

La diégèse contre la parole : le mutisme des Indigènes dans le roman latino-américain

Javier Garcia Méndez

Volume 28, numéro 2-3, automne–hiver 1992

L'Amérique entre les langues

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035880ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035880ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méndez, J. G. (1992). La diégèse contre la parole : le mutisme des Indigènes dans le roman latino-américain. *Études françaises*, 28(2-3), 49–57.
<https://doi.org/10.7202/035880ar>

La diégèse contre la parole: le mutisme des Indigènes dans le roman latino-américain

JAVIER GARCIA MÉNDEZ

En rebaptisant *novela* la forme littéraire qu'elle avait auparavant nommée *romance*, la langue espagnole a enfoui dans l'oubli la complicité originelle entre cette forme et la parole commune, complicité que le français *roman*, l'italien *romanzo*, le portugais *romance* continuent heureusement de rappeler. À l'origine, *mettre en roman* — aujourd'hui, nous disons *romancer* — n'est pas autre chose que mettre dans la langue courante. Mais les langues ont parfois beau instaurer des oublis, les pratiques se chargent de les réparer: dès le début du XIX^e siècle, moment de l'émergence du roman sur le continent, les romanciers hispano-américains, comme ceux de toute l'Amérique dite latine, se donnent le but essentiel d'ouvrir leurs textes à l'éloquence vulgaire. Comme j'ai essayé de l'illustrer ailleurs¹, l'écriture romanesque continentale, avide de la discursivité de la formation sociale en conjoncture, tente, dès sa naissance, d'explorer sans répit les innombrables manières de dire le monde propres à l'entourage social, en les intégrant à son corps.

Cependant, durant plus d'un siècle, sauf de rares exceptions, cette tentative d'exploration et d'intégration est vouée à

1. « Pour une écoute bakhtinienne du roman latino-américain », *Études françaises*, 20, 1, printemps 1984, pp. 101-136.

l'échec. Soumis aux leçons venant des anciennes métropoles, les romanciers du sud du Rio Bravo ont de la difficulté à briser les liens qui les attachent à des influences thématiques et stylistiques précises, à des procédés compositionnels rigides, à des régimes de représentation impérieux. Tout cela constitue une sorte d'écran qui s'interpose entre les romanciers et leur entourage discursif. C'est ce qui ressort, par exemple, de l'examen de la production de l'ensemble des romanciers du sud du Rio Bravo qui, de 1850 à 1940 environ, se consacrèrent à mettre en roman le monde des Indigènes. Le roman indianiste, cultivé dans le cadre du romantisme dès le milieu du XIX^e siècle, et le roman indigéniste, proposé par le réalisme à partir de la dernière décennie de ce même siècle, visent sans doute l'hétérologie, l'hétérophonie, l'hétéroglossie, mais ils en sont détournés par la tentation qu'exerce sur les scripteurs la volonté de reconstituer la langue indigène, qu'en général ils ne connaissent pas et qu'ils conçoivent dans un sens exclusivement lexicographique.

Les historiens de la littérature latino-américaine établissent une nette distinction entre le roman indianiste et le roman indigéniste. Le premier, notent-ils, fait de l'Indigène un être abstrait, situé en dehors de l'Histoire, une pure figure décorative; le second, qui dénonce la misère et l'oppression dont sont victimes les Autochtones dans la société de référence, présente un Indien en chair et en os, inscrit dans la vie concrète. Cette distinction souffre, à mon sens, de l'étroitesse de la conception du roman qui lui sert d'échafaudage. Elle est valable, en effet, dans la mesure où l'on s'en tient à une définition strictement narrative du roman. Mais sa validité s'évanouit dès qu'on cesse de réduire le roman à la condition de genre narratif et qu'on l'envisage, suivant la célèbre définition bakhtinienne, en tant que type spécifique de discours: «le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée²».

