

Lise Gauvin

Le roman comme atelier

La scène de l'écriture dans les romans
francophones contemporains



KARTHALA

Les écrivains francophones ont en commun de se situer « à la croisée des langues », dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction. Si cette *surconscience linguistique* se traduit dans plusieurs récits par une interrogation sur la fonction du langage, une autre forme d'autoréflexivité traverse également l'ensemble de la production romanesque. Il s'agit alors de représenter, à travers un personnage d'écrivain, le « pourquoi écrire » et d'inscrire dans la texture même du récit la problématique de l'écriture.

Ces « romanciers fictifs », doubles plus ou moins avoués de leurs auteurs, jalonnent les récits à la manière d'une figure récurrente dont les modalités renvoient à autant de variations autour du personnage de l'écrivain et de l'image publique qui lui est attachée. Quels sont leurs attributs et quelles fonctions leurs sont dévolues ? Quelles représentations de l'écriture sont ainsi projetées ? « Un roman pour moi, [confie Chamoiseau] c'est quelque chose qui se situe dans ma confrontation avec la grande question qui vaille, la seule question qui vaille : *Qu'est-ce que la littérature ?* ».

Cette question fondamentale, chacun des romanciers francophones contemporains que nous présentons dans cet ouvrage l'a réfléchi selon des modalités qui lui sont propres. Un entretien inédit de Patrick Chamoiseau clôt cet ouvrage.

Écrivaine, critique littéraire et professeure, Lise Gauvin a publié des ouvrages consacrés à la littérature québécoise et aux littératures francophones. Son essai intitulé La fabrique de la langue de François Rabelais à Réjean Ducharme (Éditions du Seuil, collection « Points/Essais », 2004 et 2011) a reçu une mention spéciale du jury du Grand Prix de la critique du PEN français.

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

LE ROMAN COMME ATELIER

Visitez notre site :
www.karthala.com
Paiement sécurisé

Préparation du manuscrit : Alexis Du Tertre.

Couverture : Henri Pol, *Cannelles*, 2008, photo 90 x 60 cm,
Cap-Ferret, France.

© Éditions KARTHALA, 2019
ISBN : 978-2-8111-2603-2

Lise Gauvin

Le roman comme atelier

**La scène de l'écriture dans les romans
francophones contemporains**

**Éditions KARTHALA
22-24, bd Arago
75013 Paris**

Introduction

Je pense que la littérature contemporaine ne peut pas ne pas être une littérature des littératures.

(Patrick Chamoiseau,
« Entretien de Cayenne »)

Les écrivains francophones ont en commun de se situer « à la croisée des langues » dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre chez eux une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction¹. Si cette surconscience linguistique se traduit dans plusieurs récits par une interrogation sur la fonction du langage, une autre forme d'autoréflexivité traverse également l'ensemble de la production romanesque. Il s'agit alors de représenter, à travers un personnage d'écrivain, le « pourquoi écrire » et d'inscrire dans la texture même du récit la problématique de l'écriture. Ces « romanciers fictifs », doubles plus ou moins avoués de leurs auteurs, jalonnent les récits à la manière d'une figure récurrente

1. Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

dont les modalités renvoient à autant de variations autour du personnage de l'écrivain et de l'image publique qui lui est attachée. Quels sont leurs attributs et quelles fonctions leurs sont dévolues ? Quelles représentations de l'écriture sont ainsi projetées ? Quel discours sur la littérature tiennent les protagonistes écrivains ? « Un roman pour moi, [avoue Chamoiseau] c'est quelque chose qui se situe dans ma confrontation avec la grande question qui vaille, la seule question qui vaille : *Qu'est-ce que la littérature*² ? ». Cette question fondamentale, chacun des romanciers francophones contemporains présentés dans cet ouvrage l'a réfléchi selon des modalités qui lui sont propres.

