

## Article

---

« Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain »

Javier García Méndez

*Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 101-136.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036820ar>

DOI: 10.7202/036820ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# Pour une écoute bakhtinienne du roman latino- américain

JAVIER GARCÍA MÉNDEZ

À la mémoire de Angel Rama

Je ne me rappelle pas, comment pourrais-je  
me *rappeler* ce dialogue. Mais ça été comme ça,  
je l'écris en l'écoutant, ou l'invente en le  
copiant, ou le copie en l'inventant. Se  
demander en passant si ce n'est pas justement  
ça la littérature.

JULIO CORTAZAR<sup>1</sup>

Tu causes toutes sortes de paroles, il paraît.  
Eh bien, elles ne sont pas du goût des  
autorités, ce sont des paroles de rébellion.

JACQUES ROUMAIN<sup>2</sup>

## BAKHTINE PARMİ NOUS

Sauf de rares exceptions, le rapport de la critique littéraire latino-américaine à la leçon de Bakhtine, quand il est nommé, paraît être caractérisé par deux attitudes extrêmes : d'un côté, l'adoption acritique de quelques catégories bakhtiniennes et la subséquente quête de ces catégories dans des romans qui, mis sur une telle sellette, déclarent être dialogiques, polyphoniques et carnavalesques ou s'avouent coupables de ne pas l'être du tout ;

1 «Diario para un cuento», *Deshoras*, Mexico, Nueva imagen, 1983, p. 153. Comme celle-ci, toutes les citations ultérieures provenant de textes dont les titres sont donnés en leur langue d'origine, si celle-ci est autre que le français, ont été traduites par l'auteur de cet article.

2 *Gouverneurs de la rosee*, Paris, Éditions Français Réunis, 1946, p. 87.

aux antipodes — geste qui n'est qu'une version fatiguée du premier —, la formulation de réticences à propos de l'applicabilité des théories du chercheur soviétique, réticences qui conduisent enfin au rejet courtois mais sans appel de son apport conceptuel. Il y a place, me semble-t-il, pour une troisième attitude, plus pertinente d'un point de vue méthodologique, plus juste tant à l'égard de l'enseignement de Bakhtine qu'à l'endroit du roman latino-américain, et plus adéquate pour la poursuite de certaines recherches déjà entamées par la meilleure critique de ce roman.

La valeur de l'apport de Bakhtine à la théorie du roman moderne ne fait aucun doute : plus qu'aucune autre démarche, la sienne opère un tour copernicien sur l'histoire du genre romanesque telle que la tradition hégélienne, en particulier à travers Lukàcs, nous l'avait léguée, et met en lumière une réalité *autre*, plus riche, plus embrassante, non seulement dans le roman mais dans la pratique littéraire, dans les rapports de celle-ci à l'histoire et aux formations sociales, dans la fonction esthétique et dans la culture en général. Ignorer cette réflexion équivaut à se priver d'un instrument indispensable à une recherche prétendant accéder à une meilleure compréhension du phénomène romanesque. Mais la mise à profit — au sens commercial de cette expression — des catégories bakhtiniennes qui veut qu'on se limite aujourd'hui à trouver du carnaval là où l'on cherchait des œuvres ouvertes et des isotopies principales dans les années soixante, et des prolepses, des analepses et du plaisir du texte dans les années soixante-dix, est tout aussi appauvrissante, et ce, pour des raisons de deux ordres. En premier lieu, les catégories bakhtiniennes ne sont ni de petits outils propres à relever des détails, ni des notions floues acceptant de recevoir les sens que celui qui les manipule veut bien leur prêter; séparées les unes des autres, privées de leur imbrication mutuelle, leur épaisseur s'évanouit et elles se voient transformées en noms prestigieux d'exaspérantes platitudes. Deuxièmement, cette constellation a été bâtie à partir d'un corpus précis, vaste certes, mais non universel, et il n'est pas sûr, au moins *a priori*, qu'elle puisse être dégagée du roman latino-américain.

J'introduirai ici une scholie qui éclairera cette proposition et justifiera ce qu'elle a de mise en garde contre les amalgames auxquels, à travers une fâcheuse tendance aux généralisations, Bakhtine lui-même, parfois, contribue. Dans les mille cinq cents pages, environ, de l'œuvre de Bakhtine que, jusqu'à présent, l'édition nous a permis de connaître en traduction, il est fait

mention d'un seul écrivain latino-américain : Pablo Neruda<sup>3</sup>. On peut se demander comment il se fait que, dans une œuvre consacrant tant de pages au roman contemporain, il ne soit jamais question d'un seul roman d'une région du monde qui en a produit une pléthore, et que de cette région n'y comparaisse qu'un poète. Je me garderai d'attribuer un sens quelconque à cette présence solitaire, d'autant plus qu'au moment où Bakhtine écrivait, le roman latino-américain était loin d'avoir atteint la diffusion qu'il connaît actuellement, et que ce roman n'est pas plus présent chez Auerbach ou chez Lukàcs, par exemple, que dans l'œuvre du Soviétique. On peut toutefois formuler cette question, valable aussi lorsqu'on songe à tous ceux qui ont pensé la littérature occidentale en suivant une ligne qui, en gros, part de la Grèce et de la Galilée, passe par Rome et s'arrête dans ce cercle restreint dont l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie signalent les frontières : avatar du roman européen, mais surgi d'un contexte complètement différent, le roman latino-américain aurait-il — comme d'autres romans «périphériques» — des caractéristiques propres qui empêchent de s'en servir pour illustrer celles de la matrice dont il est issu? Si la question ne suscite pas une réponse immédiate, elle favorise l'émergence d'une idée que, à l'encontre de la théorie de Bakhtine qui accorde aux genres une puissance démesurée, je formulerai ainsi : il en va de même pour les différentes littératures que pour le spectre chromatique lorsqu'il est soumis au découpage des langues : ici et là, les frontières qui séparent couleurs et genres les uns des autres ne coïncident pas. Chaque littérature présente une configuration générique singulière et les différentes formes qui la constituent ont des traits caractéristiques propres qu'on ne retrouve pas dans les formes qui, par ailleurs et de manière très générale, peuvent leur correspondre dans une autre littérature. Des causes sociales et historiques de ce phénomène, la littérature latino-américaine, à un moment de son histoire, donne un exemple transparent.

On sait que la prise de conscience nationale des peuples de cette région qu'on appelle aujourd'hui l'Amérique latine se produit bien avant le déclenchement du processus de la première indépendance qui a lieu au début du XIX<sup>e</sup> siècle : les longues luttes des autochtones et des créoles contre les pouvoirs métropolitains, passées sous silence par l'histoire officielle, sont là pour en témoigner. Or, pendant toute la colonisation, à cause des

3 *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970, p. 55

interdictions<sup>4</sup> qui pesaient sur lui et des urgences de la conjoncture qui faisaient obstacle à une écriture de longue haleine, le roman est un genre inexistant au sud du Río Bravo. Cependant, la pluridiscursivité, la plurivocalité et le plurilinguisme — traits du roman dans lesquels Bakhtine voit des phénomènes liés à une décentralisation verbale et idéologique dont la condition est la prise de conscience que la culture nationale a d'elle-même parmi les autres cultures et langues — ne manquèrent pas pour autant de se manifester : ils pénétrèrent les genres existant à l'époque, y compris les genres poétiques. Rien d'étrange alors dans le fait que, au moment où le roman apparaît, il soit bien moins dialogique et polyphonique que certains textes poétiques qui lui sont contemporains. Et il n'est pas impensable que cette singularité originelle ait marqué tout le développement ultérieur tant des genres poétiques<sup>5</sup> que du roman lui-même, lequel, dans la plupart de ses manifestations actuelles, est tellement éloigné de son contemporain européen. On peut ainsi avancer que, au moins pour ce qui est d'une période de son évolution, à la distinction bakhtinienne entre poète et romancier — le premier usant d'un langage unique, le deuxième ayant recours au plurilinguisme social — la littérature latino-américaine oppose une exigence de nuances sinon une énergique réfutation. Quant au genre romanesque, il semble être en droit de demander que l'on retrace sa propre histoire.

Le fait que, dans le cas que je viens d'évoquer, comme dans d'autres peut-être, la *ratio essendi* de la littérature latino-américaine ne coïncide pas avec celle que Bakhtine dévoile en se penchant sur la littérature européenne, ne peut pas empêcher la critique de pondérer la justesse et la productivité de la *ratio cognoscendi* bakhtinienne et de l'adopter au moment d'étudier l'objet qu'elle s'est donné. Rappelons-nous, en manière de parabole, que les erreurs de jugement commises par Marx dans ses pages consacrées à Bolívar ne nous interdisent pas de voir aujourd'hui dans le marxisme l'instrument le plus adéquat pour analyser la réalité latino-américaine. Autrement dit, ce qui intéresse aujourd'hui une critique capable de saisir la valeur de la réflexion de Bakhtine n'est pas tant l'acquis de cette réflexion ou la confirmation de son à-propos grâce à de nouveaux exemples que — puisqu'il s'agit d'un nouveau regard, d'une perspective autre — le point de vue

4 À partir de 1532, la diffusion de romans en Amérique est prohibée par disposition légale de la Couronne. Cf. Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 610 s.

5 Je songe ici à l'agressive plurivocalité de la poésie de Roque Dalton. Cf. mon article «Itinéraire poétique de Roque Dalton», *Derives*, 28, 1981, p. 21-36.

qui a rendu possible cette réflexion. C'est à partir de ce point de vue (ou plutôt, on le verra plus loin, de ce point d'écoute) que nous pourrons parler autrement du roman latino-américain et accomplir une mise à l'épreuve plus juste du rendement de la théorie bakhtinienne, et aussi, peut-être, contribuer à l'élargissement de cette théorie.

## LE PROBLÈME DU MATÉRIAU ET SA SOLUTION

Ce qui distingue avant tout Bakhtine des Formalistes russes — et aussi des philologues romanistes de l'école germanique, de qui d'ailleurs il est très proche — est à la fois sa conception particulière du matériau poétique<sup>6</sup> et sa façon de mettre cette conception, et le matériau lui-même, au centre de son interrogation du phénomène poétique, de constamment partir d'eux pour aborder ce phénomène. Cette affirmation risque de passer pour un paradoxe si, en la lisant, on se rappelle la manière circonscrite et définitive dont Bakhtine, dans un texte de 1924<sup>7</sup>, disqualifie ce qu'il appelle l'*esthétique maternelle*, une esthétique qui réduit l'œuvre littéraire à la condition de chose, d'objet sensible, de pur matériau techniquement organisé. Le rejet que Bakhtine y oppose à toute analyse esthétique donnant la primauté au matériau ne laisse en effet aucun doute quant à sa position face à la question : «l'esthétique matérielle [...] devient positivement néfaste et inacceptable lorsqu'on s'appuie sur elle pour tenter de comprendre ou d'explorer l'œuvre globale dans sa singularité et sa signification esthétiques<sup>8</sup>.»

