées dans une langue inaudible qui préfigure les *Apatoudi* de *Biblique* : « Le Mentô lui parla dans une langue sans veut-dire, ou inaudible, ou bien

[1] Comme nous le mentionnons dans l'introduction, nous empruntons le terme de signal d'allégorie à S.A. Barney (1979:18).

[2] Comme le constate S.A. Barney, le surnaturel est l'un des signaux d'allégorie les plus fréquents, comme par ailleurs tout ce qui se différencie du quotidien : « separation from real life will, often enough, point toward allegory » (1979:18).

mal prononcée, en tout cas déférente. À croire qu'ils avaient tous vendu leur dictionnaire chrétien, elle [une vieille négresse] lui répondit de la même manière, et d'une voix qui depuis charge d'années n'était plus de ce monde » (1998:127). La leçon proférée par Nicol Timoléon à son élève BBJ est illustrative à cet égard : « Il disait au jeune bougre que l'Histoire à grand H était une fumisterie que les Occidentaux plaquaient sur le réel du monde, que les histoires des peuples s'étaient vues occultées, qu'étudier cette Histoire devait au contraire servir à deviner les peuples oubliés sous la chape des silences » (p. 336).

Il est significatif également que les tentatives d'attester l'existence de Man L'Oubliée par des moyens occidentaux, comme la recherche généalogique, se soldent par des échecs : « Man L'Oubliée demeura dans l'image populaire, non comme gent de pouvoir, mais comme un être fantasque, qu'on ne pouvait épingler sur pièce géographie de tantes ou de cousines, d'alliance ou de communes. Aucun nom dérivé (inversé, déformé) ne la rattachait à quelque famille considérée. Pas un quartier. Pas une ravine » (p. 143). Ce vide existentiel est associé à un vide de mémoire, à un manque de traces du passé servile : « Pas un registre de plantation. Pas un papier d'état civil ne fixait sa lignée. Rien qui puisse l'enchouker en un coin quelque part et donner signifiance à son passage dans cette histoire » (p. 143). Ce passage peut également être lu comme une critique du présupposé que pour accéder à l'existence, un événement doit, selon les coutumes occidentales, être ratifié par des documents écrits qui sont par conséquent essentiels pour la mémoire et pour l'historiographie[1]. Un événement non confirmé par de tels moyens et donc non attesté est hors de l'intérêt des historiens qui, selon la tradition positiviste, devraient exclure l'irrationnel de leur domaine d'activité.

Comme nous l'avons vu ailleurs[2], certains philosophes de l'histoire, tels Henri Corbin, Hayden White et Paul Ricœur, ont critiqué la méthode positiviste consistant à ne pas prendre en compte les sources comme les chroniques, les mythes et les légendes à cause de leur manque de rationalité. Dans sa critique adressée aux historiens du siècle des Lumières, H. White considère par exemple que la fabulation aurait pu être une façon d'exprimer la réalité dans une autre période historique et que, pour arriver à une vue holiste du passé, l'historien devrait la prendre en compte, tout comme les autres formes d'expression irrationnelles[3]. Il ne semble pas illogique de considérer

[1] Dans le cas des Antilles, les documents écrits ne peuvent être utilisés ni même pour la généalogie des individus. La filiation par les pères est en effet difficile à établir étant donné la situation familiale des esclaves pendant la période servile. Le narrateur de *Biblique* tente de combler cette lacune, non sans humour, dressant l'arbre généalogique du héros par les femmes de sa lignée : « Manotte, sa manman, était fille de Félicité, tété, qui était fille de Désirée, réré, qui était fille d'une qui supporta, tata, laquelle était fifille d'une autre qui ne savait même plus de quelle terre elle venait ! » (p. 103).

[2] Voir le chapitre 2.6.

[3] « As long as they identified the "fabulous" with the "unreal", and failed to see that fabulation itself could save as a means to the apprehension of the truth about reality », écrit H. White, « they could

Man comme l'incarnation du passé négligé par les historiens. Son invisibilité suggère tout d'abord une inadéquation de l'épistémè rationnelle au réel antillais, la vision historique occidentale étant aveugle à une partie entière du passé, la partie non documentée scientifiquement. Dans son essai sur le fantastique, R. Jackson affirme, dans une perspective sociologique, que l'invisibilité caractérise ce qu'une culture range du côté de l'irréel :

> In a culture which equates the "real" with the "visible" and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible. That which is not seen, or which threatens to be un-seeable, can only have a subversive function in relation to an epistemological and metaphysical system which makes "I see" synonymous with "I understand" (1982:45).

Le fantastique pourrait être vu comme un instrument qui permet l'accès à une partie du réel négligée par la raison. « The fantastic », affirme R. Jackson, « traces the unsaid and the unseen of culture : that which has been silenced, made invisible, covered over and made "absent" » (1982:4). Il peut donc être fructueux de concilier fantastique et allégorie dans le contexte de l'analyse de la littérature antillaise, dans le dessein de retrouver une partie du passé. C'est ce que montre le cas spécifique de Man L'Oubliée. En effet, le fantastique marque les apparitions de la femme sans entrer en conflit avec sa signification allégorique.

3.3.3 L'Yvonnette Cléoste

L'Yvonnette Cléoste est sans aucun doute le personnage le moins sympathique du roman. D'un point de vue sémiotique, elle se donne à lire comme un opposant greimasien, l'ennemi principal de BBJ qu'elle suit dans toutes ses errances. Appartenant au même monde surnaturel que Man L'Oubliée[1], elle apparaît comme le pôle négatif du Mentô. Souvent qualifiée de diablesse et de monstre, elle se présente comme l'incarnation du mal.

Le motif du vide est plus récurrent dans les descriptions de l'Yvonnette que dans celles de BBJ et de Man L'Oubliée. Ainsi, la diablesse ne s'offre à la perception de personne sauf dans les récits de l'accouchement et de l'enfance de BBJ, et à la fin du roman. La description de ses apparitions, même dans ces épisodes, est teintée

---

never gain access to those cultures and states of mind in which the distinction between the true and the false had not been as clearly drawn as they hoped to draw it » (1972:313).

[1] C'est la conclusion de C. Bougenot, qui affirme que l'Yvonnette « dépend du même monde que celui des Mentôs » (2004:34).

d'incertitude. En dehors de ces occurrences, sa présence se réduit à une sensation chez BBJ, à savoir une froidure dans la nuque. Il y a vingt mentions d'une telle sensation, toujours associées à l'Yvonnette Cléoste[1]. Lors de la première mention, la seule à ne pas réagir devant ce « froid mortuaire » est l'Yvonnette elle-même : « Alors une froidure s'installa dans la case. L'Yvonnette Cléoste (sans une tremblade malgré ce froid mortuaire qui nous cerclait soudain) le saisit par les pieds » (p. 77). La mort semble en fait indissociablement liée à cette sensation. La première fois que le petit BBJ ressent la froidure de l'Yvonnette, dans les bois à côté de Man, est lorsqu'il est menacé par la mort : « Là, il sentit venir sa mort. Une froidure » (p. 272). Man le sauve en le tapant sur la nuque, l'endroit où se précisera ensuite la sensation de la froidure, qui deviendra permanente, comme le constate BBJ vers la fin de sa vie : « La froidure dans la nuque devint éternelle. Il dut renoncer à la combattre. Sa force vitale s'accommodait de cette mort qui l'avait escorté » (p. 732).

L'Yvonnette est si souvent associée à la mort qu'elle peut être vue comme son incarnation. L'association est dans la plupart des cas implicite, s'opérant par le biais des allusions. Ainsi, en entrant dans la case de la diablesse, Limorelle a la sensation d'entrer dans une tombe : « Je m'avançais là-dedans comme dans ma propre tombe », dit-il (p. 98). La femme lui paraît être momifiée : « ses cheveux étaient partis en grappes, et sa peau n'était qu'un chiffon de momie » (*id.*). Lors de la bataille à la mer, BBJ trouve qu'« elle avait des yeux de mort vivante et une odeur de frai ou de poisson pourri » (p. 649). Ailleurs, BBJ a l'impression de voir l'Yvonnette dans les victimes des guerres anticoloniales : « Il la retrouvait dans les morts autour de lui » (p. 688).

Le lien à la mort souligne le caractère fantastique de l'Yvonnette. Sa réduction à une sensation physique chez BBJ produit elle aussi un doute de nature fantastique quant à la véritable existence de la diablesse. Ainsi, à un certain moment dans la chambre de de Sarah-Anaïs-Alicia, l'Yvonnette ne se présente pas aux sens de BBJ, mais à son esprit, comme un éclair, ou comme une connaissance intérieure. Le jeune bougre ne la voit pas, mais devine sa présence : « L'Yvonnette Cléoste était sûrement déjà dans la maison ! Il ne voyait pas trop comment elle avait pu pénétrer, ni où elle se serrait, mais il la sentait là » (p. 556). C'est de cette manière métasensorielle que BBJ perçoit la diablesse à plusieurs reprises, surtout dans les moments de désespoir. Cela arrive par exemple lorsque Déborah-Nicol lui révèle qu'une relation avec Sarah-Anaïs-Alicia ne lui sera pas possible : « Et au moment de la fatale confidence, dans une lueur soudaine, il sut que l'Yvonnette l'avait déjà retrouvé » (p. 522). Le sentiment de BBJ semble être confirmé par la matérialisation de l'Yvonnette.

[1] Voici les pages auxquelles l'on trouve ces mentions : p. 77, p. 105, p. 110, p. 272, p. 522, p. 556, p. 631, p. 641, p. 660, p. 678, p. 682 deux fois, p. 687, p. 729, p. 732, p. 735, p. 755, p. 761, p. 763 et p. 771.

Or, cette matérialisation ne dépasse pas cette fois non plus le stade d'une froidure dans la nuque : « La perception mauvaise ne lui était pas parvenue à l'esprit. Au plus fort des premières confidences de Déborah-Nicol, il avait juste ressenti des froidures coutumières lui agacer la nuque » (p. 522). Pour une fois, cependant, BBJ essaie d'identifier la source de la froidure, éprouvant une crainte qui souligne le caractère fantastique de cette scène :

> Il s'était retourné, flap ! et au fond du cimetière, il avait entr'aperçu une ombre. Une silhouette sans falbalas. Celle d'une vieille négresse veuve, de noir vêtue, le visage sous un voile. Il avait tourné la tête, et, emporté par la confession de Déborah-Nicol, il l'avait oubliée. Maintenant, tout lui revenait comme un souffle glacial. *Une menace* (p. 523 ; c'est l'auteur qui souligne).

Le vide de l'Yvonnette s'inscrit également par la description du monde auquel elle appartient. Le narrateur distingue implicitement le monde de l'Yvonnette du monde réel en employant le démonstratif « ce » pour le monde réel. Un tel terme implique une différence, différence qui se confirme dans le texte par l'emploi de l'adjectif « inconnu » pour qualifier le monde de l'Yvonnette : « cette plongée dans une matière inconnue de ce monde » (p. 101). Dans l'impossibilité de décrire ce monde différent, le narrateur le présente comme un monde interstitiel qui n'est pas sans rappeler le monde des miroirs d'Anaïs-Alicia. Voilà par exemple comment Limorelle Bodule-Jules décrit le monde dans lequel vit l'Yvonnette Cléoste : « je ne la sentais pas : elle existait au fond d'un pas-visible dépourvu d'oxygène, une distorsion entre soleil et lune, entre lumière et ombre, entre le haut et le bas de toutes choses essentielles » (p. 80). La comparaison de l'Yvonnette à un fantôme, ou à « un spectre invisible que personne ne voulait rencontrer » (p. 124), outre que rappeler son invisibilité, fait une allusion à un monde interstitiel par l'ambiguïté du spectre, qui appartient aussi bien au monde des morts qu'à celui des vivants. Ce monde rappelle celui de la paraxis décrit par R. Jackson, le monde à l'intérieur du miroir, qui se définit par une existence virtuelle entre le réel et l'imaginaire. La comparaison au monde de l'intérieur du miroir est par ailleurs manifeste dans une scène où BBJ croit avoir vu l'Yvonnette. L'image qu'il en a est décrite comme un reflet fugitif dans un miroir : « une ombre déformée par autant de lumières que de noirceurs terribles » (p. 214).

Les artifices employés pour suggérer le vide que représente Man l'Oubliée sont repris pour la description de l'Yvonnette. La façon de parler sans paroles est caractéristique de la diablesse aussi. Manotte ne se souvient pas si la diablesse avait vraiment exprimé les paroles qu'elle rapporte : « je n'ai pièce souvenir d'un bougement de sa bouche. Pourtant – et j'en suis assurée – nous avons brocanté et-cætera de mots criés et de paroles pas bonnes » (p. 120). Dans les scènes où

l’Yvonnette est représentée, sa véritable existence est mise en doute par la focalisation sur un personnage qui doute de ses sens. Le doute est rendu entre autres par l’emploi de verbes modaux. Les récits des rencontres entre le jeune BBJ et la diablesse abondent en de tels verbes, surtout associés au verbe « voir » : « il crut voir une longue fougère à manières de vieillarde » (p. 210), « il crut voir la diablesse » (p. 211), « [l]’enfant crut voir la diable » (p. 213). Le narrateur se réfère également au manque de poids pour décrire l’Yvonnette, bien qu’en moindre mesure que dans le cas de Man : « l'Yvonnette Cléoste, allait droit-direct, comme flottante. Et (à bien y songer) ses sandalettes ne produisaient aucun chuintement sur l'humus gorgé d'eau » (p. 75).

Deux des descriptions des apparitions de L’Yvonnette sont extrêmement détaillées. Dans les deux cas, elle émerge sous la forme d’un monstre. La première fois est lors de la bataille avec Limorelle (p. 96-103), qui s’était rendu à la case de la diablesse pour l’attendrir et pour demander pardon ; la deuxième (p. 637-654) est lors d’une autre bataille, celle avec BBJ lui-même et sa compagne, l’étrange chabine décrite comme un demi-dieu. Certes, on ne peut pas savoir avec certitude si le monstre est véritablement l’Yvonnette. Dans le premier cas, le texte parle du monstre de l’Yvonnette, mais le fait que la femme disparaît de la diégèse en même temps que surgit le monstre (p. 96) pour ne plus réapparaître pendant la lutte entière donne à croire que le monstre n’est qu’un avatar de la diablesse. Dans le deuxième cas le texte propose une équivalence entre le monstre et l’Yvonnette par le discours indirect libre de BBJ qui exprime sa certitude là-dessus : « c’était L’Yvonnette Cléoste qui le regarda pour la première fois sans doute dans le mitan des yeux, il la vit c’était sûr » (p. 649). Cette certitude, cependant, est seulement celle de BBJ. Le « c’était sûr », qui ne peut être attribué qu’à lui, se donne à lire comme une façon de convaincre l’audience de la véracité de cet événement impossible. La suite de la phrase remet en question cette certitude à travers la vision de la chabine, celle-ci n’y voyant pas l’Yvonnette, mais un poisson monstrueux : « alors la chabine hurla qu’il s’agissait d’une monstrueuse bécune, une manman-bécune à moitié folle, à gueule démesurée » (p. 649). Le reste du récit de la bataille maintient une hésitation entre une explication réaliste du monstre comme poisson et une explication surnaturelle de celui-ci comme avatar de la diablesse. Le narrateur a par exemple du mal à savoir comment le désigner : « La chose-bécune ou la chose-diablesse bondissait contre les bords du gommier » (p. 651). Voilà aussi comment est perçu le monstre par l’instance focalisée, en l’occurrence BBJ : « Il vit (presque langoureuse) cette hanche de vieille femme ou cette nageoire dorsale. Il vit cette traîne d’écume ou ce cheveu de diablesse qui s’allongeait derrière » (p. 653).

Puisqu’il constitue une tentative de mise en scène de l’impossible, l’épisode de la lutte de Limorelle Bodule-Jules avec le monstre de l’Yvonnette peut être rangé

dans la catégorie du fantastique de la présence. Il serait intéressant d'analyser l'importance du vide dans un tel cas. Pour commencer, nous constatons la présence des blancs textuels et des négations dans les descriptions du monstre, ce qui souligne l'impossible représentation[1]. Limorelle l'appelle par des termes indéfinis, comme « [u]ne puanteur sans nom » (p. 99), « la chose » (p. 101) ou « la forme » (p. 99). Il s'opère de cette manière une coupure entre le mot et l'objet nommé. Cette coupure concourt à une impression de vide, puisque le mot ne désigne plus la chose, mais l'écart entre le mot et la chose, soulignant l'impossibilité de la nommer. Cette impossibilité est par ailleurs suggérée dans le texte par la déclaration prétéritive de l'irreprésentabilité de l'objet : « ce monstre pas même imaginable » (p. 100). Le vide que représente le monstre est suggéré aussi d'une manière subtile, le monstre étant désigné comme « la forme dénuée de formes » (p.99). Non seulement le monstre est-il désigné par un terme imprécis comme « la forme », mais il est également caractérisé par l'absence de formes. L'impression de non-existence est confirmée ensuite par le fait que les gendarmes ne trouvent aucun monstre dans la cendre (p. 102), imposant leur propre version de l'événement : « Ils écrivirent que j'avais pris pour cible une vieille malheureuse (sans dents et sans défense) » (p.102). Ces gendarmes sont les représentants du monde réel modelé selon les critères rationalistes occidentaux, non seulement par leur dépendance de l'écriture, mais aussi par l'origine française du juge, « un moustachu du sud-ouest de la France » (p. 102). Le fait d'introduire une perspective rationaliste renforce le caractère fantastique de cet épisode en soulignant l'irrationnel du monde de l'Yvonnette.

Il est intéressant de comparer la description que fait Limorelle du monstre avec celle qu'en fournit Manotte, la mère de BBJ. Bien qu'elle n'ait jamais vu le monstre et qu'elle n'ait jamais pu entendre la version de Limorelle, Manotte en fait une description étonnamment proche de celle de son mari. La différence est que le fantastique en semble absent, Manotte décrivant ce qu'elle croit être non pas une existence physique mais « le vouloir » de l'Yvonnette (p. 109) qui envahit la case. Au demeurant, Manotte insiste sur le caractère subjectif de l'événement, le verbe « sentis » dans « je sentis le *vouloir* de l'Yvonnette » (*id.* ; c'est l'auteur qui souligne) contrastant de manière flagrante avec la prétention de vérité objective de la part de

[1] Ces manières de décrire le monstre seront reprises pratiquement mot à mot (voir surtout l'emploi du terme "billes" comme métaphore des yeux) pour la description de ce que BBJ croit être la diablesse lors d'un épisode dans les bois. En effet, on retrouve les négations et la pseudo-prétérition dans ce passage aussi : « L'enfant vit sa figure qui n'était pas visage, mais un grouillement de mauvaises impressions crevé de deux billes folles » (p. 211). Une négation partielle décrit la peau de la diablesse, qui semble n'être que le résultat d'une illusion optique : « Sa peau n'était qu'un seul effet de transparences liquides » (p. 211).

Limorelle, qui est certain d'avoir perçu le monstre[1]. Ce nonobstant, les détails de la description de ce vouloir sont les mêmes que ceux qu'emploie Limorelle pour décrire le monstre. Par exemple, la forme que semble avoir le monstre du récit de Limorelle rappelle une pieuvre : « Soudain, je me sentis happé par une succion aveugle. J'étais gobé par des bourgeons vivants, une muqueuse rêche » (p. 101). Manotte décrit le vouloir de l'Yvonnette comme « un chatrou invisible, à dix mille tentacules. Chacune de leur ventouses suçait la vie de mon enfant » (p. 109). L'emploi du terme "invisible" signale une incertitude quant à la véritable existence du monstre dans l'épisode de Limorelle. La pieuvre réapparaît ultérieurement, Manotte l'utilisant métaphoriquement pour décrire sa sensation quand elle approche la case de l'Yvonnette : « mes cheveux se dressèrent en piquants à dire qu'une ventouse voulait les arracher » (p. 119). L'allusion à la pieuvre en liaison avec la diablesse renforce l'impression que c'était bien elle qui était le monstre dans le récit de Limorelle. En rétrospective, la transformation de l'Yvonnette en monstre pourrait être vue comme la réalisation fantastique de la métaphore présente dans le récit de Manotte. Le fantastique, rappelons-le, se donne souvent à lire comme le développement d'une métaphore prise dans son sens littéral.

Plus surprenant paraît un autre éventuel avatar de l'Yvonnette, à savoir l'étrange personnage de la diablesse avaleuse, appelée aussi l'Admirable. C'est une créature surnaturelle avec une fonction ambiguë, à la fois par son statut que par ses origines incertaines[2]. Plusieurs indices donnent à croire qu'elle est une autre incarnation de la diablesse, ce qui serait en conformité avec la tradition des contes créoles[3]. Un commentaire de la part du narrateur à propos de la rencontre entre BBJ et l'Admirable établit un parallèle évident : « Cette rencontre avec une diablesse-avaleuse réactiva dans l'esprit du vieil homme, et pour tous ceux qui l'assistaient,

[1] Il est vrai que l'on peut détecter un trait de subjectivité dans le récit de Limorelle aussi, ne serait-ce que par le fait que le récit est focalisé sur lui. Le « [j]e me sentis happé » (p. 101) qui entame sa description du monstre en tant que pieuvre semble, en apparence, répondre au « je sentis » de Manotte. Pourtant, la différence est grande, la réflexivité de l'expression utilisée par Limorelle conférant à son expérience un caractère de vécu. En effet, le 'me' de « je me sentais » place la personne du locuteur dans la situation racontée, de la même manière que « je me souviens ». Au demeurant, la même réflexivité signifie que Limorelle décrit ses sensations corporelles, le « me » étant justement son corps, non pas une impression extérieure comme dans le cas de Manotte.

[2] C. Bougenot (2004:33) considère que ce personnages a des racines aussi bien dans l'imaginaire créole, dans la figure de la Maman D'lo que Chamoiseau avait déjà utilisée dans son premier roman, que dans la mythologie grecque, en l'occurrence dans les sirènes. La description que fournit Chamoiseau lui-même du personnage de Maman D'lo dans *Lettres Créoles* (1999:26) étaye la première hypothèse de C. Bougenot.

[3] G. Leti souligne en effet le caractère double de la « diablesse » dans l'imaginaire créole : « Elle est aussi d'une laideur repoussante. Mais aux yeux de l'homme qu'elle veut séduire sinon perdre, elle sait paraître sous les traits d'une femme merveilleusement belle. Elle propose ses services amoureux pour mieux ensorceler. Une fois pris dans ses filets, l'homme est perdu car elle se révèle alors dans tout sa hideur » (2000 :55).

l'attaque initiale de l'Yvonnette Cléoste » (p. 299-300). BBJ lui-même a l'impression de voir l'Yvonnette, devant se convaincre qu'il a tort : « Quand elle se remit bien tranquille à ces draps, il se dit consterné : Ah, non, ce n'était pas l'Yvonnette Cléoste… Qu'est-ce qui m'a pris ?! » (p. 291). Pourtant, à l'instar de l'Yvonnette, l'Admirable est appelée diablesse. Sa connaissance du nom de BBJ avant qu'il ne se présente n'implique certes pas automatiquement qu'elle soit l'Yvonnette, mais restreint le nombre d'alternatives à ceux qui connaissaient BBJ et à ceux avec des pouvoirs surnaturels : « il essaya de bredouiller quelque chose. Il n'y parvint pas et recula dans sa cachette. L'Admirable se mit à rire, et l'appela : *Ti-Bodule, allez viens, viens me voir !* » (p. 291 ; c'est l'auteur qui souligne). Par la suite, l'imagerie de la pieuvre revient, la description de l'Admirable rappelant celle du monstre de l'Yvonnette : « ils [les draps] faisaient ventouses, succions, prenaient des genres de tentacules avides » (p. 295).

