



Le Bulletin

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE FRANÇAISES DE BELGIQUE

Séance publique

Réception de Marie-José Béguelin et Gabriel Ringlet

Marc Wilmet – Marie-José Béguelin – Yves Namur – Gabriel Ringlet

Communications

Lise Gauvin L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle pratique romanesque – **Marc Wilmet** « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes... » (Victor Hugo, *Contemplations*, I, 7). Réflexion sur les classes grammaticales – **Roland Beyen** De *La Balade du Grand Macabre* de Ghelderode à l'opéra *Le Grand Macabre* de Ligeti – **Georges-Henri Dumont** Souvenirs des débuts d'une politique culturelle (1965-1973) – **Yves Namur** Ernest Delève, un poète dans la secrète évidence – **Gérard de Cortanze** J.-M.G. Le Clézio : une littérature de l'envahissement – **Hubert Nyssen** La maison commence par le toit... *capriccio* – **Yves Namur** La nouvelle poésie française de Belgique. Réflexions autour d'une publication récente – **Roland Mortier** Le rêve champêtre de Voltaire dans ses lettres à Madame du Deffand – **Jacques Charles Lemaire** Originalités thématiques et textuelles du *Romanz du reis Yder* (circa 1210)

Prix de l'Académie en 2008

Ceux qui nous quittent

Lucien Guissard par Gabriel Ringlet – **Fernand Verhesen** par Pierre-Yves Soucy



L'écrivain francophone et ses publics. Vers une nouvelle poétique romanesque

Communication de Mme Lise Gauvin
à la séance mensuelle du 10 janvier 2009¹

La francophonie littéraire représente un ensemble flou à l'intérieur de la République mondiale des Lettres. Le Salon du livre de Paris consacré à la francophonie en 2006 a bien mis en évidence un certain malaise des écrivains qui réclament le droit à être considérés comme des auteurs de langue française au même titre que les hexagonaux. Comment, en effet, désigner les diverses littératures francophones² sans les marginaliser, et, d'une certaine façon, les exclure ? Comment, par contre, ne pas constater le statut particulier de ces littératures qu'on a du mal à nommer. Littératures mineures, minoritaires, petites littératures ? Tour à tour ces désignations ont été choisies pour décrire des systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants. Les écrivains qui en font partie ont en commun de se situer « à la croisée des langues³ », dans un contexte de relations conflictuelles — ou tout au moins concurrentielles — entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui engendre

1/ Madame Lise Gauvin a prononcé cette communication en sa qualité de présidente de l'Académie des Lettres du Québec.

2/ Dans le cadre de cette conférence, j'utilise la notion de littérature francophone dans son acception la plus courante, soit celle d'une littérature française hors de France, tout en étant consciente du paradoxe qu'il y a à ne pas inclure dans le mot « francophone » les écrivains hexagonaux.

3/ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997 et 2006 (Prix France-Québec).

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. La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. Écrire devient alors un véritable « acte de langage ».

Les écrivains francophones ont aussi 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. Écrire donc, mais pour qui ? Comment en arriver à pratiquer une véritable « esthétique du divers » (Segalen) sans tomber dans le marquage régionaliste ? 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 ?

En dépit de leurs disparités de statuts, une analyse même superficielle montre bien que plusieurs champs littéraires francophones existent à leur façon, avec leurs tensions, leurs luttes intérieures et leurs lieux de diffusion. Ces littératures 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.

De nouveaux pactes de lecture

L'écrivain francophone doit composer avec la proximité d'autres langues, une situation de diglossie dans laquelle il se trouve souvent immergé, ou encore 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 ». Ce sont ces stratégies que j'ai examinées dans un ouvrage récent⁴

en m'intéressant d'abord à 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. Parmi les seuils, je m'intéresse tout particulièrement au paratexte et aux diverses fonctions occupées par les notes dans l'économie des récits. Quelles relations ces marges du texte entretiennent-elles avec la diégèse et avec les instances narratives ? Quels types de pactes établissent-elles avec le lecteur et quelle image du narrataire est ainsi projetée ? Dans quelle mesure ces énoncés renvoient-ils à la situation même de l'écrivain francophone sur l'échiquier mondial ? S'agit-il de marques diglossiques signalant un décalage ou à tout le moins un écart par rapport à une norme exogène considérée comme légitime ? N'y aurait-il pas lieu d'y voir également une nouvelle manière de concevoir la fiction ? L'appareil éditorial complexe qui vient moduler les romans de Chamoiseau, par exemple, 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. La situation de l'écrivain francophone devient ainsi emblématique de l'écriture « perçue comme un jeu d'interférences complexes⁵ » et d'une « modernité dont on sait qu'elle privilégie les marges, s'y institue, en fait partie⁶ ».