Pourtant, le paradoxe n'est qu'apparent, comme peut le montrer une interrogation qui situe l'étude en question dans les circonstances de son énonciation et qui l'envisage comme réplique dans le cadre d'un dialogue, comme réplique au sein de laquelle — Bakhtine ne me contredirait pas — se manifeste l'interlocuteur même de l'énonçant. La controverse à laquelle Bakhtine participe avec cette étude a lieu dans un contexte particulièrement virulent, ce dont témoignent le ton et le vocabulaire choisis. En voici un exemple :

<sup>6</sup> Cette formule est prise ici au sens qu'elle a dans ce que Medvedev appelle «la deuxième conception du matériau» des Formalistes, qui est non d'ordre idéologique mais linguistique Cf P N Medvedev/M M Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship* (trad Albert J Wehrle), Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University Press, p 116 s

<sup>7</sup> «Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire», dans *Esthétique et théorie du roman* (trad Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1978, p 21-82

<sup>8</sup> *Ibid*, p 29

Ce postulat [celui qui veut que l'activité esthétique, orientée sur le matériau, ne donne forme qu'à celui-ci] sert implicitement ou explicitement de base à de nombreux ouvrages, voire à des écoles entières, nous permettant de parler d'une conception particulière d'esthétique générale, proposée sans aucun sens critique, et que nous qualifierions d'*esthétique matérielle*.

[...]

Au plan de l'esthétique générale, la méthode formelle doit être définie comme une des variantes, assez simplifiée et primaire, il faut le dire, de l'*esthétique matérielle*, dont nous venons de parler, et dont l'histoire est celle des *Kunstwissenschaften* dans leur lutte pour se rendre indépendants de la philosophie systématique<sup>9</sup>.

C'est dans ce contexte de lutte qu'il faut situer la notion de matériau, qui, loin d'être neutre, arrive à Bakhtine chargée des sens que les Formalistes, dont les textes jouissaient d'une bonne diffusion depuis déjà une décennie, lui avaient donnés. Ainsi le laisse entendre la formulation bakhtinienne du postulat de base de l'esthétique matérielle, dont il nous parlait il y a un instant, formulation dans laquelle, plus que la voix de Bakhtine, nous entendons celle de certains Formalistes<sup>10</sup> :

l'activité esthétique, orientée sur le matériau, ne donne forme qu'à celui-ci : la forme signifiante du point de vue esthétique est celle du matériau, compris à partir des sciences naturelles ou de la linguistique. Si les artistes affirment que leur œuvre est valable, qu'elle est orientée vers le monde, vers la réalité, qu'elle concerne les hommes, les rapports sociaux, les valeurs éthiques, religieuses et autres, il ne s'agit que de métaphores; car ce qui appartient à l'artiste, c'est uniquement le matériau : l'espace physico-mathématique, la masse, le son, le mot, et l'artiste ne peut occuper une position dans l'art que par rapport à tel matériau donné, précis<sup>11</sup>.

Voilà, à la fin du fragment cité, ce que la notion de matériau, à laquelle Bakhtine ne touche pas, recouvre à travers toute cette étude. Il ne s'agit pas, bien évidemment, du matériau poétique, mais tout simplement du matériau linguistique, du matériau tel

<sup>9</sup> *Ibid*

<sup>10</sup> Cf les définitions que Brik, Tynianov, Vinogradov, Vinokur et d'autres Formalistes donnent du matériau, recueillies dans «A Contextual Glossary of Formalist Terminology», dans *Russian Poetics in Translation*, vol 4, 1977, p 22 s

<sup>11</sup> «Le problème du contenu », *op cit*, p 28

que conçu par ceux qui, au dire de Bakhtine, accrochent leur pratique à la linguistique<sup>12</sup>.

Or, pour Bakhtine, la poétique ne peut définir son matériau de la même façon que la linguistique, car le phénomène dont elle s'occupe, la poésie, transcende le matériau *en tant qu'il est perçu de manière exclusivement linguistique* : «Mais tout en étant si exigeante envers le langage, *la poésie ne le transcende pas moins comme langage, en tant qu'objet de la linguistique*<sup>13</sup>.» De quelle linguistique? De celle, sans doute, qui n'est pas allée au-delà de la phrase complexe, de celle qui «n'a absolument pas défriché la section dont devraient relever les grands ensembles verbaux : longs énoncés de la vie courante, dialogues, discours, traités, romans, etc.<sup>14</sup>», énoncés à propos desquels Bakhtine ajoute qu'ils «peuvent et doivent être définis et étudiés, eux aussi, comme phénomènes de langage<sup>15</sup>».

À travers cette étude, Bakhtine ne s'en prend donc pas uniquement à l'esthétique matérielle, mais également à une linguistique étriquée, et plus précisément aux manques que cette linguistique transmet à la poétique. «C'est seulement lorsque la linguistique aura pris pleine possession de son objet, dans toute la spécificité de sa méthode — écrit plus loin Bakhtine —, qu'elle pourra travailler aussi de manière féconde pour l'esthétique de la création littéraire<sup>16</sup>.» Pour cela, cependant, il faudra attendre que la linguistique se penche sur les grands ensembles verbaux, qu'elle cesse de traiter les énoncés isolément, en dehors de leurs contextes, comme s'ils étaient neutres;

un énoncé isolé et concret est toujours donné dans un contexte culturel, sémantique, axiologique : contexte scientifique, artistique, politique et autres, ou contexte d'une situation isolée de la vie privée. C'est uniquement dans de tels contextes que tel énoncé est vivant et intelligible : il est vrai ou faux, beau ou laid, sincère ou hypocrite, franc, cynique, autoritaire, et ainsi de suite. Or la linguistique ne voit en eux qu'un *phénomène de langage*, et ne les relate qu'à l'unité de ce langage, et nullement à celle d'un concept d'une pratique de l'Histoire, du caractère d'un individu, etc.<sup>17</sup>.

Au moment où il signale ces manques de la linguistique, Bakhtine a peut-être déjà *in mente* son projet de ce qu'il appellera plus tard,

12 *Ibid*, p 27

13 *Ibid*, p 60

14 *Ibid*, p 59

15 *Ibid*

16 *Ibid*

17 *Ibid*, p 58



dans la deuxième édition de son livre sur Dostoïevski<sup>18</sup>, la *translinguistique*, discipline dans laquelle les études littéraires pourront trouver un fondement autrement solide que celui que leur offre la linguistique : «La stylistique doit s'appuyer *moins* sur la linguistique que sur la *translinguistique*, qui étudie le mot non dans le système de la langue ou dans un «texte», isolé de l'échange dialogique, mais dans la sphère même de cet échange, c'est-à-dire dans la sphère de la vie réelle du mot<sup>19</sup>.»

Si la translinguistique peut offrir un fondement aux études littéraires, c'est qu'elle a dépassé le système restreint de la langue et même du langage, pour se situer dans une perspective qui lui permet de saisir et le langage et sa mise en action — ce que nous trouverons dans les traductions françaises des livres de Bakhtine sous la désignation de *langages* ou de *langages sociaux* —, de faire intervenir les contextes et l'énonciation, de s'occuper donc *des discours*. Nous sommes, grâce à ce changement de perspective, sur un tout autre terrain, où l'éclosion d'une nouvelle notion de matériau, plus large que celle des formalistes, peut avoir lieu : elle n'embrasse plus uniquement l'espace physico-mathématique, la masse, le son, le mot, mais recouvre tous les aspects et toutes les dimensions de la parole. Peu importe que le mot *matériau* ne soit pas employé par Bakhtine pour référer à cette notion; si nous posons à ses écrits la question du matériau dans des termes où il leur serait possible de répondre (et de la même manière que nous demanderions : de quel matériau est faite cette table? nous questionnons : de quel bois est fait le texte poétique?), la réponse est transparente.

## LE HYLIQUE

Un peu comme Michel-Ange cherchant dans les montagnes de Carrare le marbre pour le monument de Jules II ou comme François se procurant aux Halles les viandes avec lesquelles composer son bœuf à la mode, le romancier, d'après Bakhtine, parcour le monde à l'écoute et à la recherche des voix qui lui donneront la matière à partir de laquelle il fabriquera son œuvre : «L'artiste prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui, au milieu desquels il cherche son chemin, et doit avoir une oreille particulièrement fine pour percevoir en eux toute leur spécificité<sup>20</sup>.» Ainsi, c'est dans le foisonnement des discours traversant la société qui est la sienne que Dostoïevski prend son

18. *La Poétique de Dostoïevski* (trad. Isabelle Kolitcheff), Paris, Seuil, 1970.

19. *Ibid.*, p. 263.

20. *Ibid.*, p. 262.

bien, le mot d'autrui, source de l'originalité dialogique et polyphonique de ses écrits : « Dans chaque voix, il savait entendre la discussion entre deux voix, dans chaque expression, voir une fêlure, la possibilité d'une métamorphose instantanée en son contraire<sup>21</sup>. »

La production de notions telles que *dialogisme* et *polyphonie*, forgées et façonnées dans l'interrogation du texte dostoïevskien, répond à la nécessité de caractériser le matériau discursif travaillé par le romancier ainsi que le traitement auquel ce matériau a été soumis. Comme ces notions, la plupart des autres que Bakhtine a léguées aux études littéraires — hybridation, interaction verbale, polémique cachée, mot d'autrui — ont partie liée à la composante discursive du roman et découlent d'une mise au premier plan de cette composante. La valeur privilégiée qu'a cette mise au premier plan dans le processus analytique est soulignée par la place qu'elle occupe dans la dernière monographie de longue haleine consacrée par Bakhtine à un auteur :

La question qui surgit de prime abord est celle de l'atmosphère spécifique de la place publique et de l'*organisation particulière de son vocabulaire*. Cette question, nous la trouvons au seuil même de l'œuvre de Rabelais, dans ses célèbres « prologues ». Et si nous avons commencé notre étude par un chapitre consacré au vocabulaire de la place publique, c'est parce que, dès les premières lignes de *Pantagruel*, nous nous trouvons plongés d'emblée dans cette ambiance verbale spécifique<sup>22</sup>.

Ainsi, celui qui se consacre à l'interrogation d'une œuvre répète, en quelque sorte, le cheminement de l'écrivain, en ce qu'il soumet l'écriture à une auscultation des voix qui s'entretiennent pour donner corps à la trame discursive. Plus qu'une lecture, cette trame appelle une écoute des thèmes, des timbres, des hauteurs, des intonations, et une sensibilité qui saisit, au travers des nuances de la tessiture textuelle le brouhaha de ce vaste parloir qu'est la société.