La scène tout entière (p. 290-298) abonde en allusions au vide. L'Admirable, dont la peau est d'« un noir sans fond » (p. 290)[1], est aussi appelée « avaleuse », les personnes qui s'approchent trop d'elle étant absorbées comme dans un abysse. En ceci, l'Admirable s'apparente au personnage des contes créoles Maman d'lo, qui est définie ainsi dans *Lettres créoles* : « Maman d'lo, mère de l'eau au chanté diabolique, qui enivre en abysse ceux qui voient sa silhouette aux abords des rivières » (1999:26). À l'instar de Man l'Oubliée, l'Admirable est invisible, mais, tout comme Man, pas à tout le monde. Les gendarmes ne la voient pas, bien qu'elle lave son linge sous leur nez (p. 294). L'on peut noter également l'emploi récurrent de la pseudo-prétérition, figure essentielle du fantastique, comme nous l'avons vu. Ainsi, il y a une insistance sur le caractère ineffable de l'Admirable. Elle est désignée comme « créature » trois fois (p. 291, p. 294 et p. 298), terme neutre qui souligne le manque d'un mot adéquat. À l'origine de ce manque se retrouve le caractère incroyable de l'Admirable, « une créature à-ne-pas-croire » (p. 291) qui riait « de manière pas croyable » (p. 293). Lorsque BBJ s'approche suffisamment pour la voir, le narrateur emploie l'adverbe « trop » pour suggérer l'impossible description : « Là, il la vit de plus près. […] Trop de grâce. Trop de perfection dans la moindre attitude [...] toujours trop majestueuse. Et belle. Trop belle » (p. 291). Après ces déclarations suit ce qu'en apparence est une description de l'objet, mais qui s'avère n'être qu'une illusion, ce qui caractérise la figure de la pseudo-prétérition selon la définition de J. Bellemin-Noël. En effet, il semble que BBJ ne voie même pas l'apparition, mais la devine, reprenant en même temps à son compte la déclaration de son caractère extraordinaire : « L'enfant, lui, serré sous son pied de bois-d'Inde, ne croyait pas non plus à ce qu'il devinait » (p.

[1] Remarquons ici un autre parallèle avec l'Yvonnette, dont la « peau n'était qu'un seul effet de transparences liquides » (p. 211).

293). Or, la description subséquente de l'objet qu'il devinait est faite par le recours à des négations ou à une comparaison avec quelque chose – « un grouillement de frénésies véreuses » – qui semble se confondre avec l'écume de l'eau que l'objet provoque : « il avait vu, dans un voltige de draps mouillés et d'écume frissonnante, surgir de gros sabots de bœuf, en corne jaunâtre, épaisse. *Bondieuseigneur* … Ce n'était plus une jeune fille mais un grouillement de frénésies véreuses qui s'accrochait au corps du commandeur » (p. 293 ; c'est l'auteur qui souligne). Ainsi, malgré l'abondance de détails, l'objet de la description reste flou, ce qui confirme l'affirmation de J. Bellemin-Noël selon qui « la présence épaisse des mots masque l'absence des choses » (1971:112).

La pseudo-prétérition est utilisée pour la description des draps que l'Admirable lave dans la rivière. D'abord, l'adverbe « trop » est employé encore une fois avec le même effet de suggérer l'insuffisance des mots dans le processus de représentation : « Et puis les draps étaient trop blancs » (p. 294). Ensuite le narrateur a recours à une comparaison au lieu de décrire les draps directement : « ils ressemblaient à des peaux de dragon que l'on aurait grattées » (p. 294). Le fait que le comparant est de l'ordre du surnaturel souligne l'impossible description de l'objet en même temps qu'il suggère son éventuelle appartenance à un autre monde. Par ailleurs, lorsque l'Admirable tue un géreur[1], BBJ ne la voit pas directement. Les draps se substituent alors à l'objet de la description. Parce que le personnage n'est pas décrit, on vient à douter de sa véritable existence :

> Le géreur ouvrit les bras en lui ronflant de se montrer gentille. Elle se dérobait, se réfugiait derrière ses draps, voltigeait des gouttes d'eau, tournait autour de lui de manière malicieuse. Ils riaient tous les deux, gloussaient comme des enfants. L'enfant, atterré, ne comprenait plus ce qui se jouait ainsi. Il se fit un peu plus attentif, et découvrit soudain que les draps sortaient de l'eau et accrochaient le bougre. Ce dernier voulut les écarter pour embrasser sa proie, mais les draps ne se décollaient plus (p. 295).

La manifestation la plus notable de l'Yvonnette est celle de la fin du roman. Dans un épisode plutôt court (p. 770-773), la diablesse s'offre pour la première fois directement à la perception du narrateur. Jusqu'à ce moment, l'Yvonnette n'avait qu'un statut fictionnel par rapport au monde du narrateur. Celui-ci, aussi bien que le reste de l'assemblée, n'avaient que des images de la diablesse créées à partir des récits d'autres personnages ou des contes. Même Isomène Calypso, l'un des conteurs de ces récits, se trouve désemparé devant l'intrusion prochaine de la diablesse : « M. Isomène

[1] Avec les gendarmes à cheval, les géreurs sont employés chez Chamoiseau comme symbole du pouvoir colonisateur détesté. Ils ont aussi une connotation biblique négative, étant comparés à des « chevaliers d'une vieille Apocalypse » (p. 489).

Calypso se réfugia dans une ombre et ne cria plus rien. Il avait tant parlé de cette démone que la perspective de la voir en direct le rendait ababa » (p. 693). L'une des raisons de cette peur est l'intrusion métaleptique de l'Yvonnette, c'est-à-dire la matérialisation fantastique d'un personnage fictionnel dans le monde réel et l'infraction des frontières de la fiction qui régissent le monde du conteur. De ce point de vue, il est peu étonnant que la diablesse soit comparée à des personnages de récits fictionnels lorsqu'elle apparaît : « Je vis enfin cette démone. Pas une vieille femme comme je l'imaginais, ni une créature affolante comme dans certains contes » (p. 771).

Les effets provoqués par l'intrusion de la diablesse sont inscrits dans le texte. Le malheur et l'horreur que BBJ avait ressentis en liaison avec « l'horrible créature » (p. 772) se répandent au reste de l'assemblée et au narrateur : « Je me sentis engoué par une poisse de malheur. Une méchanceté suintée de l'univers pour se concentrer sur cette créature. Une horreur pure que le vieil agonisant endurait depuis déjà longtemps » (p. 771). Tous les membres de l'assemblée sont pris par une angoisse (p. 770) qui les pétrifie : « Nous n'avions plus d'espace pour bouger […] Même Gasdo caca-dlo, qui s'était pendant si longtemps préparé à tirer, restait figé comme un portrait » (*id.*). Le caractère fantastique de ces réactions est renforcé par l'évocation d'une atmosphère étrange et inhabituelle, implantée dès le début de la scène par l'évocation d'un événement insolite : « Elle [la porte] s'était seulement couverte d'un frémissement de coccinelles. C'était étrange, car depuis l'usage des pesticides agricoles, elles avaient disparu » (p. 770). Cet événement fantastique fait écho à ce qui s'était passé lorsque l'Yvonnette avait assisté à l'accouchement de BBJ : « La porte de la case, qui ne grinçait jamais, s'écarta en grinçant » (p. 78). D'autres détails bizarres renforcent l'atmosphère fantastique et signalent en même temps le vide de l'Yvonnette. À deux reprises elle semble voler : « La diablesse ne touchait pas le sol, elle glissait sur une glu d'escargot » (*id.*), et « [l]a diablesse flottait vers lui » (p. 772). Elle possède aussi la capacité surnaturelle de se dissoudre : « Elle fut contrainte de s'y dissoudre » (p. 773).

Malgré la prétention du narrateur d'avoir vu l'Yvonnette, l'existence de la diablesse reste incertaine. L'hésitation s'introduit dans le récit entre autres par des changements de focalisation. Le « je » qui semble si certain de ses perceptions au début de la scène – « [j]e vis enfin cette démone » (p. 771) – se transforme en « on » quelques lignes plus loin. L'instance narrative que désigne le « on » raconte en focalisation externe, observant l'assemblée de l'extérieur. C'est ce qui ressort de la modalisation de la perception de l'Yvonnette de la part de ce « on » : « on entendait peut-être la traîne de ses sabots sur le bois de plancher » (p. 771). Cette nouvelle instance contredit même l'affirmation du narrateur, constatant l'incertitude de la vision : « On ne voyait pas son visage, un ombrage impossible lui naissait aux sourcils

et creusait sa poitrine. On devinait juste la furie de ses yeux » (*id*.). Cette incertitude est renforcée par des indices de ce que l'événement pourrait être le produit d'une fiction. Notons l'emploi récurrent du verbe modal « dut » et de l'adverbe modal « peut-être » dans le passage suivant, termes qui marquent une incertitude générale. Notons également, dans ce passage, l'emploi de la conjonction « ou » qui signale l'existence de différentes alternatives – ce que R. Barthes appelait le code proaïrétique (1970:26) :

> Le vieil homme dut aller s'asseoir dans son fauteuil, *ou alors* il dut aller embrasser les tantantes, les cousines, ceux qui étaient venus-là, il dut les serrer sur son cœur […] il dut s'approcher pour me taper l'épaule, *peut-être* sourire en découvrant mes écritures, puis il dut effectuer le tour de son jardin […] Il dut parler à l'orchidée-amie, *ou* ne rien dire, ou revenir s'asseoir d'une sorte irrémédiable dans le bien-être des grandes faiblesses... (p. 773 ; c'est nous qui soulignons).

Cette scène constitue également un bon exemple de la possibilité d'interpréter l'Yvonnette allégoriquement. Son placement à la fin du roman semble constituer un argument en faveur d'une signification symbolique. Comme le constate C. Bougenot, c'est en premier lieu en tant que symbole du mal que peut être interprétée l'Yvonnette, la bataille finale que livre l'agonisant étant celle contre les forces du mal qui l'ont empêché d'accéder au statut de Mentô[1]. Cette signification symbolique est préfigurée plus tôt dans le roman, notamment lorsque le narrateur constate que lors des combats anti-colonialistes de BBJ, l'Yvonnette fut remplacée dans l'esprit de celui-ci par les « colonialistes, impérialistes, tyrans et oppresseurs des peuples » (p. 691). De cette manière, constate le narrateur, « le mal prenait une forme visible que l'on pouvait combattre » (p. 692). L'Yvonnette semble donc être un mal à l'intérieur de BBJ qu'il ne peut combattre physiquement :

> Il la retrouvait dans les morts autour de lui, mais aussi dans les peines, les larmes, les injustices, les douleurs, les événements bizarres. Il se mit à la voir dans toute misère et dans toute pauvreté. Elle habitait tous les malheurs du monde ! Tous les malheurs dont il prenait conscience ! Il faut imaginer que c'est sur cette dernière tombe qu'il décida de la combattre sous toutes les formes qu'elle pouvait prendre. Toute oppression, toute injustice, toute tyrannie devint l'Yvonnette Cléoste ! Tout mal fait à des êtres humains devint l'Yvonnette Cléoste ! (p. 688).

L'association au colonialisme lie le mal au passé martiniquais. Ce lien est renforcé par d'autres mentions du passé dans les descriptions de l'Yvonnette lors de la dernière scène. Relevons à ce titre un extrait déjà cité pour son essence fantastique :

[1] C. Bougenot appelle L'Yvonnette « Instrument du Mal » (2004:34). Voir aussi p. 20 et p. 34-35 pour d'autres réflexions de C. Bougenot autour de la bataille finale entre BBJ et L'Yvonnette.

« Elle [la porte] s'était seulement couverte d'un frémissement de coccinelles. C'était étrange, car depuis l'usage des pesticides agricoles, elles avaient disparu » (p. 770). En même temps que l'Yvonnette, une époque disparue à cause de la modernité fait ici intrusion. L'évocation de l'existence de plusieurs versions possibles de l'événement est aussi un signe de la défaillance de la mémoire. C'est ce que suggère aussi la mention de l'absence de souvenirs en liaison avec cet événement : « aujourd'hui je ne peux m'en souvenir » (p. 771). C'est sans aucun doute pour combler ce manque de mémoire que l'instance narrative est multipliée. La divergence entre les différentes versions racontées et le vide qui demeure central signalent ensemble la difficulté de raconter le passé d'un point de vue unique.

Lors de son analyse du caractère allégorique de Man et de l'Yvonnette, C. Bougenot arrive à la conclusion que les deux personnages représentent deux conceptions différentes de l'Histoire. L'Yvonnette symbolise l'oubli du passé, puisqu'elle prive BBJ de ses origines en tuant ses parents : « La diablesse Yvonnette Cléoste, représentante du second pôle, est une "mère" dévoreuse et mortifère car elle tue les parents du héros après sa naissance. Elle incarne la mort, la négation de la vie et de l'histoire puisqu'elle prive le héros de ses origines » (2004:13). C. Bougenot se lance également dans une étude onomastique qu'elle invoque à l'appui de son argument. Le premier nom, « l'Yvonnette », établit, selon la critique, un lien avec Saint-Yves, patron des avocats et défenseur des pauvres, lien qui ferait de la femme « l'avocat du diable ». Le deuxième nom, Cléoste, pourrait avoir une origine latine en « clepto, -as, -are qui signifie dérober, voler », ce que C. Bougenot invoque comme un argument pour appuyer la théorie que l'Yvonnette « lui a volé ses origines et son histoire » (2004:59).

À l'encontre de ce que dit C. Bougenot, nous sommes d'avis que le texte n'est jamais explicite quant au camp que choisit l'Yvonnette dans la lutte contre l'oubli. L'Yvonnette entretient, à l'instar de Man et de BBJ, un lien indiscutable avec la mémoire collective et avec le passé antillais. Elle surgit, par exemple, à la conscience de BBJ dès que celui-ci pense à l'esclavage, désigné par le terme de « Malédiction », comme dans le passage suivant : « il avait sangloté […] en bégayant sans pouvoir s'arrêter *Malédiction ! c'est la Malédiction !...* car il avait peut-être songé, avec rage et terreur, à l'Yvonnette Cléoste » (p. 183 ; c'est l'auteur qui souligne). Lorsqu'elle assiste à l'accouchement de Manotte, L'Yvonnette emploie des méthodes traditionnelles d'un passé oublié, ce qui va à l'encontre de l'interprétation de ce personnage comme instrument de l'oubli : « Ses gestes charriaient mille ans de certitude. Ils provenaient d'une souvenance sans faille, coulée comme d'une source, la dépassant elle-même » (p. 76). Ceci montre également que la signification symbolique de l'Yvonnette dépasse sa condition individuelle.

Certains traits de l'Admirable peuvent aussi être interprétés allégoriquement, ce qui problématise le mode fantastique sur lequel ils sont décrits. Ainsi, son invisibilité ne se manifeste qu'aux yeux de certains : « L'enfant comprit tout de suite : *Pour la voir, il faut être d'ici, il faut être du pays* » (p. 294 ; c'est l'auteur qui souligne). Par « pays », l'on n'entend pas seulement la Martinique, étant donné qu'il y a des autochtones qui ne voient pas ce personnage non plus. Il s'agit plutôt de ce que Chamoiseau appelle le pays enterré, qui est associé dès le début du roman au passé oublié antillais (p. 33) et aux traditions qui survivent à quelques d'endroits (p. 46)[1]. Ainsi, par son parallélisme à l'Yvonnette, l'Admirable confirme le lien entre celle-ci et le passé oublié antillais.

3.3.4 Sarah-Anaïs-Alicia

Le personnage qui prête son nom au titre de ce chapitre est en apparence unique, mais en fait double, puisqu'il incarne la symbiose indissoluble entre Sarah et sa fille Anaïs-Alicia. Il est vrai que les deux femmes se présentent parfois dans le roman comme des entités individuelles. Ainsi, Déborah-Nicol Timoléon contredit BBJ lorsqu'elle affirme qu'elle arrive à distinguer les deux femmes, considérant qu'une symbiose appartiendrait au domaine du surnaturel :

> Déborah-Nicol ne voyait aucune trace de Sarah chez Sarah-Anaïs-Alicia. Le jeune bougre lui disait *Mais Sarah est là ! Elle est dans Sarah-Anaïs-Alicia ! Elle est tout près de toi, regarde bien comment fait Sarah-Anaïs-Alicia, j'ai l'impression de voir Sarah elle-même* ! Mais Déborah-Nicol Timoléon refusait cette idée. Elle concédait que des ressemblances fugaces pouvaient s'admettre, mais déclarait que tout le reste relevait du délire qui baignait cette maison. Un délire qu'elle refusait de cautionner. *C'est sa fille, elle lui ressemble un peu c'est tout, à même bête même poil !* avait-elle tranché pour rompre la discussion (p. 505 ; c'est l'auteur qui souligne).

L'opinion de Déborah n'est pas partagée par le narrateur qui accepte la fusion des personnages dans la personne Sarah-Anaïs-Alicia, choisissant même de faire fusionner leurs noms. Le point de vue de Déborah se présente ainsi comme celui de la raison qui essaie d'apporter une explication plausible à la dualité de Sarah-Anaïs-Alicia. Elle n'y arrive cependant pas. La manière brusque dont elle termine la discussion témoigne de son échec et laisse planer un doute.

[1] Voir aussi p. 697, p. 731 et surtout p. 737, où est expliqué le rapport de la dichotomie chamoisienne « pays enterré - pays officiel » avec les concepts glissantiens de « pays rêvé » et de « pays réel ». Nous mènerons une réflexion autour du concept de « pays enterré » dans le chapitre 4.

La fusion des deux personnages entraîne un vide par l'annihilation du personnage assimilé. En effet, en particulier l'existence de Sarah se trouve menacée par son intégration dans un personnage composite. Par ailleurs, Sarah est l'objet d'une autre osmose, à savoir avec sa sœur : « Déborah-Nicol Timoléon aimait sa sœur d'un sentiment bien plus que fraternel. C'était un attachement total, une osmose majeure qui l'avait empoignée sitôt qu'elle était née » (p. 504). Il ne s'agit pas d'une relation symbiotique, mais plutôt d'une synthèse des contrastes, les deux étant souvent présentées comme les pôles opposés d'une dichotomie. L'effet est cependant le même, à savoir une remise en question de l'existence de Sarah. Dans ce contexte, il est peu surprenant que la relation polarisée entre les sœurs subsiste après la mort de Sarah, celle-ci étant substituée par sa fille : « Entre Anaïs-Alicia et Déborah, le jeune bougre n'avait perçu que des contraires irrémédiables, deux blocs étanches, antagonistes, qui s'ébrouaient parallèle » (p. 394). Et BBJ de constater que l'effet de cette relation est une instabilité ontologique : « il y voyait d'un meilleur clair et percevait chez les deux personnalités une même instabilité […] Ces deux femmes, pourtant très fortes, étaient irrémédiablement incertaines et fluides » (p. 394-395).

Signalons que Déborah associe explicitement Sarah à un vide. Après la mort de Sarah, Déborah déclare qu'elle « avait compris que sa sœur n'était pas de ce monde, et qu'elle était inaccessible pour elle […] elle avait fini par admettre le grand vide de sa vie, L'espèce de silence naufragé dans son cœur depuis que Sarah n'était plus là » (p. 505). À la lumière de la mort de Sarah, le vide représenterait le manque que ressent Déborah. Notons cependant l'emploi du mot « pas » dans « sa sœur n'était pas de ce monde », c'est-à-dire à un endroit où « plus » serait plus approprié pour que l'expression soit comprise comme un euphémisme de « sa sœur était morte ». Le terme « pas » dans ce contexte suggère que Sarah appartient entièrement à l'autre monde, par conséquent même lors de son vivant. Une telle lecture est cautionnée par d'autres mentions de l'appartenance de Sarah et d'Anaïs-Alicia à un ailleurs. Par exemple, en parlant à BBJ, Déborah

> répéta alors au jeune bougre que des êtres comme Sarah et Sarah-Anaïs-Alicia n'étaient pas faits pour cette terre […] Sa théorie principale consistait à penser que ces êtres, étrangers à ce monde, relevaient d'une réalité qui subsistait sans jamais parvenir à notre conscience (p. 508-509).

Déborah reprend la réflexion un peu plus loin, appuyant aussi sur le rapport de ces êtres avec un monde surnaturel qui se caractérise par le vide, la non existence, et dont elle qualifie les habitants de « non-créatures » :

> Ils sont parmi nous, lui dit-elle ce soir-là, mais ça ne veut rien dire car ils ne sont pas comme nous. Ils ont accès à d'autres géométries de la réalité! Leur esprit ne peut pas

> prendre sa vraie mesure dans ce côté-ci de la misère des hommes. Ils détiennent une fonction parmi nous, qui reste mystérieuse, mais ils ne sont pas faits pour nous ! […] Ces êtres sont faits pour aimer les anges, pas les hommes, je dis les anges, c'est une image, mais qui évoque bien des non-créatures, mi-homme mi-nuage, mi-végétal mi-eau de source, mi-terre mi-feu... Elle ne t'aimera jamais !... (p. 521).

Le vide du monde surnaturel se répercute aussi sur Sarah et sur Anaïs-Alicia. L'existence physique d'Anaïs-Alicia est mise en doute à plusieurs endroits. Elle est par exemple décrite comme un réceptacle vide habité par un esprit. « Le plus troublant », dit le narrateur, « c'est qu'elle avait des gestes qui n'étaient pas les siens, à croire qu'un autre esprit utilisait son corps » (p. 374). Les rôles sont renversés ici par rapport au reste du roman, Sarah semblant acquérir une existence au détriment de sa fille. On notera l'utilisation du terme « troublant » et la modalisation par « à croire », pratiques fréquentes dans le fantastique.

Le fait que le père de Sarah est un zombi contribue aussi à la thématique du vide. À cause d'une telle filiation, les existences de Sarah et par conséquent de sa fille, sont mises sous le signe du doute, étant donné que les zombis se caractérisent par leur inexistence. « Les zombis », affirme le narrateur, « ne meurent pas de vieillesse pour la simple raison qu'ils ne sont jamais nés » (p. 358). Dans le cas du père de Sarah, le manque d'existence physique se manifeste dans le manque de traces – « le sable où le zombi ne laissait aucune trace » (p. 360) – ou dans l'allusion à une existence virtuelle dans le monde des miroirs – « [l]e zombi avait disparu comme il était venu […] Puis le zombi était revenu, un soir de moitié lune, à travers un miroir de la chambre » (p. 361). L'emploi de ces personnages du folklore antillais peut avoir l'effet de faire basculer le récit dans le merveilleux, ou de le mirabiliser, pour reprendre la terminologie de J. Fabre[1]. Un tel effet pourrait être produit également par la référence à *Mille et Une nuits*, faite par la mention des pacotilleuses syriennes avec leurs charrettes, « de vraies cavernes d'Ali Baba installées sur roulettes » (p. 405). Ces femmes, qui semblent provenir d'un monde merveilleux étranger à l'univers merveilleux antillais, ont pourtant la capacité de percevoir le monde traditionnel antillais. En effet, elles fabriquent des concoctions qui « rendaient les paupières transparentes et dotaient le regard d'une aptitude à trouver les zombis » (p. 406).

Certaines descriptions d'Anaïs-Alicia sont également proches du merveilleux. La fille se comporte par exemple sinon comme un zombi, au moins comme un fantôme. C'est ce qui est illustré par ses étranges matérialisations auprès de BBJ, comme dans les exemples suivants : « quand il arrivait la nuit et qu'Anaïs-Alicia se matérialisait à ces côtés, sur la table de la salle à manger » (p. 389), et « quand elle se matérialisait le soir auprès de lui » (p. 397). Le fait que ses matérialisations ont eu lieu

[1] Pour le terme de « mirabilisation » voir J. Fabre (1992:79-81).

le soir pourrait être un clin d'œil aux clichés des histoires de fantômes. Ce qui éloigne cependant cet épisode du merveilleux est son ancrage dans un réel quotidien, souligné par la mention de certains détails banals, comme « la table de la salle à manger » (p. 389) et la « manière de se vêtir » de la jeune fille (p. 397). Ce rappel du quotidien met en relief, par contraste, le caractère insolite de la fille. Par là, sa matérialisation acquiert un caractère fantastique, suggérant en même temps, de manière sous-entendue, qu'elle n'a pas d'existence pendant la journée.

L'existence de Sarah-Anaïs-Alicia est remise en question également par le biais de la vision qu'en ont les autres personnages. L'épisode le plus illustratif à cet égard est celui où est relaté le premier contact entre BBJ et la jeune fille (p. 307-317). En effet, davantage que dans les exemples que nous avons relevés jusqu'ici, cet épisode met l'accent sur les limites de la vue pour saisir un monde surnaturel. Pour commencer, l'événement se situe à l'ombre d'un autre événement, l'arrivée en ville d'un taureau de Tasmanie qui accapare l'attention du jeune homme. Pourtant, la fille s'offre à sa perception, mais indirectement, d'une manière qui ressemble à une révélation religieuse. « Je ne la vis pas, nooon », exclame BBJ, « je la reçus sans restriction dans le total de tous mes yeux ! » (p. 309, voir aussi p. 311). Il semble que l'enfant capte la fille par delà la vue, la cécité encourageant une vision intérieure. C'est dans ce sens que l'on peut interpréter l'oxymore « mes yeux aveugles et clairvoyants » (p. 317), interprétation renforcée par la référence explicite à Saul de Tarse (p. 316) qui était arrivé à une vision intérieure justement en perdant sa vue.

