

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Lise Gauvin
Lettres des autres, lettres de soi

Marie-Andrée Lamontagne

Number 153, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71142ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Lettres québécoises inc.

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamontagne, M.-A. (2014). Lise Gauvin : lettres des autres, lettres de soi. *Lettres québécoises*, (153), 7–10.

LISE GAUVIN

Lettres des autres, lettres de soi

La littérature d'expression française est un continent vaste et bariolé. Depuis plusieurs années, Lise Gauvin ne cesse d'en prendre la mesure à travers les œuvres et les écrivains qui en dessinent les paysages. Elle le fait en interrogeant la langue qui en est le matériau et le vecteur des imaginaires, sans méconnaître l'accès privilégié qu'offre la littérature à la compréhension des êtres et des sociétés – que ces dernières soient québécoise, française, antillaise, haïtienne ou appartenant au continent africain. Lise Gauvin évolue avec bonheur sur plusieurs fronts. Critique, elle pratique l'écriture de fiction. Universitaire, elle s'adonne à la critique journalistique. Entre la vie et la littérature, qui a dit qu'il fallait choisir ?

Marie-Andrée Lamontagne — Les réflexions sur la langue française, les littératures de la francophonie et l'écrivain québécois apparaissent d'emblée comme les lignes de force de votre travail intellectuel au cours des dernières décennies, comme en témoigne votre dernier livre (*D'un monde l'autre. Tracés des littératures francophones*, 2013). Qu'est-ce qui vous pousse à reprendre inlassablement ces questions ?

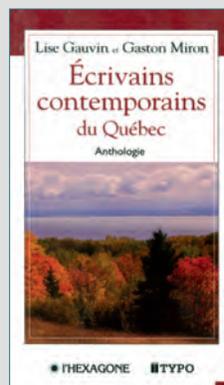
Lise Gauvin — La langue est le premier matériau de l'écrivain et la langue française est ce qui relie l'écrivain québécois aux autres écrivains de la francophonie. Il s'agit là d'une piste très riche à explorer, quasi inépuisable. J'ai constamment opéré cet aller-retour entre les écrivains des diverses parties du monde qui choisissent d'écrire en français, cherchant ainsi à constituer un réseau de relations ou rhizome qui, par-delà les différences propres à chaque aire culturelle, permet de tisser des liens et de constituer un vaste intertexte francophone qui va de Rabelais à Ducharme, de Racine à Chamoiseau et à Kourouma. Quant à mes chroniques du journal *Le Devoir*, rassemblées dans mon dernier livre, elles renvoient à ce que je désignerais comme un « usage du monde » pratiqué par les écrivains.

M.-A.L. — Vos premières recherches ont porté sur Giraudoux, à l'édition critique de qui vous avez d'ailleurs contribué dans la Bibliothèque de la Pléiade. Y a-t-il une solution de continuité, c'est-à-dire de rupture, entre l'auteur de *Suzanne* et le Pacifique et les écrivains sur lesquels vous écrivez par la suite ?

L.G. — Ce sont tous des stylistes de premier ordre, des écrivains qui, par leurs œuvres, ont fait évoluer la langue en la poussant hors de ses limites convenues. Mais là s'arrête la parenté. Alors que Giraudoux, maître des « petites phrases » et des formules lapidaires, fait vibrer les mots dans une perspective classique, les auteurs francophones n'hésitent pas à bousculer les usages et à



LISE GAUVIN



« malmener la langue » (Miron) pour créer de nouvelles poétiques. Chacune de leurs œuvres est un continent que j'ai exploré avec un respect mêlé d'admiration.

M.-A.L. — La société et la littérature québécoises sont du reste advenues sur le mode de la rupture. Dans *Lettres d'une autre* (1984), qui est aussi un clin d'œil à Montesquieu, vous mettez dans la bouche de Roxane cette réflexion : « La seule tradition que je perçoive aujourd'hui au Québec est une tradition de rupture. » Votre Persane tiendrait-elle les mêmes propos en 2013 ?

L.G. — Fort probablement. La société québécoise est l'une des plus perméables aux changements, de quelque ordre qu'ils soient, et cela, malgré quelques nœuds de résistance.

M.-A.L. — Mais cette « tradition de rupture » ne peut-elle pas se retourner aussi contre elle, la menaçant d'amnésie littéraire notamment, par rapport aux auteurs anciens, qu'ils soient canadiens-français, français ou européens ?

