

LISE GAUVIN

Jeux et enjeux de langue dans le roman québécois et francophone contemporain¹

Quelques mises au point

Un certain malaise s'est exprimé en 2007 avec la publication du manifeste intitulé « Pour une littérature-monde en français » dans le journal *Le Monde* (16 mars). On y sonnait le glas de la francophonie entendue comme le « dernier avatar du colonialisme français » et on annonçait l'avènement d'une littérature-monde en français « dont le centre est désormais partout, aux quatre coins du monde ». Co-rédigé par Jean Rouaud, romancier récipiendaire du prix Goncourt pour *Les champs d'honneur* et par Michel LeBris, directeur du festival Étonnants voyageurs de Saint-Malo, et co-signé par 44 écrivains, parmi lesquels Jacques Godbout, Wajdi Mouawad, Dany Laferrière et Nancy Huston, écrivains du Québec et du Canada publiés en France, ce manifeste mettait en évidence l'ambiguïté que recouvre le terme de francophonie lorsqu'il s'agit d'appliquer à la littérature un concept de nature d'abord politique.

Alors qu'au printemps 2006, à l'occasion du Salon du livre de Paris qui leur était consacré, des écrivains francophones se disaient marginalisés dans l'institution littéraire française bien que publiés par des maisons d'édition parisiennes, les prix littéraires de l'automne semblaient avoir changé la donne, puisque cinq sur sept de ces prix avaient été attribués à des auteurs « venus d'ailleurs ». D'où la nécessité, pour plusieurs écrivains, de recomposer avec des notions plus englobantes la scène de l'écriture « en français ».

On ne peut qu'applaudir à ce souci de décloisonnement et de relations égalitaires entre les diverses littératures de langue française dont on souligne à juste titre l'« effervescence romanesque ». On ne peut qu'être d'accord avec

¹ Ce texte reprend en partie une communication prononcée à l'université de St-Étienne en janvier 2010. Pour une analyse plus poussée, voir Gauvin, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

les auteurs du manifeste pour dire que Réjean Ducharme est un des plus grands romanciers contemporains. Qu'être d'accord également avec ce concept de « littérature-monde », qui fait écho au Tout-Monde cher à Édouard Glissant et qui permet de regrouper le vaste ensemble de l'écriture en français, signalant par le fait même l'autonomisation de la langue et du littéraire. Mais quelques questions soulevées par le manifeste restent en suspens, auxquelles l'ouvrage collectif rédigé par 27 écrivains, *Pour une littérature-monde* (LeBris-Rouaud, 2007), apporte des éléments de réponse, mais suscite également de nouvelles interrogations.

Par contre, pourquoi ne pas avoir retenu la suggestion de Mabanckou qui proposait en 2006 que le terme de littérature francophone englobe désormais toutes les littératures « en français ». Ce dernier proposait ainsi de court-circuiter le modèle voulant que les littératures périphériques gravitent autour d'un noyau central, celui de la littérature française.

Remplacer la notion de littérature francophone par celle de « littérature-monde en français », n'est-ce pas, comme le suggérait Alexandre Najjar dans les pages du *Monde* (3 avril 2007), « expliquer l'eau par l'eau » ? On comprend le scepticisme d'un Jacques Godbout qui croit que pour changer la donne, Paris doit modifier son appareil éditorial et critique. « *Il ne s'agit pas de créer une mode "francophone", il s'agit de changer la "culture" de l'institution littéraire en France*². »

Et de changer également, ajouterais-je, les modalités de circulation du livre dans l'espace francophone. À ce sujet, un ouvrage récent de Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde* (Toledo, 2008) pose quelques questions stimulantes. Il est caricatural, selon l'auteur, de dresser la périphérie contre le centre comme il est inutile de choisir entre « *le devenir créole de l'identité et le vertige de sa perte* ». Pour tout écrivain, croit-il, « *il n'y a pas à choisir. Il n'y a qu'à osciller.* » (Toledo, 2008 : 51) Et d'ajouter qu'il faudrait encore, pour que cette pluralité de centres puisse vraiment exister, que le système de reconnaissance de langue française puisse accueillir « *à égalité de chances, les livres écrits ici et ailleurs* » (Toledo, 2008 : 68).

² Jacques Godbout, « La question préalable », in *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007, p. 107.

Le modèle anglo-saxon repose sur un système éditorial décentré, réparti sur plusieurs continents. Tel n'est pas le cas de la production littéraire de langue française, coincée dans son centralisme parisien : « à aucun moment, les signataires ne sortent du système de reconnaissance qu'ils critiquent. Plus ils le dénoncent, plus ils lui donnent de l'importance. » (Toledo, 2008 : 67). Comment en effet comprendre autrement la référence aux prix littéraires parisiens de la rentrée 2007, attribués à des auteurs « venus d'ailleurs » mais tous publiés par de grandes maisons parisiennes ? Est-ce vraiment l'indice d'une pluralité de centres ?

On pourrait longuement épiloguer à propos des contradictions du manifeste. La démonstration de Camille de Toledo est convaincante bien que, dans son désir de déconstruire les oppositions manichéennes du texte, il oublie de parler de celle, fondamentale, qui consiste à associer le concept de « littérature-monde » à une langue, aussi glorieuse soit-elle, et il omet de décrire, sinon de façon allusive, les conditions particulières d'exercice de la littérature dans les pays de langue française.