Dans le même contexte, l'on peut constater la présence d'une certaine thématique d'ordre religieux autour de Sarah Anaïs-Alicia. C. Bougenot voit la fille comme un ange bienfaiteur (2004:45) et va jusqu'à l'assimiler à la Vierge Marie (2004:46). À notre avis, cette assimilation n'est pas réellement cautionnée par le texte. Les deux références explicites à la Vierge en liaison avec Sarah-Anaïs-Alicia nous semblent trop superficielles pour mener à la conclusion d'une convergence d'identités. Il s'agit plutôt de deux comparaisons faites pour illustrer certains traits de la fille. La première fois, le narrateur adopte la perspective de BBJ pour contempler Sarah-Anaïs-Alicia, qui « d'un air de Vierge Marie […] se penchait sur le Livret » (p. 542). La deuxième fois, il est vrai, on est plus proche de l'assimilation en question : « La Bonne », dit le narrateur, « tournait autour de la table en zieutant Anaïs-Alicia comme une icône de Vierge Marie » (p. 382). Cependant, ici aussi le récit est focalisé sur un personnage, au demeurant peu fiable, étant donné la superstition qui le caractérise. Il reste que ces comparaisons avec la Vierge Marie ont un certain effet sur la façon dont est perçue Sarah-Anaïs-Alicia. Est-elle une sorte de vision religieuse, une incarnation

de la bonté et de la perfection[1], plutôt qu'un être humain ? Si oui, il est évident que son existence physique est problématique.

Ces références au christianisme n'ont pas l'effet d'effacer le fantastique. Celui-ci reste en effet à l'œuvre par une insistance sur le côté irrationnel de l'événement raconté. Après une réflexion presque scientifique autour de la vision qu'il a de la jeune fille, BBJ en propose une explication rationnelle – « l'explication du coup de soleil » (p. 313) – pour faire cadrer l'événement avec le monde raconté. Une telle explication mettrait plutôt en doute le fait que l'événement a vraiment eu lieu, l'hallucination causée par un éblouissement étant invoquée comme cause de la vision :

> Quand il vit la jeune fille, il y eut un rayon échappé du soleil. […] Donc, pour bien comprendre : il l'entrevit (La créature, donc la fille), la regarda comme regarder n'est pas possible, et il tomba *flap ! aveugle,* dans le noir absolu, avec – collé au fond de ses rétines – l'image irrémédiable de la belle personne (p. 311 ; c'est l'auteur qui souligne).

Il faut signaler l'ambiguïté de ce passage, qui ne clarifie pas si l'éblouissement est causé par la vision de la jeune fille ou par un coup de soleil. La fin de ce paragraphe semble étayer une interprétation de type surnaturel. L'hésitation sera cependant réintroduite ultérieurement (p. 321-322) par des affirmations contradictoires et par le sentiment qu'éprouve le jeune homme de ne pas pouvoir se fier à ses sens. Ainsi, la réalité de la fille est constatée rétrospectivement par BBJ, qui deux jours après, lorsqu'il fit la connaissance de la fille, « réalisa qu'il l'avait vue la veille, […] il comprit […] que la jeune fille qu'il avait cru boire (je voulais écrire *voir*, mais *boire* c'est aussi vrai) comme un punch de lumière, juste *avant* ou *dans* son aveuglage, c'était elle ! *Elle existait !* Elle était de ce monde » (p. 321-322 ; c'est l'auteur qui souligne). Le doute persiste néanmoins, BBJ n'arrivant pas à employer le verbe « voir » sans vaciller. De surcroît, l'allusion à l'aveuglement suggère encore une fois qu'il s'agit plutôt d'une vision intérieure. L'apparente certitude qu'éprouve BBJ est d'ailleurs contredite par l'information donnée par le narrateur que c'est l'explication du coup de soleil qui a fini par s'imposer à l'esprit de ce personnage : « Durant une grande partie de sa vie, M. Balthazar Bodule-Jules garda l'explication du coup de

[1] Soulignons cependant que la Vierge Marie n'apparaît pas uniquement sous un angle positif dans *Biblique*. Elle est par exemple mentionnée d'une manière plutôt ironique dans la partie qui se donne à lire comme une critique indirecte du système d'aide sociale de la Métropole, système qui semble étouffer la Martinique par l'opulence (p. 26). Il est ainsi étonnant de retrouver trois mentions de la Vierge dans cette courte partie (p. 19, p. 23 et p. 26), dont une surtout nous semble marquée par l'ironie. C'est lorsque l'on énumère parmi les objets envoyés de la France des photos de la Vierge à côté de « colis tellement nombreux que nulle industrie ne sut les ouvrir tous » (p. 23). On notera également que Sarah-Anaïs-Alicia n'est pas la seule à être comparée à la Vierge. Une fille de la famille des Vénéré est tellement mélancolique qu'elle fait penser aux « Vierges-à-1'enfant du cher Botticelli » (p. 463).

soleil aux yeux » (p. 312). Sur son lit d'agonie, pourtant, il revient sur cet épisode de sa vie pour constater qu'il avait eu tort : « Je comprends, je comprends : *C'était elle, Anaïs-Alicia, ma Révélation !...* » (p. 314 ; c'est l'auteur qui souligne).

La vision est mise en doute aussi par le fait que c'est plutôt par d'autres sens que la vue qu'est perçue la Sarah-Anaïs-Alicia. L'emploi en apparence fautif du verbe « boire » au lieu de « voir » renvoie au goût, mais le plus souvent c'est par l'odorat que le jeune homme perçoit la fille : « Sarah-Anaïs-Alicia était moins un être biologique qu'un parfum frais comme une pluie de décembre, moins une créature qu'un parfum chaud de piment rouge, moins une personne qu'un parfum bleu de perdition en mer, moins une femme qu'un parfum mélangé comme la corbeille de fruits d'un vieux temple bouddhiste » (p. 398). Moins d'une page plus loin, le narrateur relie explicitement l'odorat à la mémoire. « *Tout parfum est un bloc de mémoire* », affirme-t-il (p. 399 ; c'est l'auteur qui souligne)[1]. Le goût aussi bien que le toucher et l'odorat sont employés par Déborah pour percevoir sa sœur, Sarah, lorsqu'elle se glisse dans son lit : « Déborah-Nicol s'était glissée sous les draps auprès d'elle avec une soif[2] de sa chaleur et de sa chair. Là, elle avait senti la moiteur du corps si désiré, son odeur de lavande-basilic, le souffle de ce sommeil … » (p. 506).

L'insuffisance de la vision est encore plus évidente dans le récit de caractère fantastique de la rencontre entre Sarah et le zombi, futur père d'Anaïs-Alicia (p. 358-363). Le texte donne ici aussi priorité aux autres sens dans la perception de ce personnage devant lequel la Bonne « se prit d'angoisses nocturnes d'une série de sauts de cœurs qui gâchaient ses journées » (p. 363). Ainsi, c'est par l'ouïe que l'on perçoit le zombi : « On l'entendit rôder dans la maison » (p. 362), « Déborah-Nicol […] entendit les soupirs du plafond, sentit se déformer les moustiquaires et les rideaux, écouta larmoyer l'eau de chaque robinet » (*id.*). La vue n'est, de toute évidence, pas en jeu : « Nul ne le vit directement » (p. 362). Aux occasions où un personnage aurait pu le voir, la vue est frappée d'incertitude. C'est ce que montre entre autres la modalisation du verbe « voir » dans la partie où la Bonne « crut voir, un jour, des larmes perler aux persiennes de la chambre de Sarah, et surprit dans les miroirs qui reflétaient son lit des teintes de crépuscules et des moirés de deuil » (p. 363). Il est d'ailleurs significatif que c'est dans les miroirs que le zombi semble s'offrir à la vue, la paraxis du miroir étant, rappelons-le, utilisée par la critique comme illustratif du monde fantastique.

Dans le passage ci-dessus, la focalisation sur la Bonne et sur Déborah ouvre la voie au fantastique. Premièrement, le fait même de focaliser le récit, c'est-à-dire

[1] Il est difficile de ne pas penser à Proust à propos du rôle du goût et de l'odorat dans le cas des souvenirs.

[2] À noter le parallèle entre la soif de Déborah pour sa sœur et la soif de BBJ, qui croyait boire Sarah-Anaïs-Alicia (p. 322).

d'opérer une réduction de champ, selon la définition genettienne, filtre l'événement par la perception d'un personnage ou d'un narrateur[1], ce qui, comme nous l'avons montré, facilite la création d'un effet fantastique. Ensuite, le choix de la Bonne et de Déborah comme foyers focaux fait que l'événement est présenté à travers le filtre de la rationalité. En effet, Déborah est associée à la raison raisonnante cartésienne ou « aristotélicienne » (p. 365), comme l'exprime le narrateur lui-même[2]. Elle exprime ouvertement une méfiance envers tout mysticisme, même celui de la Bible. « Ceux-là [les prophètes] », dit le narrateur, « étaient frappés de cette extase mystique dont Déborah-Nicol se méfiait comme d'une gale ; elle les imaginait toujours en mal d'une hallucination, noyés dans un pathos qui leur donnait des timbres de gargouille et des yeux de comète » (p. 550). De même, comme nous l'avons vu, Déborah considère la fusion entre Sarah et Anaïs-Alicia comme le produit d'un « délire » (p. 505), tandis que l'Yvonnette Cléoste n'est pour elle rien d'autre que le produit d'un dérangement psychique : « Elle qui considérait cet univers de féeries comme un symptôme de maladie mentale, n'aurait pu supporter son guerrier [BBJ] s'abîmer dans de telles chimères » (p. 525). Même BBJ est institué en instance rationnelle lorsque le récit, focalisé sur lui, met en scène sa réaction de stupeur devant le spectacle de la conversation entre Sarah-Anaïs-Alicia avec des personnages invisibles :

> il vit Sarah-Anaïs-Alicia se lever, s'asseoir près de la fenêtre, son Saint-John Perse en main, et entrer en conversation inattendue avec des formes qu'il ne voyait pas. A-a, c'est quoi ça ?!... Sarah-Anaïs-Alicia n'avait rien en face d'elle, mais ses manières élaboraient de manière stupéfiante un interlocuteur. Elle penchait la tête de côté pour contempler un visage que le jeune bougre ne décelait pas (p. 577-578).

Le rapport entre Anaïs-Alicia et les zombis est repris dans un passage où le doute quant à l'existence de la fille est alimenté par un nouvel élément : son impesanteur. C'est ainsi qu'elle s'offre à la perception de BBJ :

> l'irréelle Anaïs-Alicia. Il devinait son existence céleste dans les silences de la maison. Elle vivait avec l'impesanteur des libellules de mai au-dessus d'une boue chaude. Elle cultivait la discrétion des zombis qui n'apparaissent que le vendredi

[1] Il est important d'insister sur le fait, souligné d'ailleurs par G. Genette (1983:49), que la focalisation ne concerne pas uniquement la vue, mais la perception, donc tous les sens.

[2] Déborah emploie par exemple la méthode historiciste occidentale, essayant de documenter les événements : « Pour chaque petite révolte, Déborah-Nicol fabriquait des annales. Elle les rédigeait sur un gros cahier rouge, précises comme des procès-verbaux, avec plein d'analyses, de notes et de croquis qu'elle infligeait chaque samedi au jeune bougre. Celui-ci (de plus en plus obnubilé par Sarah-Anaïs-Alicia) n'était pas réceptif » (p. 491-492). Nous ne pouvons nous empêcher de signaler le rôle de Sarah-Anaïs-Alicia dans ce passage, celle-ci empêchant le jeune BBJ de suivre la méthode de Déborah.

> saint. En certains jours de pluie, il la rencontrait au bas de l'escalier, fantomatique, presque impalpable (p. 351).

Le narrateur insiste plus longuement sur le manque de poids de la fille qu'il ne le fait pour Man l'Oubliée ou pour l'Yvonnette Cléoste. Le vide est sous-jacent lorsque, pour décrire la légèreté de la fille, le narrateur suggère son essence aérienne : « Elle vivait flottante, aérienne dans la plupart des pièces, légère comme le voilage qui haletait aux persiennes, délicate comme une grâce agréée sur cette terre » (p. 374-75). L'impesanteur est également mise en liaison avec l'invisibilité :

> elle s'éveillait, fermait les volets, et flottait en direction de son lit où elle disparaissait dans les draps et coussins. Au-dessus d'elle, le voile de la moustiquaire se transformait (dans la pénombre et les reflets de miroirs) en un bon-ange de brume penché sur son sommeil. Il devait se persuader quant à lui de veiller sur ce sommeil, car il ne distinguait plus la jeune fille. Il n'entrevoyait qu'un mélange de coussins miroitants et de draps répercutés dans le monde des miroirs (p. 568).

L'invisibilité de Sarah est intéressante à étudier lors des séances des photographies. Il y a ici une opposition entre la raison scientifique, incarnée par le photographe et son appareil, et un monde au-delà des limites reconnues par la science. De manière inexplicable, toutes les tentatives de prendre Sarah en photo se soldent par un échec : « Toute la chambre y apparaissait. Sauf Sarah » (p. 501). Le fait que le photographe abandonne la recherche d'une explication plausible du prodige pourrait mener à conclure que cet épisode est à ranger dans le réalisme magique. En effet, le photographe se résigne, découvrant que la seule façon de capter Sarah sur la pellicule est en photographiant son reflet dans le miroir : « C'est la photo dans le miroir (la seule où Sarah apparut, un peu floue) » (p. 501). Cependant, le phénomène n'avait pas manqué auparavant de susciter une réaction de la part du photographe, réaction typique de la raison raisonnante. Le narrateur insiste sur les méthodes et sur les tentatives d'explication scientifique de la part du photographe pour résoudre l'énigme : « Il avait cherché toute la nuit sur ce maudit cliché, avec une loupe […] Le bougre se crut victime d'une défaillance de la pellicule ou d'une distorsion scientifique inconnues des notices » (p. 500). Les réactions provoquées par le phénomène soulignent aussi son caractère fantastique. En effet, lorsqu'il revient prendre une seconde photo après la première tentative ratée, le photographe est hors de lui : « il revint le lendemain, de bonne heure, mal rasé, en gémissant que la pellicule était vierge, ou plutôt *excrémenteuse* selon ses termes exactes » (p. 500 ; c'est l'auteur qui souligne). Or, cette réaction pourrait être causée par l'avarice devant une affaire moins lucrative qu'escompté. Le narrateur suggère lui-même cette éventualité lorsqu'il mentionne, entre parenthèses, le coût élevé des pellicules : « ces choses là coûtent

cher » (p. 500). S'inscrit ainsi dans le texte une ambiguïté typiquement fantastique quant aux raisons de la réaction du personnage.

Après l'évocation de cette réaction suit une description de la photo. Or, malgré tous les détails, cette description laisse le lecteur sur sa faim. L'objet décrit semble se trouver dans un espace métaphorique plutôt que réel, dans un autre monde, celui, sans doute, qui sera décrit de manière plus poétique dans l'étrange partie sur les « Lieux du deuxième monde » (p. 530-52)[1]. D'ailleurs, la description commence par une allusion à un autre monde : « Ses yeux », affirme le narrateur en se référant à Sarah, « ne voyaient qu'au-delà de ce monde » (p. 501). C'est un monde marqué par l'insolite et par l'étrange : « L'ensemble flottait *dans la vitre même*, et l'étrange lumière du miroir circulait comme un émoi sur son visage, avec de temps en temps en arrière-fond des paysages à moitié effacés qui apparaissaient et disparaissaient selon qu'il pleuve ou que le soleil baille » (p. 501 ; c'est nous qui soulignons). Cet autre monde se définit par son opposition au monde actuel, la mention de la vitre renvoyant par association au miroir et par conséquent à la métaphore de la paraxis de R. Jackson, selon qui le monde du fantastique est justement une image renversée du monde réel.

La partie où le narrateur insiste le plus sur le vide constitutif de Sarah est celle où BBJ ouvre le cercueil de la femme et le trouve vide (p. 510-514). Cette scène est divisée en deux épisodes : d'un côté l'épisode que nous avons déjà mentionné en passant, à savoir celui où Déborah se met au lit à côté de Sarah (p. 506-507) ; de l'autre côté, celui où BBJ veille sur le sommeil d'Anaïs-Alicia (p. 568-569). Les deux épisodes font écho au récit de la disparition de Sarah de sa tombe et de sa transformation en tissu.

Le premier épisode préfigure le récit de la tombe en mentionnant la disparition de Sarah de manière métaphorique : « Sarah disparaissait presque sous les pliures des draps et les amas de ses coussins » (p. 506). Le même emploi métaphorique, souligné ici aussi par l'adverbe « presque », est à constater pour les termes qui évoquent son vide. « On la croyait plutôt évaporée, presque dissoute parmi les draps, presque matière dans la matière des draps, tellement absente qu'elle devait voguer en dehors de son corps » (p. 506).

Le deuxième des épisodes mentionnés introduit une hésitation fantastique quant à une véritable disparition et à une transformation en tissus, sans que le narrateur emploie l'adverbe « presque ». Cependant, l'explication qui semble s'imposer est celle d'une hallucination de la part de BBJ, sur qui est focalisé le récit. Les nombreuses expressions renvoyant à l'incertitude sensorielle – « Il devait se persuader », « distinguait », « entrevoyait », « fatigue aidant » – sont des arguments en faveur d'une explication rationnelle de l'événement :

[1] Une analyse plus détaillée de cette partie est entreprise dans le chapitre 2.6.

> elle disparaissait dans les draps et les coussins […] Il devait se persuader quant à lui de veiller sur ce sommeil, car il ne distinguait plus la jeune fille. Il n'entrevoyait qu'un mélange de coussins miroitants et de draps répercutés dans le monde de miroirs. À la longue, fatigue aidant, il ne savait plus où se trouvait le lit, haut ou bas, gauche ou droite. Il ne savait plus ce qui était réel et ce qui provenait d'un chatoiement. Incapable de situer la jeune fille, il devinait entre les draps d'infimes mouvements qui laissaient à penser qu'une existence sommeillait là (p. 568).

La disparition de Sarah du tombeau et sa transformation en tissus ne se donnent pas à lire comme des événements métaphoriques. Ainsi, lorsque BBJ ouvre la tombe de Sarah à l'aide du fossoyeur, ils découvrent que le corps de la femme s'est littéralement transformé en tissu : « la Sarah qu'il découvrait n'était plus qu'une sorte de poupée de tissu, un mélange textile ahurissant qui avait recomposé son corps » (p. 513). Le narrateur souligne le côté concret du prodige, insistant par exemple longuement sur le matériel de ce tissu (p. 513-514). L'on pourrait même affirmer que la transformation est la réalisation fantastique de ce qui n'était qu'une expression figurée dans l'épisode du lit. Car il s'agit bien de fantastique dans cet épisode. L'arrière-fond réel est marqué surtout par les démarches rationnelles et incrédules de BBJ et de Déborah dans leurs investigations du prodige. Leur étonnement devant le phénomène surnaturel est très bien rendu dans un dialogue en discours direct :

> – Et ça, tu l'as vu en regardant avec tes yeux ?
> – Vu, même !
> – Vu comme on voit vraiment ?
> – Vu comme je te dis. (p. 514)

L'insistance sur la vue comme garant de l'événement est symptomatique de l'appartenance de ces personnages à une rationalité occidentale. Or, ce fond rationnel est craquelé par la transformation inacceptable de Sarah en tissus. La perspective rationnelle s'avère impuissante devant ce prodige qui renverse les lois de la vraisemblance. En réalité, la description des tissus est moins claire qu'elle ne le paraît. En effet, comment se former une image d'un matériel décrit ainsi : « quelle espèce de tissu ? – Toutes qualités : du lin, du coton, de la soie, du velours, du satin, et de l'organdi, et tout se mêle, et tout se fond, ça donne une drôle de matière… mais qui reste du tissu… » (p. 513-514). Nous sommes bien en présence du paradoxe que nous avons soulevé en liaison avec la théorie de la description, à savoir le rapport inverse entre la profusion de mots et la clarté représentative de l'objet. Comme dans la pseudo-prétérition, cette description est plutôt un leurre qui ne fait que confirmer l'impossible représentation annoncée au début, lorsque le narrateur désigne les tissus en employant des termes indéfinis : « drôle de matière » ou « l'affaire » (p. 513).

À l'instar des trois autres personnages analysés dans ce chapitre, Sarah-Anaïs-Alicia entretient un lien net avec le passé antillais. Ce lien a cependant un caractère plus individuel que dans les autres cas cités, la femme étant reliée à la mémoire individuelle, dans ce cas spécifique à celle de BBJ, plutôt qu'à la mémoire collective ou à la mémoire historique, pour reprendre le partage de P. Ricœur. Lors de l'agonie de BBJ, Sarah-Anaïs-Alicia ne s'offre pas à la conscience de l'assemblée, mais à celle du vieil agonisant qui se rappelle les années passées dans la maison des Timoléon. La manière dont elle est décrite suggère l'incertain et l'éphémère. En sa présence, BBJ a l'impression qu'elle est en train de se dissoudre, comme si elle était déjà un souvenir, non pas une personne en chair et en os : « Il craignait qu'elle ne se dissolve d'un coup, comme un coton de fromager, ou comme des pollens que l'étrange forêt disséminait sur Saint-Joseph » (p. 579).

La photographie de Sarah est intéressante à étudier dans cette perspective. Cette photographie, qui fait partie des objets peu nombreux chéris par BBJ, entre autres comme « seule attestation au monde que cette période de sa vie avait bien existé » (p. 623) est victime d'un effacement : « les clichés étaient devenus blancs » (p. 623). Il peut naturellement s'agir d'un effacement causé par l'âge avancé, le narrateur évoquant les effets destructifs du temps qui passe : « Il [BBJ] avait essayé de trouver des photos mais tout avait été bâfré par une peuplade de champignons, et les clichés étaient devenus blancs » (p. 623). Mais, cet effacement semble corroborer le vide qui était à l'œuvre déjà lorsque les photos ont été faites. Ceci remet en question l'existence réelle de toute la période passée par BBJ dans la maison Timoléon. Ce doute revient lorsque le narrateur mentionne l'échec de toutes les investigations destinées à attester les traces de cette période : « quelque curieux tenta en vain d'élucider l'affaire de la maison Timoléon où nostr'homme disait avoir vécu entre des femmes étranges. Un journaliste rechercha pour rien un signalement de cette famille sur les registres de la mairie » (p. 710).

L'incertitude de la mémoire individuelle pourrait fournir une explication rationnelle à la fusion des personnages, certains détails pouvant se superposer dans la conscience d'un personnage en train de se souvenir. BBJ avoue par exemple que pour lui Sarah et Anaïs-Alicia se confondent : « C'était pour lui presque les mêmes personnes » (p. 502). Or, tout ne se réduit pas à cette explication. Le lien avec la mémoire individuelle est en effet problématisé par l'association de Sarah-Anaïs-Alicia à l'imaginaire collectif antillais. La femme entretient, comme nous l'avons vu, des relations étroites avec des personnages de cet imaginaire archaïque, en l'occurrence avec des zombis et des soucougnans. Une association à une mémoire qui dépasse le cadre individuel est faite explicitement par BBJ lorsqu'il constate qu'« [a]vec Sarah-Anaïs-Alicia, il recevait l'aura de mémoires très anciennes, une mystérieuse

conscience en résonance dans des tunnels du temps, et qui se prolongeait dans de larges espaces comme des ondes lunaires » (p. 395).

En guise de conclusion, nous constatons que l'exemple de Sarah-Anaïs Alicia montre que déjà à un niveau individuel la mémoire est incertaine, ce qui rend difficile la reconstruction d'un passé vécu personnellement. Dans le processus de cette reconstruction, le vide et le fantastique ont de toute évidence leur place. Pourquoi, par conséquent, les exclure de la reconstruction de l'Histoire ?

*

Parvenus au terme de notre analyse des quatre personnages principaux du *Biblique*, constatons que nos résultats confirment l'hypothèse que nous avions formulée au départ. En effet, malgré les apparences, le vide caractérise très bien ces personnages, tous les quatre ayant une existence physique incertaine. Le fantastique, que ce soit celui de l'incertain ou celui de la présence, est souvent employé pour suggérer ce vide. Certes, l'on peut trouver une signification symbolique à ce vide qui serait cohérente avec une lecture allégorique de *Biblique* comme le récit de la disparition de la Martinique véritable et de ses anciennes traditions. Dans un tel contexte, le vide ferait référence au manque d'Histoire et de mémoire collective qui caractérise un bon nombre d'anciennes colonies. Cependant, nous trouvons que *Biblique* ne tombe pas entièrement dans l'allégorie, puisque l'aspect concret des événements est souvent accentué dans le texte, entre autres par le biais du fantastique.