Point de départ de la recherche, l'étude de l'*ambiance verbale* du roman aboutit, avec Bakhtine, à une réalité différente de celle qui est atteinte par la stylistique traditionnelle à travers des travaux consacrés, par exemple, à *la langue de Balzac*, *le langage de Maupassant*, etc., et dont la démarche semble parfois coïncider avec celle du fondateur de la translinguistique. Ces travaux, au travers

21 *Ibid* , p 64

22. *L'Œuvre de François Rabelais* , op cit , p 162

des énoncés romanesques, identifient tout au plus des registres de parole et des états de langue dans lesquels ils ne voient que des «moyens d'expression» de l'auteur individuel dont il s'agit de caractériser le style. La démarche de Bakhtine suppose un itinéraire différent : il s'agit de chercher d'emblée, dans l'apparente unité du matériau verbal de l'œuvre, une multiplicité dont l'examen devra tendre à mettre en lumière tous les aspects de la vie des énoncés la constituant. Bakhtine, en fait, ne se borne pas à produire une nouvelle notion de matériau; en même temps, il dévoile, pour les études littéraires, une nouvelle dimension de leur objet, dimension qui, pour se laisser reconnaître, demande que l'on tienne compte de «la langue dans sa totalité concrète, vivante<sup>23</sup>». Cette dimension, afin de l'identifier comme étant celle du matériau poétique, tout en rappelant que ce matériau n'est pas celui des Formalistes, je l'appellerai *le hylique* et, m'en tenant ici au roman, la définirai comme *l'ensemble de sa masse verbale en tant que constituée de fragments de discours ayant une existence concrète en dehors du monde romanesque, que cet en-dehors soit ou non la société de référence du roman.*

Dispositif esthétique prenant forme grâce à une incorporation méthodique de fragments discursifs existant dans la formation sociale, le roman demande, au moment d'être approché, qu'on interroge d'abord ces fragments, afin d'établir leur lieu de provenance, les pratiques discursives concrètes dont ils découlent, leurs situations d'énonciation, leurs formes précises, leurs genres déterminés, les locuteurs qu'ils supposent et qui sont identifiables en tant que membres de groupes sociaux — de classe, d'âge, professionnels, politiques, régionaux, etc. L'étude du hylique — qui suppose une stylistique sensible à l'ensemble des pratiques discursives — peut alors ouvrir à l'étude des autres dimensions du phénomène romanesque — le thématique, dont les formes seront dessinées par les contenus propositionnels des énoncés incorporés; le rhétorique, qui comprend les procédés d'incorporation, de sélection, de transformation et d'agencement auxquels ont été soumis les fragments discursifs intégrés; le poétique, lisible dans la logique des principes régissant ces procédés — et, à travers elles, au rapport que le roman établit avec les idéologies, la société et l'histoire.

Pour ce qui est du roman latino-américain, l'interrogation systématique de la dimension hylique s'avère d'autant plus pertinente que, dès son apparition et jusqu'à nos jours, ce roman

23. *La Poétique de Dostoïevski, op. cit.*, p. 238.

exhibe une hantise proverbiale pour les questions relatives à sa propre constitution verbale. D'autre part, la mutation dont le roman latino-américain a été le lieu pendant le siècle présent apparaît comme inséparable d'un nouveau mode de présence du matériau dans le corps textuel.

Visant à illustrer ce double phénomène, les pages qui suivent prennent comme prétexte le traitement donné à la voix populaire par des romans de diverses époques. On questionnera, dans ces romans, non seulement la dimension hylque mais tout élément qui y fasse signe, même s'il ne la touche que de l'extérieur. Ces éléments peuvent être nombreux. S'il est vrai que le roman se définit comme la diversité de langages littérairement organisée<sup>24</sup>, il est pensable que *les questions que la saisie et l'assemblage des langages posent au romancier régissent son acte d'écriture et, partant, le résultat tout entier de son travail*. On considérera alors que ces questions peuvent se voir transposées à divers niveaux de l'œuvre, où elles seront l'objet d'une problématisation. La forme de cette problématisation dépendra du niveau où la question est transposée. Une difficulté technique se présentant au romancier au moment de l'écriture peut, par exemple, être renvoyée au niveau des actions des personnages (on parlera alors d'une *proaurétisation*), elle pourra se manifester aussi dans la constitution des sujets (*thématisation*) ou déclencher une intervention de l'auteur vouée à la résoudre à travers une explication (*thésation*), elle laissera encore ses traces dans les choix des formes énonciatives (*rhétorisation*). L'analyse tiendra particulièrement compte de ces mécanismes dans les cas où le roman examiné s'avère incapable d'accomplir le projet hylque qu'il se donne.

## DES MOTS SANS DROIT DE PAROLE

Le premier roman latino-américain de langue espagnole, *El Periquillo Sarniento* (1816), du Mexicain José Joaquín Fernández de Lizardi, contient, dans son premier chapitre, une claire référence à sa propre dimension hylque.

Ne croyez pas que la lecture de ma vie vous sera par trop fastidieuse car, puisque je sais bien que la variété délecte l'entendement, j'essaierai d'éviter cette monotonie et cette égalité de style qui, en général, fâchent les lecteurs. C'est ainsi que parfois vous m'apercevrez aussi sérieux et sentencieux qu'un Caton, et parfois aussi trivial et bouffon

<sup>24</sup> Cf. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 83-233.

que Bertoldo. Vous lirez tantôt dans mes discours des morceaux d'érudition et des traits d'éloquence, et vous verrez ensuite un style populaire mélangé aux proverbes et aux blagues du vulgaire<sup>25</sup>.

Ce mélange de discours est à la fois une réponse et une ruse. Réponse dialogique lancée par un réformiste libéral contre le monologisme implacable d'un pouvoir dont il était l'une des cibles privilégiées. Ruse du polémiste qui trouve dans le roman une issue aux critiques qu'il ne peut plus faire à travers une presse de plus en plus embriguadée. En 1816, l'exercice du journalisme, qui lui avait déjà procuré les délices de la prison, devient impossible pour Fernández de Lizardi. Il se change en romancier. Mais sa carrière ne durera que quatre ans, jusqu'à ce que l'abolition de la censure lui permette, en 1820, de reprendre, à travers la presse périodique, ses violents réquisitoires contre les injustices des appareils du pouvoir espagnol, qu'il rendait responsable de l'état d'ignorance dans lequel se trouvait l'immense majorité de ses compatriotes, et ses plaidoyers passionnés en faveur de changements dans l'administration, de la liberté de presse et de la réforme du système d'enseignement.

L'anecdote a valeur d'allégorie. Le roman surgit dans cette partie de l'Amérique où l'on a transplanté l'espagnol comme un succédané (transitoire pour celui qui le pratiqua le premier) du journalisme libéral. Et de cette origine, le mélange de discours qu'il prône portera les traces. Juxtaposition plus que mélange : «parfois... tantôt... ensuite». Juxtaposition justifiée par l'intérêt de rendre agréable un discours qui se veut édifiant — *prodesse et delectare* —, mais aussi par l'intention de faire entendre une voix populaire absente des écrits que s'échangent entre eux les gens lettrés. Non pas de faire entendre, mais bien plutôt de *montrer* : «vous verrez ensuite un style populaire...».

Récit tirant ses lois du roman picaresque, *El Periquillo Sarniento* est une collection de mémoires autobiographiques rédigée à la première personne, ce qui fait de son narrateur le protagoniste de l'histoire qu'il raconte. Ce protagoniste est lui-même issu de la classe populaire, ce qui devrait favoriser l'émergence de formes sociolectales populaires aussi bien dans le discours narratif que dans les discours rapportés. Mais, paradoxale ou non, le style populaire aura de la difficulté à s'abandonner à ses propres épanchements, entouré qu'il est de tous ceux qui, d'une tribune plus élevée, lancent des cris de stentor. Platon, Plinie, Plutarque

25. Mexico, Editorial Porrúa, 1976, p. 11.

font partie de la pléiade d'hommes de plume et de plumitifs qui entrent par la grande porte du roman, portant sur leurs épaules une charge monumentale de pensées, maximes et sentences dont le discours du narrateur, aussi insatiable que proluxe, ne cesse de se nourrir. De quoi intimider les membres de la classe populaire de la société du roman, qui, même s'ils s'ouvrent un chemin dans ce fatras d'érudition, n'arrivent qu'à proférer un babillage plein d'idiotismes de plus en plus indéchiffrables. S'agit-il de l'émergence d'un discours populaire? Absolument pas. À preuve, ce dialogue du chapitre XVI entre le protagoniste et un joueur professionnel qui lui apprend à jouer aux cartes et qui est une véritable proairétisation de la difficulté du romancier à intégrer le discours populaire. Dans l'une des interventions du tricheur se faufile un mot courant, mais employé dans un sens secret, qui oblige le protagoniste à demander des précisions. Le tricheur donne alors une définition, mais celle-ci contient un autre arcane linguistique, ce qui déclenche à nouveau la curiosité du protagoniste. Le procédé se prolonge à travers plusieurs pages, à un tel point que le dialogue devient une espèce d'anthologie des possibilités de la fonction métalinguistique ou le lieu dans lequel un épris de la recherche de l'hypotexte trouverait peut-être les fragments d'un dictionnaire apocryphe du jargon du filou. Ce dont il s'agit, en effet, c'est de montrer du doigt une certaine manière de parler, autre que celle que l'auteur accorde implicitement à ses lecteurs. Cette manière autre est ici un jargon professionnel, mais le parler quotidien est soumis, *par l'ensemble du roman*, au même traitement qu'il réserve à ce jargon. Que signifient, sinon, ces notes infrapaginales qui, de manière systématique et d'un bout à l'autre du roman, mettent le lecteur au courant du sens de certains mots de ce «style populaire mélangé aux proverbes et aux blagues du vulgaire», que la typographie détache du texte grâce aux bons offices des italiques? La même volonté de monstration du langage populaire se retrouve dans un autre élément du dispositif paratextuel, qui est en même temps le complément de ces notes infrapaginales et la culmination de l'œuvre à laquelle elles contribuent : le roman se pourvoit, en annexe, d'un «Petit vocabulaire des mots provinciaux ou d'origine mexicaine employés dans cet ouvrage, outre ceux qui ont été notés dans leurs lieux respectifs».

J'ai proposé ailleurs<sup>26</sup> l'idée selon laquelle, même inaccomplis, les projets formulés par un texte qui inaugure la série

26 «Les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle face à leurs romans. Notes pour la reconstitution d'une argumentation», dans *Voix et images*, vol. VIII, n<sup>o</sup> 2, hiver 1983, p. 331-343

romanesque d'une aire socio-culturelle donnée sont valables non seulement pour ce texte en tant qu'objet autonome, mais également pour une partie importante de la série dont il est le point de départ. Il est des projets échoués qui semblent ainsi se déposer dans la mémoire du genre et régir, de manière assez stable à travers le temps, le comportement d'un bon nombre de ses rejetons. Le cas du roman latino-américain pourrait confirmer la validité de cette idée dans la mesure où la valeur programmatique de l'intention d'articuler deux langages, exprimée par Fernández de Lizardi dans le premier chapitre du *Periquillo*, déborde les frontières de ce roman et atteint une bonne partie de la production romanesque ultérieure de l'Amérique de langue espagnole. Le projet demeurera, ainsi que les signes de son échec.

La prolifération du discours populaire dans *El Periquillo Sarniento* est le signe, non d'une présence, mais d'une absence. Le trop est ici, encore une fois, l'indice d'un manque, car ce trop désigne un creux, signale le discours populaire comme l'autre de cette écriture. Cet autre, auquel le texte doit renoncer, le livre essaiera de le retenir. L'abus de stratégies paratextuelles vouées à accomplir cette volonté est donc l'aveu d'un échec, un signe de la difficulté qu'a le roman à intégrer à son discours la parole populaire et, inversement, de la difficulté qu'a cette parole à se faire entendre dans le texte ou, tout simplement, à se faire texte. La parole populaire reste en dehors du discours, elle y est un corps étranger, revêche, insaisissable, objet tout au plus d'un regard, d'une vaine tentative d'appropriation ou d'un illusoire désir de dissection. Tout ce qu'on peut produire à partir d'elle, c'est de ces observations extérieures et directes à propos desquelles Bakhtine souligne qu'elles sont purement objectales : «le discours de l'auteur ne touche ici que superficiellement le langage caractérisé comme une chose, il n'y a pas ici de dialogisation intérieure, caractéristique de l'image du langage<sup>27</sup>».