Rappelons que le personnage de l'écrivain fictif n'est pas nouveau en littérature. Déjà présent au XVIII^e siècle, dans les œuvres de Diderot et de Sterne, on le retrouve dans plusieurs romans de la fin du XIX^e siècle et du début XX^e, notamment dans les œuvres de Gide, Rilke, Joyce et de plusieurs autres. Bibliophile averti et fin lecteur, il est alors parfois occupé à lire sa vie comme un livre³. Or cet écrivain fictif traverse l'ensemble des littératures francophones, où l'autoréflexivité s'accompagne d'une réflexion sans cesse reprise sur les modalités de l'écriture et la fonction de la littérature dans la cité. La nécessité pour les romanciers de construire leur propre espace d'énonciation, déjà identifiée comme l'un des procédés des littératures postcoloniales, revêt en effet une dimension particulière lorsqu'il s'agit des littératures françaises hors de France, à cause du statut particulier occupé par ces littératures toujours en quête d'une légitimité institutionnelle qui ne va pas de soi⁴.

Les aspects théoriques de l'autoréflexivité ont donné lieu à divers travaux. Mentionnons, parmi les plus connus, ceux de

-
2. « Entretien de Cayenne avec Patrick Chamoiseau : "Qu'est-ce que la littérature ?" », 13 décembre 2007. Voir Document, à la fin de cet ouvrage.
 3. Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2004.
 4. Ce phénomène identifié par Jean-Marc Moura est exposé au chapitre « Perspectives francophones » dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1999.

Foucault sur *Les mots et les choses* (1966), de Dällenbach sur *Le récit spéculaire* (1977), de Jean Ricardou à propos des *Problèmes du nouveau roman* (1967). La métافiction peut ainsi prendre l'aspect d'une mise en abyme, d'un enchâssement, d'une duplication ou d'une réécriture autodiégétique avec variations internes. Mais cette métافiction emprunte souvent la forme d'un personnage d'écrivain qui s'interroge sur la production en train de se faire et associe le lecteur à ses préoccupations.

Dans le domaine de la littérature québécoise, André Belleau, parmi les premiers, a problématisé la question du « romancier fictif ». Belleau précise qu'un roman qui met en scène un écrivain « accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature ». Et il ajoute : « Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère⁵ ». L'essayiste a bien montré qu'à partir des années 1960, avec *Le Libraire* de Gérard Bessette, « l'écrivain apparaît moins comme un objet d'abord repérable dans la substance narrative que comme le principe et la forme constitutifs avoués du discours ». L'écrivain-personnage n'y est plus simple acteur ou actant du récit mais un être en situation d'écriture qui participe de l'élaboration du livre et, pour ce faire, en appelle à la complicité du lecteur. Raoul Boudreau parlera pour sa part de la « surconscience paratopique » de l'écrivain acadien, surconscience dérivée de la « surconscience linguistique » qu'il partage avec le romancier québécois⁶.

5. André Belleau, *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 15 et suivantes.

6. Raoul Boudreau, « Paratopie et scène d'énonciation dans la littérature acadienne contemporaine », dans *(Se) raconter des histoires*, (sous la direction de Lucie Hotte), Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 233-248. Voir à ce sujet : Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004. Pour Maingueneau, la paratopie renvoie à une « difficile négociation entre le lieu et le non-lieu », l'écrivain étant « voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à (sa) société » (p. 52-53).

J'avance ici l'hypothèse que dans l'ensemble des littératures francophones, cette propension à l'autoréférentialité s'est amplifiée au cours des dernières années, nombre de récits s'offrant comme des mises en fiction/question de l'écriture, soit de « la situation d'énonciation que s'assigne l'œuvre elle-même (situation qu'elle présuppose et qu'en retour elle valide⁷) ». Ces fictions jouent avec les codes littéraires et inventent un dialogue constamment repris entre l'auteur et son texte, comme une question posée à la littérature et dont la réponse est toujours différée. L'écriture ainsi mise en abyme participe de l'esthétique baroque dont les figures privilégiées sont celles du dédoublement, du trompe-l'œil, des ellipses ou spirales emportées dans un mouvement générateur d'infini.

Indice également d'une modernité – et d'une postmodernité – qui tend à privilégier les marges et les divers états de la création, la figure omniprésente du double du romancier dans le texte francophone signale un certain inconfort et une certaine *intranquillité*⁸ quant à la fonction même de l'écrivain et quant à son statut : comme s'il fallait répondre par là à une question d'autant plus sournoise qu'elle est le plus souvent implicite : « à quoi sert la littérature ». Par le biais de leurs doubles fictifs, les romanciers interrogent la portée de leur travail. « La littérature est-elle utile ? », se demande Gilles Marcotte dans l'un de ses derniers essais. Ce à quoi il répond : « Non, la littérature n'est pas utile. Elle est, plus modestement et plus orgueilleusement, nécessaire. Elle nous apprend à lire dans le monde ce que, précisément, les discours dominants écartent avec toute l'énergie dont ils sont capables : la complexité, l'infinie complexité de

7. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 109.