4. Le refoulé

Comme nous l'avons vu, une façon de rendre compte de la problématique d'un passé antillais perçu dans une perspective endogène est de le décrire comme une béance, comme quelque chose qui manque, comme un vide. Une autre manière dont les romans chamoisiens racontent ce passé impossible est en le présentant comme refoulé dans l'inconscient collectif[1]. *Biblique* semble être le roman où cette pratique est la plus fréquente. En effet, les nombreuses traces du passé qui provoquent des désastres sont, selon nous, analogues au refoulé collectif qui, lors de son irruption à la surface, cause un sentiment que S. Freud appelle « inquiétante étrangeté ». Dans le présent chapitre nous nous pencherons sur cette analogie en accordant une attention particulière à la dimension fantastique du passé refoulé.

4.1 L'inquiétante étrangeté

Le concept d'inquiétante étrangeté établit un lien particulièrement intéressant entre l'Histoire et le fantastique. Selon S. Freud (2003), le resurgissement d'un passé refoulé peut provoquer un sentiment qu'il appelle « unheimlich », traduit en français par le terme « inquiétante étrangeté ». Malheureusement, le terme français ne rend pas l'équivoque de son homologue allemand qui reflète le caractère double de ce passé : familier – « heimlich » – et étrange – « unheimlich » – en même temps. En plus, comme le fait remarquer S. Freud, l'une des significations du mot « heimlich », celle de caché ou de refoulé, coïncide avec « unheimlich » : « ce terme de *heimlich* n'est pas univoque, mais il appartient à deux ensembles de représentation fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé » (p. 221 ; c'est l'auteur qui souligne). Par conséquent, « unheimlich » a deux significations qui se profilent par leur antonymie avec les deux significations de « heimlich ». Est donc « unheimlich » l'antonyme du familier, c'est-à-dire l'étrange, mais aussi l'antonyme du caché, c'est-à-dire « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (2003:222). S. Freud opère cependant un rapprochement surprenant entre ces deux sens différents, soutenant que l'effet produit par ce qui sort de l'ombre est celui d'un dépaysement.

[1] Signalons un autre lien entre le vide et l'inconscient, ce dernier étant le négatif du conscient. Ceci fait penser au fantastique, qui met en scène le négatif du monde réel, comme l'avait souligné principalement D. Mellier (1999:111, voir également nos commentaires là-dessus dans le chapitre 3.3.2).

Si l'on pense à la récurrence du motif des ruines et des fouilles archéologiques dans le corpus du fantastique classique et du roman gothique de la fin du 19e siècle[1], l'analogie entre le sentiment d'inquiétante étrangeté et l'effet fantastique devient encore plus claire. Par ailleurs, les œuvres choisies par Freud pour illustrer sa réflexion sont toutes redevables au fantastique classique – en particulier E.T.A. Hoffmann et son récit *L'homme au sable.* Freud suggère au demeurant qu'une des causes de l'inquiétante étrangeté pourrait être la coexistence du réel et du surnaturel : « un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quant la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avions considéré jusque-là comme fantastique » (2003:251) [2] . Plusieurs théoriciens ont trouvé que la comparaison de l'effet fantastique avec l'inquiétante étrangeté peut être fructueuse[3].

Il existe cependant un argument contre l'interprétation du surgissement du refoulé comme cause du fantastique. Le passé qui ressurgit pour créer un effet inquiétant n'appartient pas au domaine du surnaturel nécessaire au fantastique, mais à celui du réel, du vécu[4]. Pourtant, le passé a également un caractère problématique que le fantastique semble être en mesure d'articuler : il est absent, car révolu, et présent en même temps, sous forme des traces [5] . Même en ce qui concerne les souvenirs

[1] C'est ce qui ressort des études à orientation thématique, comme celles de P. Penzold (1952), de P-G. Castex (1994) et de L. Vax (1964). Voir à ce sujet les commentaires de R. Bozzetto (1992:60-65). Notons qu'un des exemples peu nombreux de fantastique pur selon la définition restrictive de T. Todorov, notamment *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimé, traite justement des fouilles et de leurs effets néfastes sur le présent. Toute la littérature appelée frénétique, exclue du genre fantastique par T. Todorov mais réintroduite ultérieurement à commencer par M. Schneider (1985, voir notamment p. 120-142), utilise jusqu'au ressassement les motifs des châteaux et des ruines. Cet engouement s'est prolongé jusqu'à nos jours, par le truchement de J.R.R. Tolkien, de Jean Ray et de H. P. Lovecraft, étant un des éléments principaux du sous-genre appelé « fantasy ».

[2] Soulignons dans la traduction française de ce passage l'emploi du mot fantastique pour un concept où le terme « surnaturel » serait plus approprié. Soulignons également que l'effacement de la frontière entre fantaisie et réalité dont parle Freud dans la citation ci-dessus semble s'appliquer à la métalepse.

[3] Nous pensons entre autres à J. Fabre (1992:73-78), à I. Bessière (1974:229-233), ou bien à R. Bouvet (1998:70-74). Même T. Todorov fait référence à l'« unheimliche » freudien, mais seulement pour l'analyse de ce qu'il appelle « l'étrange » (1999:52). Sans trop approfondir une question controversée, notons une fluctuation dans l'emploi todorovien des concepts de genre et de sentiment. En effet, l'on voit mal pourquoi le sentiment de l'étrange ne pourrait être créé par un ouvrage du genre fantastique, d'autant plus que T. Todorov admet la possibilité analogue, c'est-à-dire que les ouvrages de l'étrange puissent créer un sentiment fantastique (1999:47).

[4] Selon D. Iehl, l'inquiétante étrangeté s'applique plutôt au grotesque qu'au fantastique (1997:13). L'argument qu'invoque D. Iehl est que le fantastique est coupé du réel : « Leur autonomie est liée à leur rapport différent avec le réel sur lequel le grotesque s'appuie, pour le déformer et le réduire, tandis que le fantastique l'ignore » (1997:26). Il faut cependant se demander s'il y a vraiment resurgissement d'un passé refoulé dans le grotesque. En effet, le grotesque est créé plutôt par une déformation du réel.

[5] Voir la notion, introduite par A. Purdy, de « mnémotope » qui se définit comme l'incarnation du passé dans le présent : « a chronotopic motif manifesting the presence of the past, the conscious or unconscious memory traces of a more or less distant period in the life of a culture or, metaphorically, an individual » (2002:447). A. Purdy souligne la récurrence de la mnémotope dans le genre

personnels, comme l'a noté P. Ricœur, l'on ne peut pas éviter complètement le recours à l'imaginaire, étant donné que le souvenir « se produit sur le terrain de l'imaginaire » (2000:65)[1]. Le rapport avec l'imaginaire est particulièrement intéressant en ce qui concerne le passé refoulé, qui se caractérise justement par un effacement au niveau du conscient. Le retour du passé refoulé peut être vécu comme une intrusion de l'imaginaire dans le réel. Comme l'exprime I. Bessière, « [l]'événement fantastique […] ne correspond pas au passage de la frontière du réel, mais au surgissement de certains domaines du réel oblitérés » (1974:248-249). R. Jackson relève aussi cette idée lorsqu'elle affirme qu'une des fonctions du fantastique est de faire découvrir ce qui a été refoulé à cause d'une culture dominante : « The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture : that which has been silenced, made invisible, covered over and made "absent" » (1974:4). Dans une étude récente, A. Chareyre-Mejan va encore plus loin, rapprochant le fantastique non seulement d'un passé douloureux refoulé, mais de tout passé. Partant de la « résistance du "mémorable" à la représentation » (2000:79), le philosophe trouve que le fantastique et le souvenir partagent le même objet, à savoir le fantôme : « L'objet du souvenir est le même que celui auquel nous confronte le sentiment fantastique. Quel est-il ? Un fantôme. Entendez par là toutefois non pas un esprit mais la rémanence du réel en tant qu'aucune idée ne peut en abolir la réalité quand il a eu lieu. L'image du passé délivre son spectre » (2000:80). Ceci amène A. Chareyre-Mejan à conclure, dans le même esprit généralisant, que « [t]oute archéologie est fantastique » (*id.*).

4.2 Le resurgissement du passé dans *Biblique*

Les théories freudiennes du refoulé semblent trouver un terrain fertile dans le contexte culturel postcolonial d'où l'on aurait tort d'exlure *Biblique.* L'un des théoriciens postcoloniaux les plus impotants, H. Bhabha, utilise par exemple le concept freudien d'« unheimlich », qu'il traduit par « uncanny », pour rendre compte de l'aliénation des habitants des anciennes colonies, étrangers devant leur propre culture. « Culture is *heimlich »* écrit H. Bhabha, reprenant la terminologie freudienne,

---

fantastique : « Of course, the mnemotope might come in many guises and be inflected by attitudinal values ranging from nostalgia and melancholy through desire, obsession and remembrance to horror and denial. Its preferred genre might be pastoral or testimony, but it might function equally well in western or film noir, historical romance, epic or ghost story » (2002:447). Notons entre parenthèses que le concept de mnémotope a fait ses preuves dans un cadre postcolonial, notamment dans un article sur l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, écrit par E. Nshimiyimana (2005).

[1] Nous avons abordé cet aspect dans le chapitre 2.6.

« [b]ut cultural authority is also un*heimlich*, for to be distinctive, significatory, influential and identifiable, it has to be translated » (2001:136-137 ; c'est l'auteur qui souligne). Cette réflexion se base sur une vision dichotomique de la situation postcoloniale, vision selon laquelle la culture autochtone a été l'objet d'un refoulement causé par la culture dominante. Comme l'a remarqué entre autres C.M. Britton, les enjeux culturels des théories de H. Bhabha et d'autres penseurs postcoloniaux font que le refoulé revêt un aspect collectif plutôt qu'individuel (1999:119-125). C'est ce que H. Bhabha souligne lui-même en reprochant à Freud d'avoir négligé le « cultural uncanny » (2001:137) et en prétendant que la frontière entre les sphères privée et publique n'est pas imperméable[1].

Un transfert du refoulé à un niveau collectif ne va cependant pas de soi. Même un penseur postcolonial comme É. Glissant formule une réserve à ce propos :

> Serait-il dérisoire ou odieux de considérer notre histoire subie comme le cheminement d'une névrose ? La Traite comme choc traumatique, l'installation (dans le nouveau pays) comme phase du refoulement, la période servile comme latence, la « libération » de 1848 comme réactivation, les délires coutumières comme symptômes et jusqu'à la répugnance à « revenir sur ces choses du passé » qui serait une manifestation du retour du refoulé ? Sans doute n'est-il pas utile et ne deviendrait-il pas probant de fouiller un tel parallèle (2002:229).

Cependant, É. Glissant revient plus loin sur ses positions et proclame la pertinence d'un « refoulé historique » dans le cas des anciennes colonies, étant donné l'importance que revêt le collectif. De nombreux autres penseurs ont en effet mis au jour une tendance à accentuer le collectif au détriment de l'individuel dans la littérature postcoloniale. Rappelons notamment F. Jameson, selon qui tous les ouvrages littéraires du tiers monde ont inévitablement une signification allégorique nationale. A. Douaire insiste à son tour sur le caractère d'« exemplum » du héros antillais :

> Enfermant ainsi en un seul personnage un schème complet, il est possible de condenser en une seule fable l'histoire d'un peuple, de faire d'un homme le représentant d'une époque ou d'un peuple. La stylisation a ce but non de montrer la vérité d'un homme mais de poser celui-ci en représentant, en symbole. […] le héros n'est plus seulement la métaphore du peuple tout entier (rapport analogique et esthétique) mais sa métonymie (rapport de contiguïté) (2005:27).

[1] « Private and public, past and present, the psyche and the social develop in interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed » (H. Bhabha, 2001:13).

Les objets principaux du refoulement collectif aux Antilles sont les crimes commis par le pouvoir colonisateur, notamment l'extermination de la population indigène et l'esclavage. Selon les réflexions du sociologue B. Anderson (1991:199-201), le refoulement des actes « fratricides » du passé est en large mesure motivé par la nécessité de se forger une identité nationale qui implique une fusion avec les anciens colonisateurs. C.A. Reinhardt enchaîne en précisant que l'assimilation à la France n'a pu s'accomplir que par l'oubli du passé esclavagiste : « It is in a similar way that West Indian blacks have to forget their past if they are to become a part of the French nation. […] The national genealogy of the descendants of slavery is thus blocked and covered up by a history that doesn't teach their past enslavement » (1998:12).

L'on retrouve ces deux composantes typiques de la littérature postcoloniale dans les ouvrages chamoisiens. Rappelons le « nous » ostentatoire d'*Éloge de la créolité*[1], repris souvent dans les romans, et l'osmose qui s'opère entre le narrateur et BBJ dans *Biblique*[2]. Quant au refoulé, citons entre autres une interview où Chamoiseau déclare : « Nous avons un imaginaire créole qui nous appartient, mais qui a été refoulé » (O. Ette et R. Ludwig, 1992:14). Dans sa critique de *Biblique*, G. Scarpetta insiste sur l'importance du passé collectivement refoulé chez Chamoiseau, mettant en lumière l'analogie avec la psychologie individuelle : « Mais c'est précisément cette plongée impliquée, délibérée, dans l'archaïsme (sollicitant ce qu'il y a de plus "primitif", tout aussi bien, chez le lecteur) qui autorise, ici, le désenfouissement de tout un univers mental censuré ou réprimé par le surmoi colonial » (2002:29).

Comme le montre le commentaire de G. Scarpetta, l'analogie avec le refoulé individuel est une manière de montrer que le passé refoulé n'est pas nécessairement perdu à jamais. Celui-ci subsiste en dessous de la version officielle de l'Histoire, analogue à la conscience et donc en principe accessible par le biais de l'imagination[3]. C'est ce que pensent les auteurs d'*Éloge de la créolité* lorsqu'ils proclament le droit de faire appel à la connaissance artistique pour arriver au passé : « Notre Chronique est dessous les dates, dessous les faits répertoriés […] Seule la connaissance romanesque, la connaissance littéraire, bref, la connaissance artistique, pourra nous déceler, nous percevoir, nous ramener évanescents aux réanimations de la conscience » (1989:38). À cela s'ajoute que le refoulé est doté d'une apparence physique dans l'œuvre chamoisienne, acquérant ainsi une accessibilité par les sens. Suivant la réflexion de

[1] Ce « nous » est en effet à l'origine d'un débat parfois assez virulent, certains écrivains antillais n'y voulant pas être intégrés. Sans nous lancer dans cette question qui dépasse le cadre de notre intérêt, nous renvoyons à des ouvrages qui l'approfondissent. Voir notamment M. Rosello (1992:32), M. Condé et M. Cottenet-Hage (1995), K.M. Balutansky et M-A. Sourieau (1998) et D. Perret (2001).
[2] Voir le chapitre 2.2.1.
[3] Voir le chapitre 2.6 pour une discussion du rapport entre le réel et l'imaginaire.

Glissant qui encourage l'écrivain à chercher le passé « à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel » (2002:228), Chamoiseau insiste sur la persistance du passé dans le présent sous la forme physique des traces. La trace revêt ainsi une importance cruciale, mais devient en même temps ambiguë. Ceci est illustré par le concept chamoisien de « trace-mémoire », qui constitue une tentative de rendre compte de la double nature de la trace, entité dans laquelle le côté physique est indissociable du côté métaphysique, le souvenir :

> La *Trace* est marque concrète : tambour, arbre, bateau, panier, un quartier, une chanson, un sentier qui s'en va… Les *mémoires* irradient dans la Trace, elles *l'habitent* d'une présence sans matière, offerte à l'émotion. Leurs associations, *Traces-mémoires*, ne font pas de monuments, ni ne cristallisent une mémoire unique : elles sont jeu de mémoires qui sont emmêlées. Elles ne relèvent pas de la geste coloniale mais des déflagrations qui en ont résulté. Leurs significations demeurent évolutives, non figées-univoques comme celles du monument. Elles me font entendre-voir-toucher-imaginer l'emmêlée des histoires qui ont tissé ma terre (2002b:130-131 ; c'est l'auteur qui souligne).

Remarquons ici comment la matérialité de la trace affecte le souvenir qu'elle contient. En effet, le souvenir dépasse son caractère immatériel pour acquérir une substance, s'offrant également aux sens perceptifs. Cette métamorphose souligne le caractère paradoxal de toute trace laissée par le passé, notamment le fait qu'elle se présente comme une matérialisation d'un événement absent car révolu[1]. L'apparition matérielle des souvenirs a un caractère fantastique mais elle peut aussi être lue allégoriquement : la matérialité des souvenirs comblerait leur absence de la mémoire collective antillaise.

Le motif qui incarne le mieux la matérialité de la mémoire dans l'œuvre chamoisienne est sans aucun doute celui de la terre comme dépositoire du passé refoulé antillais. C'est là un des motifs qui traversent toute l'œuvre de l'écrivain, aussi bien les essais que les romans. Dès le premier roman, *Chronique des sept misères* (2000), le passé servile apparaît comme une entité physique enfouie sous la terre. Le personnage principal, Pipi, déterre une jarre enterrée quelques siècles auparavant par un béké, c'est-à-dire un maître blanc, et gardée par le fantôme de son esclave le plus fidèle, Afoukal, que le béké avait tué après avoir enterré la jarre. Contrairement aux contes traditionnels antillais, cependant, la jarre ne contient que de la poussière. Le fantôme de l'esclave fait comprendre à Pipi que « toutes les richesses ne sont pas d'or : il y a le souvenir » (2000:238). En d'autres mots, ceux de L. Moudileno dans son

[1] Cependant la trace n'apparaît comme produit d'un passé que d'une certaine perspective. La trace pourrait en effet n'être qu'un objet physique quelconque, sans aucune signification. À ce propos, voir P. Ricœur (1985:175-177) et J. Le Goff (1978).

analyse de ce passage, Pipi aurait trouvé « le véritable trésor », puisque celui-ci « réside dans la quête elle-même, – la fouille et "le souvenir" – qui déclenche un resurgissement de la mémoire collective, et un rapport nouveau au passé, aux ancêtres, à la terre et au livre » (1999:114).

Le motif de la fouille de la terre à la recherche du passé commun n'est pas réservé à l'œuvre de Chamoiseau. Au contraire, c'est l'un des motifs les plus récurrents de la littérature antillaise contemporaine. « Les personnages antillais », constate par exemple A. Douaire, « sont semble-t-il condamnés à fouiller la terre toujours plus avant » (2005:138). Selon É. Glissant, « [l]'effort ardu vers la terre est un effort vers l'histoire » (1997c:190) [1]. Avec les termes d'A. Douaire, la terre recèle un « passé mal enfoui de la période esclavagiste et coloniale » (2005:137). C'est ce qui explique le rapport catastrophique qu'entretiennent les personnages antillais avec la terre. Selon A. Douaire, en effet, « le sous-sol, dans tous les cas, est ferment de malheur, il faut l'assumer, et s'en débarrasser » (2005:137).

L'œuvre chamoisienne constitue l'une des meilleures illustrations de la relation problématique qu'entretiennent les Antillais avec la terre. Déjà dans *Chronique des sept misères*, le déterrement du trésor provoque la mort de Pipi. L'enterrement, avec sa connotation négative, est souvent employé par Chamoiseau pour décrire la situation dans laquelle se retrouve la culture créole. Dans *Écrire en pays dominé,* dans un passage qui reprend une affirmation d'*Éloge de la créolité*, à savoir « *nous sommes Paroles sous l'écriture* » (1989:38 ; c'est l'auteur qui souligne), la culture créole est évoquée comme enfouie sous la culture officielle : « le verbe officiel », écrit Chamoiseau, « plane toujours au-dessus d'un cimetière de mots » (2002b:279). Le caractère refoulé est encore plus évident dans le passage suivant, où la voix autochtone, la seule qui pourrait exprimer la « vision intérieure », est décrite comme enterrée sous la voix autoritaire des colonisateurs : « la colonisation […] avait installé une Histoire qui niait nos trajectoires. Elle s'était écrite sur nos silences démantelés. M'immerger dans ces silences gisant sous la proclamation. En minutie, vivre *les paroles tombées sans voix sous l'écriture* » (2002b:105 ; c'est nous qui soulignons)[2]. Cependant, ce qui ressort ici également – notamment par la descente dans un tombeau – est la foi en la possibilité d'accéder à la culture enfouie. Cette

[1] Citons aussi cet extrait du poème glissantien « Un champ d'îles », du recueil *Les Indes* de 1965 :
« Toute parole est une terre
Il est de fouiller son sous-sol
Où un espace meuble est gardé
Brûlant, pour ce que l'arbre dit »
(cité dans A. Douaire, 2005:135).

[2] L'on notera dans cette réflexion l'influence de G. Spivak selon qui la population « subalterne » n'a pas accès à la parole. La théorie postcoloniale de G. Spivak, fortement influencée par Homi Bhabha, Jacques Derrida et Antonio Gramsci, est présentée entre autres dans G. Spivak (1993).

possibilité est reprise par une autre métaphore, proche de celle de la fouille, à savoir celle de l'archéologie. « Archéologue de notre imaginaire », écrit Chamoiseau à propos de sa démarche, « m'offrant aux Traces-mémoires. Les prendre en main, renouer leurs éclats, trouver leurs utilisations en laissant œuvrer leurs formes et usures » (2002b:131).

Le « sous-sol » envisagé comme « malheur latent » est l'un des motifs principaux de *Biblique*. En effet, la terre est généralement dévalorisée dans le roman, en particulier en comparaison avec l'eau. Un très bon exemple en est la description des villageois qui offrent un refuge à BBJ lorsque celui-ci est traqué par les gendarmes (p. 632-661). Ces villageois, pêcheurs qui vivent en symbiose avec la mer, semblent avoir réussi à se soustraire au fléau de l'esclavage : « Il sentait que ces gens-là n'étaient pas ancrés sur cette terre, qu'ils échappaient sans doute à la Malédiction » (p. 636). Le narrateur affirme que c'est justement l'intimité avec la mer qui tient à l'écart le passé esclavagiste, associé explicitement à la terre : « La mer c'était leur vie. Leur jardin. Leur ciel. Leur début et leur fin. Il tournait le dos à la terre noire du sol qui respirait encore les miasmes de l'esclavage » (p. 633).

On notera cependant un développement du motif par rapport au premier roman, puisque le contact avec la terre ne conduit pas nécessairement à la catastrophe. En effet, si le sujet arrive à assumer le passé enterré, la catastrophe est évitée. Par conséquent, il ne s'agit pas d'« assumer, et s'en débarrasser » (A. Douaire, 2005:137), mais au contraire, d'intégrer le passé dans le présent. Ainsi, la recette qu'ordonne Man l'Oubliée contre les maux provoqués par le passé est constituée de rites de vénération et d'hommage[1]. Les rites n'ont pas la fonction d'évacuer le passé. Au contraire, ils sont destinés à combattre l'oubli, car la répétition d'un acte du passé inscrit cet acte dans le présent, notamment par l'abolition de la distance temporelle[2].

Le comportement de Man indique que ce n'est pas la terre en soi ou ce qu'elle recèle qui provoque la souffrance, mais le danger de l'oubli. En témoignent également certains commentaires de la part du narrateur dans lesquels l'esclavage est subordonné à l'oubli comme cause du malheur. Ainsi, ce qui provoque les souffrances physiques d'un enfant, selon le narrateur, est « la Malédiction agissant sous l'oubli » (p. 477). L'on peut en déduire que la Malédiction n'aurait pas eu le même effet dévastateur si elle avait été présente dans la mémoire. Un autre commentaire du narrateur est encore plus éclairant en ce qui concerne le rôle de l'oubli, qui est mis au centre d'un cercle

[1] Voir par exemple l'épisode des cachots, où Man s'agenouille pour honorer les victimes (p. 443), ou l'épisode de la cave du béké (p. 468), où elle conseille un raclage suivi d'un rite d'hommage.

[2] Voir M. Eliade qui affirme que « dans la mesure où un acte (ou un objet) acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'"histoire", et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique » (2002:50 ; c'est l'auteur qui souligne).

vicieux : « Cet oubli générait un malheur incroyable qui lui-même renforçait cet oubli » (p. 471). L'épisode du village des pêcheurs montre que le refoulement du passé douloureux n'est sans doute pas la meilleure solution. En effet, malgré l'apparent manque de soucis qui caractérise leur vie quotidienne, la société des pêcheurs est extrêmement fragile, et ne survit que grâce à son isolement. Voilà comment est décrit l'endroit où ces pêcheurs mènent leur existence : « une crique isolé. Un de ces endroits posés derrière le dos de Dieu et que le fil des jours essaie de contourner » (p. 632).