Au moment où on s'interroge sur le sort des langues dans une perspective de mondialisation, il est important de réfléchir aux conditions d'existence des littératures de langue française et à leurs interrelations. La question des rapports écrivains-publics est au cœur même des débats contemporains et met en cause la lisibilité des codes culturels et langagiers. Dans quelle mesure l'hybridité avec laquelle doivent composer les écrivains francophones donne-t-elle lieu à des « poétiques forcées », selon l'expression de Glissant, ou à l'invention de nouvelles formes du dire littéraire ? Quelles esthétiques sont ainsi mises en jeu ? Dans quelle mesure l'inscription dans les textes d'un questionnement linguistique et littéraire et la pratique de la xénologie — ou l'intégration de vocables étrangers — traduisent-elles un acquiescement à une norme exogène ou au

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

6/ Richard L. Barnett, « En guise d'avant-propos », dans « The Preface », *L'esprit créateur*, vol. 27, n°3 automne 1987, p. 5.

contraire la mise en œuvre de l'« opacité » indispensable à tout dialogue interculturel ? Dans quel(s) sens s'oriente alors la dialectique du centre et de la périphérie ? C'est ce que j'examinerai aujourd'hui par l'analyse de la note dans quelques romans francophones de Beauchemin, Gauvin, Ducharme et Chamoiseau.

Quelques remarques, pour commencer

On constate 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 des 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 du roman la note infrapaginale et en quoi cette pratique affecte-t-elle et transforme-t-elle la poétique romanesque ? Quelles en sont les fonctions ?

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 “réception⁷” ». On constatera que la définition du paratexte suppose, d'entrée de jeu, une certaine représentation du lecteur avec lequel il entre en relation dialogique. Le paratexte, donc, interpelle le lecteur et le met en texte. « Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou — mot de Borges à propos d'une préface — d'un vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin : « zone indéfinie » 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 lecture⁸. »

7/ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1986, p. 7.

8/ *Ibid.*, p. 8.

Précisons toutefois que l'usage de la note ne commence pas avec les romanciers francophones. Très populaire au dix-huitième 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 et antillaise.

Beauchemin et l'institution d'un double public

On peut lire *L'Enfirouapé*⁹ d'Yves Beauchemin, récit inspiré librement des événements terroristes qui ont affecté le Québec en octobre 1970, comme 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.

Une première série d'oppositions se remarque 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 lieux (Bordeaux, Place Ville-Marie) ainsi que des références culturelles (Mme 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 »

9/ Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Montréal, Quebec/Amérique, 1974, 257 p. Désormais indiqué par E, suivi du numéro de la page. Publié en France, aux Éditions de la Table ronde, sous le titre *L'Entourloupé*.

Louis Hémon. (E, p. 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. » (E, p. 14) Ou encore cette autre : « Varlope de Christ-de-sybole. » (E, p. 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 explique pas tout.

En effet, 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.

Cependant, cette tentative de naturalisation ou de normalisation linguistique du québécois s'accompagne 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 apparaît 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, qu'il s'agisse de noms communs comme *barbecue*, *spareribs*, *boss*, ou de noms propres comme *Household Finance* ou *Maple Leaf Valet Service*. À la fin du récit, la rencontre 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 English. » (E, p. 225) Une salve de mitraillette 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*. 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 l'expression *in-fur wrapped*, qui veut dire enveloppé dans la fourrure) dans une dialectique des langues dont les données socio-historiques lui échappent, le roman-

cier accentue l'effet d'étrangeté de la langue anglaise tout en jouant sur la familiarité de celle-ci avec le lecteur. Ce texte 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.

De façon générale toutefois, 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'affirmer la présence des divers publics. 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.