À la croisée des langues et des publics

Comment donc nommer les diverses littératures francophones sans les marginaliser, et, d'une certaine façon, les exclure ? Comment, par contre, ne pas remarquer les spécificités de ces littératures qu'on a du mal à définir ? Littératures mineures, minoritaires, petites littératures ? Tour à tour ces désignations ont été choisies pour décrire des systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants. Toutefois, malgré la disparité de leurs situations, force est de constater que les littératures québécoise, antillaise, belge francophone, ou même africaine ont en commun le fait d'être écrites en français dans des contextes où cette même langue se trouve en relation concurrentielle, voire parfois conflictuelle, avec d'autres langues.

Ce qui entraîne chez ces écrivains se situant « à la croisée des langues » une sensibilité particulière à la problématique langagière, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction. La notion de surconscience renvoie à ce que cet inconfort dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. Ce que Gaston Miron avait un jour résumé dans une admirable formule :

« *Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue*³ ». Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones a ceci de particulier que le français n'est pas pour eux un acquis, mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. Ce qui donne le travail remarquable d'un Kourouma inventant une langue, sa propre langue d'écriture irriguée par le rythme et les manières de penser malinké. D'une Assia Djébar que la fréquentation de langues autres que le français, comme le berbère et l'arabe, pousse à thématiser son rapport à la langue dans des récits complexes, mêlant diverses temporalités. Sans compter les prises de position manifestaires des écrivains antillais signataires d'*Éloge de la créolité*, les Chamoiseau et Confiant dont l'œuvre convoque l'histoire pour mieux dire l'épopée au quotidien. Ou encore le discours à dessein provocant d'un Verheggen prônant la nécessité de parler « grand-nègre » et de faire entendre « l'inouïversel ». Mais ces déclarations à l'emporte-pièce ne doivent pas faire oublier la fragilité même du travail d'écriture et la menace d'aphasie qui guette à tout moment ceux qui, comme France Daigle, d'Acadie (Canada), avouent écrire dans « le creux d'une langue ».

Autre trait commun aux littératures francophones : leur situation dans l'institution littéraire française, situation qui, somme toute et malgré les succès des uns et des autres, reste marginale. Ces littératures se sont développées dans des contextes historiques fort différents, adoptant parfois le modèle de littérature nationale ou se contentant de le rêver, comme ce fut le cas pour la littérature québécoise au XIX^e siècle, ou de le rejeter, comme on le fit en Belgique à la même époque. Plus ou moins organisées sur le plan de l'édition, de la critique ou de la diffusion dans leur propre aire culturelle, ces littératures dépendent toujours, pour leur circulation et leur diffusion d'un pays francophone à un autre, de l'instance de légitimation que constitue le milieu éditorial parisien. Ce centralisme extrême de l'institution littéraire française expliquerait en partie le fait que les littératures francophones d'Amérique, à la différence des autres littératures américaines, n'aient pas renversé en leur

³ Gaston Miron, « Malmener la langue », in Lise Gauvin, *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997 et 2006, p. 57.

faveur la dialectique du centre et de la périphérie. D'autres facteurs interviennent également, comme, bien entendu, celui de la masse linguistique.

Les écrivains francophones ont ainsi en commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. Comment en arriver à pratiquer une véritable « esthétique du divers » (Segalen) sans tomber dans le marquage régionaliste ou exotisant ? Et comment se situer, lorsque à titre d'écrivain l'on fait partie d'une littérature de langue française hors de France, entre les deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme ? Comment intégrer aux codes de l'œuvre et de l'écrit le référentiel qui renvoie à différents systèmes de représentation culturels ?

Pour toutes ces raisons, j'ai déjà proposé de substituer à l'expression « littératures mineures », au sens que lui donnent Deleuze et Guattari, souvent utilisée en contexte francophone⁴, celle, plus adéquate me semble-t-il de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon.

Les littératures francophones fonctionnent ainsi selon une double forme d'institutionnalisation, celle qui les relie à l'espace d'origine et celle qui les rapproche du champ littéraire français hexagonal, dont elles constituent parfois, comme c'est le cas pour la littérature antillaise, une sorte d'avant-garde tumultueuse. La question des relations écrivains-publics touche donc à la fois au statut des littératures francophones et aux formes qu'elles privilégient.

L'écrivain francophone doit composer avec la proximité d'autres langues, une situation de diglossie dans laquelle il se trouve souvent immergé, ou encore

⁴ « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29. On pourra consulter également sur ce sujet : *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin, P.I.E - Peter Lang et PUM, Bruxelles et Montréal, 2003.

une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés : autant de faits qui l'obligent à mettre au point ce que Glissant nomme des « stratégies de détour ». Ces stratégies peuvent prendre les formes les plus variées, qui vont d'un procès de traduction au commentaire explicatif ou à la mise en place de procédés astucieux destinés à l'intégration des langues ou des niveaux de langue. Parmi ces stratégies, j'ai examiné dans un ouvrage récent (Gauvin, 2007) celles qui font partie de ce qu'il est convenu d'appeler, après Genette, les *seuils* du récit, soit ces textes qui introduisent le récit, l'accompagnent et le prolongent. Je me suis intéressée tout particulièrement à la présence des notes dans l'économie des récits. Quelles relations ces marges du texte entretiennent-elles avec le récit lui-même et avec la narration ? Quels types de pactes établissent-elles avec le lecteur et quelle image du public est ainsi projetée ? S'agit-il de marques signalant un décalage ou à tout le moins un écart par rapport à une norme externe considérée comme légitime ? N'y aurait-il pas lieu d'y voir également une nouvelle manière de concevoir la fiction ?

