

# Antonella Colletta

---

## Dynamiques d'écriture dans l'oeuvre de Patrick Chamoiseau : le « récit-mangrove »

---

Cahiers ERTA nr 1, 39-47

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Antonella Colletta

Université de Salento

## Dynamiques d'écriture dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau : le « récit-mangrove »

0. Cette étude est l'histoire de mon voyage à travers les espaces culturels avec lesquels les œuvres de Chamoiseau « font prise » en dessinant des *trajectories*, selon l'expression du géographe Augustin Berque<sup>1</sup>. Ce concept implique que tout lieu est non seulement un *topos* cartographiable, mais d'abord et surtout une *chôra*, source et but d'une dense histoire relationnelle entre le sujet et son milieu.

Ma boussole, les écrits théoriques d'Édouard Glissant, qui m'ont toujours aidée à me méfier des vues linéaires, et notamment sa conception de la connaissance (co-naissance) en tant que ressassement : il n'y a aucun fond à atteindre, aucune jarre d'or, comme celle qui hante Pipi, le héros de *Chronique des Sept Misères*<sup>2</sup>. Il n'y a qu'une surface à explorer en largeur.

Mon bagage, deux œuvres narratives : *Biblique des derniers gestes* de Chamoiseau<sup>3</sup> et *Le château des destins croisés* d'Italo Calvino<sup>4</sup>. Une plaquette, celle-ci, qui révèle de nombreuses affinités avec *Biblique*, à partir du fait que les deux *fabula* requièrent la même condition de départ pour se produire : le dépaysement.

Dépaysement du personnage Chamoiseau, de profession « marqueur de paroles », dans *Biblique*. Ce dernier, citoyen insatisfait de *pays officiel*, prend partie à une longue veillée dans une case de *pays enterré*, où il « lit » dans la succession des *gestes* (les mouvements du corps) d'un vieux rebelle agonisant, l'entrecroisement des *gestes* (ses actions passées) qui, interprétées et infiniment interprétables, vont faire de ce dernier un véritable guerrier, à savoir les sept cent et quelques amours de sa vie.

Dépaysement du personnage du *Château*, de profession écrivain, qui s'égaré dans la forêt où il subit nombre d'épreuves avant de pouvoir se réfugier dans une demeure seigneuriale cachée au fin fond de la végétation. Ici tous, chevaliers et dames, sont muets. Étrange condition que celle-ci, à laquelle l'écrivain non plus n'échappe. Pour communiquer leurs histoires, ils ne disposent que de tarots, qu'ils

---

<sup>1</sup> Voir A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

<sup>2</sup> P. Chamoiseau, *Chronique des Sept Misères*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>3</sup> P. Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

<sup>4</sup> I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973 ; ed. française : Paris, Éd. du Seuil, 1986.

rangent sur la table pour que les autres commensaux les interprètent. Cela jusqu'à obtenir, les rangées de cartes s'entrecroisant d'une façon de plus en plus forcenée, des itinéraires lisibles en tout sens et interprétables à l'infini.

Et ce sont justement ces *désorientations* dans et entre les deux ouvrages qui m'ont permis de tomber sur un portulan très détaillé : la théorie des mondes possibles appliquée à la fiction, axée sur l'analyse de l'action, à laquelle aboutit Lubomír Doležel en 1998<sup>5</sup>.

*Biblique* semble instaurer un véritable dialogue avec ces textes. Du point de vue théorique, par les *Notes d'atelier et autres affres* : des pauses d'ordre métalittéraire de plus en plus étendues où Chamoiseau rend compte de l'élaboration de son récit. Autrement dit : Chamoiseau et *son lieu* d'écriture. Du point de vue structurel, à travers l'élaboration d'une narration non linéaire, fluctuante, « éclatée », qui va à la rencontre des *possibles* et des *impossibles* de l'imaginaire.

I. Ce dialogue apparaît clairement de l'étude d'un de ceux que nous pourrions pour l'instant appeler, faute de mieux, « récits étoilés », disséminés partout, mais pas n'importe où, dans les romans de Chamoiseau. Il revient à R. Confiand d'avoir forgé cette expression : « Il s'agit de l'habitude que [les créoles ont] non seulement de raconter un même fait de trente-douze mille manières, mais encore de le ressasser comme si on cherchait à en épuiser les significations. À l'écrit, cela produit un récit étoilé et non linéaire qui va à contre-courant de la tradition romanesque occidentale, les branches de l'étoile étant les différents ressassements, le centre en étant ce fameux sens que l'auteur cherche désespérément à atteindre »<sup>6</sup>.

