



HAL
open science

**Les continuations du Lazarillo de Tormes de 1554 :
Segunda parte de Lazarillo de Tormes de 1555 et
Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes de Juan
de Luna de 1620 : Etude comparative**

Mouhamadou Thioune

► **To cite this version:**

Mouhamadou Thioune. Les continuations du Lazarillo de Tormes de 1554 : Segunda parte de Lazarillo de Tormes de 1555 et Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes de Juan de Luna de 1620 : Etude comparative. Littératures. Université Côte d'Azur, 2021. Français. NNT : 2021COAZ2011 . tel-03290999

HAL Id: tel-03290999

<https://theses.hal.science/tel-03290999>

Submitted on 19 Jul 2021

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.

THÈSE DE DOCTORAT

Les continuations du *Lazarillo de Tormes* de 1554 : *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de 1555 et *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna de 1620. Étude comparative

Mouhamadou THIOUNE

LIRCES, UPR3159

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en** Langue, littérature et
civilisation espagnoles
d'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Marc Marti
Soutenue le : 30 Avril 2021

Devant le jury, composé de :

Pierre DARNIS, MCF HDR, Université de Bordeaux III
Sylvie IMPARATO, PR, Lyon III
Emmanuel MARIGNO, PR, Université de Saint-
Étienne
Marc MARTI, PR, Université Côte d'Azur

Les continuations du *Lazarillo de Tormes* de 1554 : *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de 1555 et *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna de 1620. Etude comparative.

Jury :

Président du jury

Emmanuel Marigno, Professeur des université, Université de Saint-Etienne

Rapporteurs

Pierre Darnis, Maître de conférences – HDR, Université Bordeaux 3

Sylvie Imparato Prieur, Professeur des universités, Université Lyon 3

Examineur

Marc Marti, Professeur des universités, Université Côte d'Azur

Résumé

Le but de la recherche consiste à procéder à une étude comparative de deux récits d'époques différentes mais se référant tous les deux au récit de la première partie du *Lazarillo de Tormes* de 1554. Cet ouvrage est considéré comme le premier roman picaresque. Dans ce texte, un "gueux", c'est-à-dire, un personnage pauvre, y fait le récit de sa vie, en adoptant la forme autobiographique. L'auteur y raconte comment le personnage est passé de l'état misérable de mendiant à celui plus respectable de crieur public et d'homme marié.

Dans la première moitié du XVIème siècle, paraît à Anvers, chez Martin Nucio, un petit livre qui semble être la continuation du premier *Lazarillo de Tormes* de 1554. Il s'agit de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de 1555. Ce dernier marque l'histoire littéraire espagnole, tant du point de vue de la thématique de la métamorphose que du génie de l'auteur anonyme, qui arrive à réunir la réalité, formée par des éléments historiques, et la fiction, pour produire un récit légendaire à vocation satirique. Quelques dizaines d'années après la parution de la continuation d'Anvers de 1555, Juan de Luna publie à Paris, en 1620, un récit qui constitue la supposée continuation du premier *Lazarillo*. Celui-ci suit la trame et la démarche picaresque dont le premier *Lazarillo de Tormes* constitue

l'architexte, selon la définition qu'en donne Gérard Genette. Luna se charge de procéder à une correction de l'histoire racontée dans la première suite de 1555 en proposant sa version qui, selon lui, serait plus vraisemblable.

Pour mieux comprendre ces deux versions, nous allons utiliser trois méthodes d'analyse à savoir la critique historique, la narratologie et l'approche théorique de la littérature comparée. La critique historique est inspirée de la démarche de Gustave Lanson qui conçoit l'œuvre littéraire comme un phénomène esthétique et social afin de comprendre les circonstances qui entourent la production des deux œuvres mais aussi et surtout l'influence de la société et du contexte culturel sur la démarche des deux auteurs. La narratologie, qui se définit comme une discipline qui étudie les techniques et les structures narratives des œuvres littéraires, permet de procéder à une étude scientifique des récits. En se basant sur la pertinente analyse du narratologue français Gérard Genette cette méthode permet de concevoir les deux récits comme des éléments clos sur eux-mêmes afin d'étudier les mécanismes internes. Pour finir, l'approche théorique de la littérature comparée permettra de comprendre les différences et les similitudes des deux textes selon la perspective picaresque.