Il est vrai que le roman narre des événements. Mais bien d'autres genres le font aussi, des recettes de cuisine aux homélies religieuses, sans qu'ils soient qualifiés pour autant de genres narratifs. Bien des formes font aussi, très souvent, appel à la description — le roman, entre autres, sans que pour cela on ait défini le roman comme genre descriptif. Il serait sans doute utile de dire que d'innombrables formes discursives tendent à la diégétisation, et que cette tendance est plus marquée dans le roman que dans d'autres genres. Cependant, la diégétisation reste un procédé parmi d'autres. Un procédé

2. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. par D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

qui, au même titre que la description ou les interventions parolières des personnages, par exemple, doit contribuer à organiser littérairement le discursif, le linguistique et le vocal ambiants. Comme pour signaler leur commune condition de support renvoyant à quelque chose qui les transcende, le roman opère fréquemment l'imbrication de ces procédés. Le discours direct d'un personnage se transforme parfois en description de l'entourage ou en récit d'un événement passé ; la narration peut contenir des éléments descriptifs ou devenir le lieu d'émergence de la voix d'un héros ; la description peut accueillir dans son déroulement des paroles dites dans le lieu décrit ou saisir à vif une action.

Établir un signe d'équivalence entre roman et récit paraît donc aussi arbitraire que, par exemple, identifier le roman au discours direct des personnages ou à la description. Cela revient à confondre la forme romanesque avec l'un des procédés techniques servant à sa constitution. Cette confusion n'est pas l'apanage de ceux qui glosent sur les textes romanesques. Elle est aussi opérée, parfois de façon méthodique, par des romanciers en mal de solutions adéquates à la mise en forme du discursif, du linguistique et du vocal qui l'entourent, ou victimes du fétichisme de la diégèse. L'abus de certains procédés, ou la complaisance dans leur emploi, en particulier quand cela ne contribue pas à cette mise en forme, change certains lieux du texte en espaces où il est possible de lire le désir du scripteur d'engendrer une figure de la diversité parolière, et son impuissance à le faire. Ce qui suppose que les rapports entre la diégèse et la discursivité romanesques peuvent parfois être envisagés sous la forme du conflit et que, à l'occasion, le diégétique peut avoir pour fonction de compenser les failles dont le roman est affecté au plan de l'organisation discursive. C'est ce que je tâcherai d'illustrer à travers quelques commentaires sur des romans latino-américains appartenant aux séries indianiste et indigéniste.

Soit, d'abord, *O Guarani* (le *Gouarani*), roman que le Brésilien José de Alencar publie en 1857 et qui inclut en bas de sa première page la note suivante :

Gouarani — Le titre que nous donnons à ce roman signifie *Indigène brésilien*. Au moment de la découverte, le Brésil était habité par des nations appartenant à une grande race qui avait conquis le pays longtemps auparavant et expulsé ceux qui le dominaient. Les chroniqueurs désignaient couramment cette race par le nom de *Tupi*, mais cette dénomination n'était employée que par quelques nations. Nous pensons que la meilleure dénomination qu'on pourrait lui donner serait celle de la

langue générale qu'ils parlaient et qui, naturellement, rappellerait le nom primitif de la grande nation³.

L'intérêt de cette note réside dans l'identification qu'elle opère entre le roman et la langue de ceux auxquels il prétend donner une vie littéraire: le titre de mon roman, dit en bref le scripteur, est le nom de la langue des premiers habitants de mon pays. Ce rapprochement paradoxal de l'écriture avec une langue que le scripteur ne connaît pas et qui n'est pas celle dans laquelle le roman est écrit, constitue ce qui, dans une perspective discursive, définit le roman indianiste. Plus que paradoxal, ce rapprochement est aporétique. Des mots identifiés comme gouaranis sont éparpillés dans le corps du texte, et des dizaines de notes infrapaginales précisent le sens de ces mots désignant des rivières, des plantes, des fleurs, des animaux, etc. Ces mots n'ont donc pas, en aucun cas, un statut pleinement linguistique: ils ne peuvent eux-mêmes, en tant que mots, constituer des énoncés et, moins encore, des discours. Il n'y a pas ici hétéroglossie, mais à peine une sorte de reconstitution muséologique d'une langue qui n'a plus cours dans l'entourage. Et d'une langue qui, en fait, n'en est pas une. Car elle est non seulement réduite à un lexique et privée de la possibilité de servir à l'énonciation, mais déportée vers la diégèse; les mots qui la composent sont l'objet d'énoncés descriptifs dans la langue du texte, au même titre que n'importe quel autre objet de l'univers diégétique.

