

Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Échos picaresques dans le roman du XXe siècle : mise en perspective et tentative de problématisation. Bulletin de Littérature Générale et Comparée, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2003, Échos picaresques dans le roman du XXe siècle ; Héroïsme et marginalité, pp.7-64. hal-01312690

HAL Id: hal-01312690

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01312690>

Submitted on 9 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Échos picaresques dans le roman du XXe siècle » : mise en perspective et tentative de problématisation

Crystel Pinçonat,
Paris 7, Université Denis Diderot,

Une formulation problématique

Le picaresque est une catégorie littéraire complexe, la plupart des spécialistes s'accordent à le reconnaître. Pour illustrer une prise de position extrême, on peut évoquer un article à l'intitulé provocateur : « Does the Picaresque Novel Exist ? ». Bien qu'il ne prenne en compte que la production du siècle d'Or espagnol, Daniel Eisenberg s'y ingénie à répertorier les expressions utilisées par ces prédécesseurs pour souligner la gêne de la critique face à cette catégorie littéraire. Il sélectionne quelques adjectifs relevés chez d'éminents spécialistes. Alexander Parker qualifie le terme de picaresque d'« imprécis »¹ ; Lázaro Carreter considère, quant à lui, la notion comme « fuyante » (« *escurridiza* »), au sens où elle « résiste énergiquement aux tentatives de définitions »². Faut-il pour autant renoncer à cette catégorie qui, selon Eisenberg, tend à établir « des relations entre des textes qui, dans bien des cas, n'ont rien en commun »³ ? L'argument paraît

¹ Alexander A. Parker, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe (1599-1753)*, Edinburgh U. P., 1967, p. 16.

² Fernando Lázaro Carreter, « Para una revisión del concepto 'novela picaresca' », *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, p. 27 (article repris dans *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelone, Ariel, 1972/1983, pp. 193-229). Notons ici que, par commodité, je me permettrai dans cet article de citer ma propre traduction des textes critiques en anglais ou espagnol, que j'utilise.

³ Cf. Daniel Eisenberg, « Does the Picaresque Novel Exist ? », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 26, 1979, pp. 203-219, p. 210.

radical, et la question telle qu'elle est proposée au concours cette année — « Échos picaresques dans le roman du XXe siècle » — ne suggère rien de tel, loin s'en faut. Elle s'inscrit cependant, comme je m'en expliquerai, dans le long débat qui agite la critique depuis une cinquantaine d'années.

En quoi la formulation est-elle problématique ? Même si, dans une acception vague, on donne au mot « écho » le sens de « répétition », « reprise », le terme suggère — tout comme la dimension auditive de la métaphore qui le sous-tend — l'existence d'une source émettrice produisant une forme « pure ». Dès lors percevoir des échos, ce serait recevoir des traces qui, malgré les effets d'amplification, de distorsion et d'amortissement progressif propres au phénomène de l'écho, pourraient être reconnues comme autant de dérivés de la forme initiale. Mais comment reconnaître un « écho picaresque » ? Le phénomène de l'écho étant de fait voué à la dissolution et à la disparition par absence finale de toute résonance, doit-on interpréter la moindre ressemblance (la marginalité du protagoniste ou son ascendance infâme, par exemple) comme un « écho picaresque » ? C'est ici, on le voit, l'emploi du substantif et de l'adjectif au pluriel, « échos picaresques », qui pose problème. On a préféré cette formulation à celle d' « échos *du* picaresque ». Quelle différence, dira-t-on ? Si l'on s'en réfère à l'analyse ondulatoire du phénomène acoustique de l'écho, on retient généralement qu'une partie du son initialement émis étant absorbée, seule une fraction de l'énergie première est renvoyée. L'emploi du pluriel tend donc ici à interdire de penser le phénomène dans sa globalité. Là où l'expression « échos *du* picaresque » aurait permis, malgré les effets de dissolution, d'envisager la résistance d'un noyau dur, la persistance de caractéristiques tant structurelles que thématiques, le pluriel fait éclater la cohérence de la catégorie, sa construction en faisceau. Ne demeurent que de vagues ressemblances fragmentaires, évocations provoquées par de possibles recoupements d'ordre formel ou thématique. Dans cette optique, c'est la notion de répétition comme résurgence tardive, imitation globale du picaresque dans les romans du XXe siècle qui semble repoussée. La notion « d'échos picaresques » présuppose donc, comme on le voit, une approche partielle du picaresque, conçu comme une catégorie historiquement délimitée et fermée, qui ne saurait renaître plusieurs siècles plus tard.

Pour reprendre le modèle ondulatoire de l'analyse du son suggéré par l'emploi du mot écho, on pourrait — en filant la métaphore — proposer une lecture du picaresque qui s'inspirerait de la décomposition du son musical en quatre phases distinctes⁴, soit en anglais : *attack*, *decay*, *sustain*, *release*. À partir de ce modèle décalqué sur l'image de la goutte d'eau qui tombe sur une surface d'eau étale et provoque une onde, on distinguerait ainsi l'attaque : la phase qui correspond à la mise en action des phénomènes acoustiques générant le son. On pourrait faire correspondre cette phase transitoire à l'émergence du picaresque, sa « cristallisation » sous la forme de ce que certains considèrent comme un prototype, d'autres comme le premier texte picaresque : *La Vida de Lazarillo de Tormes*, récit anonyme que l'on date approximativement (1553-1554 ?). S'enchaîneraient ensuite les phases de *decay* et *sustain*, difficilement distinguables dans l'ordre littéraire, soit les moments où les caractéristiques du récit picaresque s'établiraient de façon plus ou moins définitive et demeureraient globalement stables comme dans *Vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599) et *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos* (traduit par Maurice Molho sous le titre : *La Vie de l'aventurier Don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous*) de Francisco de Quevedo (1626). Avec la phase de « *release* », le picaresque en tant que catégorie historique s'éteindrait progressivement, donnant lieu à des formes qui perdent l'ancrage idéologique du picaresque, comme le *Gil Blas* de Lesage (1715-1735), par exemple.

La leçon de *Gil Blas* est *optimiste* [écrit Didier Souiller] : non seulement la vie est une expérience formatrice pour l'individu, mais il n'y a pas de fatalisme social : l'homme est libre, la fortune est neutre et la volonté, aidée de l'expérience, peut assurer l'épanouissement au moins fortuné, conformément à l'idéologie bourgeoise des Lumières. La réussite de *Gil Blas* est indiscutable [...] et elle n'a rien à voir avec l'infamie d'un *Lazarillo*, puisqu'elle est à la fois matérielle et morale.⁵

Sur un tel modèle, qui implique une dilution de la forme dans le temps, on conçoit effectivement qu'il faille parler d'échos pour exporter cette notion dans l'histoire littéraire du XXe siècle. Encore faut-il que leurs fréquences — par trop basses ? — permettent encore de les capter...

⁴ Cf. Stéphan Tassart, *Analyse/Synthèse 3*, « Décomposition temporelle d'un son 'musical' », IRCAM, Centre Georges Pompidou, <http://www.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/tassart/doc/beauxarts/note-24.fr.html>.

⁵ Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1980/1989, pp. 85-86.

Une question de point de vue

Peut-être taxera-t-on de surinterprétation mon analyse de l'intitulé du sujet, proposé au concours cette année. Elle a cependant l'avantage d'éclairer assez nettement le parti pris critique qui sous-tend la formulation. On reconnaît en effet, dans cette approche du picaresque, une lecture assez proche de celles menées par Maurice Molho et Didier Souiller. Si ces deux spécialistes s'accordent à reconnaître le caractère malléable du picaresque, ils limitent cependant sa pertinence dans le temps. Selon Maurice Molho, *Moll Flanders*, « seul roman picaresque authentique qui se soit écrit hors d'Espagne, clôt le cycle qui s'était ouvert avec la *Vie de Lazare* »⁶. Ce point de vue rejoint celui de Didier Souiller qui écrit :

[...] la plasticité et la fécondité de ce genre lui ont permis [...] d'accentuer certains de ses traits constitutifs au détriment d'autres : en ce sens, le récit picaresque est à l'origine du roman réaliste et du roman de mœurs, qui devaient bientôt le supplanter. Le roman picaresque est historiquement limité : il meurt vers la seconde moitié du XVIII^e siècle.⁷

Face à ces tenants d'une délimitation historique du genre, à l'inverse, à la fin des années soixante, tout un courant critique a parlé de « renaissance du picaresque ». Dans la *Revue de Paris* en 1969, René-Marill Albérès défendait ainsi l'idée que le roman picaresque avait succédé, dans les années soixante, au roman de la condition humaine qui s'intéressait au « sentiment tragique de la vie » et à l'« inquiétude humaine ». Selon lui, l'histoire du monde moderne se réduisait désormais à des contes bouffons, *Le Tambour* de Günter Grass présentant, par exemple, une chronique burlesque de la vie allemande de 1930 à la fin des années cinquante, « morcelée, scandée, hachée, par les roulements de tambour d'un fou »⁸. Ces deux partis pris qui opposent une approche synchronique à une approche diachronique du picaresque montrent, comme l'écrit Todorov dans *Les Genres du discours*, que « le point de vue choisi par l'observateur redécoupe et redéfinit son objet »⁹. Chaque critique — étant tenu de délimiter son propre champ de recherche — doit, de fait, sélectionner les critères qui lui semblent les plus pertinents pour le circonscrire. Il construit ainsi parallèlement la cohérence et de

⁶ Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968, pp. xi-clxvii, p. cxxxix.

⁷ Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, *op. cit.*, p. 6.

⁸ Cf. René-Marill Albérès, « Renaissance du roman picaresque », *Revue de Paris*, n° 15, 1968, pp. 46-53, p. 48.

⁹ Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 42.

son objet et de sa démarche. On ne s'étonnera pas dès lors, que chacun ait tendance à renforcer la spécificité fondamentale de son champ. Les options qui fédèrent telle ou telle classe de textes sous la catégorie de picaresque n'ont, dans cette perspective, rien de hasardeux. Elles varient selon les connaissances, la formation et la spécificité de la démarche de chacun. On comprend mieux, dans cette optique, pourquoi Howard Mancing, dans son article intitulé « The Protean Picaresque »¹⁰, classe Maurice Molho et Alexander Parker dans la catégorie des « *exclusivists* », soit les critiques qui ne retiennent qu'un critère majeur pour définir le picaresque. Spécialistes du siècle d'Or espagnol, Molho et Parker raisonnent essentiellement — comme beaucoup d'hispanistes — à partir des trois textes canoniques que sont le *Lazarillo*, le *Guzmán* et le *Buscón*. En revanche, les critiques qui ne sont pas spécialistes de cette période hésitent moins à ouvrir la notion du picaresque. Citons pour exemples quelques ouvrages parus récemment comme *Le Roman picaresque en R.D.A.* d'Eric Guillet (1997) ou encore *Road-book America, Contemporary Culture and the New Picaresque* de Rowland Sherrill (2000). Ces deux critiques ont travaillé sur des corpus de textes contemporains. Ils s'inspirent l'un et l'autre de tout le fonds critique picaresque, réexploitant à leurs fins spécifiques le discours de chacun. Si Rowland Sherrill ajoute l'adjectif « *new* » au terme « *picaresque* » dans le titre de son ouvrage, pour notifier le déplacement qu'il fait subir à la notion, Eric Guillet, en revanche — s'appuyant essentiellement sur un fonds critique allemand qui accepte l'exportation du picaresque au XXe siècle¹¹ — conserve l'adjectif tel quel. Dernière remarque qui tend à renforcer mon argument : Eric Guillet bâtit l'essentiel de son approche à partir de l'article publié par Claudio Guillén « Toward a Definition of the Picaresque »¹². Comparatiste et hispaniste, Claudio Guillén,

¹⁰ Cf. Howard Mancing, « The Protean Picaresque », *The Picaresque Tradition and Displacement*, sous la direction de Giancarlo Maiorino, Londres/Minneapolis, U. of Minnesota P., *Hispanic Issues*, vol. 12, 1996, pp. 273-291.

¹¹ Les titres de certains des ouvrages qu'il cite sont explicites : *Pikaro heute (Le Picaro aujourd'hui)* de Wilfried Van der Will (Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, Kohlhammer Verlag, 1967), ainsi que *Der pikarische Held, Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945 (Le Héros picaresque, Renaissance d'une tradition littéraire depuis 1945)* de Norbert Schöll (Stuttgart, Kröner, 1971).

¹² Claudio Guillén, « Toward a Definition of the Picaresque », in *Literature as a System : Essays toward the Theory of Literature History*, Princeton U. P., 1971, pp. 71-106. Cet article reproduit le texte de l'intervention que Claudio Guillén a présentée lors du IIIe Congrès de l'AILC (Association Internationale de Littérature Comparée).

qui connaît bien la littérature du siècle d'Or, puisqu'il lui a en partie consacré sa thèse¹³, considère le picaresque comme un « mode fondamental de la fiction ». Dans « Toward a Definition of the Picaresque », il propose, comme Ulrich Wicks¹⁴, une approche ahistorique de la catégorie, et offre une description efficace de la forme canonique, tout en lui conservant un caractère dynamique et flexible. Mais avant d'aborder son point de vue plus en détail, revenons au picaresque dans sa phase émergente, stade que l'on ne saurait ignorer pour mener à bien toute réflexion sur une forme.

***Pícaro* et récit picaresque**

Selon les spécialistes¹⁵, les philologues s'interrogent sur l'origine exacte du mot « *pícaro* », qui aurait été employé pour la première fois en 1525 au sens de « *pinche* » (« marmiton », « garçon de cuisine »). Vingt ans plus tard, le terme possède déjà la connotation de « mauvaise vie ». Il a pour synonyme le terme « *picaño* » qu'il élimine et dont l'étymologie est également incertaine. On le rattache tantôt au verbe « *picar* » (« piquer », « picorer »), tantôt au mendiant picard (les Picards n'avaient pas bonne réputation dans l'Europe de l'époque : ils passaient pour couards et on les accusait de se faire volontiers brigands). On apparente parfois également le terme au vieux gascon « *picarel* » qui signifiait, semble-t-il, « coquin » ou « fripon ». À partir de cette nébuleuse délictueuse que dessinent ces diverses hypothèses, le terme de « *pícaro* » s'est popularisé dans le dernier tiers du XVI^e siècle pour désigner un individu — enfant ou jeune homme — « vil et de mauvaise fortune, qui évolue mal vêtu sous l'aspect d'un homme de peu d'honneur »¹⁶. Comme le souligne la formule de Diego de Guadix citée par Francisco Rico, on assimile volontiers, dans la société de l'époque, la misère au vice. La pauvre vêtue prend des connotations péjoratives, elle va de pair avec le manque d'honneur.

¹³ Claudio Guillén, *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, New York & London, Garland Publishing, 1987 (texte qui reprend la thèse de Guillén soutenue en 1957 à Harvard).

¹⁴ Ulrich Wicks, « The Nature of Picaresque Narrative », *P.M.L.A.*, n° 89, 1974, pp. 240-249.

¹⁵ Les propos de Maurice Molho et d'Alexander A. Parker se recoupent sur ce point (cf. Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *op. cit.*, pp. xii-xiv, ainsi qu'Alexander A. Parker, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe (1599-1753)*, *op. cit.*, p. 4).

¹⁶ Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelone, Seix Barral, « Biblioteca breve », 1969, p. 101.

Bien que le *Lazarillo* soit souvent considéré comme le premier récit picaresque, le terme de « *pícaro* » n'intervient pas dans le texte. La figure qu'il promet dans la littérature connaîtra pourtant une grande fortune. De basse extraction et d'ascendance infâme, le *pícaro* est inéluctablement promis à une vie misérable, même s'il parvient parfois à s'élever quelque peu dans l'échelle sociale. Dans les trois textes espagnols canoniques (*Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón*, institutionnalisés comme tels en France du fait de leur publication commune sous le titre de *Romans picaresques espagnols*, dans l'édition « Pléiade » établie par Maurice Molho et Jean-François Reille), la lourde généalogie du *pícaro* le modèle et dicte son avenir. Fils d'un père voleur, suspecté d'usure, voire de sodomie, d'une mère aux mœurs légères, prostituée ou sorcière, fruit du mal en un mot, eu égard à la morale du temps, il est appelé à le perpétuer. Le *pícaro*, qui plus est, est marqué par la « *mancha* », cette tache de sang impur propre au « *converso* », ce juif converti marginalisé par l'idéologie de la « *limpieza de sangre* » (la pureté de sang) qui sévit alors en Espagne. Bien que victime en ce sens d'une forme de déterminisme, le *pícaro* peut cependant se détacher de son milieu. De fait, il quitte jeune sa famille, échappant ainsi à la tutelle parentale. Toutefois, né dans une atmosphère de supercherie et de vol, il apprend à faire son chemin dans la société en trompant et volant, lui aussi. Abandonné dans le vaste monde, il survit devenant, selon l'expression consacrée, « le valet de nombreux maîtres » (« *el mozo de muchos amos* »), figures aux fonctions souvent parentales. Quand il le reçoit de sa mère, l'aveugle s'engage à traiter Lazarillo « non comme son valet, mais comme son fils »¹⁷, même s'il entreprend d'éduquer « à la dure » son jeune « protégé ». Cette enfance assimile le *pícaro* à une figure d'orphelin, thème littéraire d'une grande richesse. Dans une société où la mobilité sociale est des plus limitées (« on est comme on naît »¹⁸, écrit judicieusement Pierre Chaunu), le *pícaro* est caractérisé par un manque de lien fondamental : rien ne le lie durablement à un lieu, à un maître ou à une tâche. Son déracinement originel et son absence d'attache en font un personnage au statut incertain, non défini par des droits et des devoirs. À ceci s'ajoutant son manque de scrupule, il évolue dans les marges délictueuses de la société.

¹⁷ *La Vie de Lazarillo de Tormès (La vida de Lazarillo de Tormes)*, traduit de l'espagnol par Bernard Sesé, Paris, GF-Flammarion, « Edition bilingue », 1994, p. 95.

¹⁸ Pierre Chaunu, *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, 1973, t.1, p. 277.

Alexander Parker considère cette caractéristique comme essentielle : le *pícaro* est, selon lui, appelé à transgresser les lois morales et civiques. A travers l'errance du protagoniste, espèce de pèlerinage inversé qui mène non pas à Rome et la régénérescence spirituelle, mais vers les capitales politiques et commerciales que sont respectivement Madrid et Séville, on nous présente une déambulation solitaire à la portée existentielle. Une conscience, symboliquement orpheline et errante, apprend à décrypter la fausseté des signes, découvre l'être sous l'apparence, ainsi que l'hostilité et l'hypocrisie foncières du monde. Si une « obscure nostalgie de l'appartenance à un groupe familial sécurisant »¹⁹ habite le *pícaro*, il opte cependant pour le monde. Il s'y fonde en adoptant ses règles, en vivant selon ses lois, et en endossant, comme le *trickster*²⁰ — dont il possède la débrouillardise —, tous les masques qui s'offrent à lui.

Pour ne pas se dissoudre en une simple figure de marginal, le *pícaro* est doté, on le voit, d'une préhistoire et d'une histoire. Pourtant, ne nous y trompons pas. Si l'on emploie aujourd'hui sans difficulté l'expression de « roman picaresque », les spécialistes lui préfèrent le terme de « récit », puisque, comme l'écrit Maurice Molho, quand surgit le *pícaro*, « la notion de 'roman' est si peu présente à la pensée espagnole que la langue ne dispose même pas encore d'un mot pour la signifier »²¹. Le récit picaresque donc est généralement défini comme une forme de « fiction satirique qui apparaît en Espagne au XVI^e siècle et dont le protagoniste est un fripon amusant ou un vagabond ». On y suit l'histoire d'une vie depuis l'enfance sous la forme d'une pseudo-autobiographique, d'une « confession imaginaire »²² pour reprendre la formule de Molho. Grâce à sa composition en épisodes narratifs discontinus, ce récit est également caractérisé par la multiplicité : un nombre considérable de gens rencontrés, de sites traversés, de choses vues et d'objets habite l'univers picaresque. Cette caractéristique suscite l'inscription de multiples *realia*,

¹⁹ Dider Souiller, « Le récit picaresque », *Littératures*, n° 14, 1986, pp. 12-26, p. 17.

²⁰ Dans la critique médiévale, on emploie parfois le terme de « décepteur ». La figure du *trickster* se retrouve dans la culture populaire et les contes de nombreuses cultures (Coyote chez les Amérindiens, Singe chez les Afro-Américains). Elle recoupe celle de Renard dans la tradition littéraire française. Personnage qui perturbe toutes les catégories, le *trickster* est lié au chaos, mais également à la création du monde, à la cosmogonie et à la scatologie. Il est caractérisé par la ruse, la débrouillardise, et son caractère protéen.

²¹ Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *op. cit.*, p. xi.

²² *Ibid.*

que l'on a souvent considérées comme les marques d'une forme émergente de réalisme, malgré l'extrême stylisation dont procède généralement leur traitement. Parcourant cet univers, le gueux traverse horizontalement et verticalement le monde social, assumant toutes sortes de conditions. Cette approche du picaresque, en mettant l'accent sur le personnage, l'intrigue et la forme qui lui correspondent, tend à reléguer au second plan les enjeux poétiques, culturels et éthiques pourtant essentiels de cette forme. Le picaresque se caractérise en effet par une visée idéologique, il travaille une matière sociale, morale, ainsi que religieuse profondément liée à l'Espagne du siècle d'Or. Bien que gueux, le *pícaro* est le produit de l'imaginaire d'un lettré, nourri de littérature et de culture théologique. En ce sens, si l'exotisme social des bas-fonds piquait la curiosité d'un lectorat avide — à cette époque comme aujourd'hui — d'explorer par le biais de ce personnage les marges invisibles du monde connu, on ne saurait toutefois réduire cette « littérature de clerc » à ce seul aspect.

Du point de vue esthétique, nombreux spécialistes considèrent le picaresque comme une forme de réaction à l'idéalisme de fantaisie des romans de chevalerie (on pense à *l'Amadis*, par exemple, œuvre qui connut un grand succès pendant le XVI^e siècle), ainsi qu'à des formes postérieures comme la pastorale ou le roman pseudo-historique. Ces traditions auraient donné lieu à l'émergence de « contre-formes », d'anti-romans qui faisaient place à la réalité brute et sordide ainsi qu'à une satire de l'héroïsme.

Les héros des romans idéalistes jouissent manifestement de la faveur de la Providence. Invulnérables à l'adversité, ils traversent les épreuves avec la conviction sereine que, aussi longtemps qu'ils respecteront les normes de la vertu et de la générosité, le destin, aux mains desquelles ils se sont confiés prendra soin d'eux.²³

Cette rapide présentation du roman idéaliste explicite l'inversion généralisée, sur laquelle repose le récit picaresque. Comme le synthétise admirablement Thomas Pavel, avec le picaresque « le regard se dirige [désormais] vers l'imperfection humaine »²⁴, vers le monde du bas tant social que corporel.

Cette révolution de la perspective pose du même coup d'autres questions, que je rappellerai pour montrer l'ambiguïté extrême de ces récits, dont l'interprétation demeure problématique. Du point de vue poétique dans sa forme historique, le récit picaresque doit résoudre une première

²³ Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, p. 97.

²⁴ *Ibid.*

difficulté : comment donner la parole à un gueux, comment intégrer une telle figure auctoriale dans une tradition qui l'ignore ? Du point de vue de l'interprétation se multiplient également les questions : quel statut donner au « je » protéiforme qui s'exprime, a-t-on affaire à une mosaïque complexe de discours ou à un point de vue singulier, subjectif ? Si tel est le cas, quelle valeur accorder à cette parole étant donné l'ambiguïté morale de celui qui la profère ? Le narrateur-*trickster* dit-il la vérité ou son récit n'est-il qu'une autre forme de « *burla* », de tour²⁵ qu'il joue à ses lecteurs ? Dans le *Guzmán d'Alfarache*, faut-il accepter l'intention didactique que le narrateur met en avant²⁶ et lire l'œuvre de Mateo Alemán conformément à la tradition religieuse et à son utilisation de l'*exemplum a contrario*, cette technique qui consiste non pas à donner à voir ce qu'il faut faire, mais ce qu'il ne faut pas faire, pour que le lecteur — constatant les conséquences néfastes de telles actions — s'en éloigne ? Si l'on admet cette perspective, comment dès lors interpréter l'éloge de la liberté dont jouit le *pícaro*, éloge que l'on perçoit bien des fois dans ce texte ? Et, enfin, pourquoi Mateo Alemán a-t-il ajouté à la fin du récit — soit après la conversion du protagoniste — un autre chapitre, où Guzmán trahit et pratique la délation ? Par vengeance, le *pícaro* dénonce au Capitaine le projet de Soto dont il a eu vent : organiser une mutinerie. Loin de bénéficier d'une quelconque grâce, Soto est condamné à être écartelé. Est-ce bien là œuvre chrétienne ? Jamais encore Guzmán n'avait atteint un tel degré de culpabilité : converti, il est responsable de la mort d'un homme...

Le récit picaresque, même si l'on s'en tient à la production du siècle d'Or espagnol, suscite encore, comme on le voit, de nombreuses interrogations. Et de fait, la terminologie utilisée à son propos entretient un certain flou. Si l'on parle volontiers de « forme », de « mode fondamental de la fiction », peut-on pour autant employer le terme de « genre » pour le qualifier ? L'utilisation du mot est fréquente, sans doute par commodité, mais elle demeure elle aussi problématique.

²⁵ Pour mémoire, je rappelle que dans la formule utilisée par les enfants américains le soir de Halloween : « *Trick or treat ?* » (« Un mauvais tour ou une gâterie ? »), on retrouve dans « *trick* » l'étymon de *trickster*.

²⁶ Cf. « Car comme ce que je dis est pure vérité, il ne le faut pas prendre pour passe-temps, mais bien pour avertissement, il n'est pas mis ici afin que l'on en rie, mais bien afin qu'on le considère de près et qu'on y remédie. » (Mateo Alemán, *Le Gueux ou la vie de Guzmán d'Alfarache*, Guette

Polémique chez les spécialistes

S'il est impossible d'étudier une catégorie littéraire sans retourner à ses formes premières, ce à quoi nous incite d'ailleurs la notion d'écho, cette présentation succincte du récit picaresque espagnol tend à estomper les divergences profondes qui divisent les spécialistes. Selon les critères retenus, diverses approches sont privilégiées par les critiques : structurelle, thématique, socio-historique, idéologique ou encore esthétique. Pour illustrer ce type de polémique, on évoquera un exemple : tandis que Francisco Rico considère *Lazarillo* comme une œuvre picaresque, Alexander Parker y voit un roman précurseur d'un genre et non un prototype. Je me contenterai ici de rappeler brièvement les arguments de chacun.

La vida de Lazarillo de Tormes, récit anonyme, fut un livre très populaire sous l'Espagne de Philippe II. Dès 1559, il figurait dans *Le Catalogue des livres interdits* de l'Inquisiteur Fernando de Valdés, du fait de ses résonances luthériennes (l'épisode des faux miracles et des bulles avaient suffi à le mettre à l'index). De ce fait dès 1573, en parut une version expurgée à Madrid. Le *Lazarillo* appartient à la vaste tradition des « romans comiques ». On y retrouve des thèmes et des types traditionnels communs à la littérature européenne, souvent déjà présents dans les fabliaux, comme le serviteur de l'aveugle, le domestique de l'écuyer, le triangle amoureux composé du mari trompé, de l'épouse et de l'amant, les plaisanteries et astuces du farceur. Il s'agit donc d'un livre pour rire qui se réapproprie un fonds littéraire préexistant d'histoires facétieuses et de *burlas*. Un élément essentiel pourtant le distingue de cet héritage : l'unité produite par la présence, dans tous les épisodes, d'un même personnage, le *pícaro*.

Selon Francisco Rico²⁷, *Lazarillo* constitue, du point de vue de la forme et du contenu, le premier modèle et exemple de récit picaresque, au sens où il présente la structure épisodique et l'ambiance générale de « mauvaise vie », que l'on retrouvera dans les textes postérieurs. Aucun

chemin de la vie humaine, traduction de Maurice Molho, in *Romans picaresques espagnols*, op. cit., p. 632).

genre existant ne pouvant encore permettre de recueillir la narration d'une vie humble²⁸, les conventions littéraires n'admettant guère à l'époque ce genre de « mauvaises fréquentations », l'auteur anonyme imagine un subtil subterfuge. Durant cette période, une forme littéraire permet de concilier la tradition rhétorique et l'historicité modeste de rigueur dans les balbutiements du roman : la lettre. Le genre a pour autre avantage de se prêter à la confiance et à la confession. Aussi est-ce sous la forme d'une lettre, que Lazarillo prend la plume. Francisco Rico repère les traces de ce genre dans des formules comme « *Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso* »²⁹ (« puisque vous me mandez [l'espagnol « *escribe* » suivi de « *se le escriba* » ne laisse aucun doute sur la nature épistolaire de l'échange], Monsieur, de vous écrire et relater l'affaire tout au long »). Lazarillo s'en remet donc à la requête de ce seigneur, destinataire qui demeurera énigmatique, et lui raconte « non point par le milieu, mais bien par le commencement »³⁰ l'affaire (*el caso*), qui a éveillé sa curiosité. L'affaire — des rumeurs concernant cet étrange ménage à trois, au sein duquel Lazarillo fait figure de mari cocu, mais consentant — constitue le prétexte du récit et quand Lazarillo l'achève, l'affaire est close. Il jurerait volontiers sur « l'hostie consacrée que [son épouse] est aussi honnête femme qu'aucune autre vivant entre les murs de Tolède »³¹...

Dans cette narration, le point de vue unique qui organise tout le récit crée l'illusion autobiographique. Puisqu'il a entrepris de narrer son histoire depuis le commencement, l'existence du protagoniste n'est plus une simple succession d'épisodes discontinue : une trajectoire se dessine, convergeant vers le chapitre final, où Lazarillo satisfait, devenu crieur public, assume pleinement son passé. C'est donc à partir du moment où Lazarillo dit « 'je' qu'il naît à la littérature et cesse d'appartenir au folklore »³².

²⁷ Je me rapporte dans ce développement aux chapitres intitulés « *Vuestra merced recibe una carta* » et « *El caso* » [pp. 15-25] de l'ouvrage de Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, *op. cit.*

²⁸ Francisco Rico, pour illustrer cette perspective déroutante pour les contemporains, rappelle qu'à cette même époque un historien comme Luis Vives considérait comme une trivialité indigne de sa discipline que de consigner le prix du blé durant une époque de sécheresse (*ibid.*, p. 16).

²⁹ *Lazarillo de Tormes*, *op. cit.*, pp. 86-87.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 227.

³² Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *op. cit.*, p. xii.

Alors que dans l'ouvrage de Rico, l'accent est mis sur l'émergence d'une forme originale grâce à laquelle un sujet — au deux sens du terme — réputé « hors littérature » parvient à s'immiscer dans le champ littéraire, Alexander Parker et Marcel Bataillon³³ privilégient une autre perspective pour aborder le récit picaresque. Selon eux, *Lazarillo* n'est pas à proprement parler une œuvre picaresque, parce que son protagoniste n'est pas un *pícaro*, au sens littéraire du moins. *Guzmán d'Alfarache* est, de fait, le premier héros d'aventures délictueuses qui ait été salué par le public du nom de *pícaro*. Ses aventures se déroulent à l'époque de la Contre-Réforme et sont profondément influencées par elle. Si *Lazarillo* est un *pícaro*, au sens où il va déguenillé et fait office de valet d'aveugle, mendiant ou porteur d'eau, comme le veut le profil type, il ne se complaît pas dans les bas métiers, contrairement à Guzmán. « Sage cynique », ce dernier y satisfait, en revanche, « un goût pour la fainéantise et un mépris du respect humain », lui qui confond, en bon *pícaro*, « vie picaresque et vie philosophique »³⁴. Selon ces deux critiques, devenir *pícaro* relève d'une décision délibérée, il s'agit d'une façon d'affronter l'âpreté de la vie. Le *pícaro* choisit son statut, en réaction à un milieu hostile, face auquel il adopte une réaction passive dans un premier temps, agressive dans un second. *Lazarillo*, pour sa part, n'opte pas pour la délinquance, et ne développe pas d'instincts criminels. Il se contente de suivre la ligne de conduite que lui dicte tant le comportement de ses maîtres, que l'hypocrisie générale de la société. Totalement dépendant du bon plaisir des grands, le gueux a compris que respectabilité et prospérité ne seront jamais, pour lui, que les masques acceptables du déshonneur.

La gravure du frontispice de *La pícaro Justina* (1605) illustre bien la différence entre les deux personnages et les deux œuvres, publiées — rappelons-le — à environ cinquante ans d'intervalle. *Lazarillo* est certes représenté dans cette allégorie intitulée *La Nave de la vida picaresca* (*La Nef de la vie picaresque*), mais tandis qu'il apparaît en bas de la gravure ramant sur un petit canot amarré au navire, comme « à la remorque du récit picaresque »³⁵, Guzmán, lui, assis à

³³ Cf. Marcel Bataillon, « Introduction », *La Vie de Lazarillo de Tormès (La vida de Lazarillo de Tormes)*, *op. cit.*, pp. 9-79, et en particulier pp. 72-79.

³⁴ *Ibid.*, p. 74.

³⁵ *Ibid.*, p. 73.

la poupe de l'embarcation qui se dirige vers la mort et le *desengaño*³⁶, agite un tambourin avec pour tout autre accessoire un bâton de pèlerin et un sac qui porte l'inscription « *pobre y contento* ». En l'espace d'un demi-siècle, le regard et le ton du récit se sont radicalisés. Le désenchantement du *Lazarillo* a fait place au ton cynique et grinçant du *Guzmán*.

On constate donc que même sur une période historique relativement courte, il est difficile de définir une forme qui tiendrait lieu de modèle incontesté pour penser le récit picaresque. En un sens, on a l'impression que les principales caractéristiques du personnage et du récit picaresques tendent à rendre, par contamination, sa nature foncièrement instable. Le récit est construit, rappelons-le, sur un point de vue qui se définit de façon réactive par rapport à des données sociales, idéologiques et esthétiques, il est en outre bâti comme un jeu de Lègos, à partir de pièces que l'on peut monter les unes après les autres de façon quasi arbitraire, le *pícaro* enfin est une figure protéenne susceptible d'endosser tous les déguisements. Si l'on considère ces trois caractéristiques, il est clair que la difficulté consiste à définir un genre fixe à partir de composantes aussi variables.

De l'institutionnalisation à la réaccentuation

L'entreprise d'institutionnalisation du récit picaresque est, comme le montrent les désaccords entre spécialistes, chose peu commode. J'aurais cependant tendance à penser que c'est aussi par réaction que les dix-septémistes hispanistes tentent de mieux définir leur objet d'étude, afin d'obtenir un label de distinction pour une appellation de moins en moins contrôlée... C'est en effet essentiellement depuis les années soixante — années certes riches pour l'avancée des recherches littéraires — que les discours qui plaident pour une délimitation historique du récit picaresque se confrontent aux approches qui prônent, à l'inverse, une ouverture de la catégorie. Que l'on fasse un usage abusif de l'adjectif picaresque, je ne le nierai aucunement. Etant donné sa récurrence sur les quatrièmes de couverture, on peut même imaginer qu'il s'agit d'un argument de vente ou, du moins, d'un adjectif qui bénéficie d'un grand prestige auprès du lectorat. On lit par exemple dans l'édition chez Plon du *Dernier soupir du Maure* (*The Moor's Last Sight*, 1995) que

³⁶ Le motif du passage progressif de l'*engaño* (l'illusion) au *desengaño* (la désillusion) traverse la

Salman Rushdie « renoue ici avec la veine picaresque des *Enfants de Minuit* », soit deux textes que je rapprocherais plus, pour ma part, de la saga familiale et du roman historique. Le même adjectif est employé pour qualifier *La Ville des prodiges*³⁷ (*La ciudad de los prodigios*, 1986) d'Eduardo Mendoza, qui évoque davantage le roman d'aventures construit autour d'une société secrète. Ces emplois abusifs suggèrent toutefois que le lecteur potentiel possède une perception générique de cette catégorie et, par là même, un horizon d'attente spécifique. De fait, c'est une même perception générique que la formulation « Echos picaresques dans le roman du XXe siècle » nous incite à analyser. Aussi peut-on tenter de repérer les composantes du faisceau que la mise en relation d'œuvres comme *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (1932), *Invisible Man*³⁸ de Ralph Ellison (1952) et *Die Blechtrommel (Le Tambour)*, 1959) de Günter Grass nous invite à articuler. Ces trois œuvres présentent l'intérêt de réactiver la tradition picaresque non pas en la figeant dans une forme, un style ou une langue canoniques, mais en fortifiant au contraire son intentionnalité première de dénonciation, grâce à un processus d'absorption glouton de toutes sortes d'éléments contemporains. Pour préciser cette réflexion inspirée par Bakhtine, retournons à son analyse :

Le processus de réaccentuation a une signification énorme pour l'histoire de la littérature. Chaque époque réaccentue à sa façon les œuvres d'un passé récent. La vie historique des œuvres classiques est, en somme, un processus interrompu de leur réaccentuation idéologique. Grâce aux virtualités des intentions qu'elles portent en elles, elles peuvent, à chaque époque, sur un nouveau fonds de dialogues, révéler des aspects sémantiques toujours plus nouveaux. Leur corps sémantique continue à la lettre à grandir, à se recréer. De même, leur influence sur des œuvres postérieures présuppose inévitablement un élément de réaccentuation. Les nouvelles représentations littéraires sont fort souvent créées en réaccentuant les anciennes, en les transférant d'un registre d'accent à l'autre...³⁹

littérature espagnole de la période.

³⁷ Cf. « Au rythme vertigineux d'un roman 'picaresque' contemporain, l'aventure individuelle est brassée par l'aventure collective, l'histoire locale devient l'histoire universelle : le grand carnaval des maquereaux, des rufians, des rois, des trafiquants d'armes, le bal burlesque où dansent poseurs de bombes et généraux éthyliques, condamnés à mort et savants fous, impératrices assassinées, espionnes, travestis, vierges et martyres, mythes et apparitions ». (Texte de présentation, *La Ville des prodiges*, Seuil, « Points/Roman », 1988).

³⁸ La traduction du titre du roman d'Ellison par Magali et Robert Merle en français : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* cherchant à éviter, je pense, la confusion avec *L'Homme invisible* [*The Invisible Man*, 1897], le roman de science-fiction de Herbert George Wells, j'aurai, pour ma part, le parti pris de conserver le titre original.

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975 ; pour la traduction française par Olivier Daria : Paris, Gallimard, « Tel », 1978, pp. 232-233.

Dans une perspective non pas de lecture, mais d'écriture, en quoi consisterait l'objectivation du récit picaresque au XXe siècle ? Le texte de Camilo José Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (*Nouvelles aventures et mésaventures de Lazarillo de Tormes*⁴⁰, 1944) me paraît illustrer une telle démarche. Loin d'actualiser le récit picaresque, Camilo José Cela tend ici à le dupliquer en écrivant un texte divisé en traités portant des sous-titres, comme dans les récits du siècle d'Or. On ne peut certes comparer Camilo José Cela au Pierre Ménard de Borges, Cela ne réécrit pas mot à mot le *Lazarillo* en le réinventant, mais il le plagie en se conformant scrupuleusement à son patron et à son esprit. Pourquoi un tel projet ? Camilo José Cela entame en 1942 sa carrière littéraire avec *La familia de Pascual Duarte* (*La Famille de Pascal Duarte*), œuvre que l'on a souvent qualifiée de picaresque. Dans ce roman, il radicalise cette tradition pour en donner une version « *tremendista* », esthétique du terrible qui retravaille le réalisme pour produire une image à la fois atroce et grotesque du « réel ». Affublés de parents d'une violence extrême, d'une sœur promise à la prostitution et d'un petit frère idiot qui se fait dévorer les oreilles par un cochon et périt noyé dans une jarre d'huile si bien qu'il « fallut sécher le corps du petit dans des toiles de lin, pour éviter qu'il ne s'en alla trop gras au Jugement »⁴¹, Pascal, ce fils maudit de l'Espagne rurale et arriérée, se rendra coupable de viol et de matricide. Tandis que dans *Pascal Duarte*, Camilo José Cela transpose le picaresque en en accentuant le sordide, l'archaïque et la brutalité pour parler indirectement de l'Espagne franquiste, avec *Nuevas andanzas y desventuras*, il choisit de faire un retour à la tradition, à son exagération comique, et produit un texte gratuit, sans autre visée, semble-t-il, que le jeu littéraire.

Cette digression permet de mettre en avant un effet essentiel du regroupement effectué par le corpus. Comme l'écrit Jean-Marie Schaeffer dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, « le texte individuel n'exemplifie pas simplement des propriétés fixées par le nom du genre, mais module sa

⁴⁰ Camilo José Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 1946 ; pour la traduction de Marie-Berthe Lacombe : *Nouvelles aventures et mésaventures de Lazarillo de Tormes*, Paris, Gallimard, 1963.

⁴¹ Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Madrid, Aldecoa, 1942 ; *La famille de Pascal Duarte*, traduit de l'espagnol par Jean Viet, Paris, Seuil, « Points », 1948, p. 46.

compréhension, c'est-à-dire institue et modifie les propriétés pertinentes »⁴². Il importe donc dans un premier temps de comprendre les modulations génériques que les textes du corpus nous incitent à conceptualiser, pour ensuite tenter de préciser l'éclairage spécifique que la catégorie du picaresque apporte aux trois romans, en quoi elle contribue à construire notre lecture et permet de mieux appréhender le sens et la complexité des trois textes. Comme l'écrit Véronique Gély dans *La Nostalgie du moi* : « Les avatars successifs [d'une forme] ne dessinent pas plus l'histoire d'une déchéance que celle d'un progrès, mais celle d'une mutation permanente. [...] L'écho agit sur le monde, agit sur le discours, transforme ou répète les mots »⁴³, dans un processus de renouvellement permanent.

Quand la réécriture picaresque se fait contestation, rupture

Si Bakhtine précise dans *Speech Genres and other Late Essays* que « le genre [...] vit au présent, mais rappelle toujours son passé »⁴⁴, il propose lui aussi de penser ce phénomène en termes d'écho :

Chaque énoncé [il inclut dans cette catégorie les œuvres de fiction] est rempli des échos et réverbérations des autres énoncés, auxquels il est relié par l'ensemble que constitue la sphère de communication. Chaque énoncé doit avant tout être considéré comme une réponse aux énoncés précédents de la sphère donnée.⁴⁵

Il précise également, par ailleurs, que « toute œuvre — à l'image de celui qui intervient dans un dialogue — est orientée par la réponse et la compréhension active, qu'elle entend provoquer de manière réactive chez l'autre (ou chez les autres) »⁴⁶. Ainsi couplée à la notion de réponse, l'image de l'écho acquiert une nouvelle portée. L'écho relève certes de la reprise d'une forme qui l'a précédé. Mais il est également le produit du contexte littéraire et historique contemporains, auquel il répond, cherchant lui-même à susciter une réponse et une compréhension spécifiques. Pensé sous cette forme, l'écho ne relève plus d'un phénomène de simple rappel du passé par le présent, il

⁴² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, p. 166.

⁴³ Véronique Gély-Ghédira, *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, « Littératures européennes », 2000, pp. 26-27.

⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Speech Genres and other Late Essays*, sous la direction de Caryl Emerson et Michael Holquist, traduction en anglais de Vern W. McGee, Austin, U. of Texas P., 1986, p. 151.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

rebondit pour informer notre lecture de l'œuvre, et remodeler dans un mouvement rétroactif notre appréhension du genre. Sous cet angle, on peut penser le picaresque, non pas comme une forme fixe, mais plutôt dans un mouvement de va-et-vient. D'une part, cette approche nous incite en effet à « nous demander comment la notion de genre fonctionne, combien ses limites sont infiniment mobiles, et — plus important encore — comment elle façonne notre manière de lire »⁴⁷. D'autre part, comme l'écrit Michel Zérafra, elle montre que « ce sont les œuvres elles-mêmes qui impliquent, expliquent, relativisent les notions (celle de genre en particulier) qui étaient censées les régir, les concevoir »⁴⁸.

Comment exploiter ces présupposés théoriques concernant *Voyage au bout de la nuit* (1932), *Invisible Man* (1952) et *Le Tambour* (1959), romans qui ont été publiés sur une période de moins de trente ans ? Ces trois textes ont pour premier avantage de mettre en avant « la part (évidente) d'hypertextualité mimétique qui entre dans la constitution des traditions génériques »⁴⁹. Comme l'écrit Gérard Genette :

[...] comme phénomène d'époque, qu'il est toujours entre autres, un genre ne répond pas seulement à une situation et à un « horizon d'attente » historiquement situés ; il procède également [...] par contagion, imitation, désir d'exploiter ou de détourner un courant de succès et, selon la locution vulgaire de 'prendre un train en marche'. L'histoire (fort brève : guère plus d'un demi-siècle) du roman picaresque espagnol est aussi bien celle de diverses imitations d'un modèle initial surgi comme un aérolithe, *Lazarillo de Tormes* ; la diffusion de ce type en Europe, de *Moll Flanders* à *Gil Blas*, relève encore largement de cette activité mimétique. Mais la chose est encore plus manifeste lorsqu'à quelques siècles de distance un auteur s'avise de ressusciter un genre depuis longtemps endormi ou déserté [...]. Le propos de réactivation générique est sensible [...] en pleine ère victorienne, chez Thackeray, dont le *Barry Lindon* (1844) s'inspire largement du modèle picaresque.

C'est encore ce même modèle (évidemment l'un des plus contagieux, entre autres parce que l'un des plus *typés* de notre tradition littéraire) qui resurgit dans le *Félix Krull* de Thomas Mann (1937), dont le titre complet vaut pour un contrat générique : *Les Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull* indiquent clairement l'autobiographie d'un intrigant (*Hochstapler*) charmeur et sans scrupules : Félix est un *pícaro* moderne, qui découvre dès son enfance buissonnière le don de simulation qui lui permettra d'échapper à la conscription, puis d'endosser avec son consentement la personnalité d'un jeune aristocrate. À quoi s'ajoute un don des langues, une habileté manuelle de pickpocket, et des aptitudes érotiques qui l'aident à

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ Jane Heath, « A Problem of Genre : Two Theories of Autobiography », *Semiotica*, vol. 64, 1987, pp. 298-310, p. 307.

⁴⁸ Michel Zérafra, « Le genre et sa crise », *Degrés*, n° 39-40, 1984, pph.1-h12, article cité par Fernando Cabo Aseguinolaza dans *El concepto de género y la literatura picaresca*, Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, 1992, p. 241.

⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1982, p. 287.

vivre aux dépens des femmes sensibles, mi-amant de cœur mi-gigolo, apte à séduire en même temps, à l'occasion la mère et la fille...⁵⁰

Bien qu'aucun des titres des œuvres au programme ne reprenne le nom du protagoniste assorti du mot « vie », « histoire », « confession » ou encore « journal », conjonction qui fait figure de « contrat générique », les trois romans reproduisent incontestablement, en revanche, les caractéristiques majeures du récit picaresque, qui sont généralement répertoriées par la critique. Leur protagoniste est un gueux moderne, un marginal qui, à un moment ou un autre du récit, fréquente les franges délictueuses du monde social. Il s'exprime à la première personne, pour relater, dans une vaste anamnèse, l'histoire de sa vie sous forme de pseudo-confession. Cette narration possède une structure lâche, qui permet d'enchaîner les épisodes les uns après les autres, avec — pour seul lien — la présence constante du protagoniste, dont la vie prend ainsi un cours hasardeux, indécis. L'itinéraire du personnage se présente toutefois comme un voyage symbolique (ce qui pose donc la question du « vers quoi ? »), au cours duquel il est appelé à faire de multiples rencontres avec des figures de maîtres certes, mais également avec d'autres gueux, comme lui. Cependant, ne nous y trompons pas « il n'est nullement nécessaire que ce voyage entraîne au loin les êtres ; une ville peut être le lieu d'un long voyage »⁵¹ (songeons, par exemple dans *Le Tambour*, aux infinies déambulations d'Oscar dans Danzig). Le périple — tant horizontal, pérégrinations dans l'ordre spatial et géographique, que vertical, parcours de l'échelle sociale de haut en bas et de bas en haut — du personnage entraîne une description critique, souvent virulente, du monde social, description qui donne lieu à maintes satires et caricatures. On retiendra également pour autres caractéristiques trois « épreuves » majeures qui interviennent tant dans *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* que *Le Tambour* : en premier lieu la rencontre initiale avec le monde sous la forme d'un choc traumatique (la guerre dans le *Voyage*, l'épisode de la « Bataille royale » dans *Invisible Man*, et l'obstination commerçante de Matzerath dès la naissance d'Oscar, qui décide de la chute dans l'escalier de ce dernier) ; l'enfermement ou l'épreuve de la prison, en second lieu, qui prend

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 287-288.

⁵¹ Jacques Petit, « Permanence et renouveau du picaresque », *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de Strasbourg, sous la direction de Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 45-53, p. 47.

des formes différentes dans les trois romans (le trou de l'homme invisible, l'hôpital psychiatrique d'où Oscar entame son récit, et la banlieue figurée comme les « oubliettes » du monde chez Céline) ; et, troisièmement, les femmes qui, généralement, dominent le *pícaro* dans des relations placées sous le signe de la tromperie ou de la vénalité dans les trois œuvres.

Est-ce là, diront certains, matière suffisante pour exporter la catégorie de picaresque au XXe siècle ? Au regard de l'analyse genettienne, ces romans se présentent comme des « imitations-transpositions sérieuses » du point de vue de l'hypotexte générique, technique qui, précise Genette, « est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent »⁵². Malgré l'absence de pacte titral, aucun des trois romans ne procède à un détournement majeur de la tradition, si du moins on fait de la critique sociale l'enjeu majeur du picaresque. Pour préciser cette idée, donnons un exemple. Si l'on avait inclus dans le corpus *Journal du voleur* de Jean Genet, texte dont le titre fait figure de « contrat générique » et qui présente, lui aussi, les traits fondamentaux du récit picaresque (récit mené à la première personne, voyage, rencontres, vie délictueuse, personnage de gueux qui se complaît dans cette vie, épreuve de la prison et amours « chiennes »), on aurait eu toutefois de grandes difficultés pour insérer ce texte dans une problématique commune avec les autres. Pourquoi, dira-t-on ? Le titre de l'ouvrage : *Journal du voleur* — et non d'un voleur — indique, me semble-t-il, l'entreprise de détournement du picaresque mise en œuvre par Jean Genet. Par-delà les vols narrés au cours du récit, Genet « vole » également la tradition, la détourne pour la recentrer essentiellement sur « le voleur » et son identité sexuelle : « La trahison, le vol et l'homosexualité sont les sujets essentiels de ce livre. Un rapport existe entre eux, sinon apparent toujours, du moins me semble-t-il reconnaître une sorte d'échange vasculaire entre mon goût pour la trahison, le vol et mes amours »⁵³. Comme l'explicite la notion « d'échange vasculaire », le récit s'élabore à partir de l'entité corporelle et psychique que constitue le sujet, pour mener essentiellement une réflexion sur soi, sur le trinôme « trahison, vol, homosexualité », qui tient lieu de « noyau dur » à sa personnalité. Genet, en ce sens, renverse la

⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 291.

visée traditionnelle du récit picaresque, en faisant de son narrateur non pas un prétexte, un sujet expérimental pour découvrir le monde, mais au contraire le cœur de son récit, une monade où convergent toutes les composantes traditionnelles, ainsi détournées par une force centripète, et non organisées par une visée centrifuge vers le monde extérieur, comme c'est généralement le cas.

Autre intérêt majeur du regroupement de textes proposé : les trois romans, tout en se présentant comme des réécritures, des échos du picaresque au XXe siècle, ont tous produit une rupture dans le paysage littéraire national de leur temps. Alors même qu'ils réactivaient une forme ancienne, avec eux, quelque chose de radicalement nouveau émergeait, qui redonnait toute sa portée expérimentale à la forme initiale. C'est dans cette perspective que ces trois romans peuvent permettre d'affiner notre approche du picaresque, voire d'en proposer une nouvelle définition.

Ce constat nous invite à reprendre les propos qui avaient amorcé ce développement, où l'on pensait conjointement les phénomènes d'écho et de réponse. Ce qui frappe tant dans *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* que dans *Le Tambour*, c'est le fait que ces textes modernes semblent produits à partir de configurations assez semblables à celles qui ont permis à la catégorie historique d'émerger. L'écho, en ce sens, n'est pas à comprendre comme copie servile d'une forme, mais processus dynamique de génération. Grâce à cette approche, on se défait du « modèle biologique comme *analogon* de l'évolution interne des genres, qui implique la thèse d'une naissance, d'une maturité et d'une dégénérescence »⁵⁴. L'histoire littéraire n'est plus pensée en termes de « *struggle for life* », de lutte vitale d'un genre pour sa survie, comme le suggère la théorie darwinienne qui sous-tend cette approche. Dans cette perspective, la richesse des trois romans du corpus tient au fait que, loin de s'épuiser dans le ressassement d'une forme ancienne transposée dans la modernité, ils réactivent au contraire la dynamique originale du picaresque, telle qu'elle est définie par Lázaro Carreter, concernant les œuvres du siècle d'Or espagnol.

Pour comprendre ce que fut le 'récit picaresque', il ne faut pas le concevoir comme un ensemble inerte d'œuvres reliées entre elles par tels ou tels traits communs, mais plutôt comme un processus dynamique avec sa dialectique propre, processus au sein duquel chaque œuvre se présentait comme une prise de position distincte face à une même poétique.⁵⁵

⁵³ Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, « Folio », p. 193.

⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, op. cit., p. 58.

⁵⁵ Fernando Lázaro Carreter, « Para una revisión del concepto 'novela picaresca' », art. cité, p. 198.

Les trois romans du corpus — tout comme les récits de la tradition, qui sont considérés par de nombreux spécialistes comme des « contre-formes » — prennent, eux aussi, le contre-pied d'œuvres, qui tiennent lieu de références majeures à leur époque. Le phénomène est connu concernant *Voyage au bout de la nuit*. Pour présenter une image aussi « décapante » que visionnaire du monde contemporain, l'écrivain ne se contente pas de le dépeindre, il invente une langue, à la fois argotique et littéraire, qui déconstruit la syntaxe classique et libère l'écriture romanesque de son carcan académique. Dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir souligne la rupture, tant thématique que formelle, que cette œuvre produit à l'époque :

[...] le livre français qui compta le plus pour nous cette année, ce fut *Voyage au bout de la nuit* de Céline. [...] Il s'attaquait à la guerre, au colonialisme, à la médiocrité, aux lieux communs, à la société, dans un style, sur un ton qui nous enchantaient. Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry !⁵⁶

Ellison, pour sa part, invente avec *Invisible Man*, un texte qui rejette les principes du « *black 'protest' novel* », roman engagé et contestataire qui promeut une approche de type réaliste, voire naturaliste de l'expérience noire. Pour Richard Wright, initiateur de cette forme qui fut un temps membre du Parti Communiste, le roman devait être au service de son peuple et procéder à la dénonciation immédiate de l'injustice, comme c'est le cas de son très beau texte : *Native Son* (*Enfant du pays*, 1940), par exemple. Ellison, lui, recherche une autre voie, et certains critiques verront, dans son œuvre, un glissement du réalisme au « surréalisme ». Selon Ellison, l'art est de fait engagé, sans que cette notion soit réductible à un simple contenu politique. Sa dissidence à l'égard du « *black 'protest' novel* » fut cependant souvent perçue comme une trahison, et le roman fut éreinté par la presse communiste et afro-américaine. On put lire, par exemple, dans *Daily Worker* : « Dans les faits, ce sont quatre cent trente-neuf pages de mépris à l'égard de l'humanité, écrites dans un style affecté, prétentieux et tout ce qu'il y a de mondain, qui plairont à n'en pas douter aux gros bonnets de la suprématie blanche »⁵⁷.

⁵⁶ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, « Le Livre de Poche », p. 157.

⁵⁷ Cité par Kerry McSweeney, *Invisible Man, Race and Identity*, Boston, Twayne Publishers, 1988, p. 15.

Avec *Le Tambour*, Günter Grass tourne le dos, pour sa part, à la « littérature des ruines », veine qu'illustre toute l'œuvre de Heinrich Böll, une littérature profondément marquée par les thèmes de la guerre, du retour et de la destruction et qui, tout en tentant d'expliquer le cheminement qui a mené à la catastrophe des années 1933-1945, n'est pas dénuée d'un certain *pathos*. Rien de tel chez Grass. *Le Tambour* « inaugure une nouvelle phase de la littérature en République Fédérale, une sortie en éclat hors de l'ombre du III^e Reich, l'émergence d'une nouvelle génération littéraire libérée du vide paralysant de l'après-guerre, dont la raison d'être était définie et déterminée par une tâche : trouver un moyen de composer avec le passé »⁵⁸. Après la « période de latence » (Habermas) que constituent les années cinquante, Günter Grass, lui, choisit de faire face à la bête. Il cherche à reconnecter passé et présent, à réintégrer au sein de l'histoire allemande un passé tantôt nié, tantôt perçu comme étranger à soi, dans un pays que le miracle économique de la fin des années cinquante semble inviter à l'oubli. Chez Grass, comme l'écrit là encore David Roberts, « les crises identitaires nationale et personnelle signifient que la réappropriation de l'histoire doit passer par la mise à nu de l'histoire au sein même du sujet, ce moi historique meurtri, déchiré entre passé et présent »⁵⁹. Ce recouvrement de l'histoire par le sujet n'est nullement pathétique chez Grass, cela va sans dire. Une histoire anti-héroïque, totalement démythifiée par le peuple de petits-bourgeois cupides et conformistes qui s'y agite, est livrée au lecteur par le biais d'un regard voyeuriste, obsédé par le détail, qui observe le monde depuis le dessous des choses, dans une « *Maulwurfperspektive* » (« perspective de la taupe ») au pouvoir déformant et décapant. Dans les trois cas, on a donc affaire à des romans qui se présentent comme des réactions, des « attaques rangées » contre certaines formes, certains styles intimement liés au contexte historique et aux idéologies environnantes.

Cette dimension explique la virulence de la critique sociale, jouant de la satire, de la caricature et du grotesque, qui habite ces romans. Les figures de maîtres en sont bien sûr les premières cibles. Chez Céline, le Directeur de la Compagnie Pordurière du Petit Togo, qui évolue « à travers la houle indigène, à grands coups de trique », apparaît comme l'incarnation même de

⁵⁸ David Roberts, « The German Historical Novel in the XXth Century. Continuities and Discontinuities II. The Postwar Generation », *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives*, New York/Oxford, Berg, 1991, pp. 171-180, p. 171.

l'avidité : « Yeux ardents et charbonneux, l'intensité de posséder la Compagnie le consumait cet homme [...] je n'aurais pas cru qu'il existât en ce monde une carcasse humaine capable de cette tension maxima de convoitise. Il ne nous parlait presque jamais à voix haute, à mots couverts seulement, on aurait dit qu'il vivait, qu'il pensait pour conspirer, épier, trahir seulement » (*VBN*, p. 141). Dans *Invisible Man*, la décomposition grotesque, que subit Mr. Norton dans l'épisode du Golden Day, révèle son aspect vampirique : « Il gisait comme une statue de craie. [...] C'est à peine s'il respirait. Je le secouai vigoureusement, sa tête dodelinait de façon grotesque. Ses lèvres s'entrouvrirent, bleuâtres, découvrant une rangée de longues dents effilées, extraordinairement animales » (*HI*, p. 107). Avant même sa confrontation avec Oscar, Mlle Spollenhauer, l'institutrice, est décrite comme une figure de « kapo » : « Mlle Spollenhauer portait un costume taillé à angles vifs qui lui donnait un aspect sèchement masculin. Cette impression fut encore renforcée par le col de chemisier rigidement ajusté, plissé au cou, fermé sur la pomme d'Adam » (*T*, p. 78). Bien que la critique ne s'exprime pas de manière radicalement nouvelle, on retrouve là « la force contre-répressive »⁶⁰ (« *fuerza contrarrepresiva* ») qui caractérise le récit picaresque, selon Rudolf van Hoogstraten. Pour ce critique en effet, le *pícaro*, en tant que figure de l'autre, met en crise les systèmes codifiés environnants. Sous son regard, un autre monde se dévoile, par le biais d'un point de vue où fusionnent « 'je' autobiographique et 'œil' visionnaire » (« *autobiographical 'I' and visionary 'eye'* »⁶¹).

De la reterritorialisation

« Reterritorialisation », le mot peut sembler barbare. Deleuze et Guattari utilisent ce terme dans leur ouvrage *Kafka pour une littérature mineure*, afin de commenter certains procédés

⁵⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁰ Rudolf van Hoogstraten, *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Espiral Hispano-Americana, 1986, p. 113.

auxquels ont recours des écrivains représentant des « littératures mineures ». Ces écrivains (comme Kafka, Juif tchèque germanophone, Beckett et Joyce, Irlandais anglophones, Svevo, Juif triestin germanophone qui adopte l'italien comme langue d'écriture) choisissent d'écrire dans une langue qu'ils ne perçoivent pas comme propre à leur communauté, mais qui — bien que ressentie comme « étrangère » — présente l'avantage d'avoir été consacrée par la production de littératures nationales prestigieuses. Reterritorialiser consiste donc pour certains d'entre eux (comme c'est le cas de Joyce, qui « ne cesse de procéder par exubérance et surdétermination, et opère toutes les reterritorisations mondiales »⁶²) à réinjecter, au sein de cette langue qu'ils doivent s'approprier, leur propre héritage culturel : éléments du patrimoine mondial ou, à l'inverse, symbolisme parfois ésotérique, ou encore références au folklore, à la culture populaire, et à son répertoire.

Même celui qui a le malheur de naître dans le pays d'une grande littérature doit écrire dans sa langue [...]. Ecrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et, pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi.⁶³

Au siècle d'Or, on le sait, le récit picaresque est caractérisé par son jeu sur l'intertextualité. Il fait souvent référence à d'autres genres, à d'autres récits, puisqu'à l'origine il relevait déjà d'une parodie d'autres types de fictions (comme le roman de chevalerie), mais aussi du picaresque lui-même. C'est le cas, par exemple, de Quevedo qui, avec *Le Buscón*, opère une radicalisation noire et scatologique du modèle. Dès l'origine donc, le récit picaresque tend à afficher sa pratique de l'imitation générique avec, dans la plupart des cas, des références spécifiques à la tradition nationale. Bien que *Don Quichotte* de Cervantès (1605) ne soit pas un récit picaresque, Claudio Guillén⁶⁴ relève un passage intéressant, qui montre bien qu'au sein même de la littérature du temps, on perçoit le picaresque comme un genre spécifique. Face à don Quichotte, le galérien Ginès de Passemont évoque le manuscrit qu'il a laissé en gage à la prison :

— C'est donc une si bonne histoire ? demanda Don Quichotte.

⁶¹ Ulrich Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fiction. A Theory and Research Guide*, New York/Londres, Greenwood Press, 1989, p. 335.

⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka pour une littérature mineure*, Paris, Minit, 1975, p. 35.

⁶³ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁴ Cf. Claudio Guillén, « Genre and Countergenre : The Discovery of Picaresque », in *Literature as a System : Essays toward the Theory of Literature History*, op. cit., pp.135-158, p. 143.

- Si bonne, dit le galérien, qu'elle peut damer le pion au *Lazarillo de Tormès* et à tous les livres du même genre, écrits ou à écrire [...]
- Et quel est son titre ?
- *La Vie de Ginès de Passemont*, répondit l'autre.
- Ce livre est-il achevé ?
- Comment le serait-il si ma vie ne l'est pas ? Il n'y a d'écrit que ce qui m'arrive depuis ma naissance jusqu'à la dernière fois qu'on m'a envoyé aux galères.⁶⁵

Pourquoi un tel détour par Deleuze et Guattari, ainsi que par Cervantès ? Dans le jeu sur l'intertextualité, on constate, tant dans *Invisible Man* que dans *Le Tambour*, une réactivation du patrimoine littéraire national qui permet une réinscription américaine dans un cas, allemande dans l'autre de la tradition picaresque. Chez Ellison, la référence s'inscrit dans les paroles du jeune Emerson qui évoque le roman de Mark Twain, *Huckleberry Finn* : « je suis Huckleberry, voyez-vous... Il partit d'un rire sec tandis que je tentais de trouver un sens à ses propos décousus. Huckleberry Finn ? Pourquoi se référait-il sans cesse à cette histoire de gosses ? » (*HI*, p. 219). Selon Robert Bone, *Huckleberry Finn* est « le dernier grand roman picaresque à avoir été écrit par un Américain blanc de souche anglo-saxonne »⁶⁶. L'analyse menée par John S. Wright va plus loin : « Dans la fiction américaine avec *Huckleberry Finn*, Mark Twain a utilisé les conventions picaresques à des fins moralistes. Il a fait du *pícaro* un garnement turbulent de basse condition, qui demeure en deçà d'une quelconque prise de position idéologique, tout en se rebellant finalement contre la vie en société »⁶⁷. Sans référence à la tradition du siècle d'Or, c'est donc par cette allusion à un roman américain réputé picaresque, qu'Ellison inscrit *Invisible Man* dans la veine picaresque nationale. S'agissant du *Tambour*, Günter Grass dit pour sa part s'être profondément inspiré du *Simplicius Simplicissimus* de Grimmelshausen (1668), chef-d'œuvre de la tradition allemande que Didier Souiller qualifie de « récit allégorique et autobiographique [qui] reste cependant celui de *la vie d'un pícaro authentique* »⁶⁸. « Grimmelshausen a fait quelque chose qui m'a aussi servi de

⁶⁵ Miguel de Cervantès, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduit de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997, p. 208 (première partie, chapitre XXII).

⁶⁶ Robert Bone, « Ralph Ellison and the Uses of the Imagination », *Ralph Ellison, A Collection of Critical Essays*, sous la direction de John Hersey, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1974, pp. 95-114, p. 102.

⁶⁷ John S. Wright, « The Conscious Hero and the Rites of Man : Ellison's War », *New Essays on Invisible Man*, sous la direction de Robert O'Meally, Cambridge/New York, Cambridge U. P., 1988, pp. 157-186, p. 160.

⁶⁸ Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, *op. cit.*, p. 71.

modèle [déclare Günter Grass]. Il a raconté l'histoire de la guerre de trente ans vue du dessous, du point de vue de ceux qui la subissent, non celui des princes ni des généraux, non pas du point de vue des vainqueurs — comme l'écrit l'histoire en général —, mais du point de vue du soldat, de celui qui la subit, de ceux qui changent de camp, de ceux qui sont contraints à un certain opportunisme, bref de ce côté-là. Cela m'a beaucoup marqué. J'ai fait la même chose dans *Le Tambour* »⁶⁹.

Par-delà ces hommages à l'héritage national reconnu comme picaresque, *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* et *Le Tambour* réactivent également la dimension fondamentalement hybride du récit picaresque traditionnel, qui insère dans son tissu maintes figures issues des fabliaux, par exemple. Dans les trois romans du corpus, les éléments repris ont toutefois ceci de particulier que, pour la plupart, ils participent à une entreprise de reterritorialisation de la tradition picaresque. Des motifs issus du folklore et de la culture populaire sont ainsi intégrés au sein des trois romans. La Madelon de Céline, par exemple, fait écho à la célèbre chanson à soldats du même nom, même si son personnage malmène considérablement l'image généreuse que célébrait le refrain. Outre une multitude de références à la littérature mondiale, Ellison reprend, quant à lui, des éléments spécifiques à la culture afro-américaine. On retrouve, dans *Invisible Man*, les principales figures des contes traditionnels : *Br'er Rabbit*, Jeannot-Lapin (cf. *HI*, pp. 272-273), l'animal rusé qui sait échapper aux leurres que lui tendent en guise d'appât ses compères, ainsi que sa principale victime *Br'er Bear* — équivalent d'Ysengrin pour Renard —, dont le nom inspire celui que se donne le narrateur dans le prologue « Brun l'Ours » (*HI*, p. 38, « *Call me Jack-the-Bear* »⁷⁰). Concernant le *Tambour*, de nombreux commentateurs insistent sur l'importance de la figure du nain tant dans la culture scandinave, allemande que kachoube. Selon Ulrich Wicks⁷¹, Hitler avant sa venue au pouvoir était surnommé « *der Trommler* ». Le personnage d'Oscar évoque également celui d'une comptine, qui apparaît dans le recueil de chants populaires d'Arnim et Brentano intitulé *Le Cor enchanté de l'enfant* (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806-1808) : un nain bossu y joue toutes sortes de

⁶⁹ « Entretiens avec Lakis Proguidis », *L'Atelier du roman, Günter Grass, hommage*, Paris, Les Belles Lettres, automne 1997, n°12, pp. 67-88, p. 73.

⁷⁰ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York, Random House, 1952 ; pour l'édition de référence : New York, Vintage Books Edition, 1972, p. 5.

tours exaspérants aux membres d'une maisonnée, tout en demandant finalement que l'on prie pour lui. Thomas Mann, tant dans *Les Buddenbrook* que dans *La Montagne magique*, aurait, lui aussi, repris cette figure. Autre référence possible, la sinistre figure du *Nain* (1944) de l'écrivain suédois Pär Lagerkvist, dont le personnage déclare : « Nous, les nains, n'avons pas de patrie, pas de parents [...] Nous n'avons que faire de la perpétuation de la vie, nous ne la désirons même pas... ». Michael Hollington insiste, par sa part, sur la réactualisation par Grass d'une figure importante du folklore kachoube⁷² : les nains appelés *krosnjeta*. Figures redoutables, les *krosnjeta* subtilisent le nourrisson non encore baptisé pour l'échanger avec l'un des leurs, et en faire ainsi leur roi ou leur reine. Pour protéger leurs enfants, les Kachoubes catholiques leur faisaient porter des rosaires ou des scapulaires autour du cou. Si l'enfant était malgré toutes ces précautions échangé, la mère pouvait parfois s'en rendre compte du fait de l'aspect sénile et des vilains traits de son étrange nourrisson. Si toutefois la substitution demeurait inaperçue, l'enfant conservait à jamais sa petite taille...

Les trois romans du corpus présentent donc la vertu foncièrement intégrative du récit picaresque original. Leurs jeux sur l'intertextualité ont toutefois ceci de nouveau, qu'ils permettent de mieux insérer ces réécritures dans la prolongation du patrimoine littéraire national. Dans les cas de Ralph Ellison et de Günter Grass, romanciers que l'on peut considérer comme des représentants de « littératures mineures », les effets de reterritorialisation sont encore plus marqués. Tous deux réinscrivent leur roman au sein d'une culture spécifique : afro-américaine pour Ellison, kachoube pour Grass. Les trois textes réactivent enfin la dimension profondément contestataire, qui fait du récit picaresque une « contre-forme ». Eux aussi savent certaines habitudes littéraires pour produire des textes novateurs, nouvelles balises qui marquent de leur sceau le paysage littéraire mondial. À cet égard, la notion de « renaissance » souvent employée à mauvais escient par la critique américaine — au sens où des expressions comme « *Harlem Renaissance* » ou « *Native American Renaissance* » qualifient plus de véritables phénomènes d'émergence que de renaissance —

⁷¹ Ulrich Wicks, *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, op. cit., p. 330 et sq.

pourrait, en revanche, être utilisée pour les trois textes qui nous occupent : renaissance par réactivation, et non reprise obsolète, d'une forme qui conserve toute sa puissance de contestation, et qui tel le Phénix rejaillit de ses cendres à une autre époque.

Le retour du picaresque au XXe siècle : pourquoi ?

Comme le souligne Claudio Guillén dans « Toward a Definition of the Picaresque », même si l'on s'en tient uniquement aux récits du siècle d'Or, il paraît impossible de dégager une « vision totale » du picaresque. Il n'existe pas d'œuvre qui tienne lieu de modèle « pur » et qui puisse servir d'étalon absolu, incontestable. Cela nous oblige à jouer sur une approche qui doit être suffisamment souple, pour permettre de penser les altérations que la forme subit en passant de l'Espagne à la France, à l'Allemagne et à l'Angleterre aux XVIIe et XVIIIe siècles, en s'exportant ensuite aux États-Unis, et en rejaillissant plus tardivement encore au XXe siècle. Le parti pris de Guillén pour rendre compte de ces modulations est simple. Le picaresque, tout en étant à chaque fois renouvelé, relève d'une perception de « déjà vu », qui produit chez le lecteur le plaisir de la reconnaissance. On a bien affaire, en cela, à une forme littéraire qui présente une certaine continuité culturelle, continuité que le lecteur est appelé à repérer et, du même coup, à construire. À nous donc de reconnaître les échos picaresques. Toutefois par-delà la construction de ce *continuum*, on peut se demander pourquoi cette forme resurgit si puissamment au XXe siècle, dans des œuvres qui, en outre, bouleversent le paysage littéraire tant européen qu'américain.

L'argument de Claudio Guillén est là encore intéressant. Alors que la figure du *pícaro* a été délaissée au XIXe siècle, siècle des êtres en rupture absolue avec la société, rêveurs, bohémiens, révolutionnaires et idéologues, hommes de courage, rebelles contre les hommes et dieu (l'autre question proposée au programme de littérature comparée « Héroïsme et marginalité » illustre au mieux cette perspective), le *pícaro*, lui en revanche, n'a rien d'un Prométhée ou d'un Hernani. Il fait son « *come-back* » sur la scène littéraire dans des périodes de découragement, d'ironie, qui,

⁷² Cf. Michael Hollington, *Günter Grass : The Writer in a Pluralistic Society*, Londres/Boston, M. Boyars, 1980, p. 25.

contrairement au XIXe siècle, ne sont pas favorables à la mise en scène de héros combattifs. De fait, *Voyage au bout de la nuit* et *Le Tambour* sont tous deux à leur façon des romans d'après-guerres plus ou moins immédiats, qui dévalorisent le courage, ainsi que toute forme de lutte, même peu héroïque⁷³. Le rapport d'*Invisible Man* à la guerre est beaucoup plus complexe. Alors que de nombreux Afro-Américains ont été appelés pour participer à la première Guerre Mondiale (l'épisode du Golden Day avec ses anciens combattants y fait d'ailleurs allusion, puisque l'on y cite le nom du Général Pershing [p. 103]). Lorsque les vétérans rentrent aux États-Unis, ils subissent encore le régime de la ségrégation raciale. Pour leur faire payer l'impôt du sang, on leur a certes reconnu le statut de citoyens à part entière, mais les réformes attendues tardent à venir. Cette injustice flagrante déclenchent de multiples révoltes : en 1919 plus de vingt-cinq émeutes à caractère racial éclatent dans tout le pays, à Longview dans le Texas, à Knoxville dans le Tennessee, ainsi qu'à Chicago et Washington. D'ailleurs afin d'éviter le regain des tensions raciales que le pays avait connu après la première guerre mondiale (durant laquelle le gouvernement américain avait battu campagne pour que les soldats français ne fraternisent pas avec les soldats noirs !), Truman crée en 1946 un comité qui a pour tâche de travailler sur la question des droits civiques, en vue de l'abolition de la ségrégation. Désormais, une partie de la population afro-américaine refuse la lenteur des réformes. « *Freedom Now* » devient le cri de ralliement et des émeutes éclatent dans Harlem en 1943, reflétées par celle qui se déroule à la fin du roman. De fait, les années cinquante, et plus encore les années soixante, furent une période de lutte pour les droits civiques (en mai 1954, un arrêt de la Cour Suprême rend illégale la ségrégation dans le système scolaire ; le 1er décembre 1955, la résistance de Rosa Park — qui refuse de céder sa place à un Blanc dans la partie des bus réservée aux Noirs — entraîne un long boycott des autobus de Montgomery, puis l'abolition de la ségrégation dans les autobus de l'Alabama en juin 1956 ; en 1957, Eisenhower dépêche les troupes fédérales à Little Rock dans l'Arkansas, pour permettre à des

⁷³ Bardamu n'a rien d'un Jean Valjean. Loin de voler au secours de la fille-mère et de l'orpheline, celui-ci écoute l'horrible scène qu'il entend résonner dans l'arrière-cour, décrypte chacun des sons, mais n'intervient pas malgré sa qualité de médecin : « Je ne pouvais rien faire. Je restais à écouter seulement comme toujours, partout » (p. 267). L'enfant continuera à être martyrisée pour mieux provoquer la jouissance sexuelle de ses parents...

enfants noirs de pénétrer dans une école blanche). Durant cette période, quelques grands changements furent également notables : Gwendolyn Brooks, poétesse et romancière, reçut le Prix Pulitzer ; Ralph Bunche obtint le Prix Nobel de la Paix ; et, signe des temps, Jackie Robinson et Roy Campanella jouèrent dans une équipe « mixte » de base-ball dans le Sud... Malgré ses qualités d'orateur et sa participation active à la lutte menée par la Confrérie, le narrateur n'a rien, quant à lui, d'un « battant » ou d'un meneur d'hommes. Il voit dans l'incitation de son peuple à la colère une pure manipulation politique. En cela donc, l'homme invisible — pas plus que son créateur d'ailleurs — ne se présentent comme des *leaders* ou des prophètes.

Aucun de ces trois romans ne contribuent donc à forger une quelconque image idéalisée de l'homme du futur. La parole de Bardamu épuisée, il reste en suspens sur un pont. L'hôpital psychiatrique sert de refuge à Oscar, contre la menace du monde extérieur. Quant à l'homme invisible, il envisage certes de sortir de son trou pour participer activement au monde, mais le fera-t-il ? Après avoir mis en scène des personnages manipulés et ballottés par des événements qui leur échappaient, comme laminés par l'histoire, les romanciers les abandonnent au bord de la vie, incapables qu'ils sont d'envisager un quelconque avenir, et *a fortiori* de se lancer dans une quelconque action héroïque. Laquelle d'ailleurs, pourquoi et pour qui ? Le *pícaro* demeure cet être sans panache, dont la silhouette rejaillit, comme pour le *Lazarillo* et le *Guzmán*, dans les périodes de creux, de crise, au cœur de ce que certains critiques ont appelé « *los años aflictivos* ». Malgré cet environnement historique récurrent, de *Lazarillo* à nos jours, le picaresque semble une façon privilégiée de mettre en scène, non pas la rébellion ou la révolte, mais plutôt l'aliénation humaine. Ce parti pris a néanmoins un avantage : en repoussant l'action, il met l'accent sur le regard. C'est peut-être là l'un des intérêts majeurs de romans picaresques, comme *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* et *Le Tambour*. Bien que ces trois textes dépeignent une image déformée, une vision parfois hallucinée du monde, ils se caractérisent par un certain degré de réfraction qui leur permet « la saisie mentale de l'espace historique proche dans sa dimension sociologique »⁷⁴, voire également économique et politique. « Le 'valet au nombreux maîtres' est un pur prétexte pour

passer en revue le plus de ‘types sociaux’ qu’il se pourra. L’essentiel, c’est la peinture des mœurs et des types »⁷⁵. En ce sens, on a bien affaire avec le *pícaro*, à un « ego expérimental » (A. Henry), la relative minceur de son intériorité allant de pair avec l’extraordinaire déploiement — spectaculaire, grotesque et souvent bouffon — de l’extériorité.

Vers quelles modulations génériques ?

Si Ellison ne donne aucun indice d’un quelconque travail d’imitation hypertextuelle de la tradition espagnole du siècle d’Or, on peut en revanche glaner ici et là quelques allusions chez Grass et Céline. Le motif de la galère et des galériens — dont on sait l’importance dans la tradition picaresque — est repris de façon totalement anachronique dans le *Voyage*. Bardamu arrive en Amérique sur l’*Infanta Combitta*, nom qui évoque dans son hispanité *La Niña*, *La Pinta* et *La Santa María*, mais dont l’onomastique aux connotations sexuelles humoristiques déconstruit immédiatement la noble référence. Dans *Le Tambour*, les références sont plus variées, mais moins immédiates. L’invasion de la Pologne donne lieu à un tableau parodique dans son lyrisme, où le personnage de Pan Kiehot, « silhouette triste et noble », évoque de façon bouffonne Don Quichotte et sa parlure : « Nobles Polonais à cheval, ce ne sont pas des blindés d’acier, ce sont des moulins à vent ou des brebis, je vous invite au baisemain ! » (*T*, p. 265). D’autres allusions interviennent par le biais de maître Breba, proche du ministère de la Propagande et reçu dans les appartements privés de MM. Goebbels et Goering :

Il tenta d’expliquer et de justifier ce déraillement de mille manières. Il parla du poste influent que détenait au Moyen Age le fou de cour, me montra des reproductions de maîtres espagnols où apparaissaient en grand arroi un Philippe ou un Carlos quelconques ; et au milieu de ces sociétés guindées on pouvait identifier des fous à fraise, barbiche et chausses à la tonne offrant quelque analogie de proportions avec Breba, si ce n’était avec moi-même. Parce que ces images me plaisaient — car aujourd’hui je suis un fervent admirateur de Vélasquez [1599-1660] — je ne voulus pas faire un avantage à Breba. Il n’arrêtait pas de comparer l’institution des fous à la cour de Philippe IV d’Espagne à sa propre situation à proximité du parvenu rhénan Goebbels. (*T*, pp. 326-327).

⁷⁴ Jean Vilar, « Discours pragmatique et discours picaresque », *Picaresque Espagnole*, Montpellier, Centre d’études sociocritiques, « Etudes Sociocritiques. Actes », 1976, pp. 36-52, p. 43.

Malgré ces références plus au moins précises à l'Espagne du siècle d'Or, il va sans dire que les « échos picaresques » tardifs que constituent les trois romans du programme s'accompagnent d'un certain nombre de phénomènes d'absorption, de résorption, d'interférences, de contamination et de dilution.

Du côté des effets d'absorption et de résorption tout d'abord, il est incontestable que le saut historique du XVIe au XXe siècle va de pair avec un changement profond du contenu idéologique du récit picaresque. En premier lieu, la problématique métaphysique de la fortune et de la grâce qui hantent des récits comme le *Guzmán* disparaît, et avec elles les questions traditionnelles qui l'accompagnaient : la suite des aventures du personnage permet-elle de dégager une signification à son errance ? Quel principe, quel ordre des choses peut rendre compte de l'apparent désordre de la succession des événements ? Faut-il y lire la preuve de l'existence d'une causalité supérieure, qui nous soumet à ces épreuves pour mieux éprouver notre libre arbitre ? *La Chanson des Gardes Suisses*, qui apparaît en exergue à *Voyage*, pourrait servir d'emblème aux trois romans. Elle liquide d'emblée ce type d'interrogation, pour lui opposer un pessimisme radical. En 1793, face à la Bérézina, des Gardes Suisses sur le point de mourir auraient inventé cette chanson en reprenant le début d'un cantique :

Notre vie est un voyage
Dans l'hiver et dans la nuit
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit.

Deuxième point de divergence important, on ne peut plus raisonner dans les sociétés modernes, cela va sans dire, en termes de l'opposition entre honneur (« *honra* ») et anti-honneur, antithèse qui fait du *pícaro* une figure antinomique de l'*hidalgo*, dans l'Espagne du siècle d'Or. La figure moderne du gueux trouve néanmoins d'autres fondements sociologiques et idéologiques dans les trois romans du programme : c'est le carabin, puis le médecin des pauvres chez Céline, le petit-fils d'esclaves chez Ellison, et le nain chez Grass, dans cette Allemagne nationale socialiste dont on connaît le goût pour la beauté du corps et sa représentation idéalisée (Leni Riefenstahl,

⁷⁵ Marcel Bataillon, « Introduction », *La Vie de Lazarillo de Tormès (La vida de Lazarillo de Tormes)*, *op. cit.*, p. 35.

commanditée par Hitler pour filmer les jeux Olympiques de Berlin en 1936, sut toujours exalter la beauté du corps des athlètes, souvent présenté à cette fin, comme détaché de tout substrat matériel).

En troisième lieu, que dire de la dimension didactique affichée par les récits de la tradition ?

On ne peut certes transposer au XXe siècle la notion d'*exemplum a contrario*, dont se revendique le *Guzmán*. Néanmoins les trois romans du programme conservent à leur manière une dimension didactique, au sens où tantôt ils se font les défenseurs d'une certaine éthique (songeons au matraquage aphoristique auquel se livre Céline, surtout dans la seconde moitié de son texte), tantôt ils nous déstabilisent, voire nous manipulent pour nous inciter à remettre en cause nos préconceptions, et à rectifier certaines de nos représentations. Selon Cabo Aseguinolaza, « l'acte picaresque » façonne son lecteur, il constitue l'occasion idéale pour le romancier de « faire saisir implicitement la problématisation sans dépasser la dimension de ce que l'on critique, à la différence de la critique explicite qui joue sur le plan du métalangage et qui, de fait, entretient nécessairement un rapport abstrait avec ce qu'elle critique »⁷⁶.

En quatrième lieu, la résurgence du récit picaresque au XXe siècle va de pair avec des phénomènes d'interférences et de contamination. De nouveaux questionnements philosophiques, ainsi que de récents traumatismes historiques le remodelent : influence de la philosophie pessimiste de Schopenhauer et des théories freudiennes chez Céline, par exemple (« De nos jours, faire le 'La Bruyère' c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on approche » [VBN, p. 397]) ; effroi du narrateur d'*Invisible Man*, qui récapitule son expérience dans un cauchemar, où tous ses anciens maîtres le poursuivent tels des membres du Ku Klux Klan, pour le castrer (*HI*, p. 601 et *sq.*) ; ombre de l'holocauste qui plane telle la Sorcière Noire sur *Le Tambour*, où est insérée, avec l'image du magasin de Markus à la vitrine badigeonnée de peinture, l'expression « salaud de juif » calligraphiée en alphabet Sütterlin (*T*, pp. 210-211). Du fait de sa dimension spéculaire, le récit picaresque reflète l'histoire qui lui sert de terreau, non pas pour en donner une image réaliste, mais pour la retravailler de façon visionnaire. En ce sens, on pourrait appliquer aux

⁷⁶ Karlheinz Stierle, « L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire », *Poétique*, 1972, n° 10, pp. 176-189, p. 186.

trois romans la célèbre formule d'André Gide : « ce n'est pas la réalité que peint Céline ; c'est l'hallucination que la réalité provoque »⁷⁷.

Ces trois romans relèvent tous en effet d'une manière, que je qualifierai par commodité de « post-réaliste », parti pris qui détermine leur régime de représentation. Dans l'*Hommage à Zola* (1^{er} octobre 1933), Céline révèle l'ambiguïté de son rapport au naturalisme. Pour lui, « il n'est plus question de l'imiter ou de le suivre » :

Aujourd'hui, le naturalisme de Zola, avec les moyens que nous possédons pour nous renseigner, devient presque impossible. On ne sortirait pas de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait, à commencer par la sienne [...]. La réalité d'aujourd'hui ne serait permise à personne [...]. À nous donc les symboles et les rêves ! [...] Car enfin c'est dans les symboles et les rêves que nous passons les neuf dixièmes de notre vie...⁷⁸

Ellison et Grass rejettent, eux aussi, le réalisme. Plus besoin pour eux — afin de justifier le caractère halluciné du regard porté sur le monde — de jouer sur l'élément de vraisemblance réaliste que constituent, chez Céline, l'abrutissement constant du personnage et ses crises de paludisme. Grass et Ellison insèrent d'entrée de jeu des éléments de réalisme magique : ce trou aux quatre murs électrifiés et illuminés de 1369 ampoules, que présente le narrateur comme son « chez moi » dans le prologue d'*Invisible Man*, et cette lucidité effroyable, inouïe, du nouveau-né chez Grass.

Disons-le tout de suite : j'étais de ces nourrissons qui ont l'oreille fine. D'emblée ma psychologie était faite, parachevée. Imperturbable, je guettais les premières déclarations spontanées des parents sous les ampoules électriques. Mon oreille était suprêmement alertée. Bien qu'elle fut petite, collée et en tout cas mignonne, elle conserva cependant ces paroles qui désormais revêtirent pour moi tellement d'importance, parce que ce furent là mes impressions premières : « C'est un garçon », dit Matzerath qui pensait être mon père. « Il pourra plus tard reprendre le magasin. Maintenant nous savons enfin pourquoi nous nous tuons à travailler. » (T, p. 43)

Faut-il accorder de l'importance au fait que tant le prologue d'*Invisible Man* que la naissance d'Oscar soient placés sous le signe de l'électricité ? La puissance des ampoules électriques serait-elle l'indice d'un nouveau regard sur le monde ? Dans les deux romans, en tout cas, le mythe de la caverne platonicienne est comme renversé. C'est enfermés dans une cave à charbon ou depuis la perspective étroite de son berceau, que ces prisonniers des temps modernes deviennent voyants et ont accès à l'essence des choses de ce monde.

⁷⁷ André Gide, « Les Juifs, Céline et Maritain », *Cahier de l'Herne, Céline*, Paris, « Le Livre de Poche », « Biblio essais », 1963-1965-1972, pp. 295-300, p. 297.

Malgré les diverses distorsions que nous venons de relever, *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* et *Le Tambour* produisent cependant, chez leur lecteur, un effet de perception du modèle générique. En dépit des modifications entraînées par la transposition historique, l'intrigue possède à peu près toujours le même patron, qui peut servir de support à maintes modulations : réduction ou amplification extrême. Ainsi, bien que les chapitres traditionnels de la naissance, de l'influence du milieu et de l'éducation négligée, qui entraînent la fuite hors de la famille et le désir de connaître le monde dans les récits de la tradition soient éludés par Céline et Ellison, ils sont, en revanche, non seulement repris, mais amplifiés par Grass.

On se souvient que, selon Maurice Molho, le *pícaro* est un « *hidalgo* à rebours ». Figure de l'anti-honneur, il incarne une *hidalguía* négative, fondée sur une ascendance de larrons, d'escrocs, de juifs et de prostituées. Néanmoins, loin de taire l'infamie de son lignage, le *pícaro* se donne pour première tâche de dévoiler sa naissance ignoble. Guzmán qualifie son père d'« originaire du Levant ». Outre sa pratique occasionnelle de l'usure, les allusions malveillantes à des banqueroutes suspectes que stipule le narrateur font planer un soupçon de judaïté sur ce père, converti sans doute, et suspecté de sodomie... Déplacée dans la perspective idéologique du National Socialisme, la préhistoire d'Oscar a de nombreux traits communs avec celle de Guzmán. Même ascendance de malfrats : la mère d'Oscar a vraisemblablement été conçue dans un champ de pommes de terre, les jupons de sa grand-mère ayant servi de refuge à un fuyard incendiaire. La scène magistrale, qui inaugure le récit d'Oscar, résonne elle aussi comme une attaque rangée de l'idéologie du temps : elle parodie, pour mieux la liquider, l'idylle rurale célébrée par la littérature d'inspiration nazie. Autre trait commun : Oscar, comme Guzmán, est doté, lui aussi, d'un père officiel, Matzerath, et d'un « père putatif », Jan Bronski. Comme les parents de Guzmán, Agnès et Jan trouvent mille subterfuges pour endormir la méfiance du cocu : « Comme il est aisé d'organiser le péché ! Le jeudi on se rencontrait en ville, on laissait le petit Oscar chez Markus, on prenait quelque exercice et on trouvait le plus souvent quelque satisfaction dans la ruelle des Menuisiers » [T, p. 139]. Enfin, d'origine kachoube et polonaise, Oscar a lui aussi le sang souillé par une forme de « *mancha* ». Au

⁷⁸ Louis-Ferdinand Céline, *Hommage à Zola, Cahier de l'Herne, Céline, ibid.*, pp. 501-506, p. 502.

regard de l'idéologie nazie, le statut de « bons Aryens » était en effet refusé aux Slaves, considérés comme des « peuples inférieurs » : « Oscar revoyait ses deux grands-parents pour deux motifs. On avait colloqué aux deux petits vieillards la nationalité allemande. Ils n'étaient plus polonais et ne rêvaient plus qu'en langue kachoube. On les appelait nationaux-allemands de la minorité numéro trois » [T, p. 319]⁷⁹.

Si cette composante traditionnelle du récit picaresque est délaissée par Céline et Ellison, tous deux en revanche amplifient l'épreuve de la prison, qui constitue elle aussi une séquence picaresque type. Dans *Invisible Man*, elle prend la forme de la descente dans le troisième sous-sol de l'usine avant l'explosion, qui préfigure la chute dans la cave à charbon. Annoncé chez Céline par l'épisode de la caverne fécale, le motif perdure dans *Voyage au bout de la nuit* sous la forme de la banlieue, lieu par excellence de l'enfouissement et de l'engluement dans l'imaginaire célinien :

La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Detroit, un jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous. (VBN, p. 34)

« Le droit à la différence »

Bien que dans *Romans picaresques espagnols*, le parti pris de Maurice Molho et Jean-François Reille soit de présenter ensemble, pour cette édition de la « Pléiade », le *Lazarillo*, le *Guzmán* et le *Buscón*, Molho intitule « L'évanouissement du gueux » la fin de son introduction consacrée à ces récits, dont la publication, rappelons-le, s'étend sur presque un siècle (1554 ?, 1599, 1626). L'un de ses commentaires est d'ailleurs particulièrement intéressant, au sens où l'on pourrait l'appliquer presque tel quel au *Tambour* : « dans la *Vie de l'aventurier* [le *Buscón*], seuls sont admis les monstres de laideur, représentatifs d'une humanité qui, pour se susciter au regard du gueux,

⁷⁹ Rappelons, pour éviter toute confusion, que les Juifs ne bénéficient nullement d'un tel statut. Dès le 15 septembre 1935, les lois de Nuremberg concernant « la citoyenneté du Reich » leur enlèvent la citoyenneté allemande et la totalité de leurs droits civiques.

descend au-dessous d'elle-même... »⁸⁰. On ne retiendra certes pas ici la lecture teintée d'évolutionnisme que tend à développer Maurice Molho qui parle de « dissolution du genre picaresque »⁸¹, mais plutôt le fait que, même dans les récits réputés picaresques, d'énormes divergences apparaissent, le genre semblant dès son origine inviter l'imitateur à la parodie et à toutes sortes de distorsions. *Rinconete et Cortadillo*, par exemple, nouvelle de Cervantès truffée de références picaresques, parmi lesquelles ces deux personnages de *pícaros* (exhibés comme tels dans le début du texte, du fait qu'ils multiplient toutes les caractéristiques extérieures de la pauvre figure, « décousus, loqueteux et mal en point ; pas de manteau, chausses de drap et bas de chair »⁸²), relève néanmoins d'une problématique que certains vont jusqu'à qualifier d'« anti-picaresque ». Comme le souligne Didier Souiller, la maison de Monipodio, chef des brigands chez lequel les deux compères sont accueillis, « c'est, simplement *le monde à l'envers* (le reflet dans un miroir du monde des 'honnêtes gens') [...]. Monde à l'envers, qui a sa hiérarchie, sa police, ses marques de politesse (et de respect) et son administration (cf. le livre des comptes de la confrérie), qui a aussi sa religion, ses saints et ses lieux de culte et qui permet d'exercer un 'art' »⁸³. Rien ne subsiste ici de la liberté quasi existentielle du *pícaro*, qui s'étonne d'ailleurs de découvrir que le vol n'est pas « une profession libre, franche de toute redevance ».

Pourquoi ce rappel ? Les divergences reconnues entre les différents récits et communément commentées par les seiziémistes et les dix-septiémistes permettent aux non-spécialistes de ne pas se crispier sur la notion d'« échos picaresques », de l'aborder avec plus de liberté, tout en réinvestissant — pourquoi pas ? — les différences que nul n'ignore s'agissant des « textes-sources ».

On peut, par exemple, reverser sur les romans du programme la différence généralement repérée entre Lazarillo et Guzmán, qui fait du premier un *pícaro* par nécessité, et du second un « sage cynique ». Dans une même perspective, on pourrait également qualifier Bardamu et Oscar de

⁸⁰ Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *Romans picaresques espagnols, op. cit.*, pp. Lxxxvii- Lxxxviii.

⁸¹ *Ibid.*, p. cxiii.

⁸² Miguel de Cervantès, *Rinconete et Cortadillo*, in *Don Quichotte, Nouvelles Exemplaires*, édition établie par Jean Cassou, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1949, pp. 1181-1218, p. 1181.

« philosophes cyniques ». D'emblée tous deux semblent bénéficier d'une saisie « lucide » du monde. Chez Oscar, elle s'exprime dans le refus initial de l'héritage commercial, auquel le voue son « père ». Chez Céline, Bardamu, ce « petit malin [...] tout ce qu'il y a de bien avancé dans les opinions » (*VBN*, p. 8), semble avoir une parfaite interprétation du monde, avant même d'entreprendre ses pérégrinations. L'allégorie, qui intervient à la fin du premier chapitre et évoque une affiche de propagande, le suggère du moins. Céline y figure le petit peuple embarqué dans la cale d'une galère, avec « en haut sur le pont, au frais, [...] les maîtres et qui s'en font pas avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux » (*VBN*, p. 9). Tant pour Bardamu que pour Oscar, devenir *pícaro* est une décision délibérée, une façon de pouvoir affronter la vie comme chez Quevedo, et l'expression d'un certain refus du suicide. On connaît la célèbre formule de Bardamu : « Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer, moi » (*VBN*, p. 200). Oscar, pour sa part, en entrevoyant la porte ouverte de la trappe qui lui souffle son projet, déclare : « Par Dieu, pas un suicide ! Ç'aurait été vraiment trop simple » (*T*, p. 59). Rien de commun entre ces deux personnages et le jeune homme naïf, égaré par son aveuglement et ce, en dépit des multiples avertissements qu'il reçoit, qui évolue dans *Invisible Man*. Comme l'écrit John Wright dans son article « The Conscious Hero and the Rites of Man : Ellison's War » :

Ce qui voue quasi inéluctablement la situation de l'homme invisible au ridicule, c'est le fait que, bien que comparable au héros bourgeois du *Bildungsroman*, il soit déplacé de façon incongrue dans le royaume du picaresque. Son apprentissage de la vie et son ascension auraient dû — dans la logique clémente du *Bildungsroman* — lui permettre de commettre de nombreuses erreurs de jugement, mais aussi de connaître des occasions répétées de rectifier son comportement, sans pour autant avoir à subir des souffrances indues. Ici en revanche, la logique brutale du picaresque radicalise son cheminement, en faisant de sa 'formation' la chronique d'une catastrophe comique. Il est pris dans un labyrinthe où ses erreurs sont infailliblement sources de souffrance, et où seul un vrai *pícaro* — né lucide et sans besoin d'éducation — ne se serait pas égaré.⁸⁴

Ce n'est que très tardivement, après sa rencontre avec Rinehart qui lui révèle « un monde de possibilités infinies », que les yeux de l'homme invisible seront finalement dessillés.

Dans une perspective comparatiste, on peut enfin remarquer que tant *Invisible Man* que *Le Tambour* sont construits à partir d'une vaste anamnèse, qui permet d'expliquer la situation placée

⁸³ Didier Souiller, *Le Roman picaresque*, op. cit., p. 45.

⁸⁴ John S. Wright, « The Conscious Hero and the Rites of Man : Ellison's War », art. cité, p. 160.

en tête du récit. Tout comme le récit de Lazarillo consiste à expliquer les étranges va-et-vient de son épouse d'un foyer à l'autre, l'homme du trou ainsi qu'Oscar narrent les événements successifs qui les ont menés là : l'un dans l'hôpital psychiatrique, l'autre dans une cave à charbon. Rien de cela chez Céline, la narration de Bardamu n'a pas d'antériorité, elle s'élanche abrupte, à partir d'une conversation de café et du célèbre *incipit* : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler ».

Conclusion : la littérature du pauvre et ses enjeux

À travers son étude, *La literatura del pobre*⁸⁵ (1994), Juan Carlos Rodríguez, tout en travaillant sur un corpus seiziémiste, tente de définir les caractéristiques de ce qu'il nomme la « littérature du pauvre ». L'analyse qu'il mène de cette catégorie peut éclairer notre propos. Selon le critique, la « littérature du pauvre » apparaît simultanément à de nouvelles relations sociales, induites à l'époque par l'émergence d'une économie de marché capitaliste. Tandis que l'infrastructure est encore dominée par les relations rigides de maîtres à domestiques, se manifeste progressivement une certaine idéologie de la liberté : l'idée d'un sujet libre et autonome, et de l'amour possible entre âmes libres et égales. Selon Juan Carlos Rodríguez, cet écart génère un processus de désacralisation et l'émergence d'une série de nouveaux discours. Le pauvre n'est plus le « pauvre de dieu », mais le produit d'un fait social qui, en conséquence, peut s'inscrire dans un discours. Des textes apparaissent, dans lesquels Lazarillo ou Guzmán narrent non seulement leur histoire, mais mettent également en scène une image inattendue du monde social, par le biais du « je » libre et pauvre qui vient s'y exprimer. La vie d'un gueux, qui demeurait jusqu'alors un point aveugle, devient génératrice d'un texte. Le public est fasciné par ce nouveau type d'écriture qui joue sur des contradictions continuelles, déploie une nouvelle vision du monde et dévoile un espace propre à l'autre monde, à l'invisible : l'univers des marges et de la pauvreté, monde qui surgit parallèlement à celui de la ville, de la manufacture et des relations mercantiles.

⁸⁵ Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*, Grenade, Comares, « De guante blanco », 1994.

Cette étroite relation entre pauvreté « picaresque » d'une part, et origines de la société moderne dans sa forme urbaine de l'autre explique, selon Juan Carlos Rodríguez, que l'image de cette pauvreté resurgisse dans les périodes de crises et de grands changements, moments de l'histoire qui font à chaque fois réentendre le grincement douloureux des rouages qui articulent ville et pauvreté. La pauvreté constitue (et ce jusque chez Brecht dans *L'Opéra de quat'sous* ou, plus récemment encore, dans *Rosetta* [1999], le film des frères Dardenne) une limite, la limite de l'autre, de ce que l'on peut voir. On retrouve effectivement ce phénomène dans *Invisible Man*, non seulement à travers l'image clé de l'homme invisible, cet homme réel de chair et de sang, invisible simplement « parce les gens refusent de [le] voir » (p. 35), mais également dans la scène de « dépossession » de Primus Promo, où tous les biens du vieux couple sont exceptionnellement exhibés aux yeux du monde : étalés sur le trottoir, « camelote répandue comme des tripes dans la neige » (p. 307), accumulation dérisoire des quatre-vingt-sept années d'une vie qu'Ellison traite comme un inventaire. Le personnage de médecin des pauvres chez Céline permet également de franchir cette limite : il est celui qui pénètre l'intimité des foyers, celui face auquel on ne cache plus rien des grandes et petites mesquineries. Dans tous les cas, la nouvelle réalité historique va de pair avec une nouvelle organisation économique, qui crée l'apparition d'une frange marginalisée : un prolétariat aux représentations extrêmement modulables selon le contexte historique et national. Chez Céline, la croissance proliférante de la banlieue met en évidence une « France d'en bas » prolétarisée, qui demeure cependant sensible au qu'en-dira-t-on, et rêve de pavillon... Chez Ellison, l'exode des Afro-Américains depuis le Sud rural vers les métropoles du Nord, au cours de la « Grande Migration », exacerbe, chez ces petits-fils d'esclaves, « personnes déplacées de la démocratie américaine », la recherche avide d'un emploi dans le tertiaire, signe incontestable de leur ascension sociale. Chez Grass enfin, la destruction de Danzig, ville bombardée et comme rayée de la carte, signifie la mort du petit commerce qui structurait la vie du faubourg de Langfuhr, et la fuite de sa population, « des *Vertriebene*, des expulsés, des réfugiés »⁸⁶, chassés de leur terre natale vers d'autres lieux. Dans les trois romans, le monde fait apparaître son désordre, désordre

⁸⁶ Cf. Günter Grass, « Günter Grass : je recherche une utopie », propos recueillis par Olivier

qu'aucune puissance transcendante ne saurait désormais justifier. Il se dit dans le conflit thématique par l'écriture d'une vie « insignifiante », dans la confrontation entre un sujet et le monde.

Bien que l'approche de Rodríguez soit liée à un contexte historique précis, on peut assez aisément, on le voit, la transposer dans la modernité. *Voyage au bout de la nuit*, *Invisible Man* et *Le Tambour* constituent, eux aussi, des événements romanesques qui perturbent le paysage littéraire contemporain. Ils dévoilent un univers demeuré jusqu'alors inconnu du grand public : figure prolétarisée du médecin de banlieue aussi pauvre que ses patients ; image à l'inverse conquérante du jeune Noir du Sud, qui sera broyé par chacun des systèmes qu'il traversera durant sa « Grande Migration » vers New York, l'Eldorado du Nord. Cette image s'oppose, rappelons-le, à toutes les figures de jeunes gens, voués — comme par un déterminisme implacable — aux délits et à la délinquance que Richard Wright, Chester Himes ou encore Malcolm X mettent en scène dans leur autobiographie. Le personnage d'Oscar permet-il, lui aussi, de montrer certains éléments demeurés jusqu'alors invisibles ? À son échelle, Oscar nous révèle « les dessous de table » depuis la « *Tischkatensperspektive* » qui caractérise son regard. Mais surtout, il nous dévoile également un autre monde, un monde des marges, presque ignoré par la plupart des lecteurs de Grass : Danzig, cette ville à la population bigarrée, dans la périphérie de laquelle vécut une minorité portant des noms aux consonances spécifiques, avec sa langue, ses paysages et une histoire que l'on aurait oubliée sans ce roman : les Kachoubes. L'émergence de ces romans est liée, on l'a vu, à une situation historique conflictuelle, voire explosive : l'entre-deux guerres chez Céline, le mouvement des droits civiques aux États-Unis, et la plongée dans l'oubli de la République Fédérale Allemande, dont la carte géographique — tel le dos d'Herbert Truczinski — ne cessait pourtant de rappeler ses plaies. Face à cela, un infâme lâche, un homme du trou et un nain — vitricide, criminel et « pervers polymorphe » — narrent leur histoire. Ils racontent « la route des fourmis », ces êtres minuscules qui mesurent « l'écoulement du temps selon le rythme de leur activité », alors que « plus loin, déjà tricoté, il était l'Histoire » (*T*, p. 416 et p. 408).

