



14 | 2023

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française

La traduction intralinguale dans la francophonie

Myriam Vien et Fernando Funari (éds.)

Le statut de la note : didascalie ou diégèse

Lise Gauvin

Abstract | On remarque aisément, dans les littératures francophones, la présence de notes de bas de page qui s'ajoutent au texte du roman et l'encadrent. Ces notes portent la plupart du temps sur les questions de langue, s'apparentant dans ce cas aux lexiques que l'on prend parfois la peine d'ajouter à la suite des ouvrages. J'y décèle un autre signe de la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain, surconscience qui est chez lui synonyme d'inconfort mais aussi de création et l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages. Un autre signe également de cette présence des différents publics auxquels s'adresse le romancier. Dans ces conditions, on peut se demander si la note consiste vraiment en un texte d'accompagnement analogue aux didascalies théâtrales, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une partie de la diégèse. En d'autres termes, que nous apprend sur la forme même roman la note infrapaginale et en quoi cette pratique affecte-t-elle et transforme-t-elle la poétique romanesque ? Quelles en sont les fonctions ? Peut-on en établir une typologie ?

Mots-clé | Traduction, note du traducteur, surconscience linguistique, écrivain francophone, Québec.

DOI | [10.17457/IF/2023/GAU](https://doi.org/10.17457/IF/2023/GAU)

Pour citer cet article: Lise Gauvin, « Le statut de la note : didascalie ou diégèse », dans *Interfrancophonies*, n° 14, « La traduction intralinguale dans la francophonie » (Myriam Vien et Fernando Funari éds.), 2023, pp. 1-11.



Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, souhaite contribuer au développement des rapports culturels entre les pays francophones et les écrivains qui, à titre individuel, ont choisi le français comme langue d'écriture et de communication. Née de l'idée de Ruggero Campagnoli, en 2003, et dirigée par Anna Paola Soncini Fratta, *Interfrancophonies* espère – sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque « modèle », linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial – contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.

Grâce à une tradition solide de travail en commun et au renouvellement de son comité scientifique international, *Interfrancophonies* confirme avec cette “nouvelle série” une mission déjà entamée il y a plus d'une décennie ; elle met ainsi à la disposition des chercheurs et des curieux, à travers son nouveau site en libre accès et dans le respect des standards scientifiques internationaux, un organe fondamental de recherche qui se veut aussi un espace de dialogue.

Interfrancophonies paraît une fois par an avec un numéro thématique. Les articles proposés sont évalués en double blind peer review ; n'hésitez pas à consulter la page Consignes aux auteurs ou à écrire à la Rédaction pour tout renseignement supplémentaire.

Directrice émérite

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Directrice

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comité de direction

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Comité de rédaction

Fernando FUNARI – Rédacteur en chef (Università degli Studi di Firenze)

Benedetta DE BONIS (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Eleonora MARZI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Myriam VIEN (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Chiara GAGLIANO (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Silvia BORASO (Università Ca' Foscari – Venezia)

Sara DEL ROSSI (Università di Varsavia)

Comité scientifique

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Fernando FUNARI (Università degli Studi di Firenze)

Patricia GODBOUT (Université de Sherbrooke)

Catia NANNONI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Falilou NDIAYE (Università di Macerata)

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Josée VINCENT (Université de Sherbrooke)

Conseil scientifique international

Michel BENIAMINO (Université de Limoges)

André-Patient BOKIBA (Université Marien Ngouabi)

Yves CHEMLA (Université Paris Descartes)

Jean François DURAND (Université de Montpellier)

Gilles DUPUIS (Université du Québec à Montréal)

Georges FRERIS (Università Aristotele di Salonicco)

Dominique GARAND (Université du Québec à Montréal)

Jean JONASSAINT (Syracuse University)

Marc QUAGHEBEUR (Directeur des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles)

Antoine TSHITUNGU KONGOLO (Université de Lubumbashi)

Molly LYNCH (Université Paris IV)

Éric LYSØE (Université Clermont-Ferrand II)

Daouda MAR (Université Gaston Berger)

Srilata RAVI (University of Alberta)

Vidya VENCATESAN (Mumbai University)

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943

Registré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674

Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Web master : Matteo Mascellani | Responsable editoriale: Eleonora Marzi | Grafica e Logo: Elena Ceccato

Le statut de la note : didascalie ou diégèse

LISE GAUVIN

Le plus souvent, le paratexte est lui-même un texte :
s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte¹.