À langage abstrait, roman et diégèse abstraits. *O Guarani*, qui prétend proclamer l'indépendance littéraire du Brésil par rapport au Portugal, raconte une histoire d'amour idéale entre la fille d'un noble portugais et un Indien, le Gouarani, «fils indompté de cette patrie de la liberté⁴». Le titre du livre ne désigne pas seulement le héros du roman mais aussi son écriture. Il dit l'enracinement de cette écriture dans la patrie et la profonde volonté de liberté qui l'anime. Mais l'écriture n'atteint pas la liberté convoitée. La voix ampoulée du narrateur, sa reprise acritique de mots ronflants et de clichés d'un style patriotique empesé, annoncent cette éloquence d'hymne national qu'on rencontrera dans tant de textes romantiques

3. «Guarani — *O título que damos a este romance significa o indígena brasileiro. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designaban esta raça pelo nome de Tupi mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação*» (José de Alencar, *O Guarani*, São Paulo, Ática, 1977, p. 11).

4. «*o filho indômito desta pátria da liberdade*» (ibid.).

latino-américains, et non seulement romanesques, des années qui suivront: « Tout était grand et pompeux dans la scène que la nature, artiste sublime, avait décorée pour les drames majestueux des éléments, dans lesquels l'homme est à peine un simple comparse⁵. » Entre l'écriture et la parole humaine, il y a opposition. Soumise à une tradition scripturale implacable, l'écriture se fait description de la nature et réduit les humains à la condition de simples comparses, au sens le plus strict de ce mot: *personnages muets*. Des figurants donc, ramenés à leur condition de réalités visibles, astreints à *comparire*, à seulement apparaître.

Le descriptivisme de l'écriture, son attachement à la scène où sera déployée la diégèse, est indissociable de sa mutité. La « pluralité des langues » de *O Guarani*, par exemple, est purement nominale: on apprend souvent que les personnages sont en train de parler portugais, italien, gouarani, mais ce sont des interventions du narrateur qui nous en informent. Quelles que soient leur nationalité et leur condition, les différents personnages — aventuriers, nobles, Blancs, Indigènes, jeunes, vieux, hommes, femmes — ont tous le même parler. Les discours des Aborigènes, il est vrai, sont sertis de mots qui, comme nous l'apprennent les notes infrapaginales, appartiennent à leur propre langue. Mais les formes discursives que ces mots viennent orner sont exactement celles dont se servent et le narrateur et les personnages non autochtones. L'absorption de mots indigènes ne bouleverse en rien les formes légitimes. Bien au contraire: jouant le rôle d'un alibi, ces mots permettent au scripteur de se débarrasser de toute préoccupation d'ordre discursif; puisque l'univers de référence du roman se trouve dans le lexique que l'écriture étale et diégétise, il n'est pas nécessaire d'aller plus loin pour que les personnages aient des voix à eux. L'absence d'hétéroglossie se double ainsi de l'absence d'hétérologie et d'hétérophonie.

Dix-sept ans après la publication de *O Guarani*, Alencar fait paraître un autre roman, *Ubirajara* (1874), légende « indigène » où le souci de précision lexicale dans les répliques des Aborigènes devient obsessionnel. À ce point que plus de la moitié des pages du livre convoquent des notes explicatives qui, dans quelques cas, occupent la presque totalité de l'espace. Et les personnages autochtones de se lancer constamment des interpellations

5. « Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa » (ibid.).

aux accents homériques: «Guerrier araguaia⁶, puisque je vois par la plume rouge de ta cocarde que tu appartiens à tante nation vaillante: si tu foules les champs des Tocantins en tant qu'hôte, sois le bienvenu; mais si tu viens comme ennemi, fuis, pour que ta mère ne pleure pas la mort de son fils et qu'elle puisse avoir un protecteur dans sa vieillesse⁷.»