À cela s'ajoute que la terre, gardienne de la mémoire de l'esclavage, n'est pas toujours dévalorisée. Ainsi, Man L'Oubliée, le personnage qui incarne de la manière la plus claire le combat contre l'oubli, ne souffre pas des malheurs que contient la terre[1]. Au contraire, elle y puise l'énergie nécessaire pour sa lutte acharnée contre l'oubli[2]. Ceux qui en souffrent sont ceux qui ne sont plus en contact avec le passé, mais qui, par hasard, se heurtent aux souvenirs inscrits dans le sol martiniquais. C'est ce qui est illustré par un nombre de récits où le passé oublié ressurgit de la terre pour se faire rappeler. Huit de ces récits se démarquent par la clarté de la symbolique de la terre. En effet, le narrateur affirme explicitement dans ces récits que ce que contient la terre est la « malédiction ». Or, dès le premier des récits, la signification de la malédiction s'établit par rapport au passé, notamment par l'équivalence établie par Man entre la malédiction et l'esclavage. Ainsi, lorsque BBJ lui demande « – Et c'était quoi la malédiction ? », Man lui répond « avec le peu de mots de ces muettes habitudes » que c'est l'esclavage : « *Lestravay, malédisyon fondalnatal…* lui dit Man L'Oubliée. L'esclavage : malédiction fondamentale » (p. 413 ; c'est l'auteur qui souligne). Cependant, comme le montre un autre récit, la malédiction ne concerne pas seulement l'esclavage, mais également l'extermination des Indiens caraïbes. L'on peut par conséquent comprendre le terme de malédiction comme couvrant les deux événements les plus douloureux de l'Histoire antillaise. Dans les huit récits, la malédiction ressurgit littéralement de la terre bien que les descendants des esclaves essaient de la passer sous silence. Le narrateur insiste en effet sur les efforts que font les plus anciens, c'est-à-dire ceux qui pourraient encore avoir des contacts avec la dernière génération des esclaves, por effacer ce souvenir terrible : « Les anciens s'efforçaient de l'enlever de leur Mémoire et de celle des enfants, mais elle était là, plus que jamais, virulente et terrible » (p. 470). L'apparence matérielle qu'emprunte cet ancien souvenir lors de son resurgissement fait penser à la nature double de la trace-mémoire

[1] A. Douaire observe par exemple que « Man L'Oubliée […] est l'une des rares à entretenir avec la terre des relations non catastrophiques » (2005:137).

[2] Mettons à jour un lien intertextuel avec *Chronique de sept misères*, ou Zouti, un maître de laghia, c'est-à-dire une sorte de combat clandestin, acquiert des forces surnaturelles lorsqu'il touche la terre : « la terre, par un vieux pacte, lui communiquait sa puissance à chaque toucher du sol » (2000:103).

chamoisienne qui, rappelons-le, consiste aussi bien en un côté métaphysique, à savoir le souvenir, qu'en ses manifestations physiques, à savoir les traces.

Nous n'entreprendrons pas d'analyse détaillée de chacun des huit récits, qui tous partagent la même structure événementielle[1]. Ainsi, à chaque fois, Man L'Oubliée est appelée mystérieusement à aider certains personnages frappés de différentes manières par ce qui s'avère être la malédiction. Chaque fois, Man fait ressurgir à la conscience des gens le passé enfoui qui les fait souffrir, toujours avec des effets bénéfiques sur leur santé physique. Ci-dessous suit une liste de ces récits avec un bref résumé de chacun :

1. Dorante (p. 410-413), une femme qui n'arrive pas à accoucher à cause des souvenirs refoulés de l'esclavage, guérit lorsque Man lui fait savoir la cause de son malheur.

2. Symphorine Massidor (p. 420-424) risque de mourir à la suite des complications après l'accouchement, dont la raison explicite est la malédiction. Comme Dorante dans le premier récit, elle est sauvée par Man.

3. Ti-roche (p. 429-438) est un enfant mourant à cause d'une chute à un endroit où l'ancien planteur propriétaire pratiquait « le supplice du tonneau » (p. 433) au temps de l'esclavage. Le souvenir de cette terrible punition des esclaves est resté dans la terre, investissant le corps de l'enfant lors de ses jeux. Man le guérit en lui appliquant un massage avec une concoction faite entre autres des racines « d'un arbre (inconnu du jeune bougre) » (p. 437).

4. Bacchus (p. 438-443) est une petite fille mourante parce que l'endroit où elle avait été conçue, placé « sous une voûte de pierre abandonnée depuis longtemps » (p. 440), était un ancien cachot, « [u]ne de ces oubliettes effrayantes où des nègres esclaves s'étaient vus dessécher dans leurs propres déjections » (p. 440). Outre que grâce à des traitements physiques, Man guérit la fille en se rendant au cachot pour vénérer la mémoire de ceux qui y trouvèrent la mort[2].

---

[1] D. Chancé considère que ces épisodes sont pratiquement des répétitions. « Lorsque le narrateur évoque les actes de Mentô accomplis par Man L'Oubliée », affirme-t-il, « le principe est également celui de la variation sur un thème. Le récit se déroule exactement de la même manière : un homme, une femme, se meurt. On fait venir des quimboiseurs ou des matrones qui échouent à le guérir, on fait appel à Man L'Oubliée qui découvre le signe de la "malédiction" et résout la crise, en accomplissant un rite d'apaisement. Le procédé est de répétition, non de circularité. Le narrateur/marqueur de paroles rêve une spirale, mais il n'écrit pas une spirale, si tant est qu'il se confonde avec l'auteur ; l'auteur, quant à lui, déploie tout au plus un long fleuve dont quelques ramifications s'étendent çà et là comme des voies secondaires. La structure est plus arborescente que spiralique ou désordonnée. Les énumérations font penser à des excroissances, à des gonflements du texte qui déploie un ensemble de variations ou d'associations, avant de revenir à son point de départ » (2003:884).

[2] Le motif du cachot n'est pas nouveau dans l'œuvre chamoisienne. Il avait été employé également dans *Texaco* (1998:51), et il devient le motif principal dans *Un dimanche au cachot* (2007). La

5. Une famille entière, les Vénéré (p. 461-465), est frappée depuis plusieurs générations par des malheurs causés par une « conque de lambi » (p. 464), c'est-à-dire un vestige des Indiens caraïbes exterminés par les Blancs. Cette conque est enterrée dans la terre à l'endroit où ils ont choisi d'habiter. Le remède dans ce cas-là est, selon la proposition de Man, « de rendre hommage à ce sol, de l'honorer comme une tombe et de garder la mémoire des souffrances premières » (p. 464-465).

6. Sur les domaines d'un Béké négociant de vins (p. 465-469) il arrive des événements inexplicables, comme par exemple « des jets d'une eau glacée qui sortait de nulle part » (p. 465), « une urine de cheval […] du néant » (*id.*) et une détérioration des vins de la cave. Il s'avère que l'écurie de ce Béké « avait servi d'infirmerie et de salle de contention pour nègres sanctionnés au temps de l'esclavage » (p. 467). Ce que recommande Man est un raclage du sol suivi d'un rite d'hommage des esclaves qui y ont souffert.

7. Une confiseuse et un cordonnier (p. 471-476) ne cessent de perdre leurs nouveau-nés de manières désastreuses à cause de l'ancien cimetière d'esclaves sur lequel ils avaient construit leur maison. Suivant le conseil de Man, les deux fouillent la terre, sortent tous les os et les enterrent en les honorant, ce qui produit un changement miraculeux : la femme « devint une femme féconde. Elle accoucha par paires et par séries de quintuples » (p. 475).

8. Un enfant (p. 477-478) se meurt à cause de quelques rougeurs terribles mais inexplicables sur le cou et sur les bras. Man L'Oubliée voit dans ces rougeurs une incarnation physique du passé esclavagiste :

> il charroie la mémoire dans ses chairs […] chaînes de l'esclavage, colliers de servitude, bracelets mangeurs de chair, carcans qui défolmantent les vertèbres du cou... Un des ancêtres de l'enfant avait dû mourir ainsi ; Il lui avait transmis ce souvenir comme on envoie une pensée, mais cette offrande ne trouvant pas de sortie elle lui était apparue en ces endroits du corps esclave où, pendant des siècles, il s'était constitué (p. 477).

Le traitement administré par Man comprend un rappel du souvenir refoulé à la conscience du souffrant : « elle le serra contre sa poitrine en une sobre émotion. Ils semblaient partager de douloureux souvenirs. Elle ne l'avait pas relâché que déjà les marques s'estompaient » (p. 477).

Ce que partagent ces huit récits en dehors de la structure narrative c'est la connotation négative qui accompagne le passé refoulé qui ressurgit. Ce passé produit

---

manière dont est décrit l'effet que produit le cachot sur les contemplateurs dans ce dernier roman, « l'inoubliable malaise » (2007:39), rappelle sans aucun doute l'inquiétante étrangeté.

de nombreux effets déplaisants, surtout sur la santé des personnages qui sont touchés. Parfois, ces effets ne sont pas explicites mais s'introduisent de manière subtile dans le texte. C'est ce qu'illustre le passage suivant, extrait du cinquième récit :

> Man L'Oubliée se dirigea vers trois manguiers curieusement alignés au-dessus d'un monticule. L'un d'entre eux devait avoir plus de trois cents ans. Une de ses racines sortait de terre avec une convulsion, se tordait sur elle-même, et regagnait le sol comme un cou de dragon pétrifié. Man L'Oublié s'agenouilla en cet endroit, et se mit à extirper les herbes, lentement à gratter la terre, lentement, à fouiller, lentement, jusqu'à déterrer une conque de lambi. La conque semblait vieille de cinq siècles. Elle était de couleur jaune-pipi, d'une texture d'os spongieux, striée des reflets d'un objet pas normal (p. 463-464).

L'on notera que ni le passé ni son effet inquiétant ne sont explicités, mais s'inscrivent plutôt insidieusement, par l'emploi de certains termes. Signalons ainsi l'emploi d'expressions qui suggèrent un travail archéologique, notamment par la référence à la fouille – « extirper », « gratter la terre », « fouiller », « déterrer » – et au passé – « trois cents ans », « cinq siècles »[1]. L'effet inquiétant est suggéré de la même manière, par l'emploi d'un champ sémantique de la peur : « convulsion », « se tordait », « pétrifié ». Au demeurant, ces réactions ne sont pas attribuées à des êtres humains, mais à une racine. Ceci ne fait que mettre à jour un rapport au passé, non seulement par le sens secondaire du terme « racine », mais par la mention du fait que cette racine sort d'un monticule où gît, comme dans un tombeau, la conque qui symbolise la population caraïbe exterminée.

Parfois, en revanche, l'effet inquiétant produit sur les observateurs par le passé qui ressurgit est explicite. Ainsi, lorsque le couple du dernier récit déterre les squelettes des anciens esclaves, « les gens des environs […] passaient sans s'arrêter, inaptes à supporter ces bouts d'ancêtres qui émergeaient du sol » (p. 475). C'est de toute évidence moins la manifestation surnaturelle du passé que son aspect familier qui le rend inquiétant. Ce qui semble faire détourner les yeux aux passants est la vue de leur propre passé commun, sous la forme des restes de leurs ancêtres. Il subsiste pourtant une ambiguïté. La manière dont les os semblent émerger d'eux-mêmes a un caractère surnaturel qui pourrait être la cause de la réaction des passants. Une telle interprétation serait cohérente avec les nombreuses récurrences d'un surnaturel inquiétant dans ces récits. L'ambiguïté du passage résulte du fait que le surnaturel et le

[1] Le recours au champ sémantique archéologique est par ailleurs récurrent dans tous les huit récits. Retenons à titre d'exemple l'insistance sur la fouille dans le sptième récit, notamment par l'emploi de termes comme « fourrager », « creusèrent », « fouillèrent, fouillèrent, fouillèrent », « extraire », « trouvailles » (p. 474).

passé refoulé peuvent avoir un effet identique, qu'il soit appelé fantastique dans le premier cas, ou inquiétante étrangeté dans le second.

Il importe de signaler que, malgré sa connotation négative, le retour vers le passé apparaît comme inévitable. C'est ce qu'illustre le récit que nous venons d'analyser, notamment par l'association faite entre les os des anciens esclaves et la création d'une vie : « chaque os était une marmaille qu'elle apportait au monde » (p. 476). C'est là sans doute une manière métaphorique d'exprimer le credo de Man L'Oubliée, celui de l'importance cruciale de la mémoire. Rappelons les paroles déjà citées[1] de Man : « *En perdant la mémoire on perd le monde,* lui dit un jour Man L'Oubliée, *et quand on perd le monde on perd le fil même de sa vie* » (p. 471 ; c'est l'auteur qui souligne). Sur son lit d'agonie, BBJ réalise aussi l'importance du passé qu'il avait refoulé pour pouvoir survivre – « Moi qui étais devenu une mémoire vivante, je pratiquais l'oubli pour me sauver la peau » (p. 662) :

> Sa mémoire était aussi une douleur. […] Cette douleur qu'il avait su si longtemps maîtriser était devenue submergeante dans le calme de son temps de vieillard […] Il était recréé par cette douleur qui, à force de le détruire, se faisait créatrice. Je devais aller le chercher au fond de cette braise, et lui écrire ses chairs avec un peu de cendres (p. 621).

Malgré la douleur évoquée ici, le passé refoulé qui resurgit a un côté positif, puisqu'il contribue à la construction identitaire de BBJ. L'expression « lui écrire ses chairs » peut d'ailleurs être lue comme le signe du fait qu'il s'agit de l'identité d'un personnage narratif. Ceci ne diminue cependant guère l'importance du passé refoulé. Au contraire, la connotation littéraire peut même être interprétée comme une manière de désigner un chemin vers ce passé, étant donné la capacité que possède la fiction, ou l'art en général, de ressusciter le passé[2]. Cependant, les « cendres » avec lesquelles doit se fait cette écriture est un rappel du fait qu'il ne s'agit pas d'une simple création, mais d'une ressuscitation, d'une récupération du passé à partir des « traces latentes » pratiquement disparues. Comme l'exprime Chamoiseau lui-même dans *Écrire en pays dominé*, « [j]e n'invente rien, sinon des rythmes combinatoires » (2002b:202).

Le motif du passé refoulé n'est point réservé à ces huit récits. Au contraire, il est tellement récurrent dans *Biblique* qu'on peut le considérer comme appartenant à la thématique centrale du roman. Relevons pour commencer la récurrence des mentions

[1] Voir le chapitre 3.3.2.

[2] Rappelons à ce sujet la foi des créolistes en « la connaissance artistique » comme chemin vers le passé (1989:38, cité plus tôt dans le présent chapitre). Rappelons également É. Glissant qui encourage l'emploi d'une « exploration créatrice » pour dominer « les rigueurs indispensables à la mise en schéma historicienne » (2002:223, voir le chapitre 2.6).

de l'inconscient, par exemple dans le discours suivant, proféré par le gardien du cimetière où est enterrée Sarah :

> Avec leurs humeurs, ces déchets de la vie [les cadavres enterrés dans le cimetière] devaient infecter et la terre et les herbes, et l'ensemble du pays, et même les rêves du genre humain. Il [le gardien] pensait dur que si les hommes éprouvaient des cauchemars c'était à cause des cimetières. Les légendes psychanalytiques d'un conscient travaillé d'inconscient, il les rejetait au casier des délires : s'il existe un inconscient, il est là, dans ces saletés de cimetières qui conservent l'inconservable, détiennent l'indétenable !... (p. 510-511).

Outre que faire référence à la psychanalyse et à l'inconscient, ce passage reprend la symbolique de la terre et sa connotation négative en tant que tombe où gît la mémoire refoulée antillaise. Citons également les paroles de Man L'Oubliée : « ce pays qui n'était qu'un vaste cimetière de souffrances sans témoins » (p. 523). Ce qui est accentuée de manière particulièrement claire dans ces passages est la matérialité de la mémoire refoulée, mémoire qui est à trouver littéralement dans les tombes des cimetières antillais. C'est ce qu'exprime Déborah-Nicol d'une manière qui fait écho aux réflexions chamoisiennes sur les traces-mémoires qui par leur matérialité, rappelons-le, garantissent la survie des souvenirs :

> *La mémoire des crimes demeure, mes amis !* Elle reste dans le sable, si on la foule aux pieds ! Elle reste dans les arbres si on l'enveloppe d'un oubli officiel ! Quand on réussit à la nier massivement, elle sculpte les paysages et trouve son émergence dans une seule créature, une seule, qui survit comme une roche, et qui ressasse en elle ces crimes sans châtiment ! (p. 492 ; c'est l'auteur qui souligne).

Sous l'influence évidente de son mentor, BBJ exprime lui aussi sa foi dans la survie des souvenirs en tant que traces physiques. En témoigne par exemple son discours adressé aux descendants des colons esclavagistes et de leurs victimes : « vous croyez l'avoir oublié mais, dans chacune de vos cellules, ce traumatisme a déposé sa marque » (p. 58). Le narrateur résume ces réflexions dans le concept de « mémoire charnelle » (p. 65) [1] qui impose sa présence invraisemblable dans le présent : « C'était un impossible dont les traces subjuguaient le réel » (p. 65).

Un concept qui symbolise la culture refoulée dans *Biblique* est celui de « pays enterré ». Comme nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre 2.4, le pays enterré exprime le statut de la culture créole qui est enfouie sous son pôle opposé dans la

[1] On notera plusieurs références à la chair en liaison avec la mémoire. Citons deux exemples : « Il (i.e. BBJ) se découvrait ainsi peuplé – non de souvenirs seuls – mais de gestes, actifs dans la fibre de ses muscles […] Je suis mémoire de chair » (p. 428) ; et plus loin : « Manman, j'avançais à grand balan d'oublis, mais la mémoire restait comme un sucre de ma chair ! » (p. 662).

dichotomie pays enterré - pays officiel (p. 737). Cet enfouissement, qui est un processus mis en place initialement par la répression violente des esclaves, se poursuit, dans la vision chamoisienne, dans le présent par des moyens plus subtils et d'autant plus difficiles à combattre. Sont mentionnées entre autres la dépréciation de cette culture et la constante ignorance à son égard de la part des institutions officielles. Ainsi, le locus de ce pays est au « fondoc des quartiers retirés où ne parvenaient ni l'eau ni l'électricité ni les journaux ni les antennes télé » (p. 46), c'est-à-dire les symboles du pays officiel. Le manque d'intérêt de la part de la presse et de la télévision est un signe de « l'indifférence officielle » (p. 46) à l'égard de la culture créole. Ce qui est pire c'est que cette indifférence se répand parmi les descendants même de la culture créole, noyés dans les futilités qu'offre la société de consommation : « Puis ce pays, son pays qui s'enterrait jour après jour sous les abondances clinquantes d'un paternel colonialisme » (p. 761). Dans le premier chapitre, appelé « Livre de la conscience du pays officiel » (p. 15-29), que l'on peut considérer comme le préambule du roman, il y a une critique ouverte des effets désastreux de la chasse au progrès matériel, progrès qui est compris comme un prolongement du colonialisme, ou un « néo-colonialisme » (p. 17). Ainsi « la mélasse industrielle » serait-elle coupable d'avoir détruit l'agriculture du pays (p. 16). De même, les déboisements excessifs « occasionnés par le Progrès » (p. 19) seraient à l'origine d'une catastrophique ondée tropicale et des ravages qu'elle a produits.

Malgré leur incompatibilité, le pays officiel et le pays enterré se rencontrent dans *Biblique* lors de l'agonie de BBJ. En effet, le narrateur, qui, étant donné la rationalité qui le caractérise[1], appartient indubitablement au pays officiel, se trouve devant une assemblée de personnages qui lui semblent tout à fait invraisemblables :

> C'est pourquoi […] de *vieilles* tantantes débarquèrent des campagnes avec des poules nourries à la macandja mûre, des canards de ravines qui sentaient le bois d'Inde, des écrevisses de sources plus grosses que des langoustes. Qu'un *vieux* tonton que *l'on pensait perdu* descendit des bois de son exil avec des porcs sauvages et un cabri assez vaillant pour soutenir les bombances d'un baptême […] Des cousins *jusqu'alors inconnus* lui apportèrent des variétés de potirons *dont nul n'avait les titres* […] De *vieux* pêcheurs vinrent des rives *délaissées*, pour amasser dans les bassines de la maison des poissons électriques dont la chair tressautait dans un feu d'artifice […] Un *ancêtre* tambouyé survint, escorté d'une lignée de comparses, afin de cogner un bel son de tambour en l'honneur du mourant […] Il y eut des quimboiseurs *dégarés des oublis* pour encercler la case, inspecter le jardin, tenir des signes contre le destin et la fatalité. Il y eut des conteurs *que l'on imaginait morts* depuis *une charge de temps*, qui *surgirent* sans annonce au milieu de la nuit, le chapeau à la main, et le bâton de sapience glissé sous le bras gauche. Il y eut des

[1] Voir à ce propos notre chapitre 2.1 où nous avons insisté sur l'appartenance du narrateur au monde de la raison et sur la distance qui le sépare du reste de l'assemblée.

> driveurs qui eurent du mal à s'arrêter, et qui (pris par leur vice de marcher sans arrêt) se contentèrent de tournoyer comme des toupies mabiales sur les traces terreuses d'alentour la maison. Il y eut des pacotilleuses, *irréelles* dans leurs robes *étrangères*, qui lui portèrent des pastilles jamaïcaines assurées bonnes contre les toux profondes. Il y eut de ces nègres *étranges* qui (à chaque carnaval) se transformaient en diable rouge à cornes et à miroirs, et d'autres qui disparaissaient sous les feuilles-bananes-sèches d'une Marianne Lapo Figue (p. 46-48 ; c'est nous qui soulignons).

On remarquera dans cette liste de personnages fantasques comment le narrateur insiste sur l'appartenance de ceux-ci à un passé, notamment par le recours à un champ sémantique de la vieillesse – « vieux » dans trois formes, « depuis une charge d'années », « ancêtre », « tonton », « tantantes ». Comme le note C. Bougenot, le pays enterré représente la « Martinique oubliée, celle "morte-vivante" des traditions et savoirs ancestraux que la mémoire collective n'a pas toujours conservés » (2004:44). Signalons au demeurant que le narrateur fait des allusions au caractère oublié de ce passé – « que l'on pensait perdu », « délaissés », « dégarés des oublis » – pratiquement ressenti comme étranger – « étrange », « étrangères », « jusqu'alors inconnus », « dont nul n'avait les titres » – et même irréel. Tous ces facteurs concourent à créer un sentiment d'inquiétante étrangeté selon la définition freudienne, qui est justement, rappelons-le, un resurgissement d'un passé familier ressenti comme étranger.

On notera avec C. Bougenot la rencontre des deux pays dans *Biblique :* « Pays officiel et pays enterré se mêlent indifféremment dans la fiction » (2004:44). Puisque ces deux pays représentent deux ordres irréconciliables, cette rencontre acquiert un caractère fantastique. Contre la perspective rationnelle du narrateur, représentant du pays officiel, se profile l'irréel du pays enterré, un monde « des morts autant que celui d'êtres fabuleux, imaginaires appartenant à l'oraliture : diablesses, dorlis, manmans d'lo et autres créatures maléfiques tout droit sortis des contes populaires » (C. Bougenot, 2004:43-44). C'est là sans doute une réalisation concrète de l'adjectif « enterré », employé autrement de manière métaphorique pour qualifier ce pays[1].

L'enterrement présente par ailleurs un trait fantastique net dans le roman. Nous pensons entre autres aux morts qui ressuscitent, comme Sarah, disparue inexplicablement de sa tombe, aux personnages mi-morts de zombis, et à certains des participants à l'agonie, présentés comme fantômes, comme « des conteurs que l'on imaginait morts depuis une charge de temps, qui surgirent » (p. 47). Retenons également les deux oxymores utilisés par le gardien, selon qui les cimetières

[1] Cette réalisation fait penser à la réflexion de Todorov selon qui, comme nous l'avons déjà mentionné (chapitre 3.3.2) la réalisation « du sens *propre* d'une expression *figurée* » peut engendrer le fantastique (1999:83, c'est l'auteur qui souligne). Mentionnons cependant que la réalisation du sens figuré peut provoquer également le rire, comme l'a montré Henri Bergson : « Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique » (cité en L. Vax, 1964:86).

« conservent l'inconservable, détiennent l'indétenable » (p. 510). L'oxymore est en effet l'une des figures essentielles du fantastique, puisqu'elle reflète sous forme condensée le noyau structurel de celui-ci, à savoir la mise sur le même plan de deux régimes incompatibles [1]. Dans le cas présent, l'incompatibilité des régimes est renforcée par le fait qu'ils se rapportent l'un à l'autre par négation.