Précisons toutefois que l'usage de la note ne commence pas avec les romanciers francophones. Très populaire au XVIII^e siècle, on la retrouve chez des auteurs comme Sade, Laclos et Rousseau où elle hésite entre la distance critique, en établissant une forme de complicité avec le lecteur, et le discours d'autorité, en servant de caution au savoir. Les notes ont alors le double rôle d'assurer une légitimité qui fait défaut au roman et de mettre en question la légitimité littéraire puisqu'elles introduisent du doute et de l'incertitude quant à l'instance d'énonciation. Qu'en est-il du côté des romans francophones ? J'examinerai de ce point de vue quelques exemples empruntés à la littérature québécoise et aux littératures réunionnaise, antillaise et africaine. Voici donc un aperçu des fonctions particulières de la note chez quelques écrivains francophones.

Fonction explicative

Une fonction explicative d'abord, résultat le plus souvent d'une contrainte éditoriale, qui s'apparente à l'ajout d'un lexique visant à traduire certaines expressions ou certains vocables. Tel est le cas dans un premier roman du

Québécois Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*⁵, où l'on peut lire, d'entrée de jeu, un appel de note indiquant la présence d'un double public. Une première série d'oppositions se remarque ainsi entre le français de France et le français québécois. Dès la première page en effet, une note se lit comme suit : « *Français de France, voyez glossaire.* » En se reportant docilement au glossaire, le lecteur constate une fois de plus l'écart entre deux usages de la langue, puisque celui-ci est intitulé : « Petit glossaire québécois à l'intention des Français de France. » S'y retrouvent plusieurs expressions utilisées dans le cours du récit, dont le verbe « enfirouaper » qui est défini comme signifiant « tromper, rouler ». On y retrace également des noms de lieu (Bordeaux, Place Ville-Marie) ainsi que des références culturelles (M^{me} Bolduc). On y chercherait en vain par contre toutes les expressions idiomatiques employées. La traduction des mots anglais utilisés dans le récit n'y figure pas non plus. Retenons de ce document l'intention non équivoque d'affirmer une distance, distance encore attestée par l'allusion au « Français de France » Louis Hémon. (Beauchemin, 1974 : 27). Intention ironique par ailleurs puisque, après un premier renvoi au lexique, aucun mot n'est marqué d'un astérisque et aussi parce que plusieurs tournures particulières n'ont droit à aucune explication. Que comprend le « Français de France » d'une phrase comme celle-ci : « Un long filet d'hosties part de la bouche du père. » (Ibid. : 14) Ou encore cette autre : « Varlope de Christ-de-sybole » (Ibid. : 15). Le paratexte du roman suppose la présence d'un destinataire étranger au contexte référentiel de l'œuvre tout en l'excluant – au moins partiellement – de ce contexte puisqu'on ne lui donne pas toutes les références.

Je pourrais ici analyser longuement l'utilisation de la langue populaire dans les romans de Tremblay. Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1977) son premier roman, on remarque une intégration des paroles des personnages aux passages narratifs, comme une actualisation immédiate de la scène, et une diminution de l'écart entre le langage du narrateur et celui des personnages. On y trouve un narrateur non autoritaire, peu présent et peu évaluatif,

⁵ Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Montréal, Québec/Amérique, 1974. Publié en France sous le titre *L'Entourloupé*, aux éditions de la Table ronde. Désormais indiqué par E, suivi du numéro de la page.

qui semble constamment prêt à s'éclipser devant la parole des personnages, qu'il enchâsse de manière fort souple. La hiérarchie est oubliée, de même que tout commentaire explicatif visant à traduire, pour un destinataire étranger, les expressions idiomatiques. Dans la prose de Tremblay, on passe insensiblement de l'un à l'autre niveau de discours. Il s'agit d'une modulation ou mieux encore d'un tissage destiné à atténuer la tension entre les registres de paroles. Une parole dont l'hybridation et le dialogisme – associés au rappel incessant du corps et de la vie matérielle – rappellent encore l'ambivalence carnavalesque.

Au conflit des codes, l'auteur substitue une tension faite de tolérance et d'interaction. Le français, pour cet écrivain, est un matériau mobile et apte à se plier aux adaptations et modifications rendues nécessaires par des contextes spécifiques. On peut parler dans son cas d'une intériorisation ou d'une réappropriation de la norme dans des textes marqués par une joyeuse relativité des discours. Il n'y a donc pas de notes explicatives dans les romans de Tremblay, mais une présence assez constante des dictionnaires. Plusieurs personnages de Tremblay sont des lecteurs impénitents. Parmi les livres admirés, le dictionnaire occupe donc une place de choix. Sa présence, de plus en plus manifeste avec le projet d'écriture d'Édouard, atteste le recours nécessaire à une norme linguistique qu'il serait inutile ou vain de contester. C'est même ce savoir linguistique – acquis ou corroboré grâce à la consultation du dictionnaire – qui, dans le roman *Des nouvelles d'Édouard* (1984) renverse la hiérarchie sociale en faveur du protagoniste. Si l'écrivain prête à ses personnages de théâtre sa propre compétence d'auteur en moulant leur « parler beau » et joual dans les codes de la dramaturgie classique, il associe ses héros romanesques à sa propre recherche langagière.

Par contre, la fonction explicative de la note se retrouve également dans certains textes du romancier réunionnais Axel Gauvin, auteur du premier éloge de la créolité, *Du créole opprimé au créole libéré*. (Gauvin, 1977). Militant pour le créole, Axel Gauvin y affirme, preuves à l'appui, qu'il s'agit bien d'une langue, que cette langue est originale par rapport au français et apte à tout exprimer. Il en vient à prôner le bilinguisme dans l'administration, l'enseignement, la justice et la radio comme solution véritable au problème réunionnais.