ON REMARQUE AISÉMENT, dans les littératures francophones, la présence de notes de bas de page qui s'ajoutent au texte du roman et l'encadrent. Ces notes portent la plupart du temps sur les questions de langue, s'apparentant dans ce cas aux lexiques que l'on prend parfois la peine d'ajouter à la suite des ouvrages. J'y décèle un autre signe de la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain, surconscience qui est chez lui synonyme d'inconfort mais aussi de création et l'oblige à une mise en scène constante de ses propres usages. Un autre signe également de cette présence des différents publics auxquels s'adresse le romancier. Dans ces conditions, on peut se demander si la note consiste vraiment en un texte d'accompagnement analogue aux didascalies théâtrales, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une partie de la diégèse. En d'autres termes, que nous apprend sur la forme même roman la note infrapaginale et en quoi cette pratique affecte-t-elle et transforme-t-elle la poétique romanesque ? Quelles en sont les fonctions ? Peut-on en établir une typologie² ?

La note fait partie de ce que Genette appelle le paratexte, soit ces textes qui « entourent [le texte] et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre³ ». On constatera que la définition du paratexte suppose, d'entrée de jeu, une certaine représentation du lecteur avec lequel il entre en relation

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 13.

² Ce texte est une version modifiée du chapitre intitulé « Le statut de la note : didascalie ou diégèse (Beauchemin, Gauvin, Ducharme) », dans Lise Gauvin, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007, p. 19-36. Cette version figure également dans Lise Gauvin, *Des littératures de l'intranquillité*, Paris, Karthala, 2023, p. 81-93.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, *op. cit.*, 1987, p. 7.

dialogique. Le paratexte, donc, interpelle le lecteur et le met en texte, constituant ainsi un discours métatextuel sur la littérature. « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un “vestibule” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. “Zone indécise” entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé” qui, en réalité, commande toute la lecture⁴ ».

Rappelons 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 ainsi le double rôle d'assurer une légitimité qui fait défaut au roman et de mettre en question la légitimité littéraire en établissant une forme de complicité avec le lecteur et en introduisant 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 des exemples empruntés à la littérature québécoise et à la littérature réunionnaise.

1. BEACHEMIN ET L'INSTITUTION D'UN DOUBLE PUBLIC

On peut lire *l'Enfirouapés*⁵ d'Yves Beauchemin, récit inspiré librement des événements terroristes qui ont affecté le Québec en octobre 1970, comme un désir d'échapper à la diglossie et une tentative de naturalisation du québécois. À partir d'oppositions binaires : français/anglais d'une part, français de France/français québécois d'autre part, l'auteur lui-même semble avoir fait son choix : le titre *l'Enfirouapé* renvoie à un usage spécifique au Québec et légitime par le fait même l'ensemble des marques du vernaculaire que l'on retrouve dans les paroles des personnages. Mais le parcours identitaire que propose la fable, parcours apparemment rocambolique qui mène le héros de Québec à Péribonka en passant par Montréal, n'a de fortuit que la logique extérieure. Il s'appuie en fait sur des haltes savamment programmées en vue de baliser un territoire : celui de la langue.

Une première série d'oppositions se remarque entre le français de France et le français québécois. Dans un court prologue, l'histoire est convoquée pour préciser l'origine du personnage principal, Maurice Ferland, digne descendant du capitaine d'artillerie Rodrigue Ferland de la Barre, officier du régiment de Carignan arrivé à Québec en 1665 et père d'une longue lignée que l'arrivée des Anglais « réduisit au simple

⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵ Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Ottawa, La Presse, 1974. Publié en France, aux Éditions de la Table ronde, sous le titre *L'Entourloupé*.

