Document generated on 06/06/2025 10:49 a.m.

Études littéraires

Zumthor en Bakhtinie. Picaresque et modernité

Pierre-Louis Vaillancourt

Volume 26, Number 3, Winter 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI: https://id.erudit.org/iderudit/501055ar
DOI: https://doi.org/10.7202/501055ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Vaillancourt, P.-L. (1994). Zumthor en Bakhtinie. Picaresque et modernité. *Études littéraires*, *26*(3), 59–68. https://doi.org/10.7202/501055ar

Article abstract

This article examines, first, the reasons for Mikhail Bakhtin's accepting the picaresque novel as the progenitor of the grand novel tradition while denying it, mainly for reasons of language, a place in the mainstream of the genre. It then goes on to identify formal features of the picaresque in Bakhtin's works, and examines in light of these Paul Zumthor's novel *la Fête des fous*. It should be possible, by means of this comparison, to determine whether, and to what extent, the picaresque tradition can be adapted to the modern novel, and whether the use of its formal devices in fact condemns a novel to becoming part of an inferior genre.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ZUMTHOR EN BAKHTINIE

PICARESQUE ET MODERNITÉ

Pierre-Louis Vaillancourt

■ Si le roman, selon Bakhtine, n'a pas de canons précis, n'est pas à proprement parler un genre puisque chaque roman constitue en quelque sorte un genre en soi, il n'en reste pas moins qu'il a une histoire au cours de laquelle surgissent et disparaissent des formes définissables, des modes qui se rendent à un type particulier d'achèvement. Un regard critique portant de l'Antiquité au XX^e^ siècle permet d'ailleurs à Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman,* de reconnaître deux lignes stylistiques dans cette histoire : la première qui va des sophistes au roman baroque, encore vivante dans les feuilletons et, pourrait-on dire, dans certains best-sellers ; la seconde, issue d'Apulée et de Pétrone, et brillamment représentée par Rabelais et Cervantes. Celle-là seule possède les qualités qui distinguent le roman des autres genres : le plurilinguisme, un chronotope radicalement transformé, une zone de contact maximale avec le présent (Bakhtine, p. 448).

Dans cette histoire, le « roman d'aventures picaresque » occupe une place déterminée puisqu'il représente « la première forme très importante » (*ibid.,* p. 218) du roman de la seconde ligne stylistique. C'est notamment la figure du fripon, co-extensive à celles du bouffon et du sot, qui lui permet d'être étiqueté comme le « berceau du roman européen des temps modernes », ancêtre dont la « joyeuse supercherie », créant la parodie des langages nobles, s'inscrit dans l'une des « trois catégories dialogiques [avec le sot et le bouffon] qui organisent le plurilinguisme du roman à l'aube de son histoire » (p. 217-218).

L'aïeul présente certains des traits du descendant. Comme lui, il se rattache à la culture populaire, celle des fabliaux, soties, historiettes et chansons de rue, dictons et anecdotes, dont il intègre les acquis. Il participe au caractère stylistique parodique du « grand » roman et entre dans la zone de contact de la contemporanéité, avec son aspect inachevé. Il per-

çoit l'univers sur le principe de la carnavalisation et compose avec les courants centralisateurs et centrifuges qui, comme ceux du bouffon et du sot, font résonner le plurilinguisme.

Ces affinités n'empêchent pas le roman picaresque d'être considéré par Bakhtine comme une forme encore imparfaite, grâce à laquelle s'épanouira le grand roman de la seconde ligne stylistique, mais qui ne l'illustre pas. Il appartient à ces formes qui préparent le « stade de développement plus approfondi, plus compliqué » (p. 311), qu'ouvrent Cervantes et Rabelais.

Fondateur... mais archaïque ; composite... mais borné ? Par quoi, précisément, le roman picaresque serait-il borné ? La réponse à cette question se lit dans les marges bakhtiniennes. Ce ne sont pas les traits habituellement recensés par l'histoire littéraire : spécificité des personnages, nature de l'intrigue, vision éthique, formant le substrat reconnu de la veine picaresque, qui l'excluent de la classe des grands. Ce n'est pas non plus son chronotope bien défini, celui de la « grand-route du monde familier » (p. 310), car des chronotopes aussi étroits, voire semblables, définissent certaines réussites de la seconde ligne. Le bât semble plutôt blesser sur le plan du plurilinguisme, ou du bivocalisme.

Le roman picaresque s'apparente aux « menus genres inférieurs » (p. 213) de la culture populaire par sa méfiance à l'égard de la parole humaine et par sa sensibilité à l'utilisation toujours intéressée qui en est faite par un locuteur pour défendre une position. Cette défiance, qui nourrit les discours humoristique, ironique et parodique, conduit naturellement au bivocalisme, du moins à dialogue interne, qui permet la manifestation de deux intentions différentes, celle du personnage qui parle et celle de l'auteur. Pourtant une telle sensibilité ne fait que préparer le *terrain* à un véritable plurilinguisme en allégeant le discours ou en le vidant de son sérieux. Mais elle échoue, apparemment, dans la tâche d'*orchestration* de plusieurs intentions. Ce n'est pas dans les grandes œuvres de la seconde ligne stylistique que le roman déploiera toutes ses virtualités en dépassant la simple transmission, insertion ou intégration d'éléments bivocaux, par une véritable *représentation littéraire équitable* (p. 221) de tous les langages. Par *représentation,* Bakhtine entend une *image* (p. 176) authentique du langage, grâce à la dialogisation globale (ou au bivocalisme généralisé). La « prose picaresque et bouffonne » transforme le « visage défiguré par le faux pathétique » en « un demi-masque littéraire et franc » (p. 221), car elle ne peut pas produire la fusion organique qui donne une vision interactive et vivante de l'hétérologie langagière sociale. Dans le grand roman seul s'actualise « la nature dialogique du plurilinguisme », où « les langages se correspondent les uns aux autres et s'éclairent mutuellement » et où le « langage du roman devient un système de langages littéralement organisé » (p. 222), notamment par l'emploi de procédés comme l'hybridisation, la stylisation...

Bien qu'il ne consacre pas au roman picaresque un chapitre propre pour en décrire le système d'invariants génériques (comme il le

fait pour les romans grec, idylle ou chevaleresque), Bakhtine l'aborde en des notations disséminées suffisantes pour nous permettre de reconnaître qu'un traitement systématique ne s'écarterait guère de l'inventaire des aspects établis par l'histoire littéraire, qu'ils soient articulés sur le triptyque aristotélicien (fable, caractères, pensée) ou sur les catégories modales ou thématiques. De même, l'attention habituelle que porte Bakhtine aux propriétés à l'état achevé dans un modèle laisse croire qu'une telle description exhaustive procéderait d'une approche historique fermée, liée au *Lazarillo* — qu'il qualifie de « premier roman picaresque » (p. 204) —, à *Gil Blas, Guzmán* ou *Moll Flanders,* sans toutefois que soit écartée la possibilité d'interpénétration, puisque l'influence transformatrice est à l'œuvre entre les différentes formes. La « portée immense » dans le roman réaliste de « la transformation du personnage du fripon, du bouffon et du sot » reste d'ailleurs à son avis « totalement incomprise jusqu'à présent dans son essence » (p. 310).

Moins que les facteurs internes, où se reconnaissent *mutatis mutandis* l'anti-héroïsme du personnage principal et la sérialité des aventures, ce sont les facteurs externes, notamment la vision polémique de l'auteur à l'égard de l'ordre établi (et, pour Bakhtine, les dénonciations des fausses conventions s'accroissent brusquement avec *Guzmán* et *Gil Blas*), qui paraissent empêcher le plurilinguisme de donner toute sa mesure. L'infériorité du picaresque tient aux limites de sa bivocalité. Mais peut-il les franchir, si elles sont accidentelles et historiques, ou s'en trouve-t-il empêché, si elles sont constitutives, résultant des autres spécificités comme la forme parodique du fripon ou l'intention polémique de l'auteur ? En somme, si les aspects génériques du picaresque peuvent subir une déhiscence dans les autres types, tel le roman réaliste, en s'intégrant comme phénomènes compositionnels, est-on autorisé à croire que le picaresque comme totalité *architectonique* sur la représentation du monde, alliant le dispositif conventionnel des éléments à ses dimensions cognitives et éthiques, pourrait survivre comme forme génératrice, tout en surmontant les entraves monophoniques du type canonique fondateur ?

Une première réponse pourrait être fournie par un autre théoricien du roman, Ian Watt, qui, dans l'examen de certaines œuvres qui ont donné naissance ou essor *(rise)* au roman, notamment la très picaresque *Moll Flanders,* soutient que Defoe, tout comme Richardson, fait du langage un centre propre d'intérêt, qu'il s'emploie à en rechercher la proximité avec l'objet décrit plutôt qu'à recourir à des procédés rhétoriques d'ornement qu'on trouve même dans les descriptions du trivial et du grossier, ainsi que le montre le *Satiricon*. Mais l'exclusion du fleuri et l'adéquation du langage au réel ne ressortissent pas vraiment de la polyphonie au sens de Bakhtine, pour qui l'esthétisation de la vie par l'art exige plus qu'une simple correspondance.

Les exigences bakhtiniennes de synthèse entre la forme et le contenu semblent interdire qu'un matériau, composé par exemple d'agrégats conventionnels, puisse être traduit

par une architectonie variable dans laquelle interviennent le cognitif et l'éthique. Forme et contenu sont soudés. Non que le matériau commande la forme, mais la forme, structure créatrice active, organise le contenu par les choix, de présence ou d'absence, qu'elle impose. Le discours picaresque crée le fripon, la route et l'aventure autant qu'il est créé par eux. Pourrait-il donc rester picaresque avec un échantillonnage différent ?

Plutôt que de nous enfoncer dans ces arguties, il conviendrait peut-être de retourner sur le terrain, celui du picaresque contemporain, pour en examiner les réalisations stylistiques. Ne pouvant, dans les limites d'un article, rendre compte d'un corpus élargi, nous nous en tiendrons à *la Fête des fous* de Paul Zumthor, que la jaquette présente explicitement comme un roman picaresque (désignation que l'auteur, réputé pour son savoir littéraire, a dû approuver ; la forme lui paraissait sans doute convenir à son propos). Zumthor dépeint la vie quotidienne à la fin du XV^e^ siècle, surtout celle de quatre personnages qui gravitent autour de Christophe Colomb et appartiendront à son premier équipage. L'histoire s'achève au moment où les caravelles appareillent à Palos, en 1492, pour se poursuivre d'ailleurs dans *la Traversée* où l'auteur décrit l'expédition elle-même.

Malgré l'appartenance affichée, le roman multiplie les signes de modernité. L'auteur semble sciemment jouer sur différents registres et faire surgir, comme dans une symphonie de Mahler, sur un fond solidement orchestré, des échappées ou des envols qui prennent tout leur relief de leur étrangeté par rapport au tissu conventionnel. Ce dispositif se vérifie pour le chronotope. *La Fête des fous* reprend fidèlement le croisement spatio-temporel du roman picaresque et fait de l'errance des quatre personnages dans un monde familier, ou vite, et trop, devenu tel, un motif organisateur. Même si les principaux personnages quittent tous le *pays natal* (Bakhtine, p. 386), ils ne découvrent pas ailleurs l'exotisme ou l'inconnu. Le temps est également fragmenté, instable, conforme aux critères des histoires temporelles d'action où les déplacements assurent et produisent un déroulement du temps sans finalité. Mais si le poids de l'enfermement est ressenti par chacun, l'errance qui en résulte ne relève pas de besoins matériels (argent ou nourriture). Elle découle plutôt d'une subjectivité hostile au monde clos, même protecteur. Tous éprouvent le pourtour comme encoignure : montagnes bouchées, ville « circonscrite dans ses murailles exactes » (Zumthor, 1987, p. 175). De même, la saveur toute hésiodienne du temps est goûtée comme empoisonnante : sixte et tierce, quelle différence ? C'est le temps trop programmé, celui des almanachs : années de famines, d'incendies, de fêtes, le temps du noyer abattu à l'occasion d'une naissance pour que sa sève soit dégorgée au moment où les meubles de la dot en seront menuisés.

La périodicité temporelle est maintenue, et non abolie, par l'espace, car il est toujours identique. Et les aventures n'effacent pas la monotonie des travaux et des jours ; elles en prennent la couleur. Il n'y a pas de maîtrise du temps, faute d'un « vrai départ » (*ibid.*, p. 77).

Aussi le roman confirme-t-il la supériorité, inusitée dans les autres formes romanesques, de l'espace sur le temps dans le picaresque. Loin de proposer une inversion du processus, Colomb suggère de l'approfondir, ne cesse de clamer que l'espace l'emporte sur le temps : « Mieux vaut l'espace que le temps ; et, plus que les générations des hommes, la beauté toujours neuve de la terre » (p. 71). Le passé n'est toujours lourd que d'un « futur immuable » (p. 75). La contre-leçon du picaresque, qui est de démolir la prétention qu'un changement d'espace altère la durée, devient ici la leçon explicite, pourvu que surgissent des terres « nouvelles et vides » (p. 221) et que s'éloigne le *pays natal,* l'Europe, « ce continent, trop étroit pour tant d'énergie » (p. 230). Que la teneur illusoire de la leçon ne soit pas accentuée tient ici à un simple hasard : la découverte de l'Amérique, connaissance qui modifie (pour le lecteur) la perception des énoncés et transforme des rêves de songe-creux en paroles prophétiques.

Les propos de Colomb n'ont en effet de vertu et de valeur didactiques que par transgrédience de l'Événement de 1492 car, dans le contexte de l'époque, ils ne sont que l'écho des multiples histoires colportées par des prêcheurs, des prophètes, des voyageurs, des mariniers, des Éthiopiens, des esclaves, des moines, des Maures, tous ces étrangers qui provoquent le dégoût du quotidien par l'évocation de contrées merveilleuses et qui allument la flamme d'une transhumance pourtant vouée à l'inévitable traversée du *pays natal.* Identique à ces hâbleries, la parole de Colomb convainc moins parce qu'elle est enracinée dans un savoir cosmographique, « monogramme d'espace sans durée » (p. 102), que parce qu'elle s'inscrit dans une présence. Colomb séduit parce qu'il emplit l'espace, même dérisoire, d'une taverne, et qu'il provoque autour de lui le silence dans lequel il déchiffre « les signes de l'avenir » (p. 39).

Que le personnage principal soit le foyer de convergence du chronotope ancien et le point de rayonnement du nouveau n'est pas la seule originalité de *la Fête des fous*. La coïncidence contextuelle du déclenchement de cette fête et de l'expulsion des juifs d'Espagne avec le départ de Palos manifeste aussi la volonté de signaler une rupture. La fête des fous est un faux renversement, ne renvoyant au temps originel chaotique que pour témoigner de la fidélité au présent, qu'elle contribue à rendre supportable. L'exil forcé des juifs témoigne d'une autre fidélité, au passé cette fois. Le frère Antonio, par exemple, espère que l'or rapporté par Colomb permettra aux princes de réaliser le rêve séculaire de la chrétienté : reconquérir Jérusalem. Passé, présent et futur forment une chaîne que seul l'espace peut briser.

Le traitement des personnages indique une connaissance tout aussi précise des traditions picaresques ainsi que la capacité de les déborder. Outre Colomb, les quatre autres personnages principaux viennent de milieux différents et se distinguent par l'âge, la classe sociale, la région d'origine, la profession. Cette hétérologie, prometteuse d'une polyvalence assurée par l'individuation qui caractérise la

ligne réaliste, est pourtant minée par une picarisation constante et les personnages sont ramenés à leur côté stéréotypé qui autorise un angle de vision particulier sur la société, comme pour le fripon, le sot ou le bouffon. Chacun incarne la quintessence de son entourage : le Mozo, la basse chevalerie proche de la soldatesque mercenaire ; Bernat, la classe marchande ; Rodrigo, la piétaille marinière ; Antonio, la clergie savante. Tous subissent ou éprouvent en même temps, par rapport à leur sous-culture, une marginalisation fréquente chez le *pícaro*. Parfois, par un trait physique (la rousseur du soldat), ou par un penchant sexuel (celui de Rodrigo) ; souvent par une appartenance au sang juif. « Vous êtes juifs tous deux, malgré le baptême » (p. 204), s'exclame Juan devant son confrère qu'il compare à Colomb : le père d'Antonio, israélite, avait apostasié sa religion ; le père de Bernat avait dû quitter Toulouse parce que l'Inquisition flairait en lui un hérétique.

De tous les personnages, Rodrigo est le plus picaresque : marin sans fortune, vivant d'expédients ou de larcins, courageux par couardise, il est ballotté par le destin. Les autres le sont de façon indirecte ou atténuée. Antonio fait ainsi preuve d'une incompréhension envers les projets de Colomb qui constitue un avatar lointain de la sottise dans les genres populaires. De même Bernat assume en mineur le rôle de délinquant en ayant abandonné sa classe, sa famille, ses intérêts, contrevenant ainsi, sinon à des lois civiles ou morales, du moins à un code de groupe. Si Rodrigo n'apostasie pas, il s'avoue prêt à partir avec un Maure dans son pays où l'on vit nu, sans « prêche pour la pudeur » (p. 124). Tous renient un peu quelque chose. Colomb, le « renégat des vraies causes » (p. 98), abandonne son passé et sa femme, Bernat son ambition, le Mozo sa vengeance. Antonio se demande « où est la source de l'autorité » (p. 190). Tous se détournent du père, et de la patrie.

Si Rodrigo est la figure emblématique du fripon, il est aussi celle du valet et il s'attache à Bernat par besoin intérieur autant que matériel. Mais tous se font à leur tour serviteur d'autrui. Bernat se dit le serviteur de Colomb, que suit également « comme un chien fidèle » (p. 161) le Mozo. Rodrigo est le maître de son chien Perro : « Un chien sans maître, patron, ça crève en un mois » (p. 116). Cette circularité est bien comprise par Bernat : « Obscurément je désirais tout : un maître qui m'assumât et un esclave qui m'affranchît du souci de l'exécution » (p. 154). Colomb est donc leur Maître de façon aussi métaphorique qu'ils sont ses serviteurs. Ce titre lui vient de la force de son rêve qui assume celui de chacun. Il ne s'impose comme Maître qu'à ceux qui l'acceptent. À d'autres il semble fou et attire tous les jugements : prédicant de foire, prophète sans avenir, va-nu-pieds, fat, bavard, révolté, illuminé, chevalier errant. La tendance protéiforme du *pícaro* emprunte ici la voie de l'indétermination des disqualifications ou de l'amalgame des attributs : « mi-soldat mi-marin sous un manteau de clerc » (p. 88). « Aventurier, héros, saint, quoi encore, ensemble ? », se demande, irrité, Antonio. À la tête de sa « troupe dérisoire » (p. 175) qui réunit « l'inepte bravoure du guerrier, la courte vue rapace du

marchand, l'audace précautionneuse du marin » (p. 223), Colomb incarne pleinement l'*original,* cette forme plus sophistiquée du héros qui prépare la révélation, dans l'histoire du roman, de l'*homme intérieur* (Bakhtine, p. 309).

Colomb est à la fois semblable et différent de ses comparses. Comme lui, ils se sont montrés supérieurs subjectivement à leur destin, ne se résolvant pas à restreindre leur humanité à la finitude d'une carrière dans l'armée, le commerce ou la science. Mais eux sont incapables d'une évolution objective propre pour échapper à leur condition et ils arriment l'assouvissement de leurs besoins à la vision de l'apôtre intransigeant. Colomb quant à lui vit en marge des codes d'autrui. Il ne comprend pas la vengeance du père poursuivie par le Mozo car il a renié la figure paternelle, modèle de toutes les soumissions : « Le temps des pères est passé », lui dit-il (Zumthor, 1987, p. 70). Et s'il prône la vraie paternité, il refuse celle, symbolique, intimidante et castratrice, que pourraient vouloir lui attribuer le Mozo, Rodrigo, Antonio et Bernat, tous déficients en père. Fils insoumis, il se distingue aussi du Christ dont il possède cependant la capacité d'appeler autrui à quitter foyer, famille, père. Son idée, sa vision, son rêve, transformés en appel, sont donc reçus comme une invite libérante.

Malgré cette libération, le code continue de se faire entendre. « Il n'y a que deux manières de gagner le ciel, disaient les lèvres si sages, la prière et la pénitence pour le clerc, le meurtre des Maures pour le chevalier » (p. 60). Bernat connaît les prétentions progressives de sa fraternité d'« hommes neufs » (p. 152), qu'il compare à ceux qui hantent les couvents et les châteaux. Chacun tente de se conformer aux attentes de son entourage mais les trahit par omission, les renie par l'oubli. C'est que la voix du code s'affaiblit de ne plus s'accorder à la voie de l'expérience. Le cas est net pour le Mozo dont la recherche du meurtrier de son père ressemble de plus en plus à une vendetta haineuse et dont l'éthique chevaleresque, nourrie d'*Amadis* et du *Palmerin,* bute contre des combats salis par des viols et des pendaisons sommaires. Fraîchement adoubé, son compagnon Garcia se saoule et réclame une fille.

Dans les romans picaresques traditionnels, l'éthique oscille entre la levée des interdits et la dénonciation des prohibitions. Les fêtes médiévales, celle de l'âne ou le *risus paschalis,* préfigurent la violation des interdits par leur suspension temporaire. La fête des fous évoquée dans le roman participe à ce désordre mais ne sert pas de principe organisateur, pas plus d'ailleurs que la dénonciation de la duplicité et de l'hypocrisie des formes institutionnelles, timidement tentée par Rodrigo contre les « dévots qui suçaient le sang des gueux mais roulaient l'œil à leur Madone » (p. 123). L'éthique du roman se situe au mitan de ces tendances par la conjugaison de deux facteurs : la distance créée entre l'action répréhensible et son évaluation qui dissout le repentir (phénomène observable dans le picaresque tardif), et la surimposition au code affaibli d'un appel qui libère une énergie dirigée vers d'autres fins que le renversement.

Même lancé dans le bruit et la fumée d'une taverne, cet appel tire toute sa résonance de la médiocrité des événements quotidiens : bagarres dans une alcôve pour une femme, dans la rue pour un homme, vols, viols, larcins, palabres, voyages d'affaires ou d'études ; à chacun son train-train selon son milieu, ses dispositions, la possession d'un coutelas ou d'une épée, le port de frusques, d'habits de moine, ou de marchand. Univers rapetissé où les aventures prennent la couleur même de la grisaille, provoquant le goût de « l'espace profond » (p. 98). Où même la guerre se réduit à des menaces pour un bol de lait. Où les vilenies ne forment plus que l'occasion de récits qui prolongent la beuverie. Comme dans le picaresque traditionnel, expéditions, voyages, fuites produisent l'occasion de ces aventures dans lesquelles se rencontre la lie, errants faméliques, enfants hâves, soldats pillards, chevaliers fantômes pourfendeurs de vide et fêtards gueulant dans le même vide. L'acoquinement avec des parias ne crée pas la solidarité, mais la solitude. Le *pícaro* puisait habituellement dans cette expérience des bas-fonds le désir d'une intégration à une société même flétrie. Rodrigo, le Mozo et Bernat prennent plutôt la mesure du plein qui émane de Colomb. Et au lieu de s'achever par une intégration, même factice ou intéressée, le roman se termine par l'acceptation de tous d'une errance absolue, d'une quête folle, consacrant ainsi la suprématie d'une vision picaresque du parcours de la vie dans le monde.

Pour susciter une adhésion libre, Colomb utilise une *parole persuasive,* que Bakhtine distingue de la *parole autoritaire* érigée en dogme par les instances institutionnelles ou idéologiques, aussi appelée — avant Lacan ! — « la parole des pères » (Bakhtine, p. 161). La *parole autoritaire,* « déjà *reconnue* dans le passé » *(ibid.),* préexiste au réel, lui donne, bon gré mal gré, forme et orientation. Elle « s'apparente au Tabou, au Nom qu'on ne peut prendre en vain » *(ibid.).* À cette parole inerte, compacte, figeante, massive, distancée, Colomb oppose la *parole persuasive* insinuante, qui se glisse dans la conscience d'autrui en y détectant les intentions et les visées partagées. Aussi surgit-elle dans une zone de contact familier et n'articule-t-elle que des formes souples et mobiles d'échange, progressant de façon troublante vers un consensus. Avec le Mozo, qui doute, les énoncés de Colomb se font interrogatifs, à son image, elliptiques. Les réponses fournies sont chargées de questionnement, de suspension. Avec Antonio, rétif, la voix de Colomb se fait humble et insistante, éraillée et incisive, suppliante et dominatrice, registres accordés au manque de confiance et à l'orgueil de l'interlocuteur.

Au contraire de la parole autoritaire, qui ne peut jamais être « notablement bivocale » (*ibid.,* p. 163), la parole persuasive conduit naturellement au « polylinguisme », ce discours dit bivocal parce qu'il est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui* (p. 144), servant simultanément deux locuteurs, le personnage et l'auteur, et exprimant deux intentions différentes. Un tel polylinguisme, nécessaire selon Bakhtine à la plénitude romanesque, ne suppose pas qu'il faille seulement deux interlocu-

teurs ou deux intentions, mais exige un véritable dialogisme, une fusion entre le discours du personnage « sur lui-même et son monde personnel » et celui « de l'auteur sur lui et son monde » (p. 221). Alors le roman propose, grâce à la stylisation, à l'hybridisation, voire à la variation, une « *image* du langage » et non plus simplement « un *échantillon* du langage d'autrui » (p. 176). Il remplit pleinement son rôle de faire voir une *représentation littéraire équitable* (p. 221) des langages. Cette équité suppose la capacité pour l'auteur de se placer dans l'indétermination même de la conscience et du langage de son personnage et d'en abolir tout effet de jugement. Le roman picaresque s'écarte de cet accomplissement, même s'il le prépare par sa volonté de dévoiler la conscience mensongère d'autrui et par sa rhétorique polémique. Dans *la Fête des fous,* le versant de la controverse est restreint, réduit aux critiques de Rodrigo. Pourtant, malgré des qualités littéraires évidentes, l'*image* unifiée du langage s'estompe au profit de la transmission, certes minutieuse et brillante, de sous-codes culturels, et de l'insertion fragmentée de genres intercalaires, au détriment d'une stylisation poussée, sans qu'on puisse deviner si le souci constant d'ornementation éloigne la *représentation équitable* ou si l'utilisation des invariants du picaresque éloigne la possibilité d'une forme fusionnelle. Le monologue de Rodrigo, hallucinant chapelet de dictons populaires, apparaît ainsi curieusement comme un morceau d'auteur.

Il serait profondément injuste de mettre en doute le dialogisme du roman sur la foi d'un seul exemple ou d'une impression d'ensemble. Cette récusation, pour être fondée, exigerait une analyse prosodique attentive tant du roman que d'autres œuvres picaresques contemporaines pour vérifier si le polylinguisme y fleurit ou s'y étiole, d'autant plus que les prémisses à la bivocalité se trouvent ici présentes, par l'emploi déjà souligné de la parole persuasive, et par le recours à une structuration discursive s'inspirant du mode autobiographique cher au picaresque mais en l'occurrence diffracté aux quatre énonciateurs racontant chacun à son tour son histoire personnelle. Un tel jugement signifierait également une conformité étroite aux canons bakhtiniens, selon lesquels l'absence de polyphonie exclut le picaresque de la cuvée des « grands romans », évaluation qui laisse en plan des romans monophoniques pourtant considérés comme des classiques.

Injuste et étonnant, d'ailleurs, puisque la recension des procédés et des motifs du picaresque traditionnel présents dans *la Fête des fous* a fourni une moisson intéressante, sans pourtant qu'aucun n'ait été manipulé de quelque façon, transformé, arrangé pour s'adapter à la ligne très moderne qui inverse le roman dans tous ses aspects, rendant ainsi convaincante la thèse de la vitalité et de l'ouverture du picaresque dans la littérature contemporaine.

Et voudrait-on refuser à *la Fête des fous* une dimension pleinement plurilingue, qu'on pourrait lui reconnaître une mythique, grâce aux associations internes du roman avec des formes monologiques concurrentes, la tragédie, avec l'expulsion des juifs, et la comédie, quand

éclate la fête; grâce aussi à un pont qu'on peut jeter vers un autre roman où se trouve également la figure centrale de Christophe Colomb, véritable profil mythique à l'égal des Don Juan, Don Quichotte ou Robinson Crusoé. Dans *la Harpe et l'Ombre,* Alejo Carpentier met plutôt l'accent sur le côté bateleur du découvreur, véritable illusionniste qui soutient son projet de multiples mensonges et promène à travers villes et cours son « Retable des merveilles », foire et flux de paroles semées d'épices et de pierres précieuses, destinées à berner et à rallier les esprits (Carpentier, p. 162). Colomb, dont le roman présente les pérégrinations et les déboires, apparaît ici, par son existence en dents de scie, sa fourberie et sa supercherie, comme un *pícaro* illustre. Et à ce titre, mais, chez Carpentier, à son corps défendant, il attire à lui tous les autres. Son équipage est composé de « chrétiens de très fraîche date, de coquins fuyant la justice, de circoncis menacés d'expulsion, de gueux et d'aventuriers » (*ibid.*, p. 99). Même ceux qui emprunteront aussi avec lui la route qu'il a ouverte appartiennent à la lie :

> hidalgos sans le sou, écuyers sans maître, notaires sans étude, cochers sans attelages, soldats sans emploi, gueux prêts à tout, porchers de Caceres, fanfarons à la cape élimée, vauriens de Badajoz, intrigants resquilleurs et qui ont le bras long, écornifleurs de tout acabit, chrétiens qui ont changé de nom devant notaire, baptisés qui allèrent à pied aux fonts baptismaux, canaille qui fera tout son possible pour diminuer ma stature et effacer mon nom des chroniques (p. 165).

C'est en visitant en 1824 les descendants de cette tourbe, en Argentine et au Chili, que le futur Pie IX songera à faire monter le découvreur sur les autels pour donner à l'Amérique un saint, leur miroir et leur repoussoir. Patron des Américains, des gauchos, des cow-boys, des coureurs des bois, des *self-made-men !* Mythe éternel de l'Amérique picaresque.

Références

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1987.
CARPENTIER, Alejo, *la Harpe et l'Ombre,* René L.-F. Durand trad., Paris, Gallimard, 1979.
WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding,* Londres, Chatto & Windus, 1957.
ZUMTHOR, Paul (1987), *la Fête des fous,* Montréal, L'Hexagone.
— — — (1991), *la Traversée,* Montréal, L'Hexagone.