La voix populaire reste en dehors du discours romanesque, et l'opiniâtreté avec laquelle ce dernier tente de la saisir est l'indice d'une impossibilité et aussi, peut-être, d'un désespoir. Désespoir d'un groupe social qui, se trouvant en contradiction avec un pouvoir politique et économique qui lui est étranger — colonial ou local —, est obscurément conscient de ces deux nécessités : s'adjoindre la classe majoritaire pour assurer sa propre ascension sociale et parallèlement maintenir à distance cette même classe, afin que ladite ascension puisse avoir un sens et, surtout, des

27. «Du discours romanesque», *op. cit.*, p. 175.

conditions concrètes qui, sur le plan de la production, assurent sa viabilité. De là, probablement, la possibilité d'accorder un autre sens à la présence/absence de la parole populaire dans ce discours romanesque. Alliée nécessaire, la classe populaire doit prêter sa voix au roman, mais accepter l'entrée de cette voix équivaldrait à accepter, dans l'univers romanesque, la pénétration du monde idéologique d'elle inséparable. Un compromis est alors nécessaire, qui maintienne et occulte le déchirement de l'idéologie libérale : la parole populaire sera montrée et en même temps, par son détachement du texte ou par son renvoi au paratexte, bâillonnée. L'unité idéologique du roman est ainsi préservée car «il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui<sup>28</sup>».

Le désespoir dont la stratégie paratextuelle de *El Periquillo Sarmiento* est l'indice sera encore là pour longtemps, après l'indépendance politique des divers pays latino-américains. Il le sera chez les tenants d'une idéologie libérale cruellement mise en contradiction avec elle-même par la corruption caractérisant les alliances des groupes qui exercent le pouvoir et, surtout, par le despotisme avec lequel les classes dirigeantes répondront aux besoins de la majorité opprimée. Aussi, malgré la variété de tendances esthétiques et thématiques dont se réclament les romanciers, la parole populaire continuera d'être l'objet ambivalent qui suscite en même temps désir et rejet. C'est le cas de tant de produits du romantisme dont *Maria* (1867), du Colombien Jorge Isaacs, illustre la tendance avec le «Vocabulaire» qui lui est attaché et la prodigalité de notes infrapaginales éclairant avec méticulosité le sens des termes qui prétendent introduire dans le roman la couleur locale à travers le parler de la vallée du Cauca. C'est le cas, également, de la plupart des romans naturalistes appartenant au cycle indigéniste — dénonciations acérées ou indignées de la misère et de l'oppression auxquelles sont réduits les autochtones par les oligarchies locales et par les alliances de pouvoir entre l'Église, les chefs militaires et les représentants de la justice.

*Aves sin nido* (1889), de la Péruvienne Clorinda Matto de Turner, tisse son histoire mélodramatique autour d'un couple de citoyens qui, établis pour un certain temps en milieu rural, se met à secourir des Indiens maltraités et exploités, en exhibant une dévotion qui n'a rien à envier à celle dont Rodolphe de Gerolstein



avait fait montre, un demi-siècle plus tôt, dans les bas-fonds de Paris «Le roman doit être la photographie qui fixe les vices et les vertus d'un peuple, apportant la conséquente morale correctrice pour ceux-là et l'hommage d'admiration pour ceux-ci», sentence le proème de ce roman. Il s'agit, en fait, d'une photographie, ou plutôt, d'une peinture naïve. D'elle, le sonore est, bien sûr, complètement absent, comme est absente la parole de ceux dont le roman se fait le défenseur. Les italiques disséminent à travers tout le texte des dizaines de mots indigènes ou des mots espagnols déclinés à la manière indigène, dont plusieurs se trouvent réunis en annexe, à la fin du volume, sous la rubrique «Des mots qui doivent être connus avant de lire ce livre». Fort de ces cinquante-quatre mots, le lecteur peut entrer dans le roman, assuré qu'il pourra reconnaître, à un simple trait lexical, la condition d'Indiens de quelques-uns des personnages. L'indianité ne passe pas ici par un langage, mais se montre dans un lexique ou, si l'on veut, dans un parler typique, au sens le plus touristique de cet adjectif. Ici, ce que Barthes identifiait comme un signe à la fois elliptique et prétentieux, propre à l'art bourgeois<sup>29</sup>, installe la représentation dans un irréversible manichéisme paternaliste.

Ce manichéisme paternaliste régit le travail sur le hylque dans le produit le plus célèbre de la série indianiste, où la translittération d'un vocable indigène se voit promue à la situation privilégiée de mot-titre. *Huasi-pungo* (1934), de l'équatorien Jorge Icaza. Ce mot, parmi quelque cent cinquante autres, trouve sa définition dans le «Vocabulaire» accolé au roman. «*Huasi*, maison, *pungo*, porte. Parcelle de terre que le propriétaire de l'hacienda octroie à la famille indienne en échange d'une partie de son travail quotidien». L'inclusion du mot dans le vocabulaire est d'autant plus significative que le texte du roman lui-même avait essayé, dès ses premières pages, d'en rendre familier le sens au lecteur par un procédé «naturel». Il s'agit d'un dialogue entre deux citadins, l'un propriétaire terrien, l'autre grand financier, qui discutent la possibilité de modifier le type d'exploitation des terres.

- En plus il y a la question des huasi-pungos
- Quoi?
- Les Indiens se cramponnent avec un amour aveugle et morbide à ce morceau de terre qu'on leur prête en échange du travail qu'ils font à l'hacienda. Plus encore

<sup>29</sup> «Les Romains au cinéma», dans *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 26-28.

dans leur ignorance, ils le croient de leur propriété. Vous le savez. Là, ils construisent leurs cabanes, font leur petite plantation, élèvent leurs animaux<sup>30</sup>.

Dans ce type de dialogue, Brecht voyait des «avis au lecteur». Il attribuait leur constance à l'incapacité de plusieurs écrivains de transposer techniquement dans l'écriture la succession des termes du dialogue tel qu'il a lieu dans la réalité<sup>31</sup>. C'est bien le travail sur la dimension hylique qui montre ici des défaillances, et dans le roman de Icaza les défaillances atteignent même la transposition de la parole des personnages appartenant aux couches favorisées de la population romanesque, dès qu'ils introduisent dans leur dialogue un mot — une réalité — propre à ceux dont la voix reste étrangère au texte. C'est toute la matière verbale du roman qui se trouve ainsi affectée, déplacée par rapport aux langages de la société dont, en se réclamant du réalisme, il prétend offrir un analogon ou un modèle.

L'année de publication de *Huasiþungo* paraît *El indio*, du Mexicain Gregorio López y Fuentes, roman qui, se passant d'un vocabulaire et de notes explicatives en bas de page, abonde en mots indigènes en italiques, doublés d'une traduction à l'intérieur même du texte : «Quand le guide [...] fit ses remerciements, *tlazocomati*, le visage de l'indigène devint encore plus doux<sup>32</sup>»; «Les mots *cinli* et *etl* se référant au maïs et au haricot, étaient prononcés avec une certaine crainte<sup>33</sup>.» Le sertissage de termes étrangers à la langue du texte tient moins à la recherche d'un exotisme qu'à la quête d'une authentification : celle de la véracité des actions décrites. Quête dénoncée comme inutile par la rhétorisation présente dans le compte rendu de la première rencontre entre Blancs et Indiens offerte par le roman :

L'homme qui était le guide des autres parlait la langue des naturels et eut recours à elle, en donnant aux mots la plus grande mansuétude, inspiratrice de confiance.

— ...

— Qu'est-ce que tu leur dis? — demande à l'interprète l'un de ses patrons.

— Je leur dis de me faire cadeau d'un peu d'eau<sup>34</sup>.

30 Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, p. 11

31 «Notes sur le travail littéraire, 1935-1941», dans *les Arts et la révolution*, Paris, l'Arche, 1967, p. 9-54

32 La Havane, Casa de la Américas, 1977, p. 5

33 *Ibid.*, p. 182

34 *Ibid.*, p. 4

Les trois points de suspension démentent tout ce que les italiques prétendent crier aux quatre vents et dénoncent l'impuissance du roman à accomplir sa volonté première, celle de se transformer en porte-parole d'une collectivité qui, tout compte fait, lui reste aussi inatteignable que sa parole. Aussi inatteignable que le secret que les personnages blancs de ce roman tentent de faire révéler aux Indiens, n'obtenant d'eux qu'un silence bâti à chaux et à sable : «Ils le savent, sans doute, mais il est tellement difficile de leur arracher leurs secrets! Dès l'enfance, ils reçoivent la tradition, et l'ordre de la garder<sup>35</sup>.»

Comme son cousin indianiste, le roman régionaliste éprouvera de grandes difficultés à travailler les pratiques discursives de son propre corps social. *La Voragine* (1924), du Colombien José Eustasio Rivera, monument de cette tendance, établit un fossé infranchissable entre l'expression de son narrateur et celle de ses personnages, même si la raison d'être du roman est de se porter à la défense d'une partie d'entre eux : les travailleurs du caoutchouc du bassin de l'Amazone. Alibi de ce fossé : la condition de poète du personnage-narrateur dont le manuscrit retrouvé devient roman. Ce personnage aux élans lyriques soumis à la rigueur académique et gonflés par elle, a recours occasionnellement, mais de manière soutenue, au discours indirect libre pour rendre le «style bas» des voix autres que la sienne. C'est probablement un signe que le discours romanesque est à la recherche de moyens propices à concrétiser sa vieille volonté d'assimiler les langages concrets. Cependant, ce narrateur-personnage est doublé par un narrateur extradiégétique qui tend à élargir le fossé séparant la langue cultivée du romancier et de ses lecteurs de celle d'une partie de la population du roman. Il annonce dans le prologue : «Dans ces pages, j'ai respecté le style et même les incorrections du malheureux écrivain, soulignant uniquement les provincialismes ayant le plus de caractère.» L'opération, qui consiste à entourer de guillemets quelque trois centaines de mots réunis par ailleurs dans l'inévitable «Vocabulaire», est la matérialisation de l'ancienne loi d'airain autorisant à nommer et à ligoter la parole populaire, et de la réciproque fin de non-recevoir que cette parole oppose aux tentatives d'intégration qui se refusent à reconnaître ses droits de parole.