nom de Ferland⁶ ». Au moment où l'histoire commence, trois cents ans plus tard, aucune confusion n'est possible entre le langage des premiers colons et le français québécois d'aujourd'hui puisque l'auteur prend la peine d'inscrire sa différence de façon non équivoque. 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 une série d'expressions utilisées dans le cours du récit, dont le verbe « enfirouaper » qui est défini comme signifiant « tromper, rouler ». On y retrouve également des noms de lieu (Bordeaux, Place Ville-Marie) ainsi que des références culturelles (Mme Bolduc). On y chercherait en vain par contre toutes les expressions idiomatiques utilisées. La traduction des mots anglais donnés dans le texte 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 Hémon⁷. 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 père⁸ » ? Ou encore celle-ci : « Varlope de Christ-de-sybole⁹ » ? Ce paratexte affirme la présence d'un double destinataire et l'exclut du même coup en le présentant comme étranger – du moins partiellement – au contexte référentiel de l'œuvre.

Une tension ou rupture se manifeste ainsi entre les codes du français de France et ceux du français québécois mais cette tension est en quelque sorte extérieure au récit. Celui-ci est presque entièrement construit sur des dialogues truffés d'expressions idiomatiques (faire « la drave », « l'affaire est tiguïdou », « espèce de p'tit niaïseux ») qu'aucune marque typographique ne distingue de l'ensemble du texte. Ce qui n'empêche pas des variations dans les idiolectes : le langage du narrateur est plus neutre que celui des personnages – nous n'y avons trouvé que très peu d'écarts lexicaux par rapport à une langue standard – et celui du poète Platt (*sic*) est, par contraste avec celui de ses comparses, caricaturalement ampoulé et précieux.

Cependant cette tentative de naturalisation ou de normalisation linguistique du québécois se double de la présence, tout au long du récit, de l'anglais, une présence obsédante qui fait concurrence au québécois comme langue véhiculaire. Dans *l'Enfirouapé*, l'anglais est présenté à la fois comme langue d'usage – la langue par excellence de la finance et du commerce – et comme langue de l'altérité : à la différence des vocables québécois, tous les mots anglais sont donnés en italiques dans le texte,

⁶ Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, *op. cit.*, p. 5.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

qu'il s'agisse de noms communs comme *barbecue*, *spareribs*, *boss*, ou de noms propres comme *Household Finance* ou *Maple Leaf Valet Service*. Par contre, la rencontre finale entre les apprentis terroristes et l'homme d'affaires Donald Thompson est un véritable exemple de code-switching. Répondant en français à une question qui lui est formulée en anglais, le financier, sous le coup de la peur, finit par monologuer dans les deux langues : « Bons pour faire des poètes ou des gardiens de nuit, voilà. And pretty soon your children will tell you the same in English¹⁰ ». Une salve de mitraille éclate soudain et l'atteint. Malgré les dénégations du poète, « c'était malgré moi... j'ai dû trébucher », on ne peut que voir dans ce dénouement tragique un effet pervers du code-switching ou d'une situation dont déjà le *Fleur de Lys Tourist Room*, lieu de l'amour impossible, avait révélé l'ambiguïté. Mais aucune note ne vient traduire les mots anglais inscrits dans le texte, comme si le bilinguisme du lecteur était un présupposé ou un fait acquis.

Enfirouapé (ce mot est un dérivé de *in-fur wrapped* qui veut dire enveloppé dans la fourrure) dans une dialectique des langues dont les données socio-historiques lui échappent, le romancier accentue l'effet d'étrangeté de la langue anglaise tout en jouant sur la familiarité de celle-ci avec le lecteur. Ce texte, contemporain de la *Défense et illustration de la langue québécoise*, manifeste de Michèle Lalonde publié en 1979¹¹, propose la reterritorialisation du français par un certain vernaculaire québécois tout en instituant par son système de notes et son lexique, l'existence d'un double destinataire et d'un double public.

De façon générale, malgré ses décrochages oniriques, l'entreprise de Beauchemin romancier reste assez proche de l'esthétique réaliste. Par son clivage entre la langue du narrateur et celle des personnages, par son usage des particularismes langagiers, et aussi par son traitement général du récit l'écrivain inscrit dans sa pratique des *effets de réel* dont le rôle est d'authentifier le parler (vernaculaire) québécois, de reterritorialiser la langue sans pour autant remettre en cause les codes linguistiques ni ceux de la narrativité romanesque. Les notes infrapaginales ont alors une valeur informative et référentielle, leur fonction étant de marquer la distance et d'instituer un double destinataire. Leur disparition progressive dans les romans subséquents de Beauchemin indique une prise en charge par le récit du paratexte, sa transformation en diégèse. Un mouvement inverse se remarque chez Axel Gauvin.