Dans *Biblique*, et notamment dans la première partie du chapitre qui ouvre le « Livre de l'agonie », se développe donc le récit étoilé considéré<sup>7</sup>. Ici Chamoiseau, après avoir lancé le défi typique des conteurs (« Loquenciers, ne restez plus assis car je prends la parole »), prévient le lecteur du fait qu'il va déployer un « lot de versions possibles » (les branches de l'étoile) de l'événement (le démarrage de l'agonie du vieux combattant), et que son récit sera subordonné au « principe d'incertitude » censé devenir la structure même de « toute cette affaire », voire du roman tout entier.

Enfin, il précise son idée : ici on *diffraie*. Or, la diffraction est un phénomène optique de déviation des rayons lumineux, au voisinage de corps opaques. D'où le concept d'opacité culturelle : les significations claires, linéaires, de pays officiel (les rayons lumineux) seront ici questionnées, travaillées et enfin déviées par le principe d'opacité qui préside à la formation de la culture créole. Celle-ci, en effet, n'étant soumise, à cause de son histoire, à aucun mythe fondateur (« on ne commence pas »), doit nécessairement suivre plusieurs tracées (« versions ») pour se connaître.

<sup>5</sup> L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, 1998, trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

<sup>6</sup> R. Confiand, « Questions pratiques d'écriture créole », [dans :] *Écrire la parole de nuit*, sous la direction de R. Ludwig, Paris, Gallimard, 1994, pp. 178-179.

<sup>7</sup> Cf. P. Chamoiseau, *Biblique*, op. cit., pp. 33-46. Toute référence ultérieure à ce roman sera indiquée par *BIB* suivi de la page en question.

Chamoiseau construit le récit en question en huit paragraphes de longueur variable, axés sur le fait qu'après la mort de Balthazar Bodule Jules<sup>8</sup> il est revenu dans la case du vieux rebelle où il a imaginé plusieurs séquences possibles : celles qui avaient pu pousser ce dernier à comprendre son échec et, par conséquent, à se décider à mourir.

Et pourtant, en étudiant de près ce genre de dispositifs narratifs j'ai l'impression que la métaphore de l'étoile n'est pas toujours pertinente, et qu'elle écarte plutôt de la compréhension de leur mécanique. En effet, un schéma en étoile mettrait l'accent sur l'état, sur l'accomplissement de l'action et non pas sur son déroulement. Or, il est vrai que la notion d'action pivote sur celle d'événement, mais ce qu'elle met en évidence c'est le processus qui est à la base de ce dernier, plutôt que le statisme de sa réalisation.

Alors, retenons plutôt les notions de *ressassement* et de *diffraction*<sup>9</sup> pour organiser une autre représentation du récit, par le biais du modèle à mondes possibles. Pour ce faire, il faut avoir à l'esprit deux principes de base :

- d'un état de départ (un *nœud*) l'actant peut procéder vers plusieurs états finaux (plusieurs nœuds possibles). Ainsi, il permet qu'il se produise un des changements alternatifs disponibles à chaque nœud.
- pour l'actant, « l'événement est une alternative à un autre événement seulement au cas où il se trouve dans la condition de pouvoir déterminer soit l'un soit l'autre mais pas les deux à la fois » et partant « toute description d'une action sous-entend une assertion conditionnelle contrefactuelle »<sup>10</sup>.

[Schéma du récit]<sup>11</sup> : ce schéma représente les actions accomplies par BBJ, dépouillées de toute la partie descriptive ou bien argumentative, voire les « pauses » du narrateur.

Le récit produit par Chamoiseau oscille entre trois nœuds de départ et deux nœuds finaux. Les premiers sont représentés par l'état d'esprit habituel du personnage figé à un moment donné entre la nuit et l'aube. Les seconds par le moment où il parvient à avoir conscience de son échec ou bien celui où il songe aux femmes aimées. Des uns aux autres les parcours passent alternativement par cinq nœuds intermédiaires (il s'assied sur la terrasse, il regarde les Pitons, etc). En outre, quelques-uns de ces nœuds se déclinent en plusieurs actions singulatives remarquables. Tout cela donne un entrecroisement entre des segments de parcours compatibles et des segments de parcours alternatifs. C'est pourquoi, apparemment, le monde appareillé par l'Auteur est impossible du point de vue logique.

<sup>8</sup> Que dorénavant nous abrègerons en « BBJ ».