8. Cet inconfort rejoint la désignation par laquelle j'ai pris l'habitude d'identifier l'ensemble des littératures francophones, soit des « littératures de l'intranquillité ». Voir notamment : « La littérature québécoise une littérature de l'intranquillité », *Le Devoir*, section « Idées », 26 avril 2006 ; *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, coll. « Points/Essais », Éditions du Seuil, 2004 et 2010 ; *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

l'aventure humaine⁹ ». L'autoréflexivité dont font preuve plusieurs romans écrits par des auteurs francophones correspond à la fois à un besoin de justification du littéraire dans l'ensemble des discours sociaux¹⁰ et à un désir tout aussi prégnant de déconstruire ou plutôt de déplacer les frontières de la fiction en mettant en évidence la relativité et la complexité du rapport entre les mots et les choses. « Je pense que la littérature contemporaine ne peut pas ne pas être une littérature des littératures¹¹ », me confiait Chamoiseau en 2007. Cette spécificité de la littérature contemporaine, les romanciers francophones l'ont intériorisée jusqu'à en faire le sujet par excellence de leurs récits, révélant par là l'exemplarité de leur situation.

Cet ouvrage se propose d'identifier certaines figures archétypales chargées de représenter la scène de l'écriture, – par des dédoublements astucieux et/ou par des mises en évidence de la production du texte – instituant ainsi *le roman comme atelier* et invitant le lecteur à participer à son élaboration. Ces fictions se distinguent des réflexions théoriques et des témoignages directs livrés par les écrivains sur leur propre pratique dans la mesure où il s'agit d'une mise en œuvre, dans l'espace même du roman, de figures autoréflexives qui entretiennent avec l'auteur réel, et avec les autres instances du roman, des rapports ambivalents et complexes.

Les analyses qui suivent montrent à quel point les audaces narratives des auteurs retenus remettent en jeu, à travers leur discours métafictionnel, la forme même du roman. On constatera en effet l'aspect « laboratoire » de cet atelier vivant et de ces

9. Gilles Marcotte, *La littérature est inutile*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Papiers collés », 2009, p. 9.

10. Commentant les conclusions de son livre *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature* (Paris, Karthala, 1997), dans le chapitre « Nouveaux avatars de l'écrivain » (*Patrick Chamoiseau et la mer des récits*, Pierre Soubias et al. [dir.], Presses universitaires de Bordeaux, 2017, p. 37), Lydie Moudileno écrit : « Ces textes démontraient que la fiction permettait à l'écrivain d'auto-légitimer, si l'on peut dire, sa présence dans un univers antillais dans lequel il n'a pas traditionnellement sa place ».

11. « Entretien de Cayenne avec Patrick Chamoiseau : "Qu'est-ce que la littérature ?" », 13 décembre 2007.

expériences textuelles qui se déploient en de vastes scénographies de l'écriture. Les parcours qui suivent sont ainsi marqués par la récurrence de récits éclatés, aux frontières indécises entre le réel et la fiction ou entre divers niveaux de réel, se jouant des catégories génériques comme autant de pistes à transgresser. Récits baroques, postmodernes ? Récits spéculaires engagées dans des jeux de miroirs savamment programmés et redessinés ? Tout cela à la fois et selon des modalités complexes. Je propose plutôt de les désigner comme des « romans performatifs », c'est-à-dire des romans mettant en scène des figures diffractées d'auteurs ou de romanciers fictifs appliqués à décrire, sous forme de projet en gestation, le texte que le lecteur a sous les yeux. Romans qui par leur inachèvement même sollicitent l'intervention du lecteur invité à poursuivre l'itinéraire et la réflexion.

1

Patrick CHAMOISEAU

Le scribouilleur de l'impossible

Pas de littérature sans les impossibles de toutes littératures !