La manière dont « surgit » le pays enterré lors du début de l'agonie est à rapprocher d'une intrusion fantastique de l'impossible dans le monde rationnel du narrateur. Les personnages invraisemblables qui participent à l'agonie semblent se rassembler autour du mourant de manière spontanée, sans avoir appris la nouvelle par les moyens habituels. Le narrateur suggère que la nouvelle de la mort prochaine de BBJ a été répandue par les moyens qui relèvent d'un passé antillais traditionnel, où se mêlent des éléments surnaturels : « il y eut des conques de lambis qui résonnèrent toutes seules ; on entendit gémir les fromagers et pleurer d'immenses touffes de bambous ; des tambours peuplèrent les mornes lointains d'une alerte insondable » (p. 46). Pratiquement tous les participants à l'agonie sont des habitants du pays enterré, les seuls à pouvoir percevoir cet appel venu des mornes[2]. Parmi les exceptions on trouve ceux qui ont cherché suffisamment pour découvrir la nouvelle sur le verso des journaux, comme le narrateur, ou ceux qui l'ont découverte en utilisant leur connaissance poétique, comme Aimé Césaire : « Il avait été informé (on ne sait comment) de l'agonie […] C'est peut-être ses poèmes qui l'avaient mené-là, gardé à l'écoute de cette clameur qui signalait l'immense perte prochaine » (p. 766-767).

Selon C. Bougenot, la rencontre des deux pays fait « ressurgir les peurs lointaines et les événements passés que les vivants ne jugent pas particulièrement utiles de commémorer » (2004:44). La réaction ainsi décrite est encore celle de l'inquiétante étrangeté. Le roman est explicite à ce propos, comme en témoigne la manière dont est décrite la réaction du personnage narrateur devant les représentants du pays enterré : « Ces hommes, ces femmes […] me plongeaient dans un bain d'étrangeté radicale et de très vieille proximité » (p. 49). La juxtaposition de l'étrangeté et de la proximité dans cet extrait ne laisse planer aucun doute quant à la nature du sentiment qu'éprouve le narrateur, à savoir celui d'inquiétante étrangeté. En plus, les allusions à la mort et aux fantômes dans les descriptions des gens de

[1] Sur le rapport entre la figure de l'oxymore et le fantastique, se reporter à D. Mellier, qui constate « dans l'écriture fantastique un recours constant à la figure de l'oxymore […] La contradiction lexicale réalise stylistiquement toutes les formes de paradoxe sur lequel repose le discours du fantastique. Elle y devient le trait linguistique essentiel, susceptible de donner forme à la contradiction des catégories dont procède alors toute manifestation surnaturelle » (2000:39). Voir également G. Ponnau (1997) qui a recours à la figure de l'oxymore pour expliquer le type de fantastique qu'il appelle « ambigu ».

[2] Les mornes, soulignons-le, ont dans la symbolique chamoisienne une signification liée à la révolte des esclaves. Cette signification s'explique entre autres par le fait que les mornes servaient de refuge aux esclaves fugitifs au temps de l'esclavage.

l'assemblée soulignent avec netteté le caractère fantastique de ce sentiment[1]. Citons à ce titre un autre passage où le narrateur tente de décrire ses sensations au milieu de ces gens : « Cette assemblée », raconte le narrateur, « m'apparaissait tellement invraisemblable que je passai une heure à errer parmi elle, à la fois incrédule et saisi d'envoûtement. Je croyais côtoyer des spectres des temps anciens, fantômes d'époques invalidées, détenteurs des sapiences désapprises depuis déjà longtemps » (p. 49). L'impression qu'il a de côtoyer un monde surnaturel mène à un envoûtement qui rappelle nettement la « séduction » qu'exerce l'étrange dans le fantastique selon la théorie de L. Vax[2].

Le caractère refoulé du « pays enterré » est illustré aussi par le statut de BBJ. Non seulement celui-ci appartient à ce monde, mais il en est l'un des meilleurs représentants. Comme nous l'avons constaté dans le chapitre 3.3.1, BBJ peut être vu comme l'incarnation de la mémoire collective antillaise en train de tomber dans l'oubli, la mémoire des « peuples oubliés » (p. 302) qui constituent le pays enterré. Le passage suivant déjà cité désigne le pays officiel comme coupable du refoulement de cette mémoire : « Il surgit de temps à autre dans des émissions culturelles pour évoquer l'invisible des traditions perdues. Mais ses évocations se perdirent dans les silences bruyants du pays officiel » (p. 732). L'oxymore « silence bruyants » est moins une figure fantastique qu'une métaphore qui dénonce la manière insidieuse mais en même temps implacable dont la culture occidentale impose ses produits de masse au dépens des valeurs culturelles autochtones[3].

Le narrateur fait plusieurs fois référence au refoulé, de manière plus ou moins explicite, dans les descriptions de BBJ. Durant une période où BBJ fait des apparitions publiques, il est comparé à un souvenir refoulé qui ressurgit dans la conscience collective et provoque des sentiments contradictoires de honte et de fierté : « Il nous donnait mauvaise conscience et flattait étrangement une part de notre esprit » (p. 705). Le narrateur considère également que la difficulté de saisir le personnage pourrait être allégée par ce qu'il appelle la « conscience insue », qui correspond à l'inconscient : « Il aurait fallu comme un récepteur de notre conscience insue, une antenne réceptrice de notre ombre collective, un point focal capable de recevoir tout cela, et (sans rien trier ni ordonner) d'en sédimenter une vision de cet homme » (p. 29). Le manque de structure qui caractérise les descriptions de BBJ pourrait être un indice de ce que la perception qu'en ont les observateurs, particulièrement le narrateur, n'a pas été filtrée

[1] Rappelons que le thème du revenant est, selon R. Caillois, le plus commun de la littérature fantastique (1966:41).
[2] Voir le chapitre 3.
[3] À ce sujet, soulignons la présence d'une idéologie anticapitaliste particulièrement au début du roman. Nous renvoyons à R. Watts (2003), qui fait une analyse perspicace non seulement du substrat anti-capitaliste dans le roman, mais aussi de la composante écologiste.

par la conscience. BBJ est également évoqué comme un relais avec le souvenir refoulé du passé servile. Ainsi, au début du roman, dans l'exergue du premier chapitre, le conteur Isomène Calypso dit à son interlocuteur : « Voici la voie, mon Ti-Cham il existe une parole qui est dite mais que personne n'entend ; elle monte de nos abîmes pour dire ce que nous ne disons pas ou ne savons pas dire. Balthaz Bodule-Jules entendait cette voix dans les blesses de son âme, c'est pourquoi on pouvait le crier : *l'Entendant justement* » (p. 15 ; c'est l'auteur qui souligne). Ce commentaire fait de toute évidence allusion à un refoulé collectif. C'est ce qu'indiquent un nombre de détails, notamment les références aux abîmes et à la psychologie, l'inaccessibilité par les sens ordinaires, en l'occurrence l'ouïe, et l'impossible mise en mots intelligibles. Surtout ce dernier détail suggère qu'il s'agit du passé esclavagiste, que Chamoiseau et R. Confiant, avouant leur dette à É. Glissant, présentent comme inexprimable sauf sous forme d'un cri de désespoir[1] : « Comment dire la cale négrière ? […] Parmi les stupeurs terrifiées. Les gémissements, les pleurs, les incantations magiques ou les râles d'agonie, on peut imaginer tout soudainement *un cri* surgissant de la cale » (1999:38-39 ; ce sont les auteurs qui soulignent). Ce cri est, selon Chamoiseau et R. Confiant, toujours présent chez les descendants des esclaves : « Nous ramenâmes des soutes le souvenir du cri, ou la nécessité du cri » (1999:43). C'est cependant un cri qui ne perce pas à la surface, un cri retenu, refoulé, ou effacé[2], qui ne trouve plus moyen de s'exprimer après la traversée de l'océan : « Seulement, après ce cri […] il y eut un silence » (p. 43).

L'association de BBJ au refoulé est suggérée également par l'insistance du narrateur sur l'emplacement de la notice dans laquelle est annoncée la nouvelle de sa mort prochaine. La notice n'est placée en effet que dans le supplément télé du quotidien *France-Antilles* du week-end. Non seulement cette notice d'« un quart de page très sommaire » (p. 27) est publiée dans un supplément dérisoire, mais elle est également placée au verso de deux articles sur des personnages sans nom[3] : « une grande dame de la chanson créole » (p. 15) et un « chanteur de zouc décrit comme *Grand Monsieur à la voix d'or* » (p. 27). L'emplacement de la nouvelle sur le verso peut être lu comme une allusion à un refoulé. S'y ajoute la difficulté de comprendre la

[1] L'on notera la récurrence du terme « cri » dans le commentaire d'Isomène Calypso, bien que dans un autre sens. En effet, en créole on utilise « crier » dans le sens d'« appeler ». Nous ne tenterons pas ici de répondre à la question de savoir s'il s'agit d'une simple coïncidence ou d'un clin d'œil au cri de la cale négrière.

[2] Le terme « effacement » est par ailleurs utilisé dans *Biblique* en liaison avec le bateau négrier, notamment lors de la description du « danmyé », qui est « [u]ne danse de guerre d'origine africaine, certainement composite, qui avait survécu aux effacements du bateau négrier » (p. 664).

[3] L'on pourrait se demander pourquoi ces trois personnages ne sont pas mentionnés par leurs noms. S'agirait-il d'une façon de suggérer l'oubli ? Notons également qu'ils sont désignés par des qualificatifs laudatifs tellement exagérés qu'ils touchent à la dérision. Ceci pourrait être un autre moyen pour suggérer leur manque d'authenticité par rapport à BBJ.

nouvelle : « Nous la lisions, la relisions sans y penser et sans comprendre pourquoi » (p. 28). La manière distraite dont est lue la notice est reprise immédiatement après, sous une forme qui souligne plus nettement son caractère inconscient : « Il nous fallut du temps avant de réaliser qu'elle nous taraudait d'une sorte particulière […] Nous la lisions, la relisions, en un acte machinal enrayé sur sa répétition […] Ceux qui parvinrent à établir un lien entre ce lancinement et la désuète annonce furent rares… » (p. 28). C'est particulièrement l'automatisme répété de cet « acte machinal » qui suggère un inconscient aussi bien qu'un sentiment d'inquiétante étrangeté[1].

Le narrateur énumère trois obstacles à la propagation de la nouvelle de la mort prochaine de BBJ : les festivités des quatre-vingts ans du « nègre fondamental » (p. 17), ou du « Grand poète » (p. 27), à savoir Aimé Césaire, et deux articles sur des chanteurs martiniquais, au verso desquels est imprimée la notice[2]. Cette obstruction d'ordre physique peut être vue comme analogue à un refoulement, l'objet de ce refoulement étant BBJ. À l'appui de cette interprétation peut être invoquée l'appartenance de BBJ, en tant que représentant du pays enterré, à l'inconscient. Il faut donc se demander si les trois personnages appartiennent au pays officiel.

Nous avons déjà commenté l'appartenance d'Aimé Césaire au pays officiel selon l'idéologie véhiculée par le roman[3]. Cette idéologie se place dans le sillon de la tendance des créolistes à critiquer Césaire pour ses concessions au pouvoir colonisateur[4]. Rappelons que *Chronique des sept misères* et *Texaco* affichent une attitude critique envers Césaire, le présentant comme un personnage complètement isolé du petit peuple martiniquais[5]. On constate que Césaire apparaît dans *Biblique* sous un angle plus positif que dans les romans précédents, l'assemblée formée de ce petit peuple l'accueillant « dans un silence d'émotion, de respect ou de satisfaction » (p. 766), et BBJ le remerciant « pour ces années durant lesquelles il avait respiré par ces textes » (p. 766). Dans l'appellation « père de notre conscience » (p. 18) dont il est affublé persiste cependant un élément de critique. En effet, par son allégeance à la conscience, Césaire reste isolé du petit peuple qui constitue le pays enterré qui,

[1] S. Freud consacre en effet un nombre de pages de son essai à l'analyse de la répétition comme source de l'inquiétante étrangeté (voir notamment 2003:235-242).

[2] Il importe cependant de mentionner que les articles sur ces personnages cachent et révèlent en même temps. Finalement c'est par eux que le narrateur apprend la nouvelle et peut se rendre à l'agonie de BBJ. C'est ce que souligne par ailleurs le narrateur : « C'est grâce à eux, au verso de ces pages précieuses, que nous avions conservé trace de cette annonce » (p. 27-28).

[3] Voir le chapitre 2.2.3.

[4] Voir à ce sujet entre autres L. Moudileno, qui consacre un chapitre de son livre à l'étude d'« Aimé Césaire personnage de roman » (1997:33-49). Retenons surtout la conclusion à laquelle arrive L. Moudileno, à savoir que la relation des créolistes à l'égard de Césaire est complexe. En même temps qu'ils le démythifient et le critiquent, ils se considèrent « fils de Césaire » (1997:33), lui concédant le mérite d'avoir ouvert la voie à la créolité.

[5] C'est ce que constate également L. Moudileno (1997:40-43).

rappelons-le, est associé à l'inconscient. En plus, en considérant Césaire comme père de la conscience martiniquaise, le narrateur suggère qu'il est coupable du statut refoulé du pays enterré. En engendrant la conscience l'on relègue ce qui n'y a pas son lieu dans l'inconscient. C'est là sans doute l'une des explications du fait que Césaire se donne à lire comme l'un des personnages indirectement coupables de dissimuler la notice de la mort de BBJ.

L'association des deux musiciens au pays officiel est à un premier abord moins évidente, particulièrement si l'on prend en considération que la musique qu'ils interprètent est celle qu'écoute le petit peuple : le zouc et la chanson créole. Or, la musique est à peine mentionnée en liaison avec les deux musiciens ; ce qui compte est le succès qu'ils ont remporté. C'est au demeurant un succès de type occidental, mesuré à l'aune des « hit-parades » (p. 15), et médiatisé outre mesure (voir p. 18), ce qui fait penser aux « silences bruyantes », typiques, comme nous l'avons vu, de la culture de masse occidentale. À ce propos, l'adjectif « grand », utilisé pour qualifier les deux musiciens, peut être vu comme un contraste avec le petit peuple dont est constitué le pays enterré[1].

Un des détails mentionnés en liaison avec le chanteur de zouc est sa voix d'or. Cette voix est en opposition avec la voix « pas claire » du conteur Isomène Calypso, le gardien du souvenir de BBJ. Le conteur, rappelons-le, est l'un des meilleurs représentants du pays enterré, sa voix « pas claire » étant selon Chamoiseau l'écho du cri des esclaves de la cale[2]. Ce contraste avec l'opacité de la voix du conteur est un argument pour écarter le chanteur de zouc du pays enterré.

Le rôle de la Grande Dame de la chanson créole dans le refoulement de BBJ est moins évident. À première vue, elle semble aussi se placer du côté du refoulé, puisqu'elle est reléguée aux oubliettes, dans l'inconscient collectif : « Nous l'avions ainsi perdue de vue sans même en prendre conscience, et sans nous en souvenir » (p. 16). Au demeurant, l'une des raisons de l'oubli de cette chanteuse est justement l'envahissement accompli par la culture occidentale, ici sous la forme de séries américaines (p. 16). La différence est cependant que la musique de la chanteuse avait été intégrée dans le système occidental, figurant même sur les listes des tubes. Comme pour souligner ce fait, le narrateur mentionne qu'elle a chanté « [l]a Marseillaise à l'arrière d'une fanfare » (p. 16). Nous lisons donc l'oubli de la chanteuse non pas comme une occultation d'une culture par une autre, mais plutôt comme un acte

[1] L'adjectif « grand » dans ce contexte semble chargé d'une dose d'ironie. Dans le même esprit, Césaire aussi est appelé « Grand poète » (p. 27). N'oublions cependant pas que la première mention de BBJ est « [l]e grand indépendantiste » (p. 15).

[2] Voir notamment l'extrait suivant de *Lettres créoles* : « l'artiste du cri […] sera le Paroleur, notre conteur créole. C'est lui qui […] reprendra à son compte la contestation de l'ordre colonial, utilisant son art comme masque et didactique » (1999 :43).

naturel, typique d'une société de consommation avec des produits jetables. Il est par conséquent peu étonnant que son resurgissement ne provoque pas l'inquiétante étrangeté d'un passé douloureux qui refait surface, mais d'« aimables angoisses » (p. 16). Il n'est donc pas question d'un malaise en face d'un passé non désiré, mais plutôt du contraire, d'une nostalgie du passé qui, par sa beauté « qu'augmentait l'encre ancienne » (p. 16), arrache « des larmes aux personnes âgées » (p. 15).

*

Ce que démontre ce bref parcours est que malgré l'effet d'inquiétante étrangeté qu'il provoque, le retour du passé collectif refoulé est représenté dans *Biblique* comme une nécessité. L'on peut même dire que c'est l'oubli qui est la véritable cause du malaise. En effet, ce que les huit récits semblent vouloir dire c'est que les rites de vénération éliminent les effets néfastes du passé enterré. Par ces rites, le passé non désiré sort des oubliettes où il a été relégué, n'étant plus à l'origine de sentiments déplaisants lors de son rappel. Ce que suggère ce dernier constat c'est que des effets comme l'inquiétante étrangeté et le fantastique pourraient en fin de compte revêtir une fonction thérapeutique, celle de signaler à la conscience l'existence d'un élément qui lui échappe, mais que l'on ne peut ignorer[1]. Certes, attribuer au fantastique une fonction, thérapeutique par-dessus le marché, entrerait en contradiction avec les théories qui proclament la gratuité du fantastique. Or, ce serait là confondre cause et effet. Ce que nous voulons dire n'est pas que le fantastique a une finalité autre que de créer des effets déplaisants, mais que l'existence même de ces effets attire l'attention vers ce qui aurait pu les causer. Dans le cas de *Biblique*, la cause est en effet souvent le passé refoulé qui lutte pour sa survie.

[1] C'est ce que propose entre autres J. Goimard : « Qu'est-ce que le fantastique ? Un moyen de réconcilier le civilisé moderne […] avec son inconscient » (2003:32).

5. Conclusion

« A-t-on assez dit que les Français n'avaient pas la tête fantastique ? », se demande l'un des théoriciens du fantastique lorsqu'il constate le statut mineur de ce genre en France[1]. Le fait que la théorie du fantastique compte le plus grand nombre de ses représentants en France ne change rien à ce statut, mais souligne plutôt le rapport inverse entre théorie et production littéraire. J. Malrieu affirme en effet que l'engouement théorique actuel pour le fantastique n'est qu'un signe de l'extinction du genre : « Cette stagnation littéraire va […] de pair avec l'apparition d'une recherche théorique approfondie sur le genre. En même temps qu'il se vidait de sa substance, le fantastique devenait, tardivement, un objet d'étude » (1992:36). Nous ne nous lançons pas dans ce travail dans un débat autour de cette question destinée sans doute à provoquer des réactions plutôt qu'à décrire l'état des lieux. Nous ne pouvons que confirmer que la grande majorité d'études sur le fantastique se basent sur un corpus constitué d'ouvrages du 19e siècle, avec une préférence pour les récits allemands et anglo-saxons. Les incursions dans d'autres domaines temporels ou géographiques ont pour but de creuser d'autres concepts. Mentionnons à titre d'exemple les études sur le réalisme magique sud-américain, sur le réalisme magique flamand[2], sur les récits d'épouvante d'un Bram Stoker ou d'un H.P. Lovecraft, sur les œuvres difficilement classable d'Italo Calvino, de Dino Buzzati, de Jorge Luis Borges, d'Adolfo Bioy Casares et de Julio Cortàzar, sur le réalisme merveilleux haïtien et cubain, et finalement sur le néo-baroque antillais, dans lequel la critique à tendance à classer les ouvrages de P. Chamoiseau.

Les Français des Antilles, n'ont-ils pas non plus la tête fantastique ? C'est ce que donne à croire le peu d'études sur le fantastique dans cette littérature qui est rangée sous le néo-baroque ou sous le réalisme merveilleux[3]. C'est là deux catégories littéraires pour lesquelles le critère principal est la rupture avec la norme réaliste. L'on peut se demander cependant s'il n'y a pas dans certains romans caribéens contemporains un réel rationnel, un « code occidental » avec les paroles de C. Maximin (1996:118), qui fait que le fantastique se prête mieux que d'autres outils à l'étude du surnaturel de ces romans. À en juger par l'œuvre chamoisienne, nous

[1] Les paroles appartiennent à M. Schneider (1985:7), qui considère que le genre fantastique « n'incarne sûrement pas le génie national, il ne satisfait pas les goûts d'un très vaste public et pourtant il existe et, vaille que vaille, arrive à subsister sur le vaisseau » (*id.*).

[2] Soulignons cependant que le fantastique est utilisé pour étudier un grand nombre d'auteurs belges du 20e siècle. Mentionnons par exemple Jean Ray, Michel de Ghelderode et Thomas Owen.

[3] Voir à ce sujet entre autres H. Levillain (2003), qui consacre un chapitre à la question : « Le baroque est-il aujourd'hui caribéen ? » (p. 179-187).

trouvons, à l'instar de C. Maximin, que la réponse à cette question est positive. *Biblique* se prête particulièrement bien à une étude par le biais de la théorie du fantastique puisqu'il s'y articule un rapport intéressant entre le réel et le surnaturel.

Il faut signaler que notre étude ne fournit pas de réponse définitive quant à l'appartenance de *Biblique* au genre fantastique. Ce n'était d'ailleurs pas notre objectif de départ, puisque nous souscrivons volontiers à l'opinion que ce qui caractérise les romans chamoisiens est l'hybridité générique. Notre hypothèse de départ a été qu'il y a des parties dans *Biblique* qui se donnent à lire comme fantastiques. Certes, une telle hypothèse va à l'encontre des prescriptions de T. Todorov, pour qui le fantastique ne peut pas exister ponctuellement dans un récit, mais est une donnée globale, un genre. Nous avons tenté de dépasser le *status quo* auquel semble mener cette thèse en rapprochant le discours théorique français de celui des pays anglo-saxons. Surtout la notion de « mode », telle qu'elle est définie dans la typologie d'A. Fowler, nous a paru utile parce qu'elle permet d'élargir le corpus au-delà des ouvrages qui appartiennent strictement au genre. Nous espérons avoir démontré qu'une acception du fantastique comme mode peut contribuer à la compréhension d'un roman qui ne s'impose pas premièrement en tant que fantastique.

Nous avons choisi de nous concentrer sur trois éléments importants en ce qui concerne le fantastique de *Biblique* : le réel, le vide et le refoulé. Ce qui nous a frappé, c'est que ces trois éléments sont employés également pour l'écriture de l'Histoire. Nous nous sommes par conséquent posé la question de savoir dans quelle mesure le fantastique contribue à l'écriture de l'Histoire dans *Biblique*. Ce faisant, nous avons remis en question l'incompatibilité entre le fantastique et l'écriture de l'Histoire en nous appuyant sur des travaux de philosophes de l'Histoire, d'anthropologues et de psychanalystes qui ont montré que l'Histoire est un concept plus complexe que ne l'avait laissé comprendre la tradition positiviste.

Nous avons commencé par le réel, en constatant que la tradition historiographique positiviste lie le concept de l'Histoire à un réel construit sur une base épistémologique rationaliste. Nous avons montré ensuite que ce lien n'est pas une donnée absolue, un grand nombre de penseurs ayant mis à jour les limites d'une telle approche. Ces penseurs considèrent qu'une écriture de l'Histoire qui néglige les éléments irrationnels ne fournit pas une représentation satisfaisante du passé en sa totalité, risquant ainsi de conduire à une amnésie collective. Notre parcours de *Biblique* montre que l'écriture chamoisienne de l'Histoire s'inscrit dans la lignée de ces réflexions. L'on y trouve, en effet, une valorisation de l'imaginaire, les récits du passé abondant en événements surnaturels. L'on y trouve aussi une valorisation de l'imagination en tant que moyen de saisir un passé oublié par les chroniqueurs français et ensuite par les historiens. C'est que l'imagination est nécessaire pour combler le

manque de traces laissées par les « subalternes », pour reprendre le terme de G. Spivak, et pour récupérer leurs « histoires ».

Ceci dit, nous avons constaté, à l'encontre de C. Ljunggren Kullberg, que *Biblique* ne bascule pas entièrement dans l'imaginaire. Il y a dans le roman un niveau de réel rationnel cautionné par la voix autoritaire du narrateur. Ce narrateur se définit en effet par son appartenance à un monde rationnel, étant un ethnographe qui tente de décrire un monde qui lui est étranger. Filtré par la conscience de ce narrateur, les événements narrés apparaissent comme surnaturels et rompent de manière fantastique avec le réel. En désignant cette rupture, le fantastique montre que la réalité et le passé martiniquais ne se laissent pas réduire à un modèle rationnel. Le penchant subversif du fantastique contribue également à cette remise en question. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles le réel rationnel du narrateur n'est pas stable tout au long du roman. Notre analyse entreprise dans le chapitre 2 relève quelques-uns des procédés par lesquels ce réel est problématisé.