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 du romancier réunionnais Axel Gauvin ? Vous comprendrez 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 la 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*¹⁰, 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'adminis-

tration, 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 Seuil¹¹. Quel statut sera-t-il accordé au créole ou au rapport français/créole dans l'un ou l'autre cas ? Qu'en est-il du plurilinguisme dans les textes d'Axel Gauvin ? Avant d'aborder la question du paratexte, voyons quelles images 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-Pierre. » (Q, p. 8) 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, comme dans tout récit conté, amplifie la fonction phatique de la communication (« Ajoutez-y », Q, p. 43, « Vous voyez que », Q, p. 135).

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 au moment d'une veillée funèbre. Par contre, 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

11/ *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.

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 marquages 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'interlangue¹² 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 du clivage diglossique¹³.

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 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 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

12/ Voir à ce sujet Lambert-Félix Prudent, « Diglossie et interlecte », *Langages*, n° 61, 1981, p. 13-38. Langue distincte de la langue source, le créole, et de la langue apprise, le français. Amos Tutuola.

13/ 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.

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 faim ! » (F, p. 78) 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. » 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 mal. » (F, p. 170) 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. 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 donnent 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'origine¹⁴.

Avec *L'Aimé*, histoire d'un sauvetage d'enfant accompli par une grand-mère, le mouvement amorcé dans *Faïms d'enfance* se précise. La diglossie y est nommée on ne peut plus clairement :

14/ 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.

« 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 poison. » (A, p. 190) 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 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'émetteur¹⁵.

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. 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 résolu¹⁶ ».

15/ "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.

16/ Entrevue accordée à Lise Gauvin, avril 1999.

Les fausses notes de Réjean Ducharme

D'entrée de jeu, le romancier québécois Réjean Ducharme choisit la langue comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction. Dans *l'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg, frappée de la faiblesse des langues courantes, propose d'inventer une nouvelle langue, le bérénicien, et elle précise : « En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir¹⁷. » On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible. Cette représentation de la langue s'accompagne également de jeux de mots et de figures dont l'extension semble infinie, tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner. Les commentaires métalinguistiques, plus ou moins importants selon les textes, vont jusqu'à mettre en cause, dans *Le Nez qui voque*, les membres de l'Académie française, parce qu'ils « évitent les plongeurs et les serveuses, les dédaignent, ne s'associent pas avec ces sociétaires vulgaires et sans diplômes de la société¹⁸ ». Ajoutons que cette thématization de la langue se double souvent d'une mise en scène de l'écriture qui peut devenir création d'un personnage d'écrivain, tel Gaston Gratton-Chauvignet de l'Estampe, « ce troubadour modique des flaques », dans *Les Enfantômes*¹⁹, dont la figure et l'œuvre, *Miroirs de boue*, ne sont pas sans quelque ressemblance avec le poète Adé du roman *Dévadé*²⁰ du même Ducharme.

Une mise en scène analogue intervient également dans *L'Hiver de Force*²¹, roman urbain et montréalais qui situe son action en 1971. Le narrateur-personnage, André Ferron, est un 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 écriture²². » On assiste alors à une représentation du joutil 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,

17/ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 337.

18/ Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 185.

19/ Réjean Ducharme, *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

20/ Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1992.

21/ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

22/ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, p. 15. Désormais indiqué par HF, suivi du numéro de la page.

qu'elle soit phonétique (« Faut kon slave pour pas kon puse ! Ki disent » (HF, p. 145), ou fantaisiste (« vive la twistesse » (HF, p. 145), 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*. » (HF, p. 24) Quant au joul, il est défini en note comme un : « Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois. » (HF, p.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 joul, 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* », « *smokedmeat* » et un quatrième, placé après les mots « monde ordinaire », donne en bas de page, non plus la traduction française, mais les mots « *cheap people* ». (HF, p. 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 : « ennoué ». (HF, p. 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* (HF, p. 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 : « Les notes en bas de page, écrit Yannick Resch, participent de cette volonté de brouiller la lisibilité du texte au profit de la visibilité de son écriture, dans la mesure où elles entretiennent une activité de lecture qui empêche le lecteur de croire à l'information qui lui est communiquée. (...) La note ne fonctionne plus comme un commentaire, une explication. Elle constitue plutôt une modulation du texte dans la

mise en valeur d'un jeu langagier²³.» 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 cinéma²⁴.