(Patrick Chamoiseau,
Biblique des derniers gestes)

Au cours d'un entretien réalisé peu après la publication d'*Un dimanche au cachot*, roman dans lequel on assiste à une multiplication vertigineuse des délégués à la parole, Patrick Chamoiseau me confiait :

J'ai toujours essayé dans mes livres de repérer les processus de création. Pendant longtemps j'ai cru que c'était simplement un processus de création littéraire. Avec *Un dimanche au cachot*, j'ai pu approcher au plus près de cette dimension intime, personnelle, individuelle de la création. Un roman pour moi, c'est quelque chose qui se situe dans ma confrontation avec la grande question qui vaille, la seule question qui vaille, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », cette question qui est

l'horizon grandiose à partir duquel je vais élaborer un certain nombre de questionnements, de réagencements personnels, intimes, psychiques, culturels, conceptuels qui vont me permettre de cheminer en termes de conscience¹.

Cette question, Patrick Chamoiseau la décline en plusieurs récits. Dans les romans de l'écrivain martiniquais, la prise en charge du récit par un personnage en situation d'écriture se dédouble à son tour en plusieurs figures d'écrivains qui sont autant d'instances concurrentielles, celles-ci servant de relais à une plus vaste problématique de l'écriture : chaque figure d'écrivain devient ainsi les maillons d'une chaîne ininterrompue, comme les variantes inépuisables d'une Histoire/histoire à la fois collective, au sens de récit commun, et singulière, au sens des histoires fictives et des destins individuels racontés par les narrateurs successifs en posture d'écrivain. Cette interrogation à plusieurs niveaux fait l'originalité de ces romans, le métadiscours sur l'écriture – et la littérature – appartenant aussi bien au narrateur-scripteur qu'à ses doubles. C'est cette scénographie complexe que j'examinerai dans quelques romans, parmi lesquels *Texaco* (1991), *Biblique des derniers gestes* (2002), *Un dimanche au cachot* (2007), et *L'empreinte à Crusocé* (2012).

Du marqueur de paroles aux narrateurs hétéronymiques

Rappelons l'arrivée du marqueur de paroles dans *Solibo magnifique*, décrit comme un des témoins de la mort du conteur dans le procès-verbal rédigé par l'inspecteur de police : « Patrick Chamoiseau, surnommé Chamzibié, Ti-Cham ou

1. « Entretien de Cayenne avec Patrick Chamoiseau : "Qu'est-ce que la littérature ?" », 13 décembre 2007.

Oiseau de Cham, se disant “marqueur de paroles”, en réalité sans profession, demeurant 90 rue François-Arago² ».

Dominique Chancé, après Lydie Moudileno, a bien montré comment, à travers ces divers noms que se donne le narrateur, se révèle la complexité des appartenances de Chamoiseau³. J'en retiens surtout une mise en scène textuelle destinée à briser toute illusion référentielle et une manière de renvoyer la fiction à une forme d'enquête jamais terminée, chaque témoin ou suspect détenant sa part de vérité. Entre le conteur à la parole généreuse et l'inspecteur de police rédigeant procès-verbal et rapport, ou l'archiviste déposant ses notes, le marqueur de paroles « refuse l'agonie de l'oraliture » ; « [il] recueille et transmet », tentant de dire le « frottement de mondes » dont il est le témoin⁴. Devenu « scribouille d'un impossible⁵ », il n'en continue pas moins d'écrire, articulant l'écriture à la conscience même de cette distance et de cette impossibilité.

Le narrateur et ses hétéronymes reviennent dans *Texaco*⁶, mais cette fois accompagnés de nouveaux doubles, personnages en situation d'écriture qui reprennent en écho l'interrogation du narrateur et l'obligent à préciser sa propre posture. Ce roman est une somme, une chronique de l'histoire martiniquaise relatant les malheurs d'une famille en deux siècles de colonisation et la résistance d'une mère courage appelée Marie-Sophie Laborieux, digne fondatrice du quartier appelé Texaco, un quartier périphérique de Fort-de-France abritant les plus démunis. Le livre reprend toutes les étapes importantes de l'histoire martiniquaise et se veut une réappropriation de l'imaginaire et de la culture créoles à travers la généalogie d'un personnage. On remonte ainsi jusqu'à la vie de l'esclave résistant, empoisonneur des bœufs du colon, jusqu'au cyclone qui anéantit Saint-Pierre et à

-
2. Patrick Chamoiseau, *Solibo magnifique*, Paris, Gallimard, 1988 ; coll. « Folio », 1991, p. 30.
 3. Lydie Moudileno, *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, 1997 ; Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.
 4. *Solibo magnifique*, p. 159-160.
 5. *Ibid.*, p. 210.
 6. Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1991.

l'arrivée de Papa-Césaire et la visite de de Gaulle, dont on ne saura jamais s'il a dit : « Mon-Dieu-que-vous-êtes-français » ou « Mon-dieu-que-vous-êtes-foncés ».