Le recours à une langue que le scripteur envisage comme langue morte et qu'il réduit à la condition de pur lexique, ainsi que la diégétisation des mots qui composent cette langue, détournent l'écriture indianiste de la forme romanesque et l'orientent vers l'abstraction épique. Ceci n'est pas l'apanage de ce genre de textes. Les romans indigénistes latino-américains se montreront, malgré leurs prétentions «réalistes», aussi abstraits que leurs prédécesseurs indianistes. Encore une fois, l'indianité ne passera pas ici par un langage, mais se montrera dans un lexique. J'en prends comme exemple *El Indio* (*l'Indien*), de Gregorio López y Fuentes, publié en 1934. Ce roman obtint au Mexique, en 1935, un prix national de littérature aujourd'hui difficilement justifiable, étant donné la netteté avec laquelle, à la première tentative d'écoute, sa désarticulation absolue. *El Indio* se passe des notes explicatives en bas de page et du glossaire de termes autochtones qui accompagnent tant d'autres romans du cycle indigéniste, mais il abonde en mots indigènes mis en italique et doublés systématiquement d'une traduction espagnole dans le corps du texte. Le sertissage des termes étrangers à la langue du roman ne tient pas ici à la recherche d'un exotisme quelconque, mais à la quête d'une authentification: celle de la véracité des situations décrites et narrées. Car *El Indio* s'appuie sur une recherche considérablement poussée touchant la vie des Indiens et leur entourage géographique, botanique et zoologique, et tente de dresser un registre des pratiques les plus communes dans la vie des Indigènes (assemblées, enseignement, chasse, fêtes, alimentation, etc.), ainsi que des méthodes employées par les Blancs pour les déshériter. Sur le plan esthétique, et même sur le plan de l'intelligibilité de l'entreprise, le texte paie de chers tributs à cette volonté ethnographique, ainsi qu'à l'intention parallèle de mettre en scène une variété de discours des Blancs sur les Aborigènes, depuis ceux qui les dépeignent comme des

6. Ce mot appelle, bien entendu, une note en bas de page dans laquelle le scripteur explique son sens original.

7. «Guerreiro araguaia, pois vejo pela pena vermelha de teu cocar que pertences a essa nação valente; se pisas os campos dos tocantins como hóspede, bem-vindo sejas; mas se vens como inimigo, foge, para que tua mãe não chore a morte de seu filho e tenha quem a proteja na velhice» (José de Alencar, *Ubirajara*, São Paulo, Atica, 1976, p. 116).

animaux jusqu'au discours pro-indigéniste. López y Fuentes n'arrive pas à produire le fil de sa narration, il oublie des personnages et, pour ce qui est des Indiens, il n'arrive qu'à les représenter schématiquement, toujours au loin, dans des espaces où leurs voix sont inaudibles. L'histoire qu'il raconte se dilue constamment ou n'arrive jamais à prendre corps, restant toujours à des états prétextuels ou paratextuels. En ce qui a trait aux divers discours qu'elle convoque, l'écriture ne fait que les juxtaposer ou en dresser le catalogue, ne les mettant jamais en rapport. Plus nombreuses que les discours, mais non moins malheureuses, sont les descriptions. Celles de la faune mexicaine, par exemple, tiennent à ce point du traité de zoologie que le lecteur arrive à se demander si le volume qu'il a entre les mains n'a pas été victime des égarements d'un typographe obligé de composer plusieurs ouvrages dans la même semaine. Quant aux évocations de la vie indigène, leur pureté visuelle et leur souci du détail « fidèle » rappellent non sans malaise la carte postale.

À l'origine de ce capharnaüm se trouve un problème de traitement du matériau discursif. Ce n'est pas un hasard si le maître d'école, vicaire de l'auteur dans la société du texte, consacre l'essentiel de ses énergies à promouvoir l'apprentissage, par les Blancs, de la langue aborigène, et s'il se plaint du manque d'interprètes, qui auraient pu rendre possible le dialogue entre Blancs et Indiens. Ce personnage ne fait que performer, dans une action relevant du niveau diégétique, ce que le scripteur ne cesse de viser par son acte d'écriture : intégrer au texte la langue de ceux à la défense desquels il se porte. Cette velléité, de ne pas être satisfaite, se voit transposée dans la diégèse du roman dans un épisode d'une extraordinaire violence : celui où les aventuriers blancs tentent de faire dire à un Indien où l'on peut trouver de l'or. L'Indien refuse de parler. Les Blancs lui offrent de partager le butin avec lui. Il refuse à nouveau. Alors, l'un des Blancs, furieux,

[...] se dressa, quitta son siège et, avant que l'Indigène n'ait pu bouger, lui mit le revolver sur la poitrine. Le jeune n'en fut pas dérangé, étranger peut-être au péril, quoique le chien se levait peu à peu sous la pression de la main tremblante de colère.

— Dis-lui qu'il parle, ou je le tue !

— Tu ferais mieux de parler — lui dit l'interprète — car ce *coyotl* est capable de te tuer.

L'Indigène garda le silence, comme indifférent au danger⁸.