2. AXEL GAUVIN ET LA NOTE HÉTÉROGRAPHE

Sachant que tout *fait* de langue, en littérature, devient un *effet* de langue, qu'en est-il de l'œuvre d'Axel Gauvin ? Le lecteur comprendra

¹⁰ *Ibid.*, p. 225.

¹¹ Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Montréal, L'Hexagone, 1979.

que j'ai choisi cet auteur à cause d'une homonymie qui, à tant de kilomètres de distance, m'a pour le moins intriguée. Ensuite parce que ses textes, c'est-à-dire son manifeste et ses romans offrent un corpus de choix pour qui veut analyser cette négociation permanente que doit accomplir l'écrivain, et tout particulièrement l'écrivain francophone, dans sa recherche d'une langue d'écriture. Peut-on dans son cas parler de diglossie ? Qu'entend-on au juste par cette notion appliquée à la littérature ? Dans quelle mesure cette écriture a-t-elle évolué ou non en fonction des publics auxquels elle s'adresse ? Que signifie l'appareil de notes qu'on y retrouve ?

Rappelons d'abord le manifeste, *Du créole opprimé au créole libéré*¹², premier « Éloge de la créolité ». 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 Seuil¹³. Quel statut sera-t-il accordé au créole ou au rapport français/créole dans l'un ou l'autre cas ?

Le concept de diglossie, que l'on a coutume d'utiliser pour désigner les sociétés dans lesquelles le créole occupe une position de langue dominée par rapport au français, appelle, lorsqu'il s'agit de littérature, quelques précisions et précautions. Il faut en effet se méfier d'un a priori littéraire qui laisserait entendre que les écrivains devraient ou doivent, par une sorte d'osmose identitaire ou de mimétisme implicite, nécessairement reproduire le rapport de force à l'œuvre dans leur société. « Ce qui signifie, précise Michel Beniamino, que l'approche littéraire s'est emparée de ce concept pour parler de diglossie littéraire, concept qui est à peu de choses près la copie conforme du précédent ». Le problème qui est posé par ce type d'approche, poursuit-il, « me paraît être de considérer la littérature comme une simple "chambre d'enregistrement" d'une situation définie au plan macro-social et de supprimer toute possibilité d'efficacité au facteur humain¹⁴ ».

Par ailleurs, la fortune qu'a connue la notion bakhtinienne de plurilinguisme n'a pas été sans créer quelque malentendu. Rappelons que le plurilinguisme bakhtinien est complexe et concerne aussi bien

¹² Alex Gauvin, *Du créole opprimé au créole libéré*, Paris, L'Harmattan, 1977.

¹³ *Quartier Trois Lettres*, Paris, L'Harmattan, 1980 ; traduction en créole chez Ziskaken/Aspred, 1984. *Faims d'enfance*, Paris, Seuil, 1987 ; *L'Aimé*, Paris, Seuil, 1990. Les références indiquées à la suite des citations renvoient à ces éditions. L'un de ces deux romans toutefois vient d'être publié en créole sous le titre *Bayalina*, Saint-Denis de La Réunion, Grand Océan, 1996.

¹⁴ Michel Beniamino, « Norme, littérature, identité nationale et francophonie », dans Daniel Baggioni et Elizabeth Grimaldi (éds.), *Genèse de la (des) norme(s) linguistique(s)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, p. 64.

l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux, des niveaux de langue.

Qu'en est-il du plurilinguisme dans les textes d'Axel Gauvin ? Avant d'aborder la question de la note, voyons quelle(s) image(s) du langage sont projetées dans ses romans ? Dans chacun de ceux-ci, on remarque un rapport au langage qui est aussi une thématization de la langue.