Texaco propose plusieurs figures d'écrivains qui sont autant d'instances narratives concurrentielles et dédoublées : Oiseau de Cham, le double inversé de l'auteur, Marie-Sophie Laborieux, la mère-courage héroïne du roman dont la préoccupation n'est pas uniquement de dire – réciter – l'histoire à la manière d'une fresque épique, mais qui elle aussi interroge sa relation à l'écriture et devient en quelque sorte le relais du narrateur principal. Ainsi s'engage entre les deux une dialectique narrative dont l'effet est de décentrer et de déposséder Oiseau de Cham de tout prestige auctorial ou de toute supériorité hiérarchique par rapport à la parole de Marie-Sophie. À cela vient s'ajouter une troisième figure, celle de Ti-Cirique l'Haïtien, écrivain public chargé d'écrire pour la collectivité, véritable homme de lettres et de culture qui ne craint pas de citer les grands auteurs et se dit à la recherche d'un universel mythique. La compétence littéraire est partagée entre les diverses instances narratives, le métadiscours sur l'écriture appartenant aussi bien à Marie-Sophie Laborieux qu'au narrateur-scripteur et à ses doubles.

L'écriture est perçue dans ce roman par l'auteur-narrateur comme un entre-deux, entre méfiance et mémoire. L'écriture comme antre : caverne et réceptacle. Car il faut « lutter contre l'écriture, insiste le narrateur-scripteur : elle transforme en indécence les indicibles de la parole⁷ ». Écrire donc, mais autrement. Déjouer la pensée de l'universel promue par l'écrivain public de *Texaco*, Cirique l'Haïtien, pour qui Rabelais est suspect et qui souhaiterait que les Caraïbes rencontre « un-Cervantès-qui-aurait-lu-Joyce⁸ ». On note donc dans ce roman une dissémination de la fonction narrative qui institue une poétique de formes floues – flottantes – articulée à une réflexion sur l'écriture et le langage.

7. *Ibid.*, p. 322.

8. *Ibid.*, p. 378.

Celui qui se dit le « Marqueur de paroles⁹ » ne laisse pas sa propre parole se démarquer de celle de ses personnages. Dans ce sens, le Marqueur de paroles est lui-même marqué. Poétique de « l'oraliture » qui renvoie on ne peut plus explicitement à ce qu'Eugenio d'Ors énonçait comme la caractéristique principale du baroque : « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque, – pour nous exprimer à la façon du vulgaire – ne sait pas ce qu'il veut. Il veut, en même temps, le pour et le contre. [...] Il bafoue les exigences du principe de contradiction¹⁰ ». Dépassant la contradiction, Chamoiseau propose, après Pessoa et Glissant, un cogito baroque fait de narrateurs hétéronymiques¹¹.

Autor in fabula

D'autres doubles du romancier apparaîtront dans les romans subséquents, parmi lesquels le guerrier dans *Biblique des derniers gestes*¹². Le titre renvoie à une tradition à la fois nommée et déviée. En substantivant l'adjectif, le romancier laisse entendre qu'il s'agit de lancer le lecteur sur la voie d'une fiction ayant valeur d'enseignement sans l'enfermer dans un modèle trop rigide. Et c'est ainsi qu'on sera invité à observer, en compagnie du narrateur-témoin, la lente agonie d'un indépendantiste connu et à revoir le fabuleux destin de cette figure emblématique d'un pays dont l'histoire se confond avec celle de la colonisation. Ou, plus exactement, d'une colonisation qui, selon le personnage principal, aurait « réussi ».