Le procédé qui nous a semblé le plus intéressant de ce point de vue est l'éclatement de la voix narrative monologique. Comme dans les romans chamoisiens antérieurs, l'on trouve dans *Biblique* une polyphonie de voix narratives qui est sans doute un signe du besoin d'adopter plusieurs perspectives pour approcher le passé. Dans *Biblique*, la désintégration de la voix narrative est menée plus loin qu'auparavant, puisqu'elle va de pair avec une dissolution du sujet narrant. Dans le chapitre 2.2, nous avons analysé quelques-uns des procédés à la base d'une telle dissolution, en particulier la métalepse que Chamoiseau utilise de manière très féconde. Nous avons montré que la dissolution du sujet narrant peut être vue comme une manière de dépasser les limites de l'identité individuelle pour permettre le contact avec une communauté et avec son passé. La fusion qui s'opère entre le narrateur et l'objet de son étude, BBJ, est un argument convaincant en faveur d'une telle interprétation.

Un autre moyen de décrire le passé d'un point de vue autochtone dans *Biblique* est de l'accepter comme une absence et de s'abstenir de combler les trous historiques. Une telle abstention n'est pas seulement motivée par le manque de traces mais aussi par l'atrocité de ce passé que les descendants des esclaves ressentent comme un événement inimaginable et qu'ils préfèrent oublier. L'absence devient ainsi la raison d'une poétique qui marque le roman. D. Chancé est d'avis qu'il y a une certaine tendance dans la littérature antillaise contemporaine à « désigner l'oubli » (2000:9)[1] plutôt qu'à se souvenir. C'est là une stratégie déstabilisante, puisqu'elle pose une béance, avec le terme d'A. Douaire, ou un vide, avec notre terme, au cœur du passé, et par conséquent au cœur de l'identité antillaise. Le fantastique semble

[1] Voir aussi le chapitre 3.1.

constituer l'une des possibilités d'exprimer ce vide, étant donné le rapport qu'il entretient avec le vide en général selon la théorie du fantastique en général. Même le fantastique de la présence, pour reprendre le partage effectué par D. Mellier, a un certain lien avec le vide, les prétendues représentations qu'il fournit de l'événement surnaturel n'étant finalement qu'un leurre, comme dans le cas de la pseudo-prétérition selon la définition de J. Bellemin-Noël. Ceci dit, notre analyse a mis en lumière qu'il n'y a pas dans *Biblique* que du fantastique de la présence, mais aussi des parties qui se donnent à lire comme du fantastique de l'incertain. Dans les passages que nous avons analysés dans le chapitre 3, l'on retrouve les deux types de fantastique. Leur objectif semble être le même : désigner le vide, et en conséquence l'oubli.

Le passé s'impose par l'importance qu'il revêt dans le sous-texte allégorique. En effet, il semble que *Biblique* se donne à lire à deux niveaux : un niveau littéral, qui met en scène l'agonie et les aventures de BBJ, et un niveau allégorique, qui raconte la disparition de la Martinique traditionnelle, ou authentique si l'on veut, sous les yeux mêmes des observateurs. Nous avons pu montrer que ces deux niveaux de lecture s'entrecroisent tout au long du roman, aucun d'entre eux n'arrivant à s'imposer complètement. On ne tombe jamais entièrement dans l'allégorie puisqu'il y a une insistance sur le niveau littéral, où les événements surnaturels gardent leur pouvoir déstabilisateur. L'on peut donc dire que le fantastique maintient une tension permanente entre le niveau littéral et le niveau allégorique. Cela veut dire que *Biblique* s'inscrit en faux contre la théorie de T. Todorov, selon qui fantastique et allégorie sont incompatibles. Dans *Biblique*, certains personnages ont bien un caractère allégorique, tout en étant décrits sur un mode fantastique.

Le troisième élément que nous avons relevé est lié à l'effet fantastique : l'inquiétante étrangeté freudienne. Or, bien que l'objectif que se propose Freud soit de décrire un sentiment qui est équivalent à l'effet fantastique, il articule une réflexion autour des raisons de ce sentiment qui nous a semblé particulièrement intéressante. Il s'avère en effet que ce qui cause les réactions les plus facilement qualifiables de fantastiques dans *Biblique* est le resurgissement des souvenirs refoulés de l'esclavage et de l'extermination des populations indiennes autochtones. Or, le retour d'un passé refoulé est exactement ce qui est à l'origine de l'inquiétante étrangeté selon Freud.

Nous avons cependant regardé au-delà du simple effet anxiogène provoqué par ce passé, en tentant de dégager sa signification. À la lumière du contexte postcolonial qui est celui de la Martinique, nous avons montré que le passé refoulé est celui d'une culture dominée par une autre. Il y a un grand nombre d'arguments en faveur d'une telle interprétation. Mentionnons ici la dichotomie chamoisienne « pays officiel - pays enterré », qui fournit une bonne image du statut du pays dominé : il est rélégué aux tombeaux, c'est-à-dire aux oubliettes. Suivant la réflexion de R. Jackson

(1974:4), nous avons tenté de voir si le fantastique dans *Biblique* peut être un moyen d'attirer l'attention sur le statut refoulé du passé de la culture dominée. Nous avons pu constater que ce qui provoque les réactions d'angoisse dans les passages analysés est moins le passé refoulé en lui-même que le risque qu'il court de tomber dans l'oubli. Le fait que les rites proposés par Man comme hommage à ce passé effacent son effet négatif est l'argument le plus fort dans ce sens.

*

Arrivé ainsi au bout de notre étude, nous essaierons de répondre à la question de savoir si le fantastique a été un bon outil pour l'analyse de l'écriture chamoisienne de l'Histoire dans *Biblique*. Nous répondrons sans hésiter par l'affirmative, les résultats ayant même dépassé nos attentes. Le fantastique est en effet largement présent dans le roman, et il joue un rôle certain dans la représentation du passé antillais dans une perspective endogène.

L'on peut se demander si une telle conclusion apporte quelque chose de nouveau en ce qui concerne l'approche de l'œuvre de Chamoiseau. En effet, une réécriture de l'Historie d'une « vision intérieure » est un objectif que l'auteur avait déclaré être le sien déjà dans *Éloge de la créolité* (1989:37-39). Quel serait l'intérêt d'une étude qui ne fait que constater l'inscription de l'intention auctoriale explicite dans le texte ? Ne court-on pas le risque d'entériner une image de Chamoiseau comme un auteur à l'idéologie trop transparente ? Il nous semble que notre parcours a montré que les choses ne sont pas si simples. Comme l'avait déjà très bien montré S. Choquet[1] en répondant aux critiques du mouvement de la créolité, les romans chamoisiens débordent l'idéologie sans doute un peu schématique de ses essais. En témoigne le fantastique de ces romans, puisqu'il subsiste une ambiguïté quant à sa fonction. Ainsi, il est vrai que le fantastique ouvre un chemin vers le passé, contribuant ainsi au sous-texte allégorique historique de *Biblique*. En même temps, le fantastique attire l'attention sur le côté concret des événements surnaturels et sur les réactions que ceux-ci provoquent sur les observateurs.

Avant de mettre un point final, nous tenons à souligner que l'objectif de cette étude n'a pas été une analyse exhaustive du fantastique dans *Biblique*. Étant données les innombrables manifestations du surnaturel dans le roman, le fantastique mériterait un approfondissement supplémentaire, en dehors de sa fonction en ce qui concerne l'écriture de l'Histoire. Nous sommes certain que les romans chamoisiens peuvent même apporter une contribution à la théorie du fantastique qui est, selon nous, trop dépendante d'un corpus littéraire occidental. Dans l'attente d'études qui combleraient

[1] Voir le chapitre 1.

les lacunes dans ce domaine, concluons que l’analyse d’un ouvrage d’une aire littéraire non-occidentale avec un outil de type occidental comme le fantastique s’est avérée non seulement possible, mais aussi fructueuse.

Bibliographie des ouvrages et des articles cités

Romans de Patrick Chamoiseau

– 2002, *Biblique des derniers gestes,* Paris, Gallimard.

– 2007, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard.

– 2000, *Chronique des sept misères,* Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1986 et 1988 pour la préface, « Parole des djobeurs » et « Chutes et notes ».

– 2001, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1997).

– 1999, *Solibo Magnifique,* Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1988).

– 1998, *Texaco*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1992).

– 1981, *Maman Dlo contre la fée Carabosse (théâtre conté)*, Paris, Éditions Caribéennes.

Essais de Patrick Chamoiseau

– 2002b, *Écrire en pays dominé,* Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1997).

Ouvrages de Patrick Chamoiseau en collaboration

– 1997, *Écrire « la parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise*, textes réunis par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ». (Première édition : 1994).

CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël

– 1999, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et CONFIANT, Raphaël

– 1989, *Éloge de la créolité,* Paris, Gallimard, Presses Universitaires Créoles.

Ouvrages et articles cités

ANDERSON, Benedict

– 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York, Verso. (Première edition : 1983).

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen

– 1989, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge.

BALUTANSKY, Kathleen M. et SOURIEAU, Marie Agnès (éd)

– 1998, *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Identity,* University Press of Florida and The Press University of the West Indies.

BARASH, Jeffrey Andrew

– 2006, « Qu'est-ce que la mémoire collective ? Réflexions sur l'interprétation de la mémoire chez Paul Ricœur », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, nr. 2, avril-juin, Paris, Presses Universitaires de France, p. 173-185.

BARDOLPH, Jaquelinne

– 2002, *Études postcoloniales et Littérature*, Paris, éditions Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », nr. 10.

BARJON, Béatrice

– 2002, « Le temps sacré dans *L'esclave vieil home et le molosse* de Patrick Chamoiseau », in *L'écriture et le sacré, Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau,* textes réunis par Jean-François Durand, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, coll. « Axe francophone et méditerranéen », p. 183-202.

BARNEY, Stephen A.

– 1979, *Allegories of History, Allegories of Love,* Hamden, Connecticut, Archon Books.

BARONIAN, Jean-Baptiste

– 2000, *Panorama de la littérature fantastique de langue française,* Tournai, La renaissance du livre, coll. « Les maîtres de l'imaginaire ».

BARTHES, Rolland

– 1953, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.

– 1957, *Mythologies,* Paris, Éditions du Seuil.

– 1970, *S/Z,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais ».

BECKETT, Samuel

– 1970, *Molloy*, New York, Grove Press.

BELLEMIN-NOËL, Jean

– 1971, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », in *Littérature,* Paris, Éditions Larousse, nr. 2, p. 103-118.

BENVENISTE, Émile

– 1996, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ». (Première édition : 1966).

BESSIÈRE, Irène

– 1974, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, coll. « Thèmes et textes ».

BESSIÈRE, Jean

– 1995, « Patrick Chamoiseau et les récits de l'inédit : poétique explicite, poétique implicite », in *Poétiques et imaginaires, Franco*poly*phonie littéraire des Amériques*, textes réunis par Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », p. 279-292.

– 2002, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique ».

BHABHA, Homi K.

– 2001, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge. (Première edition: 1994).

BLANCHOT, Maurice

– 1988, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ». (Première édition : 1955).

BOOTH, Wayne C.

– 1970, « Distance et point de vue. Essai de classification », traduction française, in *Poétique*, nr 4, Paris, Éditions du Seuil.

BOUGENOT, Carole

– 2004, *Écriture de l'Histoire et essor du genre épique dans* Biblique des derniers gestes *de Patrick Chamoiseau*, Mémoire de DEA, Paris, Université de Paris IV Sorbonne.

BOUSQUET, Mireille Bousquet

– 2006, « Faire un petit monde : le mot et l'innommable dans l'oeuvre de Samuel Beckett », travail présenté lors de la journée des doctorants du groupe « Le Texte étranger », décembre, Université Paris 8, en ligne sur *Poétique de l'étranger*, URL : http://julienas.ipt.univparis8.fr/dela/texte.html

BOUVET, Rachel

– 1998, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Balzac-Le Griot éditeur, coll. « L'Univers des discours ».

BOZZETTO, Roger

– 1992, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence.

– 2004a, « Fantastique et religions », in Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensables en littérature*, Valenciennes, Camelia, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Parcours », p. 79-90.

– 2004b, « Discours des mythes et textes fantastiques », in Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique : approches de l'impensables en littérature*, Valenciennes, Camelia, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Parcours », p. 147-153.

– 2005, « Fantastique et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 167-175.

BRION, Marcel

– 1961, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel.

BRITTON, Celia M.

– 1996, « Eating their Words: The Consumption of French Caribbean Literature », in *Association for the Study of African and Caribbean Literature in French (ASCALF),* Yearbook, 1, London, p. 15-23.

– 1999, *Édouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, coll. « New World Studies ».

BROOKE-ROSE, Christine

– 1981, *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge.

BULVER, Kathryn M.

– 1995, *La femme-démon. Figurations de la femme dans la literature fantastique,* New York, Peter Lang.

BURTON, Richard D.E.

– 1984, « Comment peut-on être martiniquais ?: The Recent Work of Édouard Glissant », in *The Modern Language Review*, London, The Modern Humanities Research Association, p. 301-312.

– 1993, « Debrouya pa peche : Patterns of Opposition in the Fiction of Patrick Chamoiseau », in *Callaloo*, vol. 16, nr. 2, Spring, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 466-481.

– 1997, *Le roman Marron : Études sur la littérature martiniquaise contemporaine,* Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».

CAILLER, Bernadette

– 1998, *Conquérants de la nuit nue. Édouard Glissant et l'H(h)istoire antillaise*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, coll. « Études littéraires françaises ».

CAILLOIS, Roger

– 1965, *Au cœur du fantastique,* Paris, Gallimard.

– 1966, *Images, Images : Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti.

CALAME, Claude

– 1990, « Illusions de la mythologie », in *Nouveaux actes sémiotiques,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, nr. 12, p. 5-35.

CAMPION, Pierre

– 2003, *La réalité du réel. Essai sur les raisons de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica ».

CARIBONI KILLANDER, Carla

– 2000, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*, Lund, Études romanes de Lund 62.

CARPENTIER, Alejo

– 1981, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México-Madrid-Bogotá, Siglo veintiuno editores.

CASTEX, Pierre-Georges

– 1994, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti. (Première édition : 1951).

CASTRO, Andrea

– 2002, *El encuentro imposible : La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Göteborg, Göteborgs Universitet, Institutionen för romanska språk, avdelningen för spanska.

CECCATY, René de

– 2002, « Chamoiseau, guerrier de la douceur », in *Le monde*, Paris, le vendredi 11 janvier.

CERTEAU, Michel de

– 1975, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.

CHANADY, Amaryll Beatrice

– 1985, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Thesis Ph.D., Garland publications in comparative literature, New York.

CHANCÉ, Dominique

– 2000, *L'auteur en souffrance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures francophones ».

– 2001, *Poétique baroque de la Caraïbe*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud ».

– 2003, « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », in *MLN*, 118, nr 4, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 867-894.

CHAREYRE-MEJAN, Alain

– 2000, *Le réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».

CHAUVIN, Danièle

– 2005a, « Mémoire et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 229-236.

– 2005b, « Bible et mythocritique », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 41-50.

CHEVRIER, Jacques

– 1989, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », in *Précis de littérature comparée*, sous la direction de Pierre Brunel et Yves Chevrel, Paris, Presses Universitaires de France, p. 215-243.

CHIAMPI, Irlemar

– 1983, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila.

CHOQUET, Sophie

– 2001, *Sculpter l'identité. Les formes de la créolité dans l'œuvre narrative de Patrick Chamoiseau*, thèse de doctorat, juin, Limoges, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

COHN, Dorit

– 2003, « Métalepse et mise en abyme », in *Vox Poetica*, URL : http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm.

COMBE, Dominique

– 1995, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».

CONDÉ, Maryse et COTTENET-HAGE, Madeleine (dir)

– 1995, *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala.

CORBIN, Henri

– 1971, *En islam iranien: Aspects spirituels et philosophiques*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

– 1985, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Paris, Buchet Chastel, coll. « Aut. Documents ». (Première édition : 1977).

CORZANI, Jack

– 1994, « West Indian Mythology and its Literary Illustrations », in *Research in African Literatures*, vol. 25. nr. 2, Summer, Bloomington, Indiana University Press, p. 131-140.

CROSTA, Suzanne

– 1993, « Du silence à l'écriture : Les lieux d'être de l'imaginaire créole », in *University of Toronto Quarterly*, vol. 63, nr. 2, p. 375-378.

CURTIUS, Anny Dominique,

– 1997, *Manifestations religieuses et espace littéraire antillais*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.

DANTICAT, Edwidge

– 1995, *Le cri de l'oiseau rouge*, Paris, Pocket. (Traduit de l'anglais par Nicole Tisserand).

DASH, J. Michael

– 1988, *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*, Londres et New York, Palgrave Macmillan.

DEBLAINE, Dominique

– 2002, « Rencontre avec Patrick Chamoiseau », entretien avec Patrick Chamoiseau pour la sortie de *Biblique des derniers gestes* à la librairie « Mollat » de Bordeaux le 6 février 2002. URL : http://www.msha.fr/celfa/recherche/auteur/chamoiseau/chamoiseau.htm

DEBRAY-GENETTE, Raymonde

– 1988, « Voyage et description : Par les champs et par les grèves », in *Métamorphoses du récit*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Poétique ».

DEGRAS, Priska

– 2001, « La nouvelle génération littéraire caraïbe », in *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, nr. 146, Octobre - Décembre, p. 84-87.

DERIVE, Jean

– 2005, « L'Afrique : mythes et littérature », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, p. 11-20.

DESCOMBES, Vincent

– 1991, « Le pouvoir d'être soi. Paul Ricoeur. Soi-même comme un autre », in *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, tome 47, nrs. 529-530, juin-juillet, Paris, p. 545-576.

DÉTRIE, Catherine

– 1996, « De l'identité collective à l'ipséité : l'écriture de Patrick Chamoiseau », in *Figures de l'interculturalité*, Montpellier, Le Fil du discours, p. 99-140.

DÌAZ BROWN, Hélène

– 1996, *L'effet fantastique ou la mise en jeu du sujet*, Stanford, ANMA Libri.

DOUAIRE, Anne

– 2005, *Contrechamps tragiques. Contribution antillaise à la théorie du littéraire*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres francophones ».

DUCHET, Claude

– 1979, *Sociocritique*, Paris, Nathan.

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan

– 1979, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points ».

DURAND, Jean-François Durand

– 2002, « Avant-propos », in *L'écriture et le sacré, Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, textes réunis par Jean-François Durand, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, coll. « Axe francophone et méditerranéen », p. 3-11.

DURIX, Jean-Pierre

– 1998, *Mimesis, Genre and Post-Colonial Discourse, Deconstructing Magic Realism*, London, MacMillian Press Ltd.

DÄLLENBACH, Lucien

– 1977, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme,* thèse de doctorat nr. 213 présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, Paris, Éditions du Seuil.

ELIADE, Mircea

– 1962, *Méphistophélès et l'androgyne,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».

– 1965, *Le sacré et le profane,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».

– 1988, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ». (Première édition : 1963).

– 2002, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ». (Première édition : 1969).

ETTE, Ottmar et LUDWIG, Ralph (éd)

– 1992, « En guise d'introduction: Points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise. Entretien avec les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant », in *Lendemains*, XVII, 67, Marburg, p. 6-16.

FABRE, Jean

– 1992, *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti.

FAIVRE, Antoine

– 1991, « Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation) », in *La littérature fantastique*, actes du colloque de Cerisy, réunis par Antoine Faivre, Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'hermétisme », p. 15-43.

FLETCHER, Angus

– 1964, *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode,* New York, Cornell University Press.

FONKOUA, Romuald, HOFFMANN,Léon-François Hoffmann et JOUBERT, Jean Louis

– 1997, « 500 nouveaux titres de littérature des Caraïbes et de l'Océan Indien », in *Notre Librairie, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien,* nr 130, avril-juin.

FONTANIER, Pierre

– 1977, *Figures du discours,* Paris, Flamarion, coll. « Champs ». (Première édition : 1830).

FOUCAULT, Michel

– 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

FOWLER, Alastair

– 1982, *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes,* Oxford, Clarendon Press.

FREUD, Sigmund

– 2003, « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 213-263. (Première édition, en allemand, *Das Unheimliche* : 1919).

FRIEDLANDER, Saul

– 1996, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard University Press.

GARRAWAY, Doris L.

– 2006, « Toward a Creole Myth of Origin: Narrative, Foundations and Eschatology in Patrick Chamoiseau's *L'Esclave vieil homme et le molosse* », in *Callaloo*, vol. 29, nr. 1, Winter, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 151-167.

GAUVIN, Lise

– 1997, « Un rapport problématique », Entretien avec Lise Gauvin (Fort de France 1991), in *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, p. 35-47.

– 2004, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais ».

– 2005, « Le statut de la note dans le roman francophone : didascalie ou diégèse ? », in *Langue et identité narrative dans les littératures d'ailleurs. Antilles, Réunion, Québec,* sous la direction de Michel Bertrand et Marie-Christine Hazaël-Massieux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Langues et langage », p. 15-33.

GENETTE, Gérard

– 1972, *Figures III,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

– 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

– 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

– 2004, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

GERHEIM NORONHA, Jovita Maria

– 2004, « De l'oralité à la littérature. Les affres d'un marqueur de paroles », in Anne Douaire (dir), *Oralités subversives,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », nr. 14, p. 61-75.

GLISSANT, Édouard

– 1985, *Pays rêvé, pays réel*, Paris, Éditions du Seuil.

– 1990, *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard.

– 1995, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « Hors Série ».

– 1997a, « Le chaos-monde, l'oral et l'écrit », in *Écrire la "parole de nuit". La nouvelle littérature antillaise*, textes réunis par Ralph Ludwig, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », p. 111-130. (Première édition : 1994).

– 1997b, *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard.

– 1997c, *L'intention poétique*, Paris, Gallimard. (Première édition : 1969).

– 1998, *Faulkner, Mississipi*, Paris, Gallimard, Éditions Stock, coll. « Folio/Essais ». (Première édition : 1996).

– 2002, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais ». (Première édition : 1981).

GŁOWIŃSKY, Michał

– 1989, « Les genres littéraires », in *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner, Paris, Presses Universitaires de France, « Fondamental », p. 81-94.

GOIMARD, Jacques

– 2003, *Critique du fantastique et de l'insolite*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto

– 1974, « Isla a su vuelo fugitiva : Carpentier y el realismo mágico », in *Revista iberoamericana*, 40, nr. 86, Jan.-Mar., p. 9-64.

– 1977, *Alejo Carpentier : The Pilgrim at Home*, Ithaca, Cornell University Press.

GRIVEL, Charles

– 1992, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture ».

HAMON, Philippe

– 1973, « Un discours contraint », in *Poétique*, nr 16, Paris, Éditions du Seuil, p. 411-445.

HELLENS, Franz

– 1967, *Le fantastique reel*, Bruxelles, Paris, Amiens, Sodi, coll. « Style et langage ».

IEHL, Dominique

– 1997, *Le grotesque*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? ».

JACKSON, Rosemary

– 1982, *Fantasy: the Literature of Subversion*, New York and London, Methuen.

JAMESON, Frederic

– 1975, « Magical Narratives: Romance as a Genre », in *New Literary History*, 7, nr 1, Autumn, Baltimore, The John Hopkins University Press, p 133-163.

– 1986, « Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism », in *Social Text*, 15 (Fall), Duke University Press, p. 65-88.

JARLSBO, Jeana

– 2003, *Écriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio*, Lund, Études romanes de Lund 66.

JAUSS, Hans Robert

– 1986, « Littérature médiévale et théorie des genres », in in Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », p. 37-76. (Première édition en allemand : 1970).

– 1988, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ». (Traduit de l'allemand par Maurice Jacob. Première édition en langue originale : 1977).

JOUVE, Vincent

– 2001, *La poétique du roman,* Armand Colin, coll. « Campus ». (Première édition: 1997).

KEMEDJO, Cilas

– 2002, « Founding Ancestors and Intertextuality in Francophone Caribbean Literature and Criticism », in *Research in African Literatures*, vol. 33, nr. 2, Summer, Bloomington, Indiana University Press, p. 210-229.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine

– 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Collin, coll. « Linguistique ».

KIBÉDI VARGA, Aron

– 1994, « Les genres littéraires », in Beaumarchais, Jean Pierre de (ed), *Dictionnaire des Littératures de langue française,* Paris, Bordas, p. 966-970. (Première édition : 1984).