Le premier roman d'Axel Gauvin, *Quartier Trois Lettres*, est d'abord publié en français chez l'Harmattan, puis traduit en créole. Les deux autres, *Faims d'enfance* et *L'Aimé*, seront publiés en français aux éditions du Seuil⁶. Quel statut sera-t-il accordé au créole ou au rapport français/créole dans l'un ou l'autre cas ? L'oralité dont témoigne *Quartier Trois Lettres* est rarement – sinon dans quelques exemples où l'auteur s'amuse à reproduire les liaisons dites fautives –, une transcription phonétique de la langue parlée. Le créole même n'est jamais donné directement – sauf dans quelques paroles de chansons – mais est toujours l'objet d'une transposition. Ainsi de la langue du roman qui ne laisse apparaître aucun hiatus entre la compétence du narrateur et celle de ses personnages. Aussi cette langue qu'on a accusée d'artifice est-elle précisément intéressante, à mon avis, parce qu'artificielle. C'est celle d'un conteur-écrivain qui, pour échapper aux divers procédés de marquage du roman régionaliste a pris la liberté d'inventer sa propre parole.

Tout en prenant conscience du double destinataire auquel il s'adresse (une quinzaine de brèves notes précisent le sens de certains mots), Axel Gauvin parvient, dans ce premier livre, à échapper à une diglossie textuelle qui serait une reproduction mimétique de la diglossie sociale dénoncée dans le récit : soit le monde du dehors contre le monde de l'intérieur, le beau langage, celui de l'institutrice, contre celui des gens ordinaires. En proposant une manière d'interlangue⁷ qui est véritablement une (re)création, langage qui procède par métaphorisation du créole et non par citation, *Quartier Trois Lettres* permet d'aller au-delà du clivage diglossique⁸.

Faims d'enfance, le roman suivant, publié lui aussi en France mais cette fois au Seuil et sous-titré simplement « roman », est une incursion dans le monde de

⁶ *Quartier Trois Lettres*, L'Harmattan, 1980, (traduction en créole chez Ziskaken/Aspred, 1984). *Faims d'enfance*, Seuil, 1987, *L'Aimé*, Seuil, 1990. Les références indiquées à la suite des citations renvoient à ces éditions. L'un de ces deux romans a été publié aussi en créole sous le titre *Bayalina*, éd. Grand Océan, Saint-Denis de La Réunion, 1996.

⁷ Voir à ce sujet Lambert-Félix Prudent, « Diglossie et interlecte », *Langages*, n° 61, 1981, p. 13-38.

⁸ Interrogé sur la manière dont il a écrit ce roman, Axel Gauvin répond : « Pour *Quartier Trois Lettres*, il y a eu des versions mêlées, une version française puis une version créole, puis une française modifiée par le créole, puis une créole modifiée par le texte français ou la trame française ». « La langue mixte d'Axel Gauvin, Entretien avec Bernard Magnier », *Notre Librairie*, n° 104, 1991, p. 100.

l'enfance, celui d'un jeune homme d'origine indienne qui retrace, sous forme de monologue intérieur, les étapes de son apprentissage à l'école des Blancs. Dans ce roman, le savoir de l'école se confond avec l'apprentissage des bonnes manières, celles de la table aussi bien que celles du bien dire. À quelques moments, le recours au créole signale une situation de crise. À un certain moment, l'institutrice, surnommée à juste titre Garde-Chiourme, corrige une phrase en créole, la seule transcrite telle quelle dans le roman « (J'moin la fine manij lé mién) » par « J'ai déjà mangé le mien ». Ce qui frappe surtout le lecteur habitué à la très grande liberté langagière de *Quartier Trois Lettres*, c'est le caractère beaucoup plus discret de ces interventions en créole, qui donne à cette langue une simple valeur de citation. Ceci est encore accentué par l'abondance des notes expliquant certains particularismes et chargées d'assurer l'ancrage référentiel du roman. Aucune opacité ne vient déstabiliser le lecteur : la résistance de l'enfance, dès l'incipit du récit, ne s'opère pas sur le plan linguistique. Par ailleurs, une note intervient dès la deuxième page, qui explique ce qu'est le jacquier. Deux autres notes suivent pour expliquer ce qu'est un « gafourne » (un bled) et un « Malabar » : « Nom généralement méprisant donné aux Hindous de la Réunion originaires, pour beaucoup, de la côte des Malabars. »

À travers ce marquage de la différence d'une part, beaucoup plus important que dans le livre précédent et, d'autre part, cette nouvelle retenue face à l'invention verbale – et notamment syntaxique, comme si le narrateur avait déjà intériorisé la norme que l'école veut lui imposer – se profile l'image persistante d'un double destinataire. Plus encore, l'image privilégiée est celle d'un destinataire qui appartient à une autre communauté que celle d'origine⁹.

Avec *L'Aimé*, histoire d'un sauvetage d'enfant accompli par une grand-mère, le mouvement amorcé dans *Faims d'enfance* se précise. La diglossie y est nommée on ne peut plus clairement. Le texte, cette fois, ne se contente pas d'évoquer un contexte de diglossie mais, jusqu'à un certain point, le reproduit. Les exemples abondent de glose et d'un procès de traduction qui s'inscrit dans

⁹ À propos de ce roman, Axel Gauvin déclare : « Il y a d'abord eu un texte créole, qui a été traduit en français. Or le manuscrit a été refusé. J'ai compris que cette version française devait être travaillée pour elle-même, presque indépendamment du texte créole ». Cf. entretien cité, p. 101.

le corps même du texte. On remarque par ailleurs un système de notes particulièrement développé.