Quartier Trois Lettres est sous-titré, lors de sa parution aux éditions de l'Harmattan, « roman réunionnais ». Oublions pour l'instant le qualificatif et arrêtons-nous au mot roman. Du roman, il a en effet la multiplicité des personnages, la complexité de l'intrigue, le déroulement narratif en plusieurs épisodes. Mais ne pourrait-on pas parler plutôt de conte, et mieux encore de conte écrit ? On sait que cette forme a la propriété de mimer la relation conteur/conté. Or dans *Quartier Trois Lettres*, plusieurs éléments renvoient aux procédés du conteur. La première phrase, d'abord, rappelle les formules d'introduction au conte. « Eh, Ti-Pierre, regarde un peu par ici, dit tonton Maxie, la figure fendue par un sourire en tranche papaye. Devine devinaille, ti-Pierre¹⁵ ». On trouve aussi des formules d'attestation, qui, telles « à vrai dire », feignent d'accréditer une parole tout en entretenant une complicité de clins d'œil entre le conteur et son auditoire. Autre procédé : le « vous » qui, ainsi que dans tout récit conté, amplifie la fonction phatique de la communication. (« Ajoutez-y¹⁶ », « Vous voyez que¹⁷ ».)

Au conte encore, le livre emprunte l'importance accordée aux proverbes, devinettes et chansons qui, sous forme de textes intercalés, viennent soulager la tension et faire participer l'auditoire. Il s'agira en l'occurrence des personnages rassemblés soit dans un établissement où l'on boit joyeusement, soit dans une maison au cours d'une veillée funèbre. Par contre, l'oralité dont témoigne *Quartier Trois Lettres* est rarement – sinon en quelques exemples où l'auteur s'amuse à reproduire les liaisons dites fautives –, une transcription phonétique de la langue parlée, comme ont pu le faire, notamment, certains auteurs québécois des années soixante. 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, à chaque moment, ne laisse apparaître un 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 marquages du roman régionaliste ou doudouiste, a pris la liberté d'inventer sa propre parole.

Le lecteur, s'il est extérieur à la logosphère de la communauté de production, aura été tout au long du parcours tenu à distance d'une lecture exotisante, pour reprendre les termes de Carpanin

¹⁵ Axel Gauvin, *Quartier Trois Lettres*, op. cit., p. 8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

Marimoutou¹⁸, sans pour autant pouvoir se vanter d’accomplir une lecture « reconnaissante » car un certain nombre d’opacités sémantiques rendent ce récit parfaitement décryptable aux seuls habitués de la culture réunionnaise. 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. Son récit laisse entrevoir cette zone interlectale nommée par les linguistes, notamment Lambert-Félix Prudent¹⁹. En proposant une manière d’interlangue qui est véritablement un langage et une (re-)création, langage qui procède par métaphorisation du créole et non par citation, *Quartier Trois Lettres* permet d’aller au-delà de la dichotomie diglossique²⁰. Car la littérature, on ne le dira jamais assez, est affaire de langages plus que de langues²¹.

Faïms 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 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. La particularité du livre réside

¹⁸ Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « Lire la diglossie : l’exemple de La Réunion », dans *Littérature*, n° 76, décembre 1989, p. 48. À propos du cliché, celui-ci écrit : « Le cliché est là comme élément de production du texte, dans une situation fragile de littérature naissante ou minorée, en langue dominante ou en langue dominée, où le texte littéraire, pour être légitimé, par la double communauté qui le reçoit (pour aller vite, celle du Même et celle de l’Autre), a besoin de montrer qu’il s’inscrit dans la langue et la logosphère de la communauté de production, induisant à la fois des effets de reconnaissance (pour le Même) et d’exotisme balisé (pour l’Autre), quitte à retravailler un cliché dans une direction nouvelle » (*ibid.*, p. 52).

¹⁹ Lambert-Félix Prudent, « Diglossie et interlecte », dans *Langages*, n° 61, 1981, p. 13-38.

²⁰ 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 » (Bernard Magnier, « La langue mixte d’Axel Gauvin, Entretien avec Bernard Magnier », dans *Notre Librairie*, n° 104, 1991, p. 100).