LACAN, Jacques

– 1966, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil.

LAGARDE, François

– 1999, « Chamoiseau : l'Histoire, la parenté et la Merveille », in *Œuvres et critiques*, vol. XXIV, nr. 2, Tübingen, Gunter Narr Verlag, p. 133-148.

– 2001, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », in *Études françaises*, vol. 37, nr. 2, Les Presses de L'Université de Montréal, p. 159-179.

LARSSON, Björn

– 2002, « La tentation référentielle et le langage de fiction », in *Petites études romanes de Lund. Extra seriem, Commentaires & Communications*, nr. 13, Lund.

LAURETTE, Pierre

– 1995, « Poétiques et polyphonies francophones », in *Poétiques et imaginaires, Franco*poly*phonie littéraire des Amériques*, textes réunis par Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », p. 9-44.

LE GOFF, Jacques

– 1978, « Documento/Monumento », in *Enciclopedia Einaudi,* vol. 5, Turin, Einaudi, p. 38-48.

LETI, Geneviève

– 2000, *L'univers magico-religieux antillais*, Paris, L'Harmattan.

LEVILLAIN, Henriette

– 2003, « Qu'est-ce que le baroque ? », Paris, Klincksieck, coll. « Études ».

LÉVI-STRAUSS, Claude

– 1958, *Anthropologie structurale,* Paris, Plon.

LJUNGGREN KULLBERG, Christina

– 2006, *Espace urbain et écriture des carrefours, Une étude de* Chronique des sept misères, Solibo Magnifique *et* Texaco *de Patrick Chamoiseau*, Uppsala, Universitetstryckeriet.

LLARENA, Alicia

– 1997, *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso : una cuestión de verosimilitud*, Las Palmas, Hispamerica.

LUCAS, Rafael

– 2006, « L'aventure ambiguë d'une certaine créolité », in *MondesFrancophones.com, revue mondiale des francophonies.* http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/articles/aventure-ambigue-creolite

MADELÉNAT, Daniel

– 1986, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes ».

– 1994, « Mythe et littérature », in Jean Pierre de Beaumarchais *et al*., *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, p. 1710-1713. (Première édition : 1984).

– 2005, « Épopée et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 135-142.

MALRIEU, Joël

– 1992, *Le fantastique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».

MARTIN-Granel

– 1998, « Le réalisme « tropical » de Sony Labou Tansi : un discours doublement contraint ? », in *Le réalisme merveilleux*, textes publiés par Charles Bonn et Jean-Louis Joubert, Paris, L'Harmattan, coll. « Itinéraires & contacts de cultures », p. 105-127.

MAXIMIN, Collette

– 1996, *Littératures caribéennes contemporaines*, Paris, Karthala.

MELLIER, Denis

– 1999, *L'écriture de l'excès, fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion.

– 2000, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil.

MILNE, Lorna

– 2000, « From Créolité to Diversalité : The Postcolonial Subject in Patrick Chamoiseau's *Texaco* », in *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, Paul Gifford et Johnnie Gratton (éd), Amsterdam and Atlanta, Rodopi, p. 162-180.

– 2001, « Sex, Gender and the Right to Write : Patrick Chamoiseau and the Erotics of Colonialism » in *Paragraph, A journal of Modern Critical Theory*, vol. 24, nr. 3, Edinburgh, Edinburgh University Press, November, p. 59-75

– 2003, « The marron and the marqueur: Physical Space and Imaginary Displacement in Patrick Chamoiseau's *L'Esclave vieil homme et le molosse* », in Mary Gallagher (éd), *Ici-là : Place and Displacement in Caribbean Writing in French*, Amsterdam & New York, Rodopi Press, p. 61-82.

MILNER, Max

– 1967, *Georges Bernanos*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Temps et visages ».

MOLINARI, Chiara

– 2004, « Réseaux spatial et linguistique : le cas de Patrick Chamoiseau », in *Glottopol*, nr. 3, Janvier, Université de Rouen, p. 110-121.

MONNEYRON, Frédéric et THOMAS, Joël

– 2002, *Mythes et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

MOUDILENO, Lydie

– 1997, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala.

– 1999, « Les discours métalittéraires dans la fiction antillaise : de la jarre d'or au coffre à écriture », in Jean-Pierre Durix (éd), *Theory and Literary Creation/Théorie et création littéraire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 111-119.

– 2003, *Littératures francophones des années 1980 et 1990*, Dakkar, CODESRIA.

NEMOIANU, Virgil

– 1984, « Societal Models as Substitute Reality in Literature », in *Poetics Today*, vol. 5, nr 2, Tel Aviv, Tel Aviv University, p. 275-297.

NGATE, Jonathan

– 1988, *Francophone African Fiction. Reading a Literary Tradition*, Trenton, New Jersey, Africa World Press.

NNADI, Joseph

– 2000, « Mémoire d'Afrique, mémoire biblique : la congruence des mythes du nègre dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau », in *Études francophones* vol. 15, nr. 1, p. 75-91.

NSHIMIYIMANA, Eugène

– 2005, « Les corps mythiques de Sony Labou Tansi : figuration et "mnémotopie" », in *Études françaises*, vol 41, nr 2, Montréal, Les presses de l'université de Montréal.

OLLIVIER, Émile

– 1995, « Améliorer la lisibilité du monde », in *Penser la créolité*, sous la direction de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, p. 223-236.

ONG, Walter J.

– 1988, *Orality and Literacy*, New York, Routledge.

OTTO, Rudolph

– 1970, *The Idea of the Holy*, New York, Oxford University Press. (Première édition en allemand, *Das Heilige*, 1917).

PAGEAUX, Daniel-Henri

– 2001, « La créolité antillaise entre postcolonialisme et néo-baroque », in *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion, p. 83-116.

PENZOLDT, Peter

– 1952, *The Supernatural in Fiction*, London, Peter Nevill.

PETITJEAN, André

– 1987, « Fonctions et fonctionnements des descriptions dans l'écriture réaliste : l'exemple des paysages », in *Pratiques*, Metz, nr. 55, p. 61-88.

PERRET, Delphine

– 1994, « La parole du conteur créole : *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau », in *The French Review*, vol. 67, nr 5, April, Montana State University, p. 824-839.

– 2001, *La créolité, espace de création*, Petit-Bourg, Éditions Ibis Rouge.

PIER, John

– 2004, « La métalepse, de la figure à la fiction, entretien avec Gérard Genette », in *Vox Poetica*, URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/genette.html

PONNAU, Gwenhaël

– 1997, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaire de France.

PROUST, Marcel

– 1971, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Pléiade. (Première édition : 1954, posthume).

PURDY, Anthony

– 2002, « Unearthing the Past : The Archeology of Bog Bodies in Glob, Atwood, Hébert and Drabble », in *Textual Practice*, vol. 16, issue 3, New York, Routledge, p. 443-458.

RAIMOND, Michel

– 1996, *Le roman*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus ». (Première édition : 1989).

REINHARDT, Catherine Annie

– 1998, *Remembering the Struggle for Freedom: The French Caribbean Slave Experience during the Enlightenment*, thèse de doctorat, University of California Santa Barbara.

RIALLAND, Ivanne

– 2005, « Mythes et hypertextualité », in *Fabula : la recherche en littératture*,
URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Mythe_et_hypertextualit%26eacute%3B

RICARDOU, Jean

– 1978, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

RICHARD, Jean-Pierre

– 1961, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.

RICŒUR, Paul

– 1985, *Temps et récit, tome III, Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

– 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

– 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

RIFFATERRE, Michael

– 1982, « L'illusion référentielle », in Rolland Barthes *et al., Littérature et réel*, Paris, Éditions du Seuil, p. 91-119.

– 1990, *Fictional Truth,* Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

ROBERTS, Adam

– 2000, *Fredric Jameson*, London, Routledge.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio

– 1991, *The Contemporary Praxis of the Fantastic: Borges and Cortázar*, New York & London, Garland Publishing Inc.

ROSELLO, Mireille

– 1992, *Littérature et identité créole aux Antilles,* Paris, Éditions Karthala.

ROSSET, Clément

– 1976, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard.

– 2004, *Le réel, traité de l'idiotie,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise ». (Première édition : 1977).

RYAN, Marie-Laure

– 1995, « Allegories of Immersion: Virtual Narration in Postmodern Fiction », in *Style* 29, nr. 2, DeKalb, Northern Illinois University, p. 262-286.

SALGADO, César Augusto

– 1999, « Hybridity in New World Baroque Theory », in *Journal of American Folklore*, 112 (445), American Folklore Society, Champaign, University of Illinois Press, p. 316-331.

SANDOR, Andras

– 1991, « Myths and the Fantastic », in *New Literary History*, vol. 22, nr 2, Spring, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 339-358).

SARTRE, Jean-Paul

– 1986, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ». (Première édition : 1940).

SCARPETTA, Guy

– 2002, « La Légende de la Caraïbe », in *Le Monde Diplomatique*, février, Paris.

SCHAEFFER, Jean-Marie

– 1986, « Du texte au genre », in Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », p. 179-205. (Première édition : 1983).

SCHEEL, Charles

– 1988, « Les romans de Jean-Louis Baghio'o et le *Réalisme Merveilleux* redéfini », in *Présence africaine*, nr 147, Paris, p. 43-62.

SCHNEIDER, Marcel

– 1985, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Arthème Fayard.

SEIFERT, Lewis C.

– 2002, « Orality, History, and « Creoleness » in Patrick Chamoiseau's Creole Folktales », in *Marvels and Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*, vol. 16, nr 2, Detroit, Wayne State University, p. 214-230.

SELLIER, Philippe

– 1984, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in *Littérature*, nr 55, Paris, Éditions Larousse, octobre, p. 112-126.

SIGANOS, André

– 1993, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures ».

– 2005, « Définitions du mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 85-100.

SLEMON, Stephen

– 1987, « Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/Post-Colonial Writing », in *Kunapipi*, Wollongong, 9.3, p. 1-16.

– 1995, « Magic Realism as Postcolonial Discourse », in *Magical Realism : Theory, History, Community*, Durham & London, Duke University Press, p. 407-426.

SOUZA, Pascale De

– 1995, « Inscription du créole dans les textes francophones : de la citation à la créolisation », in *Penser la créolité*, sous la direction de Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala, p. 173-190.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

– 1994, « Can the Subaltern Speak ? », in Patrick Williams et Laura Chrisman (éd), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York, Harvester/Wheatsheaf, p. 66-111.

STERNBERG, Meir

– 1984, « Spatiotemporal Art and Henry James », in *Poetics Today*, vol. 5, nr. 4, Tel Aviv, Tel Aviv University, p. 775-780.

SUK, Jeannie

– 2001, *Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing*, Oxford, Clarendon Press.

SULEIMAN, Susan

– 1983, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France.

TCHEUYAP, Alexie

– 2001, « Creolist Mystification : Oral Writing in the Works of Patrick Chamoiseau and Simone Schwartz-Bart », in *Research in African Literature*, Vol. 32, nr. 4, Winter, Bloomington, Indiana University Press, p. 44-60.

TODOROV, Tzvetan

– 1999, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais ». (Première édition : 1970).

– 1976, « The Origin of Genres », in *New Literary History*, vol. 8, nr. 1, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 159-170.

TRITTER, Valérie

– 2001, *Le fantastique*, Paris, Ellipses-Marketing, coll. « Thèmes et études ».

VAX, Louis

– 1964, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, thèse de doctorat, Paris, Presses Universitaires de France.

– 1979, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France.

VERROY, Valérie

– 2001, *« Convoquer le réel antillais » et « informer le présent » : comment dire le réel impossible ? poétiques et imaginaires comparés des créolistes*, Mémoire de DEA, Université Paris IV Sorbonne, Centre International d'Études Francophones.

VINCENSINI, Jean-Jacques

– 2005, « Merveilleux et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 237-246.

WAGNER, Frank

– 2002, « Glissements et déphasages, Notes sur la métalepse narrative », in *Poétique* 130, avril, Paris, Éditions du Seuil, p. 235-253.

WALTER, Philippe

– 2005, « Conte, légende et mythe », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, p. 59-68.

WATTS, Richard

– 2003, *"*Toutes ces eaux !*"* : Ecology and Empire in Patrick Chamoiseau's *Biblique des derniers gestes*, in *MLN*, vol. 118, nr. 4, Baltimore, The John Hopkins University Press, p. 895-910.

WELLS, Catherine

– 1994, *L'oraliture dans* Solibo Magnifique, Université de Laval, Grelca, coll. « Essais ».

– 2001, *Les metamorphoses narratologiques dans* Chronique des sept misères *et* Solibo Magnifique : *Une étude postclassique de Gerard Genette et de Patrick Chamoiseau*, thèse de doctorat, Queen's University at Kingston.

WHITE, Hayden

– 1972, « The Irrational and the Problem of Historical Knowledge in the Enlightenment », in *Irrationalism in the Eighteenth Century*, textes publiés par Harold E. Pagliaro, Cleveland and London, The Press of Case Western Reserve University, p. 303-321.

– 1978, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism,* Baltimore, The John Hopkins University Press.

YURKIEVICH, Saül

– 1980, « Borges/Cortázar: mondes et modes de la fiction fantastique », in *Europe, Revue littéraire mensuelle,* nr 611, mars, « Les fantastiques », Paris, F. Rieder, p. 99-106.

ÉTUDES ROMANES DE LUND
SÉRIE FONDÉE PAR ALF LOMBARD

ED. ALF LOMBARD

1. MALMBERG, BERTIL, *Le roman du Comte de Poitiers, poème français du XIII^e siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
2. THORDSTEIN, ARVID, *Le bestiaire d'amour rimé, poème inédit du XIII^e siècle*, publié avec introduction, notes et glossaire. 1940.
3. NILSSON-EHLE, HANS, *Les adverbes en* -ment *compléments d'un verbe en français moderne. Étude de classement syntaxique et sémantique.* 1941.
4. SCHLYTER, BÖRJE, *La vie de Thomas Becket par Beneit. Poème anglo-normand du XII^e siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1941.
5. RONSJÖ, EINAR, *La vie de saint Nicolas par Wace. Poème religieux du XII^e siècle*, publié d'après tous les manuscrits. 1942.
6. THORNÉ HAMMAR, EVA, *Le développement de sens du suffixe latin* -bilis *en français*. 1942.
7. MALMBERG, BERTIL, *Le système consonantique du français moderne. Études de phonétique et de phonologie.* 1944.
8. BRANDT, GUSTAF, *La concurrence entre* soi *et* lui, eux, elle(s). *Étude de syntaxe historique française.* 1944.
9. NILSSON-EHLE, HANS, *Les propositions complétives juxtaposées en italien moderne.* 1947.
10. MALMBERG, BERTIL, *Études sur la phonétique de l'espagnol parlé en Argentine.* 1950.
11. ANDERSSON, SVEN, *Études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1954.
12. BOSTRÖM, INGEMAR, *Les noms abstraits accompagnés d'un infinitif et combinés avec* avoir. *Étude historique sur la syntaxe des articles et des prépositions dans ce genre de constructions françaises*. 1957.
13. NEUMANN, SVEN-GÖSTA, *Recherches sur le français des XV^e et XVI^e siècles et sur sa codification par les théoriciens de l'époque.* 1959.
14. ANDERSSON, SVEN, *Nouvelles études sur la syntaxe et la sémantique du mot français* tout. 1961.

15. BORNÄS, GÖRAN, *Trois contes français du XIII^e siècle, tirés du recueil des Vies des Pères.* 1968.
16. JACOBSSON, HARRY, *L'expression imagée dans* Les Thibault *de Roger Martin du Gard.* 1968.
17. NILSSON, ELSA, *Les termes relatifs et les propositions relatives en roumain moderne. Étude de syntaxe descriptive.* 1969.
18. *Mélanges de philologie offerts à Alf Lombard.* 1969.
19. BRODIN, GRETA, *Termini dimostrativi toscani. Studio storico di morfologia, sintassi e semantica.* 1970.

ED. ÖSTEN SÖDERGÅRD

20. GUNNARSON, KJELL-ÅKE, *Le complément de lieu dans le syntagme nominal.* 1972.
21. WESTRIN, MAIBRIT, *Étude sur la concurrence de* davantage *avec* plus *dans la période allant de 1200 à la Révolution. Comparaison avec l'usage actuel.* 1973.
22. SCHLYTER, KERSTIN, *Les énumérations des personnages dans la Chanson de Roland. Étude comparative.* 1974.
23. ROBACH, INGER-BRITT, *Étude socio-linguistique de la segmentation syntaxique du français parlé.* 1974.
24. BRODIN, BRITA, *Criaturas ficticias y su mundo, en « Rayuela » de Cortázar.* 1975.
25. UNDHAGEN, LYDIA, Morale *et les autres lexèmes formés sur le radical* moral- *étudiés dans des dictionnaires et dans des textes littéraires français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Étude de sémantique structurale.* 1975.
26. SANDQVIST, SVEN, *Études syntaxiques sur la Chronique des Ducs de Normandie par Benoit.* 1976.
27. SWAHN, SIGBRIT, *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles.* 1979.
28. LARSSON, EVA, *La dislocation en français. Étude de syntaxe générative.* 1979.
29. SWEDENBORG, EKY, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives.* 1979.
30. GRAUMANN, GUNNAR, *« La guerre de Troie » aura lieu. La préparation de la pièce de Giraudoux.* 1979.

31. KELLNER, SVEN, *« Le Docteur Pascal » de Zola: Rétrospective des Rougon- Macquart, Livre de Documents, Roman à Thèse.* 1980.
32. LLAVADOR, YVONNE, *La poésie algérienne de langue française et la guerre d'Algérie.* 1980.
33. BIRGANDER, PIA, *Boris Vian romancier. Étude des techniques narratives.* 1981.
34. GRELSSON, SIGVARD, *Les adverbes en* -ment. *Étude psycho-mécanique et psycho-systématique.* 1981.
35. JOSEFSON, EVA-KARIN, *La vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren.* 1982.
36. WIJK, MARGARETH, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau.* 1982.
37. HEED, SVEN-ÅKE, *Le coco du dada.* Victor ou les Enfants au pouvoir *de Roger Vitrac : texte et représentation.* 1983.
38. ORFALI, INGRID, *Fiction érogène à partir de Klossowski.* 1983.
39. SANDQVIST, SVEN, *Notes textuelles sur le* Roman de Tristan *de Béroul.* 1984.

ED. LARS LINDVALL

40. BORNÄS, GÖRAN, *Ordre alphabétique et classement méthodique du lexique. Étude de quelques dictionnaires d'apprentissage français.* 1986.
41. LARSSON, BJÖRN, *La réception des Mandarins. Le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France.* 1988.
42. SANDQVIST, SVEN, *Le Dyalogue saint Gregore. Les Dialogues de saint Grégoire le Grand traduits en vers français à rimes léonines par un Normand anonyme du XIV^e^ siècle.* Édition avec introduction, notes et glossaire. 2 vol. 1989.
43. SANDQVIST, OLLE, *La Vie saint Gregore. Poème normand du XIV^e^ siècle,* publié avec introduction, notes et glossaire. 1989.
44. ANGELFORS, CHRISTINA, *La Double Conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal.* 1989.
45. *Actes du X^e^ Congrès des Romanistes Scandinaves, Lund, 10-14 août 1987,* édités par LARS LINDVALL, 1990.

46. SWAHN, SIGBRIT, *Balzac et le merveilleux. Étude du roman balzacien 1822-1832*. 1991.
47. ELGENIUS, BERNT, *Studio sull'uso delle congiunzioni concessive nell'italiano del Novecento.* 1991.
48. SANDQVIST, SVEN, *La Vie de saint Évroul. Poème normand du XIV^e siècle,* publié avec introduction, notes et glossaire. 1992.
49. HERMERÉN, INGRID, *El uso de la forma en RA con valor no-subjunctivo en el español moderno.* 1992.
50. LARSSON, BJÖRN, *La place et le sens des adjectifs épithètes de valorisation positive*. 1994.
51. EKBLAD, SVEN, *Studi sui sottofondi strutturali nel* Nome della rosa *di Umberto Eco. Parte I.* La Divina Commedia *di Dante*. 1994.
52. ZETTERBERG, ANDERS, *Les propriétés des choses selon le* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* Édition revue et complétée par SVEN SANDQVIST. 1994.
53. EGERLAND, VERNER, *The Syntax of Past Participles. A Generative Study on Nonfinite Constructions in Ancient and Modern Italian.* 1996.
54. BENGTSSON, ANDERS, *La Vie de sainte Bathilde. Quatre versions en prose des XIII^e et XV^e siècles, publiées avec introduction, notes et glossaire.* 1996.
55. SANDQVIST, SVEN, *Le Bestiaire et le Lapidaire du* Rosarius *(B.N. f. fr. 12483).* 1996.
56. JÖNSSON, NILS-OLOF, *La Vie de saint Germer et la Vie de saint Josse de Pierre de Beauvais. Deux poèmes du XIII^e siècle, publiés avec introduction, notes et glossaire*. 1997.
57. LARSSON, BJÖRN, *Le bon sens commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens.* 1997.
58. WIBERG, EVA, *Il riferimento temporale nel dialogo. Un confronto tra giovani bilingui italo-svedesi e giovani monolingui romani.* 1997.
59. SANDBERG, VESTA, *Temps et Traduction. Étude contrastive des temps de l'indicatif du français et du suédois.* 1997.
60. DITVALL, CORALIA, *Études sur la syntaxe et la sémantique de "tot" en roumain ancien et moderne*. 1997.
61. BARDEL, CAMILLA, *La negazione nell'italiano degli svedesi. Sequenze acquisizionali e influssi translinguistici.* 2000.

62. CARIBONI KILLANDER, CARLA, *De la théorie de la description à la description chez Julien Gracq*. 2000.
63. FORNÉ, ANNA, *La piratería textual. Un estudio hipertextual de Son vacas, somos puercos y El médico de los piratas de Carmen Boullosa.* 2001.
64. LENNARTSSON, VIVI-ANNE, *L'Effet-sincérité. L'Autobiographie littéraire vue à travers la critique journalistique. L'Exemple de* La Force des choses *de Simone de Beauvoir*. 2001.
65. MÖRTE ALLING, ANNIKA, *Le désir selon l'Autre. Étude du* Rouge et le Noir *et de la* Chartreuse de Parme *à la lumière du « désir triangulaire » de René Girard*. 2003.
66. JARLSBO, JEANA, *Ecriture et altérité dans trois romans de J. M. G. Le Clézio :* Désert, Onitsha *et* La quarantaine. 2003.
67. GRANFELDT, JONAS, *L'Acquisition des catégories fonctionnelles. Étude comparative du développement du DP français chez des enfants et des apprenants adultes*. 2003.
68. WESTIN, EVA, *Le récit conversationnel en situation exolingue de français - Formes, types et fonctions.* 2003.
69. BÖRJESSON, ANNE, *La syntaxe de seul et seulement. 2004.*
70. WILHELMI, JUAN - ENKVIST, INGER, *Literatura y Compromiso.* Serie de estudios hispánicos. 2004.

ED. INGER ENKVIST, BJÖRN LARSSON, SUZANNE SCHLYTER

71. BERNARDINI, PETRA, *L'italiano come prima e seconda (madre)lingua*. Indagine longitudinale sullo sviluppo del DP. 2004.
72. ÁLVAREZ SALAMANNA, MARÍA DEL PILAR, *De Sobremesa, 1887-1896. José Asunción Silva: El poeta novelista. 2004*.
73. CONWAY, ÅSA, *Le paragraphe oral en français L1, en suédois L1 et en français L2. Étude syntaxique, prosodique et discursive. 2005.*
74. JABET, MARITA, *L'omission de l'article et du pronom sujet dans le français abidjanais. 2005.*
75. BOZIER, CHRISTINE, *La sollicitation dans l'interaction exolingue en français.* 2005.
76. WIKMAN, CHRISTINE, *L'immagine pubblicitaria dell'olio d'oliva, della pasta e del caffè. Uno studio comparativo sulla ricezione.* 2005.
77. ENKVIST, INGER – IZQUIERDO, JOSÉ MARÍA (ed), *Aprender a pensar. Simposio internacional en la Universidad de Lund 2005.* 2006.

78. GUNNARSSON, CECILIA, *Fluidité, complexité et morphosyntaxe dans la production écrite en FLE*. 2006.
79. DAICIU, VIOLETA, *Enjeux idéologiques dans* Le Conte du Graal *de Chrétien de Troyes*. 2007.
80. JOHANSSON, INGELA, *El personaje femenino de la novela indigenista*. 2008.
81. BACQUIN, MARI, Theseus de Cologne, *édition partielle d'une chanson de geste du XIV^e siècle*. 2008.