Nous reconnaissons dans cette dualité énonciative, renvoyant à un destinataire tout aussi duel, le rappel mimétique d'un contexte diglossique plutôt que sa transformation. Bref, ce que les romans d'Axel Gauvin gagnent en lisibilité, ils le perdent en invention langagière et en force subversive, étant bien entendu que toute glose, voire tout procès de traduction inscrit dans le texte, donne à la culture du récepteur un statut supérieur à celle de la culture de l'émetteur¹⁰.

L'écrivain avoue que sa manière de travailler a changé. La langue du premier roman était un mixage, un métissage, une « langue artificielle » comme on l'a dit, chose qu'il prend d'ailleurs pour un compliment. Changement de cap donc, mais aussi changement d'éditeur. Les éditions du Seuil succèdent à l'Harmattan. Les notes explicatives se systématisent. Des notes demandées par l'éditeur ? Oui, acquiesce le romancier, qui précise encore que pour lui « *quand il y a une note, c'est qu'il y a un échec, un problème qui n'a pas été résolu*¹¹ ».

Fonction ludique et poétique

Certains romanciers ne se plient pas facilement à cette contrainte éditoriale et s'engagent dans diverses pratiques de détournement. Réjean Ducharme, par exemple, dans un roman *L'Hiver de force*, met en scène un narrateur-personnage, André Ferron, correcteur d'épreuves devenu scripteur, sinon écrivain, appliqué à écrire l'histoire de sa vie avec l'inséparable Nicole : « *On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture.* »

¹⁰ « The gradual discarding of glossing in the post-colonial text has, more than anything, released language from the myth of cultural authenticity, and demonstrated the fundamental importance of the situation context in according meaning. While the untranslated word remains metonymic and thus emphasizes the (posited) experiential gap which lies at the heart of any cross-cultural text, it also demonstrates quite clearly that the use of the word, even in an English language context, confers the meaning, rather than any culturally hermetic referentiality. 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 ». *The Empire Writes Back*, ouv. cité, p. 66.

¹¹ Entrevue accordée à Lise Gauvin, avril 1999.

(Ducharme, 1973 : 15). On assiste alors à une représentation du parler populaire québécois, le joual, en même temps qu'à sa mise à distance ironique. La « belle écriture » revendiquée par le narrateur est une manière de ramener le travail de l'écrivain aux dimensions de la graphie, soit une façon d'afficher un degré zéro du style, conçu comme un artisanat et une transcription / imitation. Mais cette transcription, qu'elle soit phonétique, ou fantaisiste, reste toujours le résultat d'une transformation. Le narrateur s'efforce tout spécialement d'épingler le langage des usagers de la C.C.C. (la Contre-Culture de Consommation), un langage farci d'expressions anglaises mis à la mode par une certaine bourgeoisie d'artistes et d'intellectuels. Ce qui donne : « *hier elle flippait à cause qu'elle était high ; ce soir elle était down à cause qu'elle faisait un bad trip* » (Ibid. : 24). Quant au joual, il est défini en note comme un : « *Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois* » (Ibid. : 19).

L'originalité du livre, par rapport aux romans antérieurs, tient en grande partie dans le système insolite créé par la présence des notes en bas de page. Apparemment produit pour expliquer certains mots, comme la première note qui sert à définir le joual, ou encore pour traduire des expressions anglaises, cet appareil acquiert très vite une connotation ludique. Comment en effet prendre au sérieux un système de « références » comme celui-ci : sur une même page, trois appels de notes renvoient aux mots « *grilled-cheese* », « *dill pickles* », « *smoked-meat* » et un quatrième, placé après les mots « monde ordinaire », donne en bas de page, non plus la traduction française, mais les mots « *cheap people* » (Ibid. : 128). Pareilles impertinences sont fréquentes. Pour « *I want to get off* », on donnera en note : « Arrêtez la terre, je veux descendre » (HF, p. 166). Pour « *anyway* », la « traduction » sera : « ennéoué » (Ibid. : 173). Tout en mettant en place la fiction d'un double destinataire ou d'un double public, ces signaux textuels installent une douce connivence avec le lecteur québécois, qui sait reconnaître dans la note renvoyant au « *Manifeste global des Automartyrs* » (Ibid. : 187), une allusion au *Refus global* publié à Montréal en 1948 par des peintres désignés sous le nom d'« Automatistes ». Ce lecteur est le seul également à savoir décoder certains effets de langage dans *l'Hiver de Force* et à pouvoir constater à quel point le mimétisme affiché et l'apparente neutralité du discours du narrateur sont sous-tendus par de

multiples tensions, renvoyant à une série d'écarts ironiques. On reconnaît dans cet usage des éléments parodiques qui rappellent ceux de Perec et des oulipiens. Les notes renvoient alors à un flottement quant à l'identification de l'instance d'énonciation, qui s'apparente à une voix hors-champ ou a-synchrone, comme au cinéma (Colonna, 1984).

D'autre part, l'appareil éditorial complexe qui vient moduler les romans de Chamoiseau participe d'une mise en jeu que l'on peut lier à la fois à une nécessité explicative et à une stratégie de détournement du récit analogue à celle que pratiquent certains auteurs sud-américains. Ainsi la forme « roman » est-elle déstabilisée et réinventée par ces textes qui, en établissant des frontières poreuses entre la réalité et la fiction, plus exactement entre divers niveaux de fictions, interpellent le lecteur et l'obligent à une constante réévaluation du pacte énonciatif. Destinée dans un premier temps à clarifier le sens de certains vocables ou à traduire certaines phrases, la note devient, avec *Biblique des derniers gestes*, une manière d'interroger les enjeux de la fiction et ses modalités. Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, ces notes – qu'on pourrait tout aussi bien désigner comme des contre-notes – disent que tout est vrai et faux à la fois dans l'ordre du récit.