Mots clés

Lazarillo de Tormes ; critique historique ; narratologie ; étude comparative ; picaresque.

Abstract

The aim of the research is to carry out a comparative study of two stories from different periods but both referring to the stories of the first part of *Lazarillo de Tormes* of 1554. This work is considered to be the first picaresque novel. In this text, a "beggar", that is to say, a poor character, tells the story of his life, adopting the autobiographical form. The author tells how the character went from the miserable state of beggar to that of more respectable town crier and married man.

In the first half of the XVIth century, appeared in Antwerp, at Martin Nucio, a small book which seems to be the continuation of the first *Lazarillo de Tormes* of 1554. It is about the *Segunda parte* of *Lazarillo de Tormes* of 1555. The latter marks Spanish literary history, both from the point of view of the theme of metamorphosis and the genius of the anonymous author, who manages to bring together reality, formed by historical elements, and fiction, to produce a legendary story with a vocation satirical. A few decades after the publication of the continuation of Antwerp of 1555, Juan de Luna published in Paris, in 1620, a story which constituted the supposed continuation of the first *Lazarillo*. This follows the framework and the picaresque approach of which the first *Lazarillo de Tormes* constitutes the architext, according to the definition given by Gérard Genette. Luna is responsible for correcting the

story told in the first suite of 1555 by proposing his version which, according to him, would be more likely.

To better understand these two versions, we will use three methods of analysis namely historical criticism, narratology and the theoretical approach of comparative literature. Historical criticism is inspired by the approach of Gustave Lanson who conceives the literary work as an aesthetic and social phenomenon in order to understand the circumstances surrounding the production of the two works but also and above all the influence of society and the cultural context on the approach of the two authors. Narratology, which is defined as a discipline that studies the techniques and narrative structures of literary works, allows for a scientific study of narratives. Based on the relevant analysis of the French narratologist Gérard Genette, this method makes it possible to conceive of the two stories as elements closed in on themselves in order to study the internal mechanisms. Finally, the theoretical approach of comparative literature will make it possible to understand the differences and the similarities of the two texts from the picaresque perspective.

Keywords

Lazarillo de Tormes; historical criticism; narratology; comparative analysis; picaresque.

Remerciements

A mon directeur de thèse Monsieur Marc Marti pour son soutien inconditionnel, son expertise et son suivi assidu.

A toute ma famille particulièrement mes parents Alioune Badara Thioune et Fatou Kiné Ngom

A ma femme Asta Mballo, mes professeurs, mes amis et tous ceux qui m'ont soutenu dans mes recherches.

Au laboratoire LIRCES qui a contribué à soutenir matériellement mes recherches.

Table des matières

INTRODUCTION	17
Partie I.....	26
L'Espagne aux moments de la publication des versions du <i>Lazarillo</i> , contextes historiques et littéraires du XVIème et XVIIème siècle	26
Chapitre I.....	27
Contextes historiques et littéraires des œuvres étudiées	27
1. L'approche historique de la littérature.....	28
2. Des Rois Catholiques à Charles Quint	30
2.1. L'unification politique	30
2.2. Charles Quint et la contestation intérieure	32
2.3. La politique internationale : la guerre incessante pour l'hégémonie en Europe et en Méditerranée	40
2.4. L'expédition d'Alger	45
3. L'Espagne au XVIIe siècle, le règne de Philippe III dans son contexte.....	48
3.1. Le contexte politique : questions d'hégémonie et persistance du rôle de la Méditerranée	48
3.2. Un pays en crise	55
4. Contexte littéraire général du XVIème et XVIIème siècle.....	59
4.1. Humanisme et nouvelles formes littéraires.....	59
4.2. Le XVIIe siècle : une littérature florissante dans un pays en crise	68
Chapitre II	75