²¹ Rappelons que la notion d’interlangue a été utilisée pour décrire une stratégie textuelle post-coloniale telle qu’on la retrouve, en ce qui concerne la littérature de langue anglaise, dans l’œuvre d’Amos Tutoala. Pour Ashcroft, Griffiths et Tiffin, auteurs de *The Empire Writes Back. Theory And Practice In Post-colonial Literatures*, cette notion repose sur un système linguistique original et distinct aussi bien de l’une que de l’autre des langues en contact (London/New York, Routledge, 1989, p. 67). « For example, Tutoala’s style may fruitfully be described by the term interlanguage, a term coined by Nemser (1971) and Selinker (1972) to characterise the genuine and discrete linguistic system employed by learners of a second language. The concept of an interlanguage reveals that the utterances of a second-language learner are not deviant forms or mistakes, but rather are part of a separate but genuine linguistic system. Such a system, along with its concomitant features of inscription, characterises Tutoala’s process of appropriation of English. Nemser identifies the learner-language as an “approximate system” which is cohesive and distinct from both source language and target language » (*ibid.*).

toutefois dans le fait que toutes les scènes se passent dans la cantine scolaire, lieu par excellence où s'affrontent, par parole interposée, les différents codes culturels du boire et du manger. *Faims d'enfance* donc, au pluriel, parce que défilent les rêves, les attentes et les malentendus, mais aussi, entend-on, fin d'enfance, puisqu'il s'agit de l'éveil à l'amour du jeune Soubaya.

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. Quand la nouvelle institutrice veut faire avaler une nourriture que les enfants trouvent insipide, la protestation se fait en créole : « Madame nous a faim²² ! ». À un autre 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 ». Quand elle demande à l'enfant de répéter, cela donne : « J'ai déjà mangé lé mién ». Quelques lignes plus bas, un autre enfant, pour ne pas se faire rabrouer, essaie de « sortir son français ». Or, il ne peut que grogner : « – Ma dent est piquée, les affaire doux me fait mal²³ ». Ce qui amène aussitôt la correction : « J'ai une dent cariée. Les choses sucrées me font mal ».

On retient de ces échanges que l'école, accentuant le rapport hiérarchique entre les langues, oblige à une censure linguistique que seule une situation de conflit peut faire lever. Il en est ainsi, jusqu'à un certain point, dans l'ensemble du texte. On y retrouve la plupart des procédés déjà notés dans le roman précédent, parmi lesquels une série d'expressions qui font image et proposent une resémantisation. Mais 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 qui, tout en respectant le rythme et la syntaxe de la phrase française, donnent au créole 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 (les notes sont ici lexicales mais aussi ethnographiques et historiques) 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

²² Axel Gauvin, *Faims d'enfance*, op. cit., p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 170.

imposer – se profile l’image persistante d’un double destinataire qui, comme nous l’avons déjà fait remarquer à la suite de Carpanin Marimoutou, signale le texte diglossique. Plus encore, l’image privilégiée est celle d’un destinataire qui appartient à une autre communauté que celle d’origine. Aussi la lecture qu’on peut en faire est-elle plus « exotisante » que « reconnaissante », car ce texte, malgré sa forme de monologue intérieur et l’émouvante complicité qui s’en dégage, reprend en bonne partie les traits de l’esthétique réaliste, entretenant, comme les œuvres nées dans le sillage de celle-ci, un rapport métonymique avec l’oralité créole dont il procède et auquel il renvoie²⁴.

Avec *L’Aimé*, histoire d’un sauvetage d’enfant accompli par une grand-mère, le mouvement amorcé dans *Faïms d’enfance* se précise. Le contexte étant le même que celui des romans précédents, celui-ci est donc marqué par une diglossie nommée on ne peut plus clairement : « Elle (l’institutrice) doit ne conserver l’éveil de ses sens que pour se préserver de la honte de sa mère – qui n’est que créole, mange à la main, dit gousse d’orange au lieu de quartier, la tunnel, la sable, la poison²⁵ ». Le texte, cette fois, ne se contente pas d’évoquer un contexte de diglossie mais, jusqu’à un certain point, il le reproduit : dans la citation déjà donnée, le mot créole est lui-même accompagné d’une note de bas de page qui apprend au lecteur que un ou une créole désigne une « personne de culture créole quelle que soit la couleur de sa peau²⁶ ». À plusieurs endroits, une glose vient ainsi doubler la narration comme telle. Il s’agit d’expliquer que, par exemple, « ces mots de comparaison cruelle – emportée par la langue des gens de son peuple, habitués à tourner en dérision leur propre malheur –, Grand-mère n’avait pu empêcher sa conscience de les secréter²⁷ ». Ou encore que Grand-mère et Ptit-mé sont « tous les deux bien dans ce pays où un seul verbe existe pour “se réveiller” et “se lever”²⁸ ». Les exemples abondent de glose et d’un procès de traduction qui s’inscrit dans le corps même du texte. On remarque par ailleurs un système de notes particulièrement développé. La page 38, à elle seule, en fournit quatre, la première donnant comme équivalent de « courage », les mots « force », « énergie ». Était-ce vraiment indispensable ?