Dans le premier récit de Chamoiseau en effet, *Chronique des sept misères*, la note a d'abord une fonction explicative : ce paratexte est destiné en tout premier lieu à traduire les expressions créoles. Ainsi « milan » renvoie-t-il à « information », « couli » à « descendant d'Hindous immigrés », « major » à « sorte de héros de quartier ». (Chamoiseau, 1986). Ce à quoi l'auteur ajoute : « chaque quartier avait le sien ». Le mot « engagé » appelle une longue explication.

Dans *Texaco*, l'organisation du récit renvoie à « une poétique de cases vouée au désir de vivre ». (Chamoiseau, 1992 : 369). Cette poétique s'inspire de l'ordonnance de la ville créole telle qu'elle émane d'un quartier comme celui de Texaco. L'idée d'un « désordre de paroles » (Ibid. : 352) ou d'une Babel ne lui est pas étrangère :

Au centre, une logique urbaine, occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française. De l'autre le foisonnement ouvert de la langue créole dans la logique de Texaco. Mêlant ces deux langues, rêvant de toutes les langues, la ville créole parle en secret un langage neuf et ne craint plus Babel. (Ibid. : 234)

Ce langage est recréé par le relais de diverses instances narratives qui, à tour de rôle, témoignent de leur recherche. Les stratégies sont multiples. Elles vont du procès de traduction (un passage est donné en créole, doublé de sa traduction en français) au commentaire métalinguistique et à l'explication indirecte : « Il en resta estébécoué, transi par tant de rage et par si tant d'amour. » (Ibid. : 52)

Ou encore, cette fois sans traduction littérale :

Mais (saki pa bon pou zwa pa pé bon pou kanna) ils avaient quand même à comprendre que la liberté n'étant pas divisible, la leur allait en grappes avec celle des nèg-terre et l'engeance pleine des malheureux. (Ibid. : 108)

Dans les cas précédemment cités, l'usage de la parenthèse n'a plus rien de systématique. Il en va de même pour la note, qui s'estompe presque entièrement du récit. Par contre, et comme par un procédé à rebours, une note entière est donnée en créole, cette fois sans traduction, mais avec un simple renvoi aux Cahiers de Marie-Sophie Laborieux. (Ibid. : 143)

Chamoiseau invente ainsi un langage plus proche de la modernité expérimentale que des procédés de marquage – effets de réel – donnés par l'usage de lexiques particuliers. D'où la disparition ou tout au moins l'effacement du paratexte explicatif et son remplacement, ou plutôt sa mise en abîme, dans l'espace même du roman. Au lecteur de s'adapter à l'opacité inévitable qui en résulte.

Dans *Biblique des derniers gestes* (Chamoiseau, 2001) le système de notes mis en place occupe les fonctions les plus variées. Le narrateur est appliqué à authentifier son récit par de nombreuses références à des documents qui en constituent le hors-texte indispensable. Ce narrateur qui dit *je* se désigne lui-même comme un double de l'auteur. Il avoue avoir passé « *plusieurs mois sur [son] ordinateur à consigner ses innombrables variantes [celles d'Isomène Calypso] sans [se] hasarder à les trier ou les hiérarchiser* ». Un appel de notes précise alors : « *Une attaque de 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. Une autre note, quelques lignes plus bas, renvoie à un texte décrit dans ces termes : « *J'ai affronté des diablesse, par M. Balthazar Bodules-Jules, in Études créoles, GEREC, 1994* » (Ibid. : 234). Un pseudo-appareil savant s'élabore ainsi à travers le paratexte, donnant à lire parfois des renseignements quasi crédibles, comme celui-ci : une déclaration émise lors d'une émission de

Michel Field, « Le cercle de minuit », sur France 2 (Ibid. : 228). Parfois, par contre, on donne des précisions aussi farfelues que : « *Souvenirs de combats. Les exploits d'un grand martiniquais : M. Balthazar Bodule-Jules, Radio Lévé Doubout, Martinique, 1990* » (Ibid. : 204). Ou encore, on cite une émission sur « *Radio Asé pléré annou lité, 1988 (B, 226)* ». Autre exemple : « *Il faut parler des colonialistes !... une chronique de M. Balthazar Bodule-Jules, sur Radio Campêche, la radio carrément news and music, 1989-1990* » (Ibid. : 210). 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 quelques reprises, la note vient compléter le récit, soit en se référant à des communications de Balthazar Bodule-Jules intitulées « Adresses aux jeunes drogués de Saint-Joseph ». Soit en donnant à lire des inventaires dignes des passages les plus succulents des chroniques rabelaisiennes. L'allusion à un « barda » de militaire, notamment, appelle cette note : « *Livres fétiches, coutelas, couteau-jambette, cordes, unealebasse, pistolets et munitions, quelques photos, cartes diverses, plans de villes, poste récepteur-émetteur de fortune, mappemonde, passeports de nègre marron, sachets d'herbe à tous maux...* » (Ibid. : 204). À un autre endroit, la note, qui s'étend sur une vingtaine de lignes, énumère les particularités de dizaines et dizaines de pipes « *venues de mille coins impossibles* » (Ibid. : 280). Ces dénombrements sont autant de tentatives d'épuiser le réel, mais aussi l'aveu que ce réel reste toujours excédentaire par rapport au récit, quelle que soit la démesure de celui-ci. La fonction poétique l'emporte alors sur la fonction informative.