<sup>9</sup> D'autant plus que la diffraction est justement ce que Chamoiseau partage avec Calvino, si bien qu'il a placé en épigraphe à *Solibo magnifique* une affirmation de l'auteur italien selon laquelle « ce qui est au centre de la narration [...] n'est pas l'explication d'un fait étrange mais l'ordre que ce fait étrange développe en soi et autour de soi : le dessin, la symétrie, le réseau d'images qui se déposent autour de lui, comme dans la formation d'un cristal ». Voir P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

<sup>10</sup> Cf. L. Doležel, op. cit., p. 58 [T.d.A.].

<sup>11</sup> En appendice. Les deux derniers parcours ont été exclus du schéma, parce qu'ils sont en partie étrangers à la logique textuelle qui régit les autres. Ils s'en détachent en tant que récits ultérieurs à la compréhension de l'échec de la part du héros.

Concrètement : BBJ qui, après s'être réveillé, va sur la terrasse, ne peut pas coexister avec BBJ qui en ce même jour ne sort pas de sa chambre.

Mais, à bien regarder, pour la plupart des parcours l'alternative logique est plus annoncée par l'adversative qu'effectivement réalisée.

D) et E), par exemple, apparaissent parfaitement complémentaires. E) ne présente pas de nœud de départ manifeste, mais on peut quand même inférer que le réveil s'est produit en pleine nuit ou bien que BBJ ne s'est pas du tout endormi puisque nous lisons que, pour mieux voir, il doit rapprocher la lampe à pétrole de la lettre qu'il est en train de lire.

Dans D) c'est la lecture d'*Anabase* de S.-J. Perse qui produit chez BBJ, assis sur la terrasse<sup>12</sup>, la compréhension de l'échec. Après quoi il avance vers son orchidée confidente<sup>13</sup>, vers les autres orchidées, vers les colibris, avant de revenir sur la terrasse et de songer aux femmes aimées.

Un élément permet de croiser D) et E). Dans D nous lisons que sur la table de la terrasse, à côté d'*Anabase*, une boîte contenant des feuillets écrits de la main du personnage reste, elle aussi, ouverte. Dans E) cet élément fait supposer au narrateur que BBJ est allé chercher la boîte dans sa vieille armoire et que, à cause de cela, il a retrouvé une autre boîte, celle-ci pleine de lettres, et qu'il s'est mis à en lire une. La lecture de cette lettre provoque chez BBJ le sentiment d'avoir échoué.

*Anabase*, la visite aux orchidées et aux colibris, la lettre, apparaissent donc parfaitement compatibles, puisque l'incertitude concernant le temps de l'action ne superpose pas nécessairement ces trois moments du récit qui auraient pu s'être produits tous, l'un après l'autre, dans un seul parcours.

Ou encore, F, que l'Auteur introduit par le titre de « variations », ne varie en fait qu'un seul élément : BBJ n'est pas tombé par hasard sur la lettre, puisqu'il l'a cherchée. Pour le reste, c'est le narrateur même qui suggère de rattacher ce fait à l'un des nœuds déjà explicités. Ainsi, BBJ pense à la lettre « en pleine nuit. Ou durant le faire pipi de son réveil » et, après l'avoir retrouvée, il la lit assis sur la terrasse ou bien dans le jardin et « sans doute l'avait-il relue au bord de la rivière blanche, à l'ombre de la touffe de bambou ».

D'après ces quelques exemples il ressort que les parcours proposés par le narrateur, loin de s'effacer mutuellement dans leur totalité en créant un monde logiquement impossible (« un bavardage pour le moins insensé »), en fait s'enrichissent par leur entrecroisement : « Le sens était global. Les symboliques gisaient dans les interactions de toutes les versions ».

D'un parcours à l'autre :

1) *Tel un cadreur qui exécuterait ses prises de vue en se déplaçant sans cesse, le narrateur peut orienter son texte en situant alternativement l'angle visuel à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. D'abord, par un plan d'ensemble restreignant de plus en plus son champ visuel jusqu'au premier plan et, ensuite, par l'exploration en panoramique*

<sup>12</sup> Un autre implicite du texte que l'on déduit du fait que le livre restera grand ouvert sur la table de la terrasse.

<sup>13</sup> Il est évidemment allé dans le jardin.

du lieu : case, murs, terrasse, jardin, orchidées – focalisation sur l'orchidée préférée – et puis colibris, terrasse etc.