Les contre-notes de Patrick Chamoiseau

La situation du romancier martiniquais s'apparente à celle des romanciers africains que Coetze résume de façon lapidaire dans *Élisabeth Costello* : « Il se peut que les romanciers africains écrivent sur l'Afrique, sur des expériences africaines, mais il me semble que, pendant qu'ils écrivent, ils n'arrêtent pas de loucher vers les étrangers qui les liront. Que cela leur plaise ou non, ils ont accepté le rôle d'interprète, interprétant l'Afrique pour leurs lecteurs²⁵.» Cette situation ne peut être modifiée, selon Élisabeth Costello, le personnage éponyme du roman de Coetze, que par la création d'un marché intérieur. Le contexte antillais est différent, certes. Il n'en reste pas moins que l'institutionnalisation de la production littéraire antillaise, et notamment des romans de Chamoiseau, passe par la validation de l'institution littéraire parisienne. Ce qui appelle des stratégies particulières.

En 1991, quand j'interroge Chamoiseau sur la publication de ses livres, il m'avoue qu'il a dû s'adresser à un éditeur français après avoir été refusé par des éditeurs martiniquais. Ce qui l'amène à constater qu'il n'y a pas de lectorat aux Antilles, ou plutôt que le lectorat n'est pas suffisamment large pour permettre un système d'édition. Et cela bien que le marché du livre y soit de plus en plus considérable. Par contre, il dit s'adresser en tout premier lieu, lorsqu'il écrit, au lecteur martiniquais, avouant toutefois que le fait de publier en France a eu pour conséquence que l'éditeur lui a demandé des traductions des passages en créole, lors de la publication de *Chronique des Sept misères*, son premier roman. Il ajoute que par la suite on lui a laissé la paix. Voyons de plus près l'effet de ces contraintes, puis de cette liberté, sur le multilinguisme du récit et son paratexte.

23/ Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, 29-1, printemps 1993, p. 37-49, p. 43. À lire également l'ouvrage d'Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

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

25/ J.M. Coetze, *Élisabeth Costello*, Paris, Seuil, 2004, p. 70.

Une ordonnance à la française : la note hétérographe

On remarque d'emblée, lorsqu'on ouvre *Chronique des Sept Misères*, l'importance du paratexte. Alors que l'énonciation du roman est prise en charge par un *nous* collectif, le *nous* indifférencié des djobbeurs, la narration est constamment entrecoupée de diverses formes de récits, des passages dialogués aux dits événementiels et rétrospectifs, jusqu'à des paragraphes déductifs dont le premier mot est « donc ». (C, p. 97) À cela s'ajoute un appareil paratextuel présent tout au long du roman et dont la fonction est d'abord 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 ». Ce à quoi l'auteur ajoute : « chaque quartier avait le sien. » Le mot « engagé » appelle une longue explication. À ces gloses lexicales ou ethnographiques s'ajoute parfois, en forme de clin d'œil, un commentaire comme celui-ci, qui accompagne le mot « bête longue » : « Pas de folie, ami : n'utilise que ce terme pour désigner le serpent... » (C, p. 22)

Mis à part le dernier exemple, l'effet produit par ce paratexte est une mise à distance du texte initial. Ces notes peuvent donc être considérées comme à la fois hétérographes, dues à la contrainte du système éditorial et, par conséquent, d'un lectorat étranger à la culture d'origine, et autographes, c'est-à-dire, directement rédigées par un auteur présent en texte. Bien que par le rythme des phrases, l'utilisation des formes et formules de la littérature orale et la création d'une langue qui doit autant à la poésie qu'à la description de type réaliste, Chamoiseau mette en place un style dont l'originalité n'est pas à démontrer, son roman reste tributaire d'un discours dont les paramètres principaux sont la transparence et la clarté. Les stratégies seront différentes dans les romans subséquents.