L.G. — Les choses évoluent par vagues successives, les uns succédant aux autres dans un ressac permanent. Quant aux auteurs plus anciens, ils sont capables de supporter quelques avaries : ils n'en sortiront que plus vigoureux.

M.-A.L. — Avec *Parti pris littéraire* (1975), réédité récemment aux PUM, vous amorcez une réflexion sur l'usage littéraire de la langue française au Québec. Qu'est-ce qui vous intéressait à

l'époque, dans les écrivains de Parti pris ? Ceux-ci n'étaient-ils pas à des lieues des auteurs qui vous ont formée ?

L.G. — Oui, précisément, j'avais besoin d'autre chose. Après avoir fait une thèse en Sorbonne sur « Les mythes grecs dans le théâtre de Giraudoux », j'avais besoin de retrouver mon ancrage québécois (je rappelle que mon mémoire de maîtrise portait sur l'adaptation télévisée du roman *Les Plouffe* de Roger Lemelin). De retour à Montréal après des années passées en France, je me demandais : « Comment peut-on être écrivain québécois ? » Les rédacteurs de *Parti pris* avaient répondu brillamment à cette question. D'où mon intérêt pour leur travail.

M.-A.L. — Ce qu'on a appelé la querelle du joul n'est-il pas aussi à l'origine d'un malentendu sur le français parlé et écrit au Québec, renvoyant l'écrivain québécois, aux yeux de l'étranger, au pittoresque (vision bienveillante) ou à une illisibilité présumée (vision sévère) ?

L.G. — Oui, bien sûr, il y a eu un malentendu qui venait du fait qu'on n'avait pas lu ou qu'on feignait d'ignorer les prises de position des écrivains sur le sujet. C'est ce malentendu que j'ai tenté de dissiper dans mon *Parti pris littéraire*.

M.-A.L. — Faire du joul une arme politique, comme ont voulu le faire les jeunes gens en colère de Parti pris, n'était-ce pas du coup montrer l'importance de la littérature dans le Québec des années 1970 ? Celle-ci occupe-t-elle la même place aujourd'hui ?

L.G. — Les partipristes ont occupé une fonction de suppléance par rapport aux autres discours sociaux, et leurs revendications ont été prises en compte ensuite par d'autres instances. On peut constater que l'importance de la littérature — à tout le moins du point de vue de sa visibilité médiatique — semble avoir diminué au cours des décennies. Cependant, je crois que l'écrivain a toujours un rôle fondamental à jouer auprès de ses contemporains et ce rôle consiste à changer en profondeur les imaginaires : c'est du moins en ces termes que Glissant, à qui je posais la question un jour, m'a répondu. Mais l'écrivain a toujours un devoir de vigilance quant aux enjeux sociaux qui lui sont chers.

M.-A.L. — Menée avec constance, votre réflexion sur la langue française et l'usage qu'en font les écrivains opère une synthèse réussie dans *La fabrique de la langue*. De François Rabelais à Réjean Ducharme (2004), ouvrage qui peut être lu comme une démonstration rigoureuse, fine et documentée de la capacité d'invention montrée par la langue française au cours de son histoire. Cet éloge de l'invention répond-il à une nécessité particulière pour la Québécoise que vous êtes ?



Au Québec, il est fort possible en effet que des écrivains comme Fréchette se soient davantage inscrits dans le sillage des innovations romantiques que dans celui des inventions rabelaisiennes.

L.G. — Je partage avec les francophones d'autres pays une sensibilité particulière à la question de la langue et des langues. Par ailleurs, je partage aussi avec plusieurs d'entre eux une certaine méfiance envers le dogmatisme de la norme. Vivant dans un contexte de contacts de langues, je ne peux m'empêcher de valoriser l'invention, suivant en cela une tradition qui remonte aux fondements mêmes de l'établissement de la langue française, c'est-à-dire au XVI^e siècle.

M.-A. L. — Le désir d'invention des écrivains québécois en matière de langue qui, dites-vous, l'emporte sur le souci de correction, est-il un héritage romantique avant d'être celui de Rabelais ou de la Pléiade ? Après tout, la littérature canadienne-française naît, à proprement parler, au XIX^e siècle, et l'influence romantique se fait fortement sentir chez Crémazie, Fréchette, Nelligan et plusieurs autres classiques dits canadiens.