Un autre moment capital du régionalisme, *Doña Bárbara* (1929), du Vénézuélien Romulo Gallegos, apportera ici une dernière illustration des stratégies développées par le roman de

35. *Ibid.*, p. 10.

l'idéologie libérale pour s'approprier la voix populaire, et de leur échec. Roman qui adopte une attitude âprement critique à l'endroit de la réalité des zones rurales vénézuéliennes à l'époque de la dictature de Juan Vicente Gómez, *Doña Bárbara* se veut un document de dénonciation sociale. Il est écrit dans un style didactique, prolifique en interventions directes d'un auteur imbu d'idéaux progressistes qui, d'être réalisés, permettraient de modifier l'état des choses régnant. Le narrateur prône ces idéaux à l'aide d'un langage construisant un narrataire cultivé qui habite la ville et aime contempler les coutumes et le langage pittoresques des habitants de la campagne. Les activités propres à la vie rurale, dont il ignore tout, lui sont servies dans le style de l'ethnographe. Parallèlement, pour présenter le langage de la campagne, le narrateur fait appel à des manières de lexicographe. Ainsi, il retiendra certaines expressions pour les commenter avec la curiosité éveillée par l'objet rare, avec l'amusement de qui découvre l'innocence d'autrui ou avec la feinte admiration du citadin toujours disposé à louer l'ignorante sagesse du Primitif.

— Levez-vous, camarades, que l'aurore approche déjà avec les lièvres du jour

C'est la voix de Pajarote qui se réveille toujours de bonne humeur, et les lièvres du jour — métaphore ingénue d'éleveur poète —, ce sont les petits nuages ronds que l'aube commence à colorer à l'horizon, derrière la crête foncée d'une plantation<sup>36</sup>

L'explication de la métaphore a toute l'allure d'une thésisation dans laquelle est lisible l'étrangeté de ce langage que le texte essaie de s'approprier et qui lui échappe.

Reprise de la vieille opposition entre la barbarie et la lumière de la civilisation, le roman met en scène une propriétaire rurale barbare qui trouvera un ennemi de taille chez Santos Luzardo (luz = lumière), un intellectuel venu de la ville, porteur d'un «plan civilisateur». Porte-parole privilégié des idées civilisatrices de l'auteur, Luzardo se donnera une tâche qui traduit, sur le plan des actions, le malaise du roman face au langage populaire. Entrepreneant l'éducation de Marisela, une jeune fille élevée à la campagne, il consacrera le meilleur de ses efforts à purifier le langage du sylvestre personnage. Avec un suave despotisme, il se lève contre des interjections vulgaires, des emplois de mots détournés de leur sens bien établi, des abâtardissements prosodiques, et il le fait «réjouir des heureuses dispositions de cette

36 Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1971, p. 58

créature, rude et souple à la fois, ouverte, comme le paysage, à toute action amélioratrice<sup>37</sup>. Belle compensation hallucinatoire, par laquelle les rebuffades que le verbe populaire oppose à celui qui vient de le faire taire se transforment en promesse de changement. Compensation et, en même temps, transposition de la détresse du discours romanesque devant une parole réfractaire à ses avances, parole qui, cette fois, promettra de changer ses manières pour devenir digne, dans un avenir incertain, d'entrer dans le noble univers du roman. Pour l'instant, elle aura uniquement le droit de laisser quelques échantillons de ses curiosités lexicales dans le «Vocabulaire de vénézuélismes qui ne figurent pas dans les derniers dictionnaires de la Langue Espagnole» fermant le volume. Des mots isolés, monosémiques, inertes. Des mots privés de leur vie, qui signalent toujours mécaniquement le même dénoté, indépendamment de leur contexte.

De *El Periquillo Sarniento* à *Doña Bárbara* le gros de la production romanesque latino-américaine<sup>38</sup> exhibe, dès qu'elle est envisagée en mettant au premier plan la dimension hylique, une singulière stabilité dans son rapport à la parole populaire. En dépit de différences dans les projets esthétiques et dans les choix thématiques, une quantité innombrable de romans produits à travers plus d'un siècle se heurte à une parole populaire récalcitrante à leurs tentatives d'appropriation. De là, la progression de stratagèmes que le discours romanesque met en œuvre dans le but de posséder cette parole : multiplication obsessionnelle des mots tenant lieu de traits sociolectaux, éloge des valeurs «lyriques» et «poétiques» du parler agreste, relevé lexicographique de curiosités, dissection et explication d'idiotismes, réduction au silence ou domestication de l'expression rustique. Mais en dépit de tout cela, le discours populaire n'entre pas dans ces romans, ou y reste inaudible. Et il le restera tant que le roman n'aura pas eu cette prise de conscience — et d'ouïe — dont parlera le narrateur de *Pedro Páramo* (1955), du Mexicain

37 *Ibid*, p 111

38 Pour les besoins de l'exposé, il n'a été question jusqu'ici que du roman hispano-américain. Toutefois, dans leur généralité, les remarques formulées peuvent être valides également pour la production romanesque francophone et lusophone du continent. Ainsi semblent le confirmer, pour la première, les présentes recherches de Jean Jonassaint *le Roman de la tradition haïtienne Essai de typologie* (thèse de doctorat en préparation) Pour la production brésilienne, voir Antônio Cândido, «El papel del Brasil en la nueva narrativa», dans Angel Rama *et al*, *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981, p 166-187

Juan Rulfo : «j’entendais de temps en temps le son des mots, et je notais la différence. Car les mots que j’avais entendus jusqu’alors, je ne l’avais pas su, n’avaient aucun son, ne sonnaient pas; on les sentait; mais sans son, comme ceux qu’on entend dans les rêves<sup>39</sup>».

## DU REGISTRE À L’ENREGISTREMENT

Parole en soi dans le roman dominé par l’idéologie libérale, la parole populaire ne peut devenir parole pour soi sans une transformation radicale, au sein du roman, de la dimension hylique et, partant, sans une mutation du roman lui-même. Le Cubain Alejo Carpentier, dans un texte postérieur à la révolution cubaine, désignait cette mutation en faisant le constat de décès du vocabulaire, pratique paratextuelle qui avait atteint même son premier roman, *Ecue-Yamba-O* (1927-1933), dont, depuis longtemps alors, il interdisait la réimpression : «Sont révolus les temps des romans avec des glossaires ajoutés pour expliquer ce que sont *curaras*, *polleras*, *arepas* ou *cachazas*. Sont révolus les temps des romans avec des notes en bas de page pour expliquer que l’arbre appelé de telle sorte s’habille de fleurs rouges au mois de mai ou au mois d’août. Notre fromager, nos arbres, habillés ou non de fleurs, doivent devenir universels par l’opération de mots justes appartenant au vocabulaire universel<sup>40</sup>.» Et la même relation entre mutation et nouvelle configuration hylique est établie par le critique uruguayen Angel Rama dans un texte qui théorise l’apport d’écrivains ayant bouleversé le discours romanesque propre au régionalisme : «En même temps qu’on renonce aux vocabulaires qui accompagnaient habituellement le roman régionaliste, qu’on restreint l’usage du lexique local, mais qu’on accroît l’attention sur des formes syntaxiques et sur les modulations suprasegmentales, le parler qui, auparavant, était exclusif aux personnages narratifs ou s’opposait, au sein du même texte, à la langue de l’écrivain, envahit la totalité textuelle et la submerge dans une même tonalité<sup>41</sup>.»

Même si, dans cet article fondateur pour l’étude du roman latino-américain, Rama ne se réfère pas aux travaux de Bakhtine, la description qu’il fait de la mutation suppose une perception

39 Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1964, p 51

40 «Problemática de la actual novela latinoamericana», dans *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p 7-39 La citation provient des p 35-36

41 «Transculturação na narrativa Latino-americana», dans *Cadernos de Opímao*, 2, 1975, p 71-82 La citation provient de la p 75

bakhtinienne du discours romanesque. Il n'est alors pas surprenant qu'il suggère, pour étudier les romans appartenant à la nouvelle configuration, de les mettre en rapport non pas tant avec une intertextualité littéraire qu'avec une intertextualité proportionnée par la culture à travers une multiplicité de contributions telles que les matériaux folkloriques, le répertoire de la tradition orale, la masse d'écrits où la littérature triviale est portée sur les épaules du journalisme, les romans et la poésie non hiérarchisés, les discours religieux et politiques. La suggestion nous renvoie à l'étude de la dimension hylique du roman et, en même temps, signale que, pour l'essentiel, la mutation opérée par le nouveau roman latino-américain, à travers laquelle se réalisera une vieille aspiration de ce roman, consiste en une substitution du sonore au graphique ou, dit autrement, en un passage du registre de certains traits sociolectaux, parfois même fictifs, à l'enregistrement de la dimension verbale de la réalité concrète et à l'élaboration esthétique de cet enregistrement.

Dire passage n'implique pas une perception de la mutation en termes d'évolution. Le nouveau discours romanesque ne prend pas automatiquement le relais de l'ancien mais, avant de devenir dominant grâce à une rupture, il dispute à ce dernier pendant longtemps le rôle hégémonique. À un tel point que la mutation du roman latino-américain dont il est ici question pourrait être décrite dans les termes employés par Kuhn pour représenter la substitution de paradigmes opérée par les révolutions scientifiques. Et le fait qu'encore aujourd'hui on retrouve des pratiques scripturales propres aux anciens modèles paraît faire pendant à ce qui arrive en domaine scientifique où, après l'émergence d'un nouveau paradigme, il se trouve des chercheurs qui continuent de s'accrocher aux vues anciennes<sup>42</sup>. Il est donc pertinent de concevoir la mutation comme un phénomène caractérisé par des saccades et des revirements et dont la mouvance reste en tant que trace dans le corps même des productions auxquelles il a donné lieu. C'est ainsi, par exemple, que des romans pleinement installés dans le nouveau paradigme, comme *El señor presidente* (1946) du Guatémaltèque Miguel Angel Asturias, où les intonations quotidiennes prennent d'assaut chacune des pages, transformant le texte en rhapsodie carnavalesque, se voient encore affublés d'un glossaire. Dans des cas semblables, le glossaire n'est qu'une rémanence insignifiante, peut-être un tribut payé par distraction à la tradition du genre, ou le résultat d'une inertie face à une habitude éditoriale.

42. Cf. Thomas S. Kuhn, *la Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972.

Il y a aussi des romans qui apparaissent comme écartelés entre la nouvelle tendance à provoquer l'émergence de la voix populaire dans le texte et celle de dépendre cette voix. Cet écartèlement est lisible, par exemple, dans *Vidas secas* (1938), dernier roman du Brésilien Graciliano Ramos, qui raconte la vie d'un couple de travailleurs ruraux illettrés et de leurs enfants, forcés par la misère à émigrer vers la ville. À mesure que le roman avance, la parole du narrateur, caractérisée toujours par le ton conversationnel, se laisse gagner par la manière de ses personnages jusqu'à la presque complète coïncidence dans les dernières pages, grâce à l'adoption du style indirect libre, parallèlement, l'omniscience du narrateur, qui avait permis au début du roman d'établir une nette différence entre sa propre conscience claire et les troubles processus mentaux de ses héros, cède finalement à ceux-ci toute la place. Presque toute la place, en fait, car le narrateur, manquant peut-être de confiance dans les voix qu'il fabrique, ne peut s'empêcher, dans les dernières lignes, d'enlever à ses personnages la parole qu'il leur avait accordée et de rappeler sa condition de maître du discours.