Une ordonnance à la créole : la mise en scène du multilinguisme

Dans *Texaco*²⁶, l'organisation du récit renvoie à « une poétique de cases vouée au désir de vivre ». (T, p. 369). Cette poétique s'inspire de l'ordonnance de la ville créole telle qu'elle émane d'un quartier

26/ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992. Les références ultérieures renvoient à cette édition, désormais indiquée par T, suivi du numéro de la page.

comme celui de Texaco. L'idée d'un « désordre de paroles » (T, p. 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. » (T, p. 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. » (T, p. 52) Autre exemple : « Kouman ou pa an travay, tu ne travailles pas ?... s'étonnait grand-manman. Man ka bat an djoumbak. Je n'ai pas quitté mon travail, rétorquait-il en ouvrant les paupières à l'entour de ses yeux. » (T, p. 50)

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. » (T, p. 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. (T, p. 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. « Il me semble que la communication entre les peuples, la communication culturelle, ne passe pas par l'évidence », affirme Chamoiseau. « Mon opacité confrontée à l'opacité de l'autre est une dynamique de la communication²⁷. » C'est par cette quête et conquête d'un langage, véritable lieu d'une poétique, que le livre échappe aussi

bien à un exotisme facile qu'à une assimilation à la littérature française. Le multilinguisme de Chamoiseau ne tend pas vers la juxtaposition des langues ni vers l'annulation de leur différence mais vers une mise en œuvre de l'hétérogène qui, à l'image de la ville ou du jardin créole, ne table sur rien de fixe ni de définitif.

Dans la forêt des signes : le brouillage énonciatif

Le paratexte revient en force dans *Biblique des derniers gestes*. D'abord sous forme de trois épigraphes placées en exergue. La première, empruntée à Glissant, annonce la dimension épique du récit : « Nous pouvons aussi concevoir pour l'expression artistique une démesure de la démesure. » (Édouard Glissant)

La seconde est de saint Paul et inscrit le livre sous le signe de l'héroïsme et du sacrifice : « Les choses anciennes sont passées. Voici, toutes choses sont devenues nouvelles. » (Épître de saint Paul aux Corinthiens)

Cette épigraphe renvoie à la *Bible* et au titre du livre, récit d'une agonie relatée au présent par un narrateur qui lui donne une valeur d'exemple.

La troisième épigraphe est empruntée à la sagesse populaire : « Pani rimèd la pèn si'w pasa prand'y (Pas de remède à la peine si tu ne sais pas la prendre)²⁸. »

Ce sont là les axes majeurs d'un roman qui se situe au croisement de l'épique et du populaire, de l'exemplum et de la légende.

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

28/ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2001. L'édition consultée est l'édition Folio. Les références ultérieures renvoient à cette édition, désormais indiquée par B, suivi du numéro de la page.

également 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 récit 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 précédents.

Cependant, le système de notes mis en place dans ce roman occupe les fonctions les plus variées. Le narrateur de *Biblique des derniers gestes* est un narrateur 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. (B, p. 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. (B, p. 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 Lévê Doubout, Martinique, 1990. » (B, p. 204) Ou encore, on cite une émission sur « Radio Asé pléré annou lité, 1988 » (B, p. 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 ». (B, p. 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, une calebasse, 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... » (B, p. 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 » (B, p. 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 (B, 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 ». (B, 170) 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.

Dans l'entrevue qu'il m'accordait au moment où il rédigeait *Texaco*, Chamoiseau me disait que les premières clarifications de son texte avaient été demandées par l'éditeur. Mais il avait aussitôt ajouté : « Maintenant on ne me demande rien. » On peut donc constater que le romancier a peu à peu modifié la contrainte, au cours de l'élaboration de son œuvre, de façon à en faire un véritable argument narratif et à inventer de nouveaux modes de fictions. D'une « poétique forcée », il est passé à une plus naturelle, pour reprendre les catégories de Glissant, tout en sachant qu'en ce qui concerne l'écriture, aucune poétique ne peut vraiment être dite « naturelle ».

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. La note lexicale se contente rarement de sa seule fonction explicative. Informative 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 destinataire²⁹ ». 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 marginale³⁰ ».

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 », 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.

29/ Jean-Claude Carpanin Marimoutou, « Lire la diglossie : l'exemple de La Réunion », *Littérature*, n° 76, déc. 1989, p. 50.

30/ Vincent Colonna, « Fausses notes », dans *Cahiers Georges Perec 1*, Colloque de Cerisy, 1984, p. 97.

31/ L'expression est de Hugo Baetens Beardsmore, « Polyglot Literature and Linguistic Fiction », *International Journal of the Sociology of Language*, New York, n° 15, 1978, p. 91-102.

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.