Il crée ainsi un mouvement d'aller-retour, le long d'une ligne de fuite qui a comme point de départ BBJ et qui rejoint sans interruption le Carbet des Pitons : dans la case, par la fenêtre, le vieux rebelle est atteint par « l'atmosphère du jardin mêlée aux alizés libres qui tombaient des Pitons » ; la terrasse, prolongement à l'extérieur de la maison, est ouverte sur la pente d'un minuscule jardin ; le bas de la pente est occupé par les bambous ; au pied des bambous coule la rivière blanche. Il s'agit donc d'un véritable réseau compact, de mailles et de nœuds très serrés, chacun avec sa fonction qui ne pourrait pas être éliminée sans perturber l'ensemble. Alors, par exemple, en pays officiel, à cause des déboisements, « le déluge put bouler en n'importe quel côté, notamment au travers des maisons, put s'amasser en des zones imprévues et charroyer des pieuvres de terre mobile que plus une racine d'arbre ne pouvait contrôler » (BIB, 19). La case de BBJ est au contraire à l'abri de ce genre de désastres, car les bambous qui occupent le bas de la pente « retenaient la terre lors des pluies diluviennes ». Tout cela anticipe d'ailleurs *pays enterré*, où ce sera le savoir-faire des gens à créer un monde cohérent et rationnel : tout est à sa place, tout a sa raison d'être.

Ainsi, ce décor est le Lieu du vieux combattant, tout ce qu'il parvient à embrasser par son regard et à l'intérieur duquel il accomplit désormais ses « gestes ». Jusqu'aux Pitons car c'est là-bas que son regard peut rejoindre celui des autres : une sorte de plongée revitalisante dans le monde que, vieillesse aidant, il n'essaie plus de parcourir de long en large comme au temps de ses luttes. Un « bel espace de liberté » qui fait de contrepoint au jardin, « prolongement de sa propre volonté ».

Mais ce lieu représente davantage encore. Ce n'est pas tout simplement le lieu de BBJ. C'est plutôt le sujet BBJ qui se décline par chacun des éléments qui composent ce lieu. BBJ *est* ce lieu. Il l'affirme clairement quand il parle des rats dont il doit contraster l'invasion : « je m'efforce de remplir tout l'espace, de ne rien leur laisser, non par ma présence ou par mon bruit, mais par l'ampleur de mon esprit. Ils sentent que je suis là, plus vaste que jamais, étendu sur la case, le jardin, la rivière, ouvert en directions des pitons du Carbet que je salue chaque matin » (BIB, 758).

Ce qui revient à affirmer, avec Berque, une évidence de plus en plus refoulée par la modernité, à savoir la géographicité de l'Être : « l'être de l'humain se grave (*graphein*) dans la terre (*gê*), et [...] il en est en retour gravé dans un certain sens. Le sens, justement, où il est géographique »<sup>14</sup>. Et encore : « La géographicité de l'être, en effet, ce n'est autre que la relation par laquelle la chose étendue est si peu étrangère à la chose pensante, qu'elle participe de son être même »<sup>15</sup>.

2) *Ce qui est latent ou n'a été nommé qu'en passant dans un parcours devient l'axe portant d'un parcours ultérieur.*

<sup>14</sup> A. Berque, op. cit., p. 11.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 13.

C'est, par exemple, le cas du jardin, un véritable jardin créole, dont l'existence n'a été que signalée dans le premier parcours et qui prend une ampleur considérable dans le deuxième, se chargeant de signification symbolique.

Plus généralement, à toute reprise dans un parcours ultérieur correspond une extension du sujet considéré. Le narrateur peut ainsi atteindre un degré de saturation du monde fictionnel de plus en plus élevé et passer du plan de la simple mention à celui de la description et enfin de l'interprétation.

3) *Inversement, ce qui a été déjà traité fournit au lecteur, de détail en détail, une sorte de planimétrie (case →terrasse →jardin →rivière et inversement) et de scénario conventionnel (les actions habituelles), voire une encyclopédie fictionnelle<sup>16</sup> sur laquelle le narrateur n'a plus besoin de revenir ou d'insister.* Cela lui permet également de focaliser progressivement l'attention sur les actions singulatives, où se concentre la compréhension de l'échec (par ex. la lecture de la lettre). Après avoir créé cette encyclopédie, Chamoiseau est également libre d'opérer un nombre considérable de commentaires fictionnels ou actuels.

Ainsi donc, l'action, s'intériorisant, atteint peu à peu son noyau.