Il répétait doucement les mots de Sinha Vitória, les mots que Sinha Vitória murmurait parce qu'elle avait confiance en lui. Et ils allaient vers le sud, au milieu de leur rêve. Une grande ville, pleine de gens forts. Les enfants dans les écoles, apprenant des choses difficiles et nécessaires. Eux deux déjà vieux, finissant comme des chiens, finissant comme Baleia. Qu'est-ce qu'ils allaient faire? Ils s'étaient attardés, craintifs. Ils arriveraient à une terre méconnue et civilisée, y resteraient emprisonnés. Et le sertão continuerait d'envoyer des gens là-bas. Le sertão enverrait à la ville des gens forts, des brutes, comme Fabiano, Sinha Vitória et les deux enfants.<sup>43</sup>

Les dernières phrases du texte, par lesquelles le narrateur reprend à lui seul le discours, viennent rappeler la difficulté que, dès le début du roman, ce même narrateur avait éprouvée à faire parler Sinha Vitória et Fabiano et la manière dont il avait thématiqué cette difficulté en construisant ses personnages. La famille parlait peu, «ils vivaient tous en silence et, parfois, ils laissent échapper quelques mots brefs<sup>44</sup>». La conversation entre la femme et l'homme «n'était pas à proprement parler une conversation. C'était des phrases isolées, espacées, avec des répétitions et des incon-

43 Rio São Paulo, Editora Record, 1978, p. 134

44 *Ibid.*, p. 12

45 *Ibid.*, p. 66

46 *Ibid.*, p. 11



gruîtés<sup>45</sup>». Elle, on l'entendra lancer «son interjection gutturale<sup>46</sup>»; lui, parler «un langage chanté, monosyllabique et guttural<sup>47</sup>». «Parfois, il employait dans sa relation avec les autres la même langue qu'il utilisait pour s'adresser aux bêtes — des exclamations, des onomatopées. En vérité, il parlait peu. Il admirait les mots longs et difficiles des gens de la ville, il tentait d'en reproduire quelques-uns, en vain, mais il savait qu'ils étaient inutiles et peut-être dangereux<sup>48</sup>».

La défiance du personnage face à la parole dit la difficulté, chez l'écrivain, de relever le défi qui consiste à accorder la parole à son personnage. Mais elle parle également de l'attention nouvelle portée par le romancier au fait qu'il a affaire à des personnages dont la parole a été volée. Attention qui se manifeste dans la volonté, non de signaler la surface pittoresque d'un langage, mais de saisir ce langage de l'intérieur et, le transposant dans le texte même du roman, d'y faire sentir les palpitations de son rythme singulier. Le style oral du narrateur, la construction paratactique, le jaillissement de la voix du personnage au milieu de descriptions — techniques absentes du roman dominé par l'idéologie libérale — installent le discours populaire au sein même du texte.

Une volonté semblable, et le recours à des techniques comparables se retrouvent chez des romanciers comme le Péruvien José Maria Arguedas et le Paraguayen Augusto Roa Bastos, tous deux concernés par les difficultés que pose à l'écrivain une réalité conflictuelle : son projet de rendre l'univers indigène dont il est issu et la nécessité de le faire à travers la langue dominante, étrangère à cet univers. La technique de l'indigénisme, prétendant rendre l'indianité par le truchement d'un lexique greffé au texte, apparaît à ces écrivains, après qu'ils l'aient partiellement pratiquée eux-mêmes, comme inadéquate au plein accomplissement de leur but. *Los ríos profundos* (1958) thématise, dans son ensemble, la constante préoccupation de Arguedas de faire entendre dans le texte la voix de la communauté à l'intérieur de laquelle il vécut son enfance. Mais la thématisation ne résulte pas, dans ce cas, de la transposition d'une difficulté non résolue par l'écrivain; elle est plutôt la mise en scène du déchirement qui régit l'acte d'écriture. L'histoire de Ernesto, le narrateur, divisé entre le monde indigène de son enfance et le monde des Blancs auquel il retourne, déploie le conflit entre deux cultures que l'œuvre entière de Arguedas fait travailler, dans la dimension hylique, en imposant à l'espagnol avec lequel il s'exprime les caractéristiques

47 *Ibid*, p. 21

48 *Ibid*

expressives du quechua. Secouer la langue de communication dans ses fondements mêmes est aussi la tâche que se donne Roa Bastos. En dépit du glossaire attaché à *Hijo de hombre* (1959), on peut appliquer à ce roman ce que le critique Ruben Bareiro Saguier signale pour d'autres moments de l'œuvre de son compatriote : «Une atmosphère qui vient des entrailles de la langue native imprègne la production narrative de Rao Bastos. Elle se dégage de la réitération lexicale, phraséologique, mais surtout de la transformation des schémas syntaxiques espagnols en accord avec les modèles du guarani<sup>49</sup>.»

La réalité de la diglossie comme entrave à la manifestation de la voix populaire dans le roman reçoit une autre réponse en milieu haïtien, à travers *Gouverneurs de la rosée* (1944), de Jacques Roumain. La situation paradoxale d'un roman écrit en français en dépit du fait qu'il se donne une société de référence qui, dans son immense majorité, ignore cette langue imposée, est comparable à la position de double contrainte caractérisant, à d'autres moments de la même période, l'écriture de Arguedas et Roa Bastos. Et, comme ces écrivains, Roumain transforme le système linguistique qu'il est contraint d'employer, d'obstacle qu'il est à l'éclosion de la parole populaire, en repoussoir de cette parole. «Écrivain d'un pays dont la langue officielle (dominante) est le français, mais dont la langue courante (dominée) est le créole, il s'insère dans le cadre de l'énonciation du discours dominant, pour ensuite essayer d'y faire entendre le discours dominé haïtien<sup>50</sup>.»

Il est vrai que *Gouverneurs de la rosée* prolonge la tradition voulant que certains mots soient détachés du discours global — le roman n'est pas assorti d'un glossaire, mais des notes infrapaginales donnent constamment la version française des cantiques chantés par les personnages et les noms des objets, des pratiques, des divinités, etc.; il est également vrai que la langue parlée par ces personnages ne correspond absolument pas à celle pratiquée par les paysans haïtiens, étant plutôt une langue fictive, produite par stylisation de quelques traits isolés de la langue réelle et transposés tant bien que mal en français<sup>51</sup>. Mais cela n'éclipse

49 «Encuentro de culturas», dans César Fernández Moreno *et al*, *América Latina en su literatura*, Mexico-Paris, Siglo XXI/Unesco, 1972, p 21-40 La citation provient de la p 30

50 *La Littérature haïtienne Identité, langue, réalité*, Montréal, Leméac, 1981, p 79

51 Jean Bernabé examine minutieusement les caractéristiques de la langue roumaine, dans «Contribution à l'étude de la diglossie créole-français Le cas de *Gouverneurs de la rosée*», dans *Textes, études et documents*, 1, mai 1978, p 1-16

pas la valeur de son entreprise d'exploration du milieu paysan haïtien, accomplie grâce à une constellation de techniques visant à obtenir une sorte de sonorisation de l'écriture. Que l'on songe, par exemple, à la manière dont Roumain brûle les distances entre les discours des personnages et le discours du narrateur. Situé dans un registre quotidien, celui-ci est constamment scandé par les mêmes tournures de style oral mises dans la bouche des personnages, effet souvent souligné par le voisinage de la même expression dans les interventions des personnages et dans les descriptions. Ces dernières, en outre, acquièrent une allure singulière qui, très souvent, met en cause leur condition même de description, et ce, en fonction de l'emploi de procédés qui altèrent substantiellement les rapports traditionnels entre discours énonciatif et discours rapportés :

Et le soleil soudain était là. Il moussait comme une écume de rosée sur le champ d'herbe. Honneur et respect, maître soleil, soleil levant. Plus caressant et chaud qu'un duvet de poussin sur le dos rond du morne, tout bleui, un instant encore, dans la froidure de l'avant-jour. Ces hommes noirs te saluent d'un balancement de houe qui arrache du ciel de vives échardes de lumière<sup>52</sup>.

L'effacement des frontières entre les deux discours, qui tient à l'absence de marques signalant l'introduction d'un nouveau sujet énonciateur — procédé employé à la même époque par Asturias, et bien avant par Carpentier, et dont l'origine est à chercher dans la pratique populaire du récit oral — , et l'emploi très libre du discours indirect libre permettent à Roumain de faire émerger dans la description la substance sonore de l'univers décrit. «Elle avait tenu dans ses bras ce grand gaillard qui avait été à elle dans le profond de sa chair et de son sang, qui était sorti d'elle, de sa chair et de son sang, et qui était devenu cet homme à qui elle murmurait à travers ses larmes : «Allez, mon petit, la Vierge Altagrâce vous protège»; et il avait tourné au coude de la route et il avait disparu, ô fils de mon ventre, douleur de mon ventre, joie de ma vie, chagrin de ma vie; mon garçon, mon seul garçon<sup>53</sup>.» Le monde décrit parle dans le roman et, surtout, parle le roman. Il le parle au plus près de la bouche de ses personnages et au plus près de l'oreille de son lecteur : «Dans les chaudrons, les casseroles, les écuelles, s'empilaient le grillot de cochon pimenté à l'emporte-bouche, le maïs moulu à la morue et si tu voulais du riz, il y en avait aussi<sup>54</sup>.» Ainsi, même si, par moments, il prolonge des

52 *Gouverneurs de la rosee*, p 18

53 *Ibid*, p 27

54 *Ibid*, p 23

habitudes anciennes, *Gouverneurs de la rosée* se situe aux antipodes de l'ancien discours romanesque qui réduisait la voie populaire au silence ou tentait de la domestiquer. C'est cette voix qui, réfractée, mène ici l'histoire. Elle raconte une partie de la vie de Manuel, que deux attributs rapprochent du Fabiano de *Vidas secas* : il est paysan et la misère l'oblige à abandonner sa terre natale. Mais hormis cela, tout le reste contribue à faire de Manuel l'opposé de Fabiano ou, mieux peut-être, un Fabiano déjà de retour de son voyage. Car le départ de Manuel a eu lieu dans un temps prédiégétique, et l'histoire commence avec la rentrée du personnage à son village de Fonds-Rouge plongé dans l'agonie par la sécheresse et la haine qui sépare ses habitants. Manuel revient de Cuba, porteur des idées qui devront donner à ses frères et l'eau et la réconciliation :

on dit comme ça que dans ce pays de Cuba, ils parlent une autre langue que nous autres, comme qui dirait un jargon. On dit encore qu'ils causent si tellement vite, que tu peux ouvrir tout large le pavillon de ton oreille, tu ne comprends rien à rien, à croire qu'ils ont monté chaque parole sur les quatre roues d'un cabrouet. Est-ce que tu la parles, cette langue-là<sup>55</sup>?