9. Dans *Texaco* et les romans suivants, l'appellation « Marqueur de paroles » s'écrit avec majuscule.

10. Eugenio d'Ors, *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935, p. 29.

11. Voir Lise Gauvin, « Glissements de langues et poétiques romanesques », *Littérature*, n° 101, février 1996, p. 5-25.

12. Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

Balthazar Bodule-Jules avait annoncé qu'il mourrait dans « trente-trois jours, six heures, vingt-six minutes, vingt-cinq secondes, victime non pas de son grand âge mais des rigueurs de son échec ». Cette nouvelle de sa mort prochaine fut diffusée dans le supplément télé d'un journal local grâce à la présence d'esprit d'un journaliste qui, venu interviewer une chanteuse, tomba sur le militant politique par le plus grand des hasards et entreprit d'écouter ses révélations. Par cette entrée en matière burlesque, Chamoiseau inscrit d'emblée son récit sous le signe du mélange des tons et des styles, voire d'une autodérision qui n'empêche en aucun cas le sérieux du propos. Et la figure du guerrier de se substituer, en fin de parcours, à celle du rebelle ou du révolté pour désigner Balthazar Bodule-Jules, une figure que l'auteur Chamoiseau s'appropriera dans ses ouvrages sous l'appellation de « Guerrier de l'Imaginaire ».

Le roman étonne par l'importance donnée au paratexte. Celui-ci apparaît sous forme de trois épigraphes. Le paratexte intervient encore dans les nombreuses citations précédant les différentes parties du texte, comme pour en marquer les pauses et la respiration, paroles identifiées comme extraites des *Cantilènes d'Isomène Calypso*, du nom d'un conteur « à voix pas claire » de la commune de saint Joseph. Ce conteur interpelle l'auteur qu'il désigne sous le nom de « petit cham ». Le paratexte intervient aussi, à la fin du récit, sous forme de réflexions de l'auteur sur les événements qu'il vient de décrire, et sous forme d'archives empruntées à la sagesse populaire : « Les apatoudi de Man l'oubliée » et « Le livre des Da contre la malédiction ». Mais le paratexte se fait surtout remarquer, tout au long du roman et de façon presque obsédante, par la présence de notes de bas de page dont l'abondance ne manque pas d'étonner et constitue une nouveauté par rapport aux romans précédents¹³.

Certaines références, pour être données en note de bas de page, instaurent un autre niveau de fiction, cette fois sous forme d'adresse au lecteur à qui on demande de décoder le texte ainsi

13. Cette question a été analysée plus longuement dans Lise Gauvin, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

mis en regard du récit. Là encore, rien n'est simple car l'ouvrage ne se présente nullement comme un traité scientifique. Le système des notes dans *Biblrique des derniers gestes* rappelle celui qui préside au pseudo-appareil critique qu'on peut lire dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme. Parfois sérieuses et, parfois franchement ludiques, ces interventions directes du romancier disent que tout est vrai et faux dans l'ordre de la fiction. Comment croire, par exemple, à une précision du genre : « Il faut parler des colonialistes ! Une chronique de M. Balthazar Bodule-Jules, sur Radio Campêche, la radio carrément news and music, 1989-1990¹⁴ ». Comment, par contre, ne pas croire à la réflexion qui suit, également reproduite sous forme de note : « Ces arbres apparaissent souvent dans les romans d'Édouard Glissant, selon une symbolique que je questionne toujours¹⁵ ». Ou encore, on cite une émission sur « Radio Asé pléré annou lité, 1988¹⁶ ». Le discours d'autorité que l'on attend généralement de la note se trouve alors court-circuité par une forme de complicité ironique qui s'établit entre le lecteur et l'auteur.

À la fois ludiques, informatives, autobiographiques ou poétiques, ces notes constituent une sorte de répertoire des usages possibles de la note. Le narrateur y apparaît dans un double statut, aussi bien comme auteur que comme régisseur du récit. Ce qui oblige à considérer la note non plus comme pratique paratextuelle, assimilable aux didascalies théâtrales, mais plutôt comme partie intégrante de la diégèse en affichant la présence d'un auteur, d'un maître d'œuvre présent *in fabula* qui entre en relation avec un lecteur présent lui aussi *in fabula*. Mais là encore, la fonction auteur – ou destinataire – se trouve en quelque sorte déréalisée puisqu'on assiste à « un décrochage de cette fonction par sa place marginale¹⁷ ».

14. *Biblrique des derniers gestes*, p. 204.

15. *Ibid.*, p. 170.

16. *Ibid.*, p. 226.

17. Colonna Vincent, « Fausses notes », dans *Cahiers Georges Perec 1. Colloque de Cerisy (Juillet 1984)*, Paris, Éditions P.O.L, hors collection, 1985, p. 97.