D'autres notes, plus rares, ont une véritable fonction explicative. Ce sont, par exemple, celles qui donnent la source des témoignages recueillis ainsi que les identités des informateurs ou renseignent sur les pratiques initiatrices (Ibid. : 170). Ou encore celle-ci qui établit la filiation : « *Ces arbres apparaissent souvent dans les romans d'Édouard Glissant, selon une symbolique je questionne toujours* » (Ibid.). On remarquera par contre qu'aucune note n'est consacrée à des traductions ou à des précisions lexicales. À la fois ludiques, informatives, autobiographiques ou poétiques, ces notes constituent une sorte de répertoire des usages possibles de la note : elles établissent une nouvelle complicité avec le lecteur et entretiennent de

l'incertitude quant à l'instance d'énonciation. À l'image d'un *lector in fabula* se superpose celle d'un *autor in fabula*. Le narrateur y apparaît dans un double statut, aussi bien comme auteur que comme régisseur du récit. Ce brouillage énonciatif oblige à considérer la note non plus comme pratique paratextuelle, assimilable aux didascalies théâtrales, mais plutôt comme partie intégrante de la diégèse.

Les modèles sont alors à chercher davantage du côté du réel merveilleux sud-américain et de l'inachèvement baroque que de l'ordonnance mesurée du jardin à la française. Chez Chamoiseau, on assiste au passage de la contrainte – la nécessité explicative – à l'invention. La note intervient de façon de plus en plus manifeste dans le déroulement du récit 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*. On est fort loin de l'aspect décoratif que prend le langage populaire et des effets de réel du roman de type réaliste. La situation de l'écrivain francophone devient ainsi emblématique de l'écriture « *perçue comme un jeu d'interférences complexes* » (Calle-Gruber-Saviska, 2000) et d'une « *modernité dont on sait qu'elle privilégie les marges, s'y institue, en fait partie* » (Barnett, 1987).

Fonction diégétique

Une démarche analogue se remarque chez le romancier Kourouma qui renvoie à un usage non conventionnel de la note. J'aime bien raconter l'anecdote du manuscrit des *Soleils des indépendances*, refusé par tous les éditeurs français mais accepté au Québec en 1968 et publié grâce à la création du Prix de la revue *Études françaises* (Presses de l'Université de Montréal). Kourouma avait osé faire entendre dans la langue des harmoniques venues d'une autre langue, le malinké. Le succès de Kourouma par la suite, et aussi celui des écrivains de la francophonie, dont tout particulièrement ceux de la créolité, a montré que la donne avait changé. On a même pu assister, dans certains cas, à une surenchère de particularités lexicales qui n'est pas sans rappeler une nouvelle forme d'exotisme, voire de préciosité. Mais, est-il besoin de le rappeler encore, la question se situe d'abord au niveau des poétiques. Et c'est à travers l'articulation du récit que le même Kourouma, dans ses deux derniers livres, revient de façon explicite à une problématique de la langue qui

n'a cessé de le hanter, en faisant des différents dictionnaires que le narrateur a en sa possession, et de leurs définitions souvent contradictoires, un argument narratif.

À la fois héros et récitant, le narrateur de *Allah n'est pas obligé...* (Kourouma, 2000) participe de la quête du romancier qui ne craint pas d'avouer la difficulté qu'il avait éprouvée au moment d'écrire son premier livre. Autodidacte de la parole, l'enfant-narrateur doit, comme Kourouma quelques années plus tôt, inventer sa propre langue d'écriture. Faisant table rase de techniques qui avaient fait leurs preuves – notamment, les monologues intérieurs de Fama et de Salimata et l'utilisation libertaire du lexique et de la syntaxe qu'ils autorisaient – le romancier cherche à accréditer une parole vive, celle d'un enfant-soldat tout juste rescapé de l'horreur humaine. Grâce à quelques dictionnaires reçus en héritage, ce narrateur improvisé trouve les mots pour dire, des mots qu'il emprunte parfois au *Larousse*, parfois au *Petit Robert*, parfois à *L'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, parfois au dictionnaire *Harrap's*. Ce qui nous vaut ce commentaire : « Le *Larousse* et le *Petit Robert* me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'*Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique* explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire *Harrap's* explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin » (Ibid. : 11). De simple adjuvant et outil qu'il se voulait au départ, le dictionnaire devient peu à peu et subrepticement l'un des actants principaux du récit. La recherche du mot juste est alors l'un des enjeux principaux du roman et les explications sont données dans le corps même du texte.

Personnage pluriel, le dictionnaire excède ainsi largement en effet la fonction métalinguistique qui lui est dévolue. On ne saurait décrire plus clairement la gymnastique langagière à laquelle doit se soumettre tout écrivain d'Afrique afin d'être compris par l'ensemble de la francophonie et la *surconscience linguistique* dont procède ses choix. On ne saurait souligner de façon plus explicite encore le problème des publics auxquels se destinent les textes et la question de leur réception.