Ben voyons, je comprends qu'il la parle, Manuel, cette langue-là. Et ma parole, c'est pas la seule! En fait, ce qui fait de lui le précurseur de la libération de ses frères, c'est la maîtrise de la parole. Il arrive au roman et au village la bouche pleine de mots, et avant même que le lecteur n'apprenne qui est ce nouveau venu, il entend sa voix et, dans sa voix, la plus active des profrérations : «Arrêtez<sup>56</sup>.» Parole foncièrement performative, celle de Manuel vient mettre fin à une situation où la voix populaire n'est que bruit fuyant ou pure absence : «Elles en avaient parfois la tête dérangée et elles s'injuriaient à l'occasion avec des mots que ça n'est pas permis. Mais les injures des femmes ne tirent pas à conséquence, ce n'est que du bruit avec du vent. Ce qui était plus grave, c'était le silence des hommes<sup>57</sup>.» Les habitants, c'est vrai, ne sont pas complètement étrangers à la parole. Ils se distinguent même grâce à la pratique langagière : «et parfois elle s'arrêtait pour prendre et donner des nouvelles, car c'est en pays d'Haïti coutume de bon voisinage<sup>58</sup>.» Mais cette parole est intransitive, simple échange, presque pure fonction phatique, prise de contact qui s'épuise en elle-même. Elle est comparable au chant qui, autant qu'il est

55 *Ibid*, p 45

56 *Ibid*, p 29

57 *Ibid*, p 85

58 *Ibid*, p 35

possible, tient la collectivité ensemble, mais finit par tomber inexorablement dans le néant «Vers les onze heures, le message du coumbite s'affaiblissait ce n'était plus le bloc massif des voix soutenant l'effort des hommes le chant hésitait, s'élevait sans force, les ailes rognées<sup>59</sup> » La voix de Manuel, elle, est une tout autre chose Elle sait appeler les choses par leur nom et, avant tout, nommer la condition de celui qui l'article «on est des travailleurs, des prolétaires, c'est comme ça que ça s'appelle<sup>60</sup>» Elle se distingue également par d'autres traits «On chante le deuil, c'est la coutume, avec les cantiques des morts, mais lui, Manuel, a choisi un cantique pour les vivants<sup>61</sup> » En outre, la parole de Manuel suppose un faire qui la transcende Ce n'est pas étonnant alors que Nerestan, l'un de ses antagonistes, soit dépeint en cela comme son exact opposé «Les discours, ça n'avait jamais été son fort, de là, sa violence de taureau sauvage Ce qu'il ne pouvait expliquer avec les mots, il te le mettait sous le nez avec son poing<sup>62</sup> » Le coup de poing de Manuel, en revanche, se trouve dans ses propres énoncés Et c'est justement le caractère performatif de sa voix qui le définit et le fait redoutable pour l'autorité «c'était un mauvais élément, un nègre dangereux qui causait des paroles de rébellion aux habitants<sup>63</sup>» — dira de lui Hilarion, le policier Son savoir-faire langagier, Manuel l'a reçu par la parole de celui à qui il ressemble, «ce *campañero* de Cuba qui lui avait parlé politique au temps de la grève [ ] Les situations les plus embrouillées, il te les démêlait que c'était une merveille, tu voyais devant toi chaque question alignée sur le fil de son raisonnement comme du linge rincé accroché à sécher au soleil il t'expliquait l'affaire si clair que tu pouvais la saisir comme un bon morceau de pain avec la main<sup>64</sup> »

Franc-tireur de mots qui rêve d'organiser «l'assemblée générale des gouverneurs de la rosée<sup>65</sup>», Manuel fait confiance à son franc-parler<sup>66</sup>, à ses facultés de traducteur<sup>67</sup> et, surtout, à ses capacités de stratège du langage Ce qui, à Fonds-Rouge, n'était que bafouillis ou parole en l'air deviendra, à partir de l'arrivée du

59 *Ibid*, p 22

60 *Ibid*, p 99

61 *Ibid*, p 212

62 *Ibid*, p 153

63 *Ibid*, p 161

64 *Ibid*, p 170

65 *Ibid*, p 80

66 «Laurélien, dit-il, je vais te parler franc, mon compère Écoute-moi, t'en prie, écoute-moi bien» (*ibid*, p 61)

67 «Manuel avait traduit en bon créole le langage exigeant de la plaine assoiffée» (*ibid*, p 150)

héros, un efficace dispositif de communication et d'action dont il aura le contrôle. Il saura, par exemple, orienter les voix dans le sens de la réconciliation : «Si on faisait chanter une messe en même temps pour Dorisca et Sauveur, pour le repos de leurs âmes? ça les réconcilierait eux aussi dans la tombe et ils laisseraient les vivants tranquilles<sup>68</sup>.» Il saura également déclencher une rumeur publique qui, à l'insu de ceux qui y participent, viendra favoriser son projet : «Quand j'aurai déterré l'eau, je te ferai savoir et tu commenceras à parler aux femmes [...]. Tu feras le tour des commères avec ces paroles, mais va avec précaution et prudence, mais va avec des : «c'est dommage, oui; et si pourtant; peut-être que malgré tout...» [...] Si ça prend, les femmes vont rendre leurs hommes sans repos. Les plus récalcitrants vont se fatiguer de les entendre jacasser<sup>69</sup>.» Il saura aussi transmettre aux autres son sens aigu de la parole : la mère de Manuel, qui, après la mort du héros deviendra sa porte-parole, aura appris à mettre à distance aussi bien les discours incantatoires qui éloignent les habitants de la réalité — «Délira n'écoute ce langage précipité, ce bafouillis sacré que comme une rumeur lointaine et incompréhensible<sup>70</sup>» — que son propre discours : «Ah bah, voilà que je déparle maintenant. C'est que je suis fatiguée<sup>71</sup>.» Discours qui se prolonge au-delà de la mort de celui qui l'a prononcé — «Mais ses paroles, nous ne les oublierons pas<sup>72</sup>» — en gardant toute sa prégnance — «je l'entends encore, c'est comme si c'était hier<sup>73</sup>» —, celui de Manuel aura appris aux autres, enfin, à savoir se servir comme d'une arme de ce complément de la parole qu'est le silence : «Hilarion renifle l'air comme un chien qui cherche une piste. Il flaire un mystère. Il dépêche son adjoint aux renseignements. Mais partout, bouche cousue<sup>74</sup>.»

«C'est une grande parole, oui, fit Larivoire<sup>75</sup>.» Elle est grande, oui, et il faut souligner ici que sa grandeur sur le plan diégétique est en étroite relation avec la conquête du discours romanesque que la voix populaire accomplit dans *Gouverneurs de la rosée*. Ce roman a été convoqué ici en tant qu'exemple de la matérialisation d'un vœu très ancien du roman latino-américain, vœu qui, pour s'accomplir, aura nécessité une critique — une

68 *Ibid*, p 152

69 *Ibid*, p 100-101

70 *Ibid*, p 203

71 *Ibid*, p 213

72 *Ibid*, p 206

73 *Ibid*, p 216

74 *Ibid*, p 185-186

75 *Ibid*, p 210

mise en crise — du discours romanesque lui-même. Si *Gouverneurs de la rosée* illustre l'une des manières possibles de cette critique, ce roman ne doit pas être envisagé comme le signe d'une cassure définitive, ni comme son moment inaugural. Preuve de la mouvance qui caractérise la mutation, trois lustres avant l'apparition du texte de Roumain, avait déjà été publié au Brésil un livre qui, renouant avec les pratiques du récit oral<sup>76</sup>, se mettait à explorer le langage populaire et faisait éclater bien plus radicalement que *Gouverneurs de la rosée* le discours romanesque traditionnel : *Macunaíma (O herói sem nenhum caráter)* (1928), de Mário de Andrade.

L'indétermination générique de *Macunaíma*, ou plutôt son architextualité plurielle, est tributaire de la promiscuité parolière que le texte cherche et instaure. Le travail sur la dimension hylique fait sentir ici d'une manière retentissante ses effets sur le plan poétique : dès qu'il élargit son ambitus, pour accueillir d'autres voix que celle qui avait le monopole de son discours, le roman cesse d'être un genre figé. Les principes de sa composition éclatent alors en mille morceaux et donnent lieu à l'apparition d'un réseau de formes, élastique filet propre à retenir sans les étouffer toutes les nouvelles voix et leur diapason.

Rhapsodie, petit roman, livre de vacances, poème facile à écrire, anthologie du folklore brésilien : c'est ainsi que de Andrade désigne ce texte<sup>77</sup> qui inscrit dans son corps même son reniement du manichéisme langagier propre au paradigme romanesque dominant à l'époque :

Mais nous ne saurions plus où nous mettre si nous occultons en la passant sous silence une curiosité de ce peuple. Vous saurez maintenant que sa richesse d'expression intellectuelle est si prodigieuse que ses gens parlent une langue et en écrivent une autre [...]. Dans leurs conversations, les Paulistes se servent d'un charabia barbare et multiforme, grossier dans son aspect et impur dans sa vernacularité, mais qui a tout de même sa saveur et sa force dans les apostrophes, et aussi dans les mots pour plaisanter

<sup>76</sup> Renouant aussi avec une certaine tradition romanesque marginale par rapport au courant dominant, dont *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853) de Manoel Antônio de Almeida est, d'après le critique et historien de la littérature Antônio Cândido, la première manifestation importante, comme le rappelle Haroldo de Campos dans «L'imagination structurale», texte qui sert de préface à la version française du roman dont il sera ici question *Macouanaima* (trad Jacques Thériot), Paris, Flammarion, 1979

<sup>77</sup> Ces formules ont été tirées de la préface de Haroldo de Campos déjà citée

[...]. Mais si les naturels de cette terre se servent d'une langue aussi méprisable dans leur conversation, il leur suffit de prendre la plume, pour qu'ils se dépouillent de tant d'âpretés et alors surgit l'Homme Latin de Linné, qui s'exprime dans un autre langage, très proche du virgilien, au dire d'un panégyriste, doux idiome qui, avec une impérisable élégance s'intitule : langue de Camoë's!<sup>78</sup>.

C'est justement dans ce *charabia barbare et multiforme* que le narrateur, «chantant dans un parler impur les dits et gestes de Macunaíma<sup>79</sup>», livre toute son histoire. Dans un parler, rappelle Haroldo de Campos<sup>80</sup>, fait d'un amalgame de régionalismes et de façons de dire provenant de tous les coins du Brésil, serti d'indigénismes et d'africanismes et animé par le rythme de la poésie populaire.

Le *Macunaíma* est un exemple de la manière dont le roman se dépouille de ses habitudes austères et, en changeant de visage, altère tout son être : il cesse d'être sage, se déride et apprend à rire de tout et, avant tout, de lui-même. L'humour de ce bavard impénitent, produit de son esprit jaseur, il le transmettra à ses successeurs parmi les objets d'un legs à être constamment renouvelé. Ou plutôt, comme effet de ces legs éminemment constitué par des biens d'ordre hylique. Dans le texte de de Andrade, on retrouve en effet, développés ou en germe, de nombreux traits de cet ordre caractérisant le nouveau roman latino-américain, celui qui, après une lutte prolongée contre son double grave et récalcitrant, émerge nettement au milieu de notre siècle et à propos duquel on a pu dire qu'il semble délibérément écrit pour donner raison à Bakhtine<sup>81</sup>. La bruyante incorporation de toutes les voix sociales, de leurs transfigurations et stylisations parodiques, l'irrévérence face au purisme de la langue académique, l'invention lexicale, la dislocation des formes syntaxiques deviendront les traits distinctifs de la ligne principale de ce roman dont ils influenceront fortement la nature rhétorique, thématique et poétique.