L.G. — Il y a une continuité entre l'héritage romantique et celui de Rabelais, car les romantiques sont les premiers, et Hugo en tête, à avoir osé bousculer les usages qu'un siècle de classicisme, le XVII^e, suivi d'un autre très normatif du point de vue de la langue, le XVIII^e, avaient proposé comme français littéraire. Tout cela est fort complexe et, bien entendu, ne saurait se résumer facilement. Cependant, j'ai voulu démontrer, dans *La fabrique de la langue*, que la tradition rabelaisienne est passée par-dessus quelques siècles pour se retrouver au XIX^e et ensuite au XX^e siècle avec Queneau, Céline et les autres. Au Québec, il est fort possible en effet que des écrivains comme Fréchette se soient davantage inscrits dans le sillage des innovations romantiques que dans celui des inventions rabelaisiennes.

M.-A.L. — Dans l'histoire de la langue française, l'autorité des auteurs et celle des œuvres sont souvent évoquées pour légitimer l'usage. Les auteurs et les œuvres publiés au Québec font-ils vraiment autorité en matière de faits de langue et de norme, dans l'aire linguistique d'expression française, au-delà des frontières du Québec ?

L.G. — De plus en plus, les auteurs de dictionnaires tiennent compte de l'usage dans les différentes aires géographiques où l'on parle français et s'appuient sur

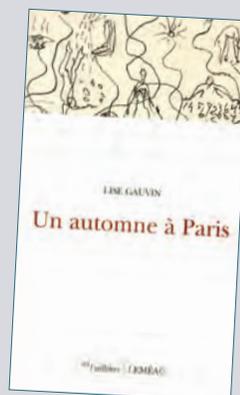
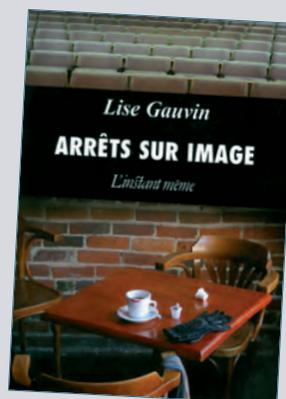
des exemples fournis par des écrivains. J'ose croire que cette pratique ira en s'intensifiant.

M.-A.L. — S'agissant des écrivains québécois, vous avez pu aussi parler, à leur sujet, dans *La fabrique de la langue comme ailleurs*, de « surconscience linguistique ». Ce trait est-il un atout ou une entrave ? Comment s'inscrit-il sur le fond d'invention et de baroque qui semble être la tonalité dominante de la littérature québécoise ?

L.G. — La notion de « surconscience linguistique » renvoie à une conscience de la langue comme d'un vaste laboratoire de possibles. Si chaque écrivain doit jusqu'à un certain point réinventer la langue, la situation des écrivains francophones a ceci de particulier que le français n'est pas pour eux un acquis, mais plutôt le lieu et l'occasion de constantes mutations et modifications. L'écrivain francophone doit créer sa propre langue d'écriture dans un contexte de relations conflictuelles ou concurrentielles entre plusieurs langues ou niveaux de langues. Ce qui donne le travail remarquable d'un Kourouma inventant une langue, sa propre langue d'écriture irriguée par le rythme et les manières de penser malinké. D'une Assia Djebar que la fréquentation de langues autres que le français, comme le berbère et l'arabe, pousse à thématiser son rapport à la langue dans des récits complexes, mêlant diverses temporalités. Sans compter les prises de position manifestaires des écrivains antillais, les Chamoiseau et Confiant dont l'œuvre convoque l'histoire pour mieux dire l'épopée au quotidien. Quand Miron dit qu'il s'« invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de sa langue », il fait référence à une possibilité de naufrage et à une possibilité d'invention, l'une et l'autre inextricablement liées. La situation de l'écrivain francophone est ainsi exemplaire de la condition de tout écrivain.

M.-A.L. — Vous citez Édouard Glissant : « On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues. » La vision généreuse, ouverte, de Glissant ne signe-t-elle pas également l'arrêt de mort du français en tant que langue universelle, instrument et matériau des écrivains pendant des siècles, cette langue étant dès lors remplacée par une « totalité-langue » ?