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

²⁴ 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. Bernard Magnier, « La langue mixte d’Axel Gauvin... », *op. cit.*, p. 101).

²⁵ Axel Gauvin, *L’Aimé*, *op. cit.*, p. 190.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 229.

de traduction inscrit dans le texte, donne à la culture du récepteur un statut supérieur à celle de la culture de l'émetteur²⁹.

Cinq romans plus tard, l'écrivain reconnaît 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. C'était pour lui une façon de marquer le territoire. Il dit avoir changé d'avis après, voulant « une créolisation qui ne marque pas le territoire mais fait davantage arriver à l'autre, arriver à ceux qui ne sont pas créolophones ». D'où, précise-t-il, cette créolisation de son texte que le lecteur non créole doit comprendre. 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 résolu³⁰ ».

Textes ou paratextes ? Frontières, marges, zones indécidables de l'entre-deux-langues, parole auctoriale qui vient en quelque sorte doubler celle du narrateur, la paraphraser, la contredire. Lorsque métadiscours sur la langue, 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. Dans un des romans de Réjean Ducharme, que j'analyse dans l'essai *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, les fonctions phatique et ludique de la note dominent. Toutefois, chacun des systèmes de notes que nous avons 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.

²⁹ « 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 » (Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back*, *op. cit.*, p. 66).

³⁰ Entrevue accordée à Lise Gauvin, avril 1999.

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 linguistique³¹ ». Par fiction linguistique, j'entends ici ce langage qui permet à l'écrivain – et par conséquent au lecteur – d'échapper à l'illusion de transparence produite par les fameux « effets de réel » et de se rendre compte que les signes de l'identité et de la différence sont d'abord affaire d'invention et de construction.

LISE GAUVIN
(Université de Montréal)

BIBLIOGRAPHIE

- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back. Theory And Practice In Post-colonial Literatures*, London/New York, Routledge, 1989.
- BAETENS BEARDSMORE Hugo, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », dans *International Journal of the Sociology of Language*, n° 15, 1878, p. 97-100.
- BEAUCHEMIN Yves, *L'Enfirouapé*, Ottawa, La Presse, 1974.
- BENIAMINO Michel, « Norme, littérature, identité nationale et francophonie », dans Daniel Baggioni et Elizabeth Grimaldi (éds.), *Genèse de la (des) norme(s) linguistique(s)*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- CARPANIN MARIMOUTOU Jean-Claude, « Lire la diglossie : l'exemple de La Réunion », dans *Littérature*, n° 76, décembre 1989, p. 37-55.
- GAUVIN Alex, *Du créole opprimé au créole libéré*, Paris, L'Harmattan, 1977.
- GAUVIN Alex, *Quartier Trois Lettres*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- GAUVIN Alex, *Faims d'enfance*, Paris, Seuil, 1987.
- GAUVIN Alex, *L' Aimé*, Paris, Seuil, 1990.
- GAUVIN Lise, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- LALONDE Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Montréal, L'Hexagone, 1979.
- MAGNIER Bernard, « La langue mixte d'Axel Gauvin, Entretien avec Bernard Magnier », dans *Notre Librairie*, n° 104, 1991, p. 100-102.
- PRUDENT Lambert-Félix, « Diglossie et interlecte », dans *Langages*, n° 61, 1981, p. 13-38.

³¹ Cf. Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », dans *International Journal of the Sociology of Language*, n° 15, 1878, p. 97-100.