Lise Gauvin, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*

Jean-François Plamondon

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/8745>

DOI : 10.4000/studifrancesi.8745

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 706-707

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Jean-François Plamondon, « Lise Gauvin, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics* », *Studi Francesi* [En ligne], 156 (LII | III) | 2008, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/8745> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.8745>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Lise Gauvin, *Écrire pour qui?* *L'écrivain francophone et ses publics*

Jean-François Plamondon

RÉFÉRENCE

LISE GAUVIN, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007, pp. 174.

- 1 Le péritexte, tel qu'il est défini par Genette dans *Seuils*, participe depuis toujours à la construction du récit. Bien qu'appartenant à la plage auctoriale, les pourtours du texte ont tout de même parfois une fonction ludique qui brouille les pistes de lectures et qui engage le lecteur sur de fausses avenues. Un des plus beaux exemples en ce sens remonte au XVIII^e siècle alors que Jean-Jacques Rousseau, dans sa préface à *La Nouvelle Héloïse*, refuse de se compromettre sur l'authenticité des lettres qui forment son roman épistolaire. Si Rousseau comprenait très bien que le monde de la fiction dépendait entre autres choses d'un péritexte clair, il refusait d'accorder à la fiction le monopole de l'esthétisme. Le discours factuel pouvait ainsi créer le beau et Rousseau entendait bien le démontrer quelques années plus tard en publiant ses *Confessions*, chef-d'œuvre s'il en est un de l'autobiographie moderne.
- 2 Dans le monde littéraire français, d'autres auteurs se sont aussi amusés à falsifier des informations péritextuelles. Plus près de nous, les quelques notes et informations disséminées ici et là sur la plage auctoriale de *La Nausée* appellent à inscrire le journal de Roquentin à l'intérieur d'un cadre factuel, poussant ainsi le roman de Sartre aux frontières d'un témoignage véritablement écrit au rythme du quotidien, par un Roquentin qui partage réellement l'espace du lecteur. C'est à ces jeux métaleptiques qu'*Écrire pour qui?*, le tout nouvel essai de Lise Gauvin, s'attarde en première partie. «Sachant que tout *fait* de langue, en littérature, devient un *effet* de langue» (p. 24), Gauvin passe en revue les codes péritextuels de quelques écrivains francophones, afin de mieux saisir la fonction qu'ils occupent au sein de la fiction elle-même. D'Yves

Beauchemin à Patrick Chamoiseau, en passant par Axel Gauvin et Réjean Ducharme, Lise Gauvin analyse les notes péritextuelles dans l'œuvre de ces romanciers et y décèle une tendance aux flottements des plages autoriales et actoriales, où vérité et fiction entrent en interaction dans un espace d'intersection, comme si les pactes de lecture de Philippe Lejeune ne tenaient plus qu'à l'illusion. Cette «nouvelle articulation entre texte et paratexte» (p. 49) institue un espace flou, «une frontière labile, impossible à définir avec précision, entre les divers niveaux de récit, entretenant un dialogue fictif entre l'auteur et ses publics» (p. 53). Dans cette perspective, on sent aussi le courant doubrovskien qui est interpellé par un prolongement de la réflexion de Gauvin.

- 3 Quoique le critique ne vise pas, dans un premier temps, le corpus de l'autofiction, elle l'apostrophe tout de même en abordant les romans de Chamoiseau où personnage, narrateur et auteur évoluent dans un étrange espace autobiographique sous une égide romanesque. En suivant la pensée de Gauvin, on serait tenté de voir dans l'autofiction une habile mise en fiction de l'appareil péritextuel où l'auteur tente de rejoindre ses personnages dans le monde de la fiction et où les personnages appellent constamment l'univers du lecteur. C'est d'ailleurs en ce sens qu'elle paraphrase le *lettore in fabula* d'Umberto Eco et fonde une nouvelle relation entre l'auteur et son texte, elle d'*autore in fabula*.
- 4 Lise Gauvin analyse, dans une deuxième partie, l'usage et la fonction du dictionnaire dans les littératures francophones. Et c'est en touchant d'abord au travail artistique du Québécois Robert Racine (Prix Paul-Émile Borduas 2007) qu'elle introduit sa réflexion. Dans son installation intitulée *Le terrain du dictionnaire A/Z*, Racine travaille la matière de 55000 mots, découpés d'un dictionnaire, qu'il aligne sur une surface plane, rappelant un jardin de pierres blanches, comme si les mots étaient tombés au combat. Précarité, vitalité et richesse de la langue française sont ainsi paradoxalement relevées par l'artiste qui explore les possibilités du dictionnaire. Mais la réflexion des mots en constellation se prolonge au delà de l'œuvre visuelle de Racine, elle pénètre aussi la littérature. Alors que Racine travaille à son *Terrain du dictionnaire*, il se met en plus à la rédaction d'un premier roman, *Le mal de Vienne*, que Gauvin étudie comme une autre démonstration de la *surconscience linguistique* des écrivains francophones. Elle y note toutefois une dynamique nouvelle chez Racine, cette surconscience serait «devenue à la fois motivation et motif de l'œuvre à produire» (p. 64). L'écrivain, en abordant et en s'appropriant les mots du dictionnaire comme une matière esthétique, opérait sur la langue des greffes et déplacements pour en percevoir les limites et pour enfin se donner le droit d'écrire et de signer ses propres œuvres littéraires qui se multiplieront au fil des ans jusqu'à ce qu'il soit couronné en 2003 par le prix Ringuet de l'Académie québécoise des lettres, pour son roman *L'ombre de la terre*.
- 5 Gauvin déplace ensuite son attention sur les romans de Francine Noël et de Michel Tremblay. Sur l'œuvre de ce dernier, on sentira une prise de conscience de plus en plus aiguë des personnages qui souffrent de ne pas posséder le savoir des dictionnaires. Si l'accent québécois contribue à créer l'homme pauvre dans les romans de Tremblay, le dictionnaire pourrait bien avoir quelque vertu émancipatrice: «Alors que l'accent isole, nous dit Gauvin, le dictionnaire relie le monde à un autre» (p. 76). C'est aussi en liant les mondes littéraires que du Québec nous passons à l'Afrique et principalement à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, dont la poétique et les fonctions du dictionnaire sont les plus brillamment illustrées. «Dans *Allah n'est pas obligé...*, la métalepse narrative n'est plus simple figure, mais motif structurant le récit. En additionnant les mots et leurs

définitions, en accumulant ainsi les effets de sens, Kourouma interroge les présupposés de toute langue et la/les fonction(s) de l'écriture» (p. 101). C'est aussi dans ces quelques pages que Gauvin s'interroge sur le pouvoir des mots à créer la vérité et ramène indubitablement l'aporie autobiographique en surface autofictive. «Car le recours à la définition, au-delà de l'aspect procédé que celui-ci peut recouvrir, met en cause la capacité même du langage à exprimer le réel» (p. 100).

- 6 Dans toute cette histoire, Gauvin en vient à interroger le rôle, non seulement du pôle de la réception dans la création de l'œuvre, mais aussi et surtout cherche-t-elle la représentation que se fait l'écrivain du locataire auquel il s'adresse. Comment en vient-il à rejoindre son public? Ou encore mieux, quel est le travail formel qu'adoptent un Dany Laferrière dans son autobiographie américaine, une France D'Aigle dans son discours autofictionnel ou un Emile Ollivier avec ses images en migration, pour rendre universelle la vérité vécue dans un espace autre que celui de l'Hexagone, lieu des grandes consécutions. «Car, nous dit Gauvin, la question est moins d'utiliser tel ou tel lexique emprunté à des langues autres que le français ou à des usages différents de cette même langue que de trouver une forme autorisant les différents recours nécessaires pour rendre les textes à des publics aussi bien endogènes qu'exogènes» (p. 159).
- 7 Une fois de plus, Lise Gauvin propose à son lecteur un parcours riche en réflexions sur un corpus qu'elle connaît bien, celui des «littératures de l'intranquillité», suivant sa propre expression qu'elle veut maintenant nuancer. «Si la particularité des petites littératures apporte en corollaire une incertitude quant à leur place sur l'échiquier mondial, si la souffrance des écrivains appartenant à des littératures dites mineures est de devoir s'inscrire dans une forte concurrence avec des modèles préétablis, la situation des littératures minoritaires ou des minoritaires est de s'appuyer sur la précarité la plus totale» (p. 161). Nietzsche, grand philosophe de la modernité, n'exigeait-il pas un renversement des valeurs? Pour Gauvin, la fragilité devient une puissance créatrice, la précarité une permanence, c'est ce qui fait à la fois pour elle, l'originalité et la modernité des littératures de la francophonie. «L'intranquillité, conclut-elle, est une force, un privilège que les littératures francophones partagent avec d'autres qui, sur la scène du monde, déroutent et dérangent, et ne seront jamais établies dans le confort ou l'évidence de leur statut» (p. 162). Dans cet éloge de l'intranquillité, l'écrivain francophone et ses publics s'éclairent l'un et l'autre au juste profit d'un flou des frontières qui appelle dorénavant un tout monde.