8) *dans l'ensemble des parcours à un haut niveau de saturation descriptive du lieu correspond une texture presque à zéro quant au personnage.*

Si par absurde nous essayions de former un seul récit à partir de la texture explicite et implicite (déductible) de tous les parcours, nous remarquerions que la plupart des lacunes concernent l'aspect physique du personnage, tandis que les descriptions du décor sont abondantes. C'est l'idée du « cocon végétal » qui en ressort, de la niche protectrice et rassurante où le vieux rebelle s'est enfermé avec ses faibles certitudes.

Pourtant, quant à lui, mis à part son bakoua et son tricot de corps jauni déjà apparus dans pays officiel, dans ces parcours le lecteur ne pourra trouver qu'une phrase :

Donc, il s'était assis là, les bretelles du tricot accrochées aux épaules, le pantalon de toile kaki retenu sur sa hanche par la grosse ficelle jaune, les pieds nus, la tête nue, le regard nu aussi (BIB, 34).

où d'ailleurs il y le passage d'un registre de pensée concret à un registre de plus en plus abstrait. En effet, par rapport aux syntagmes précédents, « les pieds nus » déjà créent un lien symbolique majeur : *Texaco* consacrait un paragraphe aux « Nèg sans souliers », les esclaves qui, dans la société de la plantation, se trouvent au degré le plus bas<sup>17</sup>. Et c'est les pieds nus que les plus téméraires d'entre eux entrent en marronage.

BBJ, donc, s'assied là, *les pieds nus*, chargé d'une liberté qui a connu les chaînes, *la tête nue*, en humilité et sans défenses mensongères (le « bakoua emblématique de son essence martiniquaise »), *le regard nu*, sans préjugés, prêt enfin à accepter n'importe quelle vérité sur son existence.

<sup>16</sup> Cf. L. Doležel, op. cit., pp. 181-184 et aussi U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985 [1979], pp. 76-83.

<sup>17</sup> P. Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 104.

Tricot, pantalon, pieds, tête, regard : il ne sort donc pas de la ligne de fuite qui part de son corps, passe par sa conscience et rejoint l'espace, pour revenir enfin le nourrir en images symboliques. Et c'est justement dans cet instant que la vérité la plus cruelle peut pénétrer dans son âme : il n'a été qu'un rebelle, qui par définition dépend de l'objet de ses luttes, alors qu'il aurait dû être un guerrier.

Tout cela renforce l'idée que le personnage de BBJ détermine son lieu, et qu'il en est déterminé en retour, ce qui lui confère une attitude d'authenticité finissant par prévaloir : sa nudité face à la vie.

*Biblique* présente donc un récit que nous devrions qualifier non pas d'étoilé mais plutôt, pour souligner le concept de géographicité de l'être, de *récit-mangrove*, l'entrecroisement des racines ligneuses de celle-ci ne différant pas de l'entrecroisement des parcours du récit ...

II. Avant de conclure, il nous reste à aborder une dernière question : à l'intérieur de tout cela, où se trouve *le lieu de l'écrivain*?

Chamoiseau est toujours présent dans ses textes, et à plusieurs niveaux. Il est alors intéressant de s'arrêter un instant sur les modalités d'insertion de l'écrivain dans le monde fictionnel qu'il a lui-même dressé. Chamoiseau habitant du monde actuel est, de toute évidence, ontologiquement différent du Chamoiseau de ses propres fictions : à la frontière entre le réel et l'imaginaire il a subi la conversion en *possible non actuel* et il est donc soumis aux mêmes lois que les autres entités fictionnelles du texte.

Mais il doit accomplir d'autres traversées encore.

D'un texte à l'autre l'Oiseau de Cham se plonge dans une situation qui lui est familière parce qu'elle appartient à la tradition de son île (la séance du conteur, le marché, le quartier Texaco, etc.), et en même temps lui échappe en tant que Martiniquais cultivé qui a donc dû subir son lot de francisation avec tout ce que cela entraîne en termes de refoulement de son moi créole. Ici, c'est la veillée de BBJ qui l'envoûte peu à peu. Il arrive donc du pays officiel avec ses instruments de travail habituels : un vieux magnétophone craquant, crayons et carnets, quelques articles, et des tables sur les guerres d'Indochine et d'Algérie. En outre, il souligne comme toujours son inadéquation initiale par rapport à la situation : dans cette société orale, opaque, il se sent ridicule et maladroit. Il est, en somme, dans la même condition de mutité soudaine qui caractérisait l'écrivain du *Château* calvinien. Mais il est aussi doué, comme ce dernier, d'une grande disposition à l'écoute : « j'avais appris à me taire, me fondre et m'effacer tout en demeurant disponible pour chacun » (BIB, 104). Cette attitude lui permettra non seulement d'observer, raisonner, soupeser, mais aussi de larguer les amarres pour s'émouvoir, avoir l'intuition de ce qui se passe et, enfin, imaginer.