La question de la picaresque	75
1. Autour du <i>Lazarillo</i> de 1554.....	75
2. La question de la picaresque comme genre littéraire	80
2.1. Les structures d'un genre.....	82
2.2. Du genre à la série.....	86
3. Origines et caractéristiques de la picaresque.....	89
3.1. Le contexte économique : le monde des marginaux et leur représentation dans la création du personnage du <i>pícaro</i>	89
3.2. L'autobiographie fictive : un procédé littéraire au service de la satire	95
3.2. La satire et l'humour.....	97
Partie II	108
Étude narratologique des deux récits picaresques : <i>Segunda parte de Lazarillo de Tormes</i> de 1555 et <i>Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</i> de 1620 de Juan de Luna.	108
Chapitre III.....	109
La technique narrative des deux romans : narration et personnage	109
1. Les niveaux narratifs	110
1.1. La question théorique.....	110
1.2. Narration et énonciation extradiégétique	112
1.3. La narration intradiégétique	115
1.4. Narration métadiégétique	116
2. Les modes narratifs et les points de vue narratifs	120
2.1. Modes narratifs	121

	14
2.2. Point de vue et focalisation	124
3. Étude narratologique des personnages.....	136
3.1. Les modèles théoriques d'analyse du personnage : le protagoniste principal.....	137
3.2. Les personnages secondaires : une galerie de personnages-types.....	142
Chapitre IV	151
Espace et temps picaresques	151
1. Les trajectoires spatiales de la narration	151
1.1. L'espace référentiel et imaginaire	152
1.2. L'espace maritime	155
1.3. Les espaces intérieurs.....	159
2. Le temps.....	162
2.1. Principes théoriques	162
2.2. Le temps de référence	165
2.3. L'ordre du récit.....	167
2.4. Durée.....	170
2.5. La fréquence	177
Partie III	185
La thématique générale des deux œuvres	185
Chapitre V.....	186
Du narratif au symbolique : analyse de la métamorphose dans le <i>Lazarillo</i> de 1555	186
1. La question de la métamorphose, éléments généraux	186
1.1. La métamorphose : éléments de définition.....	186

1.2. Le mythe de la métamorphose.....	188
2. La métamorphose comme élément de mécanique narrative ...	192
2.1. Essai de définition de la métamorphose	192
2.2. La métamorphose du sujet : subir, accepter, vouloir.....	196
2.3. Les raisons de la métamorphose.....	200
2.4. La finalité de la métamorphose	206
3. La métamorphose dans l'œuvre de 1555	208
3.1. Les jalons de la métamorphose de Lazaro dans l'œuvre	209
3.2. Les processus de la métamorphose : l'eau et le vin et les sources textuelles probables de l'œuvre.....	211
3.3. La transformation en thon.....	225
3.4. D'un corps à l'autre.....	245
3.5. La métamorphose et la question de la satire	249
3.6. Du <i>Lazarillo de Tormes</i> de 1555 aux autres romans de transformation	265
Chapitre VI	278
Étude picaresque du <i>Lazarillo de Tormes</i> de Juan de Luna de 1620	278
1. Le récit d'antihonneur	281
2. La satire sociale	290
3. Le déterminisme du protagoniste	304
Partie IV	311
Etude comparative des deux versions du <i>Lazarillo de Tormes</i>	311
Chapitre VII.....	312

Etude comparative des deux œuvres selon la perspective picaresque	312
1.1. Approche théorique de la littérature comparée	312
1.2. Problématique du genre littéraire comme matrice créative	316
1.3. En quoi les deux œuvres sont picaresques.....	325
1.3.1. Le voyage et l'errance.....	325
1.3.2. L'humour moqueur.....	327
1.4. Les éléments qui opposent les deux textes	332
1.4.1. Le statut du pícáro	332
1.4.2. La thématique de la métamorphose.....	335
1.4.3 Le système de personnage secondaire	340
CONCLUSION.....	344
BIBLIOGRAPHIE.....	351