Apprivoiser Babel

Frontières, marges, zones indécidables de l'entre-deux-langues, parole auctoriale qui vient en quelque sorte doubler celle du narrateur, la paraphraser, la contredire. La note lexicale se contente rarement de sa seule fonction explicative. Informatrice dans le premier roman de Beauchemin, elle n'en signale pas moins un malaise, un inconfort et disparaît à la première occasion : par l'ironie, elle interpelle le lecteur, le provoque, le met à distance respectueuse. Plus explicative chez Gauvin, la note semble appartenir au discours scientifique et par là, se mettre à l'écart du texte narratif. Elle s'affiche dès lors plus hétérographe qu'autographe, attestant l'existence du texte diglossique. Chez Ducharme, les fonctions phatique et ludique de la note dominent. Toutefois, chacun des systèmes de notes examinés intervient dans la diégèse d'une façon ou d'une autre, ne serait-ce que pour postuler l'existence d'un double destinataire, dont l'un est étranger au contexte référentiel de l'œuvre. À moins qu'il ne s'agisse d'une façon rusée de brouiller les pistes. De court-circuiter la narration.

Destinées dans un premier temps à clarifier le sens de certains vocables ou à traduire certaines phrases, la note devient, avec *Biblique des derniers gestes*, une manière d'interroger les enjeux de la fiction et ses modalités. Parfois sérieuses et informatives, parfois franchement ludiques, ces notes – qu'on pourrait tout aussi bien désigner comme des contre-notes disent que tout est vrai et faux à la fois dans l'ordre du récit. Les modèles sont alors à chercher davantage du côté du réel merveilleux sud-américain et de l'inachèvement baroque que de l'ordonnance mesurée du jardin à la française.

La note intervient de façon de plus en plus manifeste dans 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*. En inversant la perspective, on peut se demander si « *la forme du dire, de façon globale, n'est pas produite par la visée du destinataire, c'est-à-dire la visée que le destinataire se fait de la question du destinataire* » (Marimoutou, 1989 : 50). 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 marginale* » (Colonna, 1984 : 97).

La note renvoie aux frontières poreuses entre le réel et la fiction, comme entre les diverses instances d'énonciation et les registres de langue. La note infrapaginale dans le roman constitue une « fiction linguistique¹² », soit un langage qui permet à l'écrivain d'échapper à l'illusion de transparence produite par les « effets de réel » et de postuler que les signes de l'identité et de la différence sont d'abord affaire d'invention et de construction.

La note est une mise en évidence du fonctionnement du texte littéraire francophone, des glissements de langue sur lesquels il se fonde et qu'il doit inscrire d'une façon ou d'une autre dans la poétique du roman, glissements qui deviennent aussi une interrogation sur les modalités de la fiction. En analysant les « systèmes » ainsi produits, on ne peut que conclure à l'aspect « laboratoire » de ces expériences romanesques, un laboratoire particulièrement vivant dont l'effet est de proposer une nouvelle poétique romanesque.

Barthes a bien montré que toute la littérature, depuis Flaubert, est devenue une problématique du langage. Cependant, la situation particulière de l'écrivain francophone l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages. Dans l'espace littéraire francophone, la problématique du langage s'éloigne assez rapidement d'une opposition centre-périphérie, ou d'une dialectique de l'écart par rapport à une norme centriste pour proposer ses propres modèles qui rejoignent une interrogation plus large sur la nature même du fait littéraire. C'est en cela même que la posture de l'auteur francophone devient exemplaire de toute démarche d'écrivain. Condamné à *penser la langue*, à trouver sa propre langue d'écriture dans un contexte multilingue, cet auteur doit **apprivoiser Babel** : c'est-à-dire inventer de nouvelles formes aptes à faire entendre la complexité de ses appartenances. Il doit ainsi, sans renoncer à certains seuils de lisibilité, composer avec l'opacité des cultures singulières dans l'imaginaire de la langue et dans la conscience d'une présence des langues du monde.

Quant à la francophonie littéraire, elle se construit peu à peu, grâce à la volonté de ses auteurs de créer des réseaux (et rhizomes) d'interrelations, comme un archipel en expansion arrimé aux singularités des territoires

¹² L'expression est de Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, New York, No.15, 1978, p. 91-102.

symboliques qui le constituent. Mais un archipel inachevé, dont l'inachèvement même constitue le signe d'un devenir possible.

Références bibliographiques

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, Routledge, 1989, p. 66.

Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, New York, No.15, 1978, p. 91-102.

Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin dir., *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, P.I.E - Peter Lang et PUM, Bruxelles et Montréal, 2003.

Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawiska dir., *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris/Montréal/Torino, L'Harmattan, 2000.

Richard L. Barnett, « En guise d'avant-propos », in « The Preface », *L'esprit créateur*, Vol.27, No.3 automne 1987, p. 5.

Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « Lire la diglossie : l'exemple de La Réunion », *Littérature*, No.76, déc. 1989, p. 37-55.

Vincent Colonna, « Fausses notes », in *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, 1984, p. 96-109.

Lise Gauvin, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

Michel LeBris et Jean Rouaud dir. *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Camille Toledo de, *Visiter le Flurkistan ou Les illusions de la littérature-monde*, Paris, PUF, 2008.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

Félix-Lambert Prudent, « Diglossie et interlecte », *Langages*, No.61, 1981, p. 13-38.

Romans cités

Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Montréal, Québec-Amérique, 1974.

Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992.

Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2001.

Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard 1973.

Axel Gauvin, *Du créole opprimé au créole libéré*, Paris, L'Harmattan, 1977.

Axel Gauvin, *Quartier Trois Lettres*, Paris, L'Harmattan, 1980.

Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, Paris, Seuil, 1987.

Axel Gauvin, *L'Aimé*, Paris, Seuil, 1990.

Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé...*, Paris, Seuil, 2000.

Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978.

Michel Tremblay, *Des Nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, 1984.

LISE GAUVIN

Université de Montréal

Courriel : lise.gauvin@umontreal.ca