Voici donc sa deuxième traversée, cette fois-ci à l'intérieur du texte : de pays officiel à pays enterré, à savoir de l'un à l'autre des deux domaines, sémantiquement différents, dans lesquels *Biblique* est divisé.

Le monde du roman est en effet dyadique<sup>18</sup>, hétérogène, les systèmes généraux qui règlent l'entrée des entités dans ses deux domaines étant de signe opposé. Il y a en outre disproportion quant au nombre de restrictions globales admises, si bien que le pays enterré s'avère infiniment plus riche que le pays officiel : si les individus co-possibles en pays enterré ne pouvaient pas être tels en pays officiel, le contraire n'est pourtant pas vrai.

Ainsi, dans le premier, Aimé Césaire, Édouard Glissant ou Nelson Mandela prennent partie à une veillée à côté de personnages comme Ranavalona Ière, le Che, Chaka le formidable Zoulou et Robin des Bois (!), les uns et les autres ayant le même statut ontologique de possibles non actualisés. Au contraire, dans le second, Césaire ne peut co-exister qu'avec des personnages politiques représentatifs, qui ont par allusion un prototype dans le monde actuel.

C'est pourquoi dans les notes que Chamoiseau prend pendant la veillée, lui qui est un habitant de pays officiel, il marque d'« irrecevables » ces apparitions, jusqu'à ce que, troisième traversée, il se mette à travailler à l'« impossible Écriture ».

Mais, au fond, ce processus, n'a-t-il pas conduit Chamoiseau à être le premier lecteur de son histoire ou, en d'autres termes, Chamoiseau romancier n'a-t-il pas mis en scène un Chamoiseau lecteur modèle, à côté d'un Chamoiseau narrateur et d'un Chamoiseau personnage ?

Que fait-il sinon se poser en lecteur qui croit, désire, espère, parie, interprète et imagine, ouvrant toute une série de disjonctions multiples, presque à l'infini ?

Chamoiseau qui « lit » la maison de BBJ après la veillée est, justement, le lecteur modèle de sa future « *fabula* ouverte », c'est-à-dire, suivant Eco, un lecteur si coopératif qu'il est capable de se faire ses *fabulae* de lui-même<sup>19</sup>. Et c'est d'ailleurs ce qu'il suggère aux lecteurs à la fin du parcours F : maintenant que tu connais tout le réseau spatio-temporel que j'ai construit pour mon personnage, tous les coups qu'on peut faire sur l'échiquier de mon texte, essaie toutes les combinaisons possibles et teste tous les segments alternatifs pour ton propre compte. D'autre part : « à quoi bon les répertorier tous quand on sait qu'il n'y aura jamais en la matière la moindre certitude ? Que chacun dise et raconte ce qu'il veut, autant qu'il le veut, car c'est le seul moyen d'approcher d'un réel toujours inépuisable... » (BIB, 45).

L'écrivain, donc, tout comme BBJ qui devient progressivement son *alter ego* jusqu'à la fusion des discours et des personnes, finit par remplir lui aussi tout l'espace de son texte : il crée son lieu, il devient lui-même Lieu. Un lieu ouvert, où les différences, les oppositions même, s'entrecroisent et cohabitent : monde actuel / monde fictionnel, pays officiel / pays enterré, oralité / écriture, auteur / lecteur. Ce dont témoigne sa prédilection, dans le roman, pour les situations et les personnages doubles mais indissolubles, parfaits dans leur capacité de défaire le réel et le reconstruire d'une façon toujours différente : Man L'Oubliée, Nicol Timoléon,

<sup>18</sup> Cf. L. Doležel, op. cit., pp. 133-134.

<sup>19</sup> Cf. U. Eco, op. cit., p. 120.

Kalamatia, Polo Carcel..., qui d'ailleurs ressortent tous d'une condition première d'ambivalence : l'agonie de BBJ est en fait une genèse.

C'est donc par ce voyage spiraliqque que le rebelle invétéré, vêtu de sa nudité, accède au rang de guerrier, en acquérant sa pleine liberté. C'est en l'entrecroisant au sien propre que l'Oiseau de Cham – descendant de celui qui, pour avoir osé regarder la nudité de son père, a été condamné à l'esclavage –, libère son art et devient guerrier de l'imaginaire.