Le monumental *Adán Buenosayres* (1948), de Leopoldo Marechal, peut être tenu pour une sorte de réplique urbaine de *Macunaíma*. Ce roman attire vers soi tous les langages sociaux pour

78 Sao Paulo, Livrería Martuns, 1979, p 106-107

79 *Ibid*, p 222

80 Cf *op cit*, p 20

81 Cf André Belleau, «Carnavalisation et roman québécois mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine», dans *Études françaises*, vol 19, n° 3, hiver 1984, p 51-64



les faire participer à une fête qui ne connaît pas de trêve. Y passent tous les types de discours, du politique au littéraire, du philosophique au religieux, pour être soumis aux bordées rabaisantes d'un discours populaire si bien nanti en maximes, qu'à son côté, celui de Sancho Panza semblerait produit par un Lacédémonien. Ouvert par trois vers d'une chanson populaire, le roman se lance tout entier à sonder l'espace verbal argentin et, au bout de ses six cents pages, a encore du souffle pour déverser en cascade une douzaine de métaphores d'un provocateur caractère quotidien. Deux d'entre elles, bien que référant à un paléologue — ou peut-être à cause de cela — paraissent désigner par un biais sa propre poétique et la transformation qu'il fait subir à la gravité de l'ancien roman. « Sérieux comme braguette de moine. Solennel comme pet d'Anglais »

Aussi érudite que celle de Marechal sera la prose d'un autre Argentin, Julio Cortázar, qui ouvrira les pages de *Rayuela* (1963) à toutes les formes possibles et impossibles de l'expression ankylosée pour les soumettre à de semblables ordalies. Le caractère macaronique de ce roman — ou contreroman plutôt — découle d'une opération de mixtion et de collision langagières, faisant partie d'un projet inscrit au seuil même du texte par deux notes en exergue<sup>82</sup>. L'une, distraite d'un livre de préceptes écrit par un abbé toscan au XVIII<sup>e</sup> siècle — *Esprit de la Bible et Morale Universelle tiré de l'Ancien et du Nouveau Testament* —, l'autre, d'un livre de César Bruto, Argentin contemporain dont les textes pastichent le langage populaire — *Ce que j'aimerais être si je n'étais pas ce que je suis*.

La sonorisation du discours trouvera des formes tout aussi bruyantes dans la production de romanciers prenant la chanson et les spectacles populaires — parfois dans leurs spécimens les plus commercialement dégradés — non seulement comme moteur de l'écriture romanesque et prétexte à la transformation du *sermo vulgaris* en protagoniste de l'écriture, mais aussi comme thème romanesque. C'est le cas du Porto-Ricain Luis Rafael Sánchez qui, dans *la Guaracha del Macho Camacho* (1976), construit l'univers romanesque sans avoir recours à la description traditionnelle, à l'aide d'un délirant carrousel de voix parodiant les parlars colonisés par la publicité et les médias. C'est le cas, aussi des Cubains Severo Sarduy et Guillermo Cabrera Infante dans deux romans de 1967. *De dónde son los cantantes* et *Tres tristes tigres*. Ce dernier roman, qui porte à leur paroxysme les possibilités de la parodie et du pastiche, signale sans ambages, par un avertissement

82 Elles n'ont pas été retenues dans la version française du roman *Marella* (trad. Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset), Paris, Gallimard, 1966.

liminaire, son appartenance à une esthétique du roman parlé «Ce livre est en cubain C'est-à-dire, c'est dans les différents dialectes de l'espagnol parlé à Cuba, et l'écriture n'est qu'une tentative d'attraper la voix humaine dans son vol, comme qui dirait [ ] La reconstitution n'a pas été facile, et quelques pages, on doit les entendre mieux que les lire, et ce n'est pas une mauvaise idée que de les lire à haute voix<sup>83</sup> »

La voix en tant que thème romanesque est également présente dans *El otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Ce roman prolonge une interrogation des pratiques discursives du pouvoir initiée par cet écrivain colombien dans la nouvelle *Los funerales de la Mama Grande*. Le pouvoir du dictateur y est étroitement lié à sa capacité vocale : il trouve un homme capable de le remplacer en toutes circonstances grâce au fait qu'il réunit tous ses attributs, «sauf pour l'autorité de la voix, que l'autre ne réussit jamais à imiter<sup>84</sup>». L'ensemble du roman peut être envisagé comme une exploration des formes de communication dont se sert le pouvoir, et cette exploration se double, sur le plan rhétorique, d'une pluralité vocale transformant le texte en tourbillon sonore. Aussi, l'entrecroisement des voix des innombrables énonçants accueille constamment des tournures à propos desquelles García Márquez dira qu'elles sont des casse-tête pour les traducteurs et seulement compréhensibles immédiatement pour les chauffeurs de taxi de Barranquilla<sup>85</sup>.

Déjà en 1957, le Brésilien João Guimarães Rosa avait publié ce monument de l'oralité qu'est *Grande sertão Veredas*, roman présenté par son traducteur espagnol comme «une œuvre plus pour être entendue que pour être lue<sup>86</sup>». «Le langage du roman — ajoute le traducteur — possède un fond de termes, d'expressions et même de syntaxe propre à la campagne de l'état de Minas Gerais<sup>87</sup> ». Mis entièrement en position de discours par son narrateur, le roman de Guimarães est une claire illustration de la puissance avec laquelle le nouveau traitement de la masse verbale détermine les choix rhétoriques du romancier. La forme du monologue infini est exigée ici par l'intention d'intégrer au texte des formes dialectales esthétiquement restructurées.

La détermination du rhétorique par le hylique se montre dans d'autres romans qui, à leur manière, privilégient le discours

83 Barcelone, Seix Barral, 1967

84 Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, p. 14

85 Cf. *Une odeur de goyave* (trad. Jacques Gilard), Paris, Belfond, 1982,

p. 115

86 *Grande Sertão Veredas* Barcelone, Seix Barral, 1967, p. 9

87 *Ibid.*, p. 10

comme forme énonciative, au détriment du récit. Rappelons-nous la manière dont le discours gagne le titre, lieu paratextuel qui lui est habituellement interdit, dans *Yo el Supremo* (1974), roman de Roa Bastos dont la facture excède les attentes les plus démesurées de polydiscursivité. Songeons à l'essaim d'énonciations qui se dégage du soliloque ouvrant *La muerte de Artemio Cruz* (1962), du Mexicain Carlos Fuentes. Songeons également à la façon dont le récit sert uniquement de support à cette «voix creuse et dépersonnalisée» qui nous submerge dans le monde de *Los desentrañados* (1976), roman du Guatémaltèque Mario Monteforte Toledo, où la critique de la mentalité de la petite et la grande bourgeoisies mexicaines se confond avec la dissection de leur langage. Une technique semblable avait déjà été employée par le Brésilien Jorge Amado dans *Jubiabá* (1936), dont le récit inaugural installe dans le texte ce «silence religieux» qui va être immédiatement brisé par la foule. Parfois, et c'est la technique du Chilien José Donoso dans *El obsceno pájaro de la noche* (1970) et *Casa de campo* (1978), le récit continuera d'être là, mais dès son début un verbe déclaratif viendra y introduire la référence aux situations discursives qui servent de déclencheur à la narration et régissent tout son déroulement. À d'autres moments, le récit officiera à la façon d'une brève préface à ce qui deviendra cataracte de discours enchâssés, comme dans un roman du Péruvien Mario Vargas Llosa dont le titre même rappelle la nature orale : *Conversación en la Catedral* (1970). Comme celui-ci, d'autres romans signalent par le biais du titre leur propre constitution hylique : *Abrapalabra* (1979), du Vénézuélien Luis Britto García, dont des parties se nomment «Linguam» et «Verbi gratia», ou comme *Ultravocal* (1972), du Haitien Frankétienne.

Il est vrai que Frankétienne double le titre de ce texte, qu'il définit comme *narration, description, monologue, rumeur de voix*, d'une référence architextuelle inédite : *spirale*. Mais la spirale peut être tenue pour un avatar du roman, une forme du roman parlé. Ceci peut être dit aussi du contreroman *Rayuela* de Cortázar<sup>88</sup>. Pour parler en termes bakhtiniens, le *contreroman* et la *spirale* sont, comme la *rhapsodie* andradianne, des solutions compositionnelles que le romancier donne aux problèmes qui lui sont posés, à un moment précis, par sa tâche de reproducteur, de restructurateur et de transfigurateur des langages sociaux. Il s'agit de solutions qui

88 Cortázar avait déjà opté, en 1960, pour l'appréhension du discours dès le début du texte. L'origine de la référence intertextuelle qui ouvre son roman de cette année, *Los premios*, dit clairement l'attachement que pour le roman montre celui qui deviendra contreromancier. «La marquise sortit à cinq heures» — pensa Carlos López — Où diable ai-je lu ça?»

montrent que le romancier a cessé d'exaucer sous la forme d'une compensation illusoire son désir insatisfait d'absorber les langages sociaux. Les problèmes que cette tâche lui pose ne sont plus transposés aux autres dimensions du texte par des mécanismes dénonçant la défaillance. Ces problèmes deviennent des questions qui reçoivent leur réponse là même où elles se posent. Et ces réponses bouleversent l'ensemble du corps textuel. On dira alors que c'est justement l'apparition de ce type de solutions qui, faisant du roman un genre en perpétuelle régénération, lui permet d'incorporer dans son sein les produits des pratiques discursives, toujours mouvantes, présentes dans la formation sociale. Aussi, l'identification de ces solutions autorise à reconnaître l'existence conflictuelle de deux paradigmes du genre et à situer dans le temps la substitution de l'un par l'autre en tant que paradigme dominant.

Envisagé dans son ensemble, le discours romanesque qui commence à s'affirmer avec *Macunaíma* et qui acquiert le rôle dominant de manière définitive vers la moitié de ce siècle est, comme tout signe historique, multiple. Le passage qu'il opère du registre à l'enregistrement, de l'inertie de la voix populaire à son activité, de l'unité à la multiplicité vocale, discursive et linguistique, fait signe à l'ensemble complexe des relations qu'entretiennent des forces diverses à toutes les instances du social.

De ce signe, j'oserai isoler la référence à l'apparition d'un romancier qui, désabusé par une idéologie libérale dont le discours officiel s'est déjà emparé, prête une oreille différente à son entourage. Ce romancier peut maintenant discerner des voix nouvelles qui, intégrées au roman où elles coexisteront avec les voix anciennes, parleront de plus près la société et ses conflits. En cessant de nommer ceux-ci du dehors, en les intégrant à soi à travers la diversité des langages, le roman se transforme, de double travesti qu'il était du discours officiel, en critique active de ce discours. Mais le processus de saisie de la parole populaire ne va pas dans un seul sens. L'écoute bakhtinienne, allant au-delà du texte romanesque à l'espace social où le nouveau roman latino-américain a émergé et s'est transformé, retrouvera les énonçants de cette parole autrefois inouïe. Elle découvrira alors un nouveau mode de présence de la parole populaire au sein du social. Cette parole appartient à des groupes sociaux qui, d'être jadis l'instrument de la classe dominante, en sont venus à formuler des revendications les ayant constitués en classe pour soi. Le roman entend la voix de cette classe dont les luttes ont commencé à

transformer l'ordre social du continent. Mais cette voix, comme dans le texte social, se fait aussi entendre dans le texte romanesque.