8. « [...] se alzó de donde estaba sentado y, antes que el indígena pudiera moverse, le puso en el pecho el revólver. El joven no se inmutó, acaso ajeno al peligro, aunque el martillo se iba alzando poco a poco bajo la presión de la mano tembrorosa de cólera. / — Dile que hable, o lo mato ! / — Es mejor que hables — le dijo el intérprete — porque este coyotl es capaz de martarte. / El indígena guardó silencio, como indiferente al peligro » (*Ibid.*, p. 30).

La scène se prolonge et les Blancs vont jusqu'à pendre l'Indien qui, libéré de la corde peu avant d'être étranglé, n'aura pas soufflé mot. Les personnages Blancs ne peuvent savoir qu'ils sont la matérialisation du désespoir du scripteur qui les invente et dont l'aspiration essentielle est d'accueillir la parole de ceux qui — il n'y peut rien — lui opposent un silence opaque.

Ce genre de renvoi involontaire des difficultés d'organisation du matériau linguistique, discursif et vocal à la dimension diégétique, devenu un automatisme pour les scripteurs, est une allégorie des relations problématiques qui, dans les romans indianistes et indigénistes, maintiennent l'énonciation et la diégèse, relations qui conduisent à l'écrasement de l'énonciatif par le diégétique. La disparition de ce type de diégétisation, et de l'écrasement de l'énonciatif qu'il suppose, n'aura lieu qu'au milieu du XX^e siècle, au moment où la plupart des romanciers latino-américains se débarrassent du mimétisme pour se consacrer à l'invention. Même si elle affecte radicalement le roman sur les plans thématique et formel, l'origine de cette invention ne se situe pas dans ces dimensions, mais dans la dimension matérielle du texte, pour laquelle j'ai proposé ailleurs le nom de *dimension hylique*⁹. Tout arrive comme si les scripteurs avaient pris au pied de la lettre le mot d'ordre de Pedro Henríquez Ureña et qu'ils étaient partis « à la recherche de notre expression » non pas dans la tradition littéraire, où elle s'était rarement trouvée, mais bien plutôt là où elle existait et était inventée quotidiennement : dans les ruelles en dédale, les débits de boissons, les couloirs des bâtisses publiques, les cours des couvents, les salons des bordels. C'est l'entrée de l'expression américaine dans l'écriture qui déterminera, avant tout, l'originalité de la nouvelle écriture. Car pour accueillir cette expression, il était nécessaire d'inventer un espace formel susceptible d'accomplir cet accueil : inventer, par conséquent, une écriture.

Le saut qualitatif de l'empire du mimétisme à la prédominance de l'invention est aisément repérable pour quiconque se met à l'écoute de la production romanesque latino-américaine dans son ensemble. La première différence que nous trouvons entre, par exemple, Alencar et López y Fuentes, d'une part, et Miguel Angel Asturias, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Manuel Scorza, d'autre part, c'est le contraste entre la distance et la proximité que les premiers et les seconds établissent, respectivement, par rapport à la réalité discursive de l'entourage. Les voix, qui restaient accrochées aux glossaires ou au

9. *La Dimension hylique du roman*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

paratexte des romans appartenant aux paradigmes romanesques précédents, sont présentes et agissantes dans les textes appartenant au nouveau paradigme. D'un côté, l'échec de la tentative d'intégrer au texte la parole convoitée, échec déterminé par le recours à une discursivité livresque, parfois prétendument aseptique et, à l'occasion, nommément tributaire de son origine bibliothécaire. Une discursivité mise dans de sages enveloppes qui copient exactement l'enveloppe originale, car on a oublié, ou on a feint d'oublier, que si l'original était, dans plusieurs cas, le produit d'une invention, cela se devait, justement, à un engagement avec l'entourage, jamais assumé — du moins, pas complètement — par celui qui se limite à l'imitation. Du côté du roman qui a atteint sa maturité historique, en revanche, une détermination singulière à frotter l'écriture à tout ce qui est dit, murmuré, vociféré, mâchonné au-delà des étagères de la bibliothèque, à la lumière et à l'ombre de laquelle tout romancier écrit. Une écoute exemplaire de tout ce qui se profère, et l'intégration de fragments de ce qui est entendu, des formes de ces fragments, des circonstances de l'énonciation où tout cela vient au monde. Cette intégration suppose une invention: les formes instituées éclatent dès qu'on y introduit des manières de s'exprimer pour lesquelles elles n'ont pas été conçues, et de nouvelles formes s'avèrent nécessaires pour contenir ces manières naguère inouïes.