L.G. — La notion d'universel est une notion piégée, que Glissant a constamment mise en cause dans ses écrits aussi bien que dans ses entretiens. L'imaginaire des langues tel que Glissant le conçoit ne renvoie pas à l'usage particulier d'une langue ou d'une autre, ni même à la connaissance de plusieurs langues, mais à la conscience que d'autres langues existent et cohabitent, c'est-à-dire au fait qu'aucune langue ne peut être considérée comme un absolu. La totalité-langue, chez Glissant, passe par le matériau d'une langue propre à chaque écrivain, comme la totalité-monde, ou le



Tout-monde, s'appuie sur un lieu particulier à chacun, ce lieu étant incontournable.

M.-A.L. — Inspirée par Pessoa, vous avez un jour qualifié la littérature québécoise de littérature de « l'intranquillité ». Pour cerner sa spécificité au sein de l'ensemble francophone, vous avez aussi évoqué la notion de « péricolonialisme ». Dans *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois (2012)*, vous expliquez ainsi que la littérature québécoise demeure périphérique au sein de la francophonie et tout autant par rapport à l'axe métropole-colonie contre quoi se définissent encore plusieurs littératures postcoloniales d'expression française. Pourquoi ce vocabulaire nouveau pour désigner, au fond, la fragilité de toute littérature forcée de croître à la périphérie en raison de son histoire et de la géographie ?

L.G. — J'ai proposé ce terme de « péricolonialisme » pour indiquer la particularité de la littérature québécoise, qui n'a pas le même statut ni la même histoire que les autres littératures dites postcoloniales. Elle partage toutefois avec celles-ci cette fragilité que vous évoquez et que j'ai désignée comme « intranquillité », empruntant au traducteur de Pessoa ce mot aux résonances multiples.

M.-A.L. — À quoi s'ajoute, dites-vous, son « étrangeté » sur le continent nord-américain, dominé par l'anglais. N'est-ce pas beaucoup d'entraves pour une littérature « mineure » (Kafka), qui aspire encore à une vraie diffusion hors de ses frontières ?

L.G. — Il y aurait beaucoup à dire sur cette notion de « littérature mineure », notion mise de l'avant par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage sur Kafka et qui consiste en une interprétation libre de différents passages du journal de l'écrivain. Quoi qu'il en soit, cette notion, que les auteurs définissent comme « une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure », s'applique difficilement à la québécoise, qui est l'une des plus importantes littératures de langue française en Amérique. Cependant, la question de sa diffusion hors frontières reste toujours problématique et doit passer par les réseaux francophones.

M.-A.L. — Vous avez écrit sur Paris, que vous fréquentez avec bonheur (*Un automne à Paris, 2005*). Cette ville est-elle toujours, à vos yeux, la capitale littéraire qu'elle a été aux XIX^e et XX^e siècles ? En quoi les rapports qu'entretiennent maintenant les écrivains québécois avec Paris diffèrent-ils de ceux entretenus par leurs prédécesseurs ?

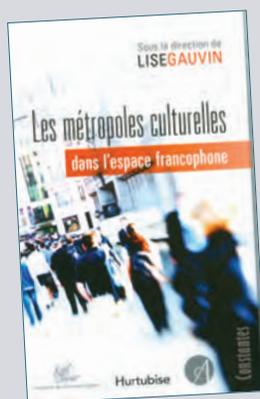
L.G. — Ce sont des rapports décomplexés. Ce qui n'empêche pourtant pas de reconnaître que Paris, si elle n'est plus la capitale littéraire qu'elle a déjà été, reste le centre de diffusion principal des ouvrages publiés dans les autres aires francophones, incluant le Québec.

M.-A.L. — « Je suis venue assez tard à l'écriture », écrivez-vous dans *À une enfant d'un autre siècle* (1997). « Peut-être parce que je n'ai pas osé, parce que la bonne élève en moi a souvent pris le pas sur la délinquante », avancez-vous comme explication. La naissance de votre petite-fille *Andréanne* a entraîné l'écriture de ce récit. La présence charnelle d'une dédicataire, réelle ou fantasmée, est un dispositif rhétorique que l'on a pu observer déjà dans *Lettres d'une autre*. Cette proximité avec le lecteur — en l'occurrence avec la lectrice — vous aide-t-elle à quitter les sentiers balisés de l'essai, de l'entretien ou de la critique littéraire, aux codes plus définis ?



L.G. — La lettre est une forme souple, qui me convient parfaitement. Elle peut tout à la fois prendre la forme de l'essai, du récit, de la critique, de l'adresse à un destinataire choisi, etc. J'aime ce genre caméléon qui me laisse une grande liberté de sujet et de ton. La lettre me permet, comme vous le soulignez, une intimité avec le lecteur que je ne saurais établir autrement.

M.-A.L. — On peut aussi penser à l'ombre tutélaire d'Albert Camus dans votre roman *Quelques jours cet été-là* (2007), à la fois moteur du récit mais aussi dédicataire suprême, en quelque sorte. Ce genre de présence sur le plan narratif vient-il atténuer le caractère flou de l'entité formée par les lecteurs ?



L.G. — Je n'avais pas pensé que l'ombre de l'auteur évoquée dans le livre pouvait aussi être dédicataire suprême et je trouve l'idée fort stimulante. Cependant, je suis persuadée qu'écrire, c'est toujours de quelque façon réécrire et qu'il y a quelque humilité à inscrire son travail dans une sorte de palimpseste littéraire. Je suis d'accord avec Chamoiseau qui dit qu'aujourd'hui « toute littérature ne peut être qu'une littérature des littératures ». Mais n'était-ce pas déjà le cas bien avant notre époque ?



M.-A.L. — *Écrire, expliquez-vous dans À une enfant...*, « [c]'est aussi reconnaître les zones d'ombre et s'arrêter au seuil de l'infranchissable ». Avez-vous le sentiment que les écrivains dont vous avez commenté les œuvres se sont eux aussi tenus au bord du gouffre en se gardant d'y tomber ? À quoi cet « infranchissable » renvoie-t-il, au juste ?

L.G. — Il y a toujours un non-dit dans l'écriture. Quelque chose qui résiste et qui appelle chaque fois un nouveau livre, une nouvelle tentative. Cela tient sans doute à la part d'incommunicable qui persiste en chacun de soi. Les œuvres que j'ai fréquentées me parlent tout en gardant cette part de mystère qu'aucun commentaire ne saurait élucider. Il faut bien admettre que l'analyse ou le commentaire ne remplacent jamais cette



La lettre est une forme souple, qui me convient parfaitement. Elle peut tout à la fois prendre la forme de l'essai, du récit, de la critique, de l'adresse à un destinataire choisi, etc. J'aime ce genre caméléon qui me laisse une grande liberté de sujet et de ton.

complicité secrète qui s'établit entre le lecteur et le texte.

M.-A.L. — *Les pratiques universitaires gentiment moquées dans certaines des nouvelles du recueil Fugitives* (1991) sont-elles une façon de tenir à distance votre statut d'universitaire ?

L.G. — Oui, sans doute. Je suis fière de ce statut et je le respecte, mais j'ai aussi grand plaisir à le voir avec des lunettes grossissantes et à en décrire certains aspects moins glorieux.

M.-A.L. — Vous avez côtoyé *Fernand Leduc* (Entretiens avec Fernand Leduc, 1995) et *Riopelle* (Chez Riopelle. Visites d'atelier, 2002). Que vous ont appris ces peintres sur l'acte créateur que les écrivains ne pouvaient vous apprendre, encombrés qu'ils étaient, pourrait-on dire, de la langue ?

L.G. — C'étaient aussi de grands parleurs et ils savaient manier la langue avec brio : lisez les titres des tableaux de Riopelle et vous comprendrez. Cependant, leur art était d'abord visuel et ce que j'ai retenu de leur fréquentation est une énergie créatrice capable d'aplanir tous les obstacles. Ils m'ont appris à faire confiance à la création, mais aussi à faire confiance aux êtres. Je retiens de Riopelle que chaque détail du quotidien a son importance, qu'il n'y a pas de « détails », en réalité. Pour lui, il n'y avait pas de « petites choses » : tout était signifiant. Car ce peintre de fresques était aussi amateur de miniatures. Je retiens de Leduc que chaque artiste est son propre maître et ne rend des comptes qu'à lui-même.

M.-A.L. — Enseigner, lire, commenter, discuter, réfléchir, transmettre : est-ce chaque fois écrire ?

L.G. — Bien sûr. Il y a mille façons d'écrire.

M.-A.L. — De toutes ces activités de l'esprit, laquelle vous procure la plus grande joie ?

L.G. — Écrire des fictions. C'est selon moi l'une des meilleures façons d'appréhender le monde.