INTRODUCTION

Le Siècle d'or est une période de rayonnement pour l'Occident en général et plus particulièrement pour l'Espagne. Pendant cette époque, l'Espagne exerce son hégémonie à travers de nombreux pays dans le monde, en Amérique, sur le nord de l'Afrique et plus particulièrement en Europe. Cette hégémonie, si on laisse de côté la dimension militaire, est aussi due à des succès retentissants dans les domaines artistiques et surtout littéraires. Dans le domaine littéraire, on assiste à l'avènement de nouveaux genres, représentés par un nombre important d'écrivains emblématiques, qui participent au succès de l'Espagne de cette période. La littérature espagnole classique est d'abord représentée depuis le XV^{ème} siècle par les livres de chevalerie (*Libros de caballerías*), en vogue pendant cette période. Il s'agit d'un genre romanesque dans lequel sont narrés les exploits et les actes fabuleux de personnages qui jouent le rôle d'aventuriers et de chevaliers. Les auteurs de ce genre racontent des faits et des histoires feintes de héros imaginaires et de chevaliers armés. L'objectif est clairement de faire ressentir au lecteur le sentiment d'orgueil de la noblesse. En Espagne, l'œuvre la plus connue de ce genre est *Amadís de Gaula* qui connaît jusqu'au XVI^{ème} siècle une grande diffusion. Cependant, la richesse de la littérature espagnole du Siècle d'Or se manifeste aussi à travers l'émergence du mouvement esthétique de la Renaissance, au XVI^{ème}, qui suppose un renouveau, une conception nouvelle de la vie représentée principalement à travers la prose et la poésie. D'abord, la poésie marque le début de ce renouveau avec des poètes comme Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Juan Luis de León et Juan de la Cruz. Ensuite, la prose de la Renaissance se manifeste à travers l'avènement de nouveaux genres littéraires avec des tonalités et des thématiques diversifiées. Parmi ces genres littéraires, on peut citer le roman pastoral dont les auteurs les plus représentatifs sont Jorge de Montemayor (*Los siete libros de Diana*), Cervantès (*La Galatea*) et Lope

de Vega (*Arcadia*). Le roman mauresque est aussi présent, avec la publication vers 1561 de la *Historia de Abencerraje*, rédigé par un auteur anonyme. Le roman byzantin est représenté par des auteurs comme Alonso Núñez de Reinoso (*Historia de los amores de Clareo y Florisea*, 1552) et Jeronimo Contreras auteur de *La Selva de aventura* en 1565. Cependant, le genre littéraire le plus important de cette renaissance espagnole est sans doute le roman picaresque, dont le *Lazarillo de Tormes* de 1554 constitue l'œuvre fondatrice.

Le roman picaresque met l'accent sur le récit autobiographique avec un protagoniste ou des héros miséreux issus des couches les plus basses de la société. Ces derniers se déplacent d'un lieu à l'autre, en contact avec la société de leur temps, afin de dénoncer, à travers l'écriture littéraire, certains travers de l'époque, à savoir la vie vulgaire et les mœurs. *Lazarillo de Tormes* de 1554 est considéré comme le premier roman picaresque. Cependant, la picaresque comme genre littéraire reste un thème débattu et toujours à redéfinir. C'est un genre qui se caractérise par son hybridation, c'est-à-dire, l'emprunt d'autres genres plus établis, ce qui fait qu'il peine à être reconnu comme genre littéraire.

Ainsi, la littérature hispanique du Siècle d'or est d'une richesse indéniable. Ce succès a suscité sans cesse l'intérêt des chercheurs et des universitaires, qui ont puisé dans les divers champs d'étude, inépuisables, de la littérature de cette époque. Tel est l'objet de notre démarche, qui consistera à s'intéresser au genre picaresque. Notre approche portera sur une étude narratologique et thématique comparative de deux œuvres d'époques différentes, mais qui se réfèrent aux continuations du *Lazarillo* de 1554. Il s'agit de la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de 1555, d'un auteur anonyme, dans laquelle apparaît la thématique de la métamorphose au travers de la transformation des personnages et la *Segunda parte de la vida de*

Lazarillo de Tormes de Juan de Luna, publiée en 1620 et qui suit la logique de la première partie de 1554 avec un protagoniste qui recourt aux subterfuges les plus astucieux pour échapper à la pauvreté. Dès lors, notre démarche s'inscrit dans une logique d'étude narratologique comparative dans le but de comprendre les différences tant du point de vue thématique, stylistique, temporel et idéologique. Plusieurs raisons nous ont amené à porter notre réflexion sur ce sujet. De manière générale, l'étude de ces deux continuations est insuffisante voire même rare. De ce point de vue, nous allons tenter de combler ce manque, dans une démarche qui s'inscrit dans la dynamique récente et féconde de leur valorisation et aussi dans le souci d'apporter une démarche novatrice dans l'étude des récits¹.

A travers la présentation de notre sujet, on peut clairement noter que les deux œuvres qui nous occupent apparaissent avec une thématique et même des caractéristiques différentes, tout en prétendant être les suites du premier *Lazarillo*. Dès lors, on pourrait se poser la question de savoir comment deux œuvres, qui apparaissent toutes les deux comme les continuations d'un même récit peuvent-elles présenter de telles divergences ? Pour y répondre, la démarche narratologique comparative sera un atout considérable.

Le succès d'une telle démarche ne sera certes pas chose aisée en raison de la pertinence des différentes études menées par des éminents spécialistes de la question. A cela s'ajoute aussi notre statut de jeune

¹ On peut citer quelques travaux récents sur ces deux *Lazarillo* qui s'inscrivent dans cette même dynamique de compréhension et de valorisation des deux récits que nous étudions. Voir Philippe Rabaté, « Las vidas de Lazarillo de Tormes: fortunas y adversidades de un modelo. », In: *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, 2017, pp.205-223.

Aussi l'intéressante étude de Nathalie Peyrebonne, « Le second *Lazarillo*, réécriture aquatique d'un manuel de courtisan », In : *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp.169-177.

chercheur, qui s'engage dans la construction d'un objet de recherche qui se présente comme une opération plutôt difficile. Tout cela représente un ensemble de difficultés que nous tenterons de surpasser pour mener à bien notre étude.

Le processus de compréhension d'une œuvre littéraire varie en fonction de la démarche adoptée par le chercheur lui-même. Ainsi donc, pour mieux comprendre les deux œuvres que nous étudions, il est essentiel de s'intéresser aux facteurs externes. Autrement dit, les contextes historiques et littéraires seront des atouts non négligeables pour essayer de lire les interprétations successives des œuvres qu'a construits l'histoire littéraire. Voilà pourquoi Gustave Lanson conçoit la critique historique comme une démarche plutôt cohérente, afin de comprendre le contexte de production des œuvres littéraires mais aussi leur contexte de lecture dans les siècles suivants. Car, tout auteur appartient à une période historique et littéraire bien déterminée, tout comme ses lecteurs et critiques successifs. Du côté de l'auteur, certains éléments du contexte peuvent ainsi exercer une influence particulière sur sa démarche, c'est-à-dire, l'écriture. Cela nous amène à engager, dans la première partie de notre étude, une approche historique de la littérature espagnole de l'époque. Cette approche nous permettra ainsi d'analyser le contexte historique des deux œuvres, afin de comprendre l'influence de la société sur la démarche adoptée par les auteurs des deux continuations. En ce qui concerne le contexte historique de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555, nous allons nous intéresser au règne de Charles Quint (XVI^{ème} siècle) qui représente une figure emblématique du Siècle d'or et surtout du pouvoir politique espagnol. Ce dernier gouverne un empire sur lequel « le soleil ne se couche jamais » ; ce qui justifie sa puissance dans le monde. Cependant, son règne est marqué par des déséquilibres, dus à la contestation intérieure, avec

notamment le mouvement des *Comunidades* de Castille de 1520 à 1521. A cela s'ajoute aussi une politique internationale marquée par des guerres incessantes pour l'hégémonie en Europe et en Méditerranée, dont une des actions les plus importantes fut l'expédition d'Alger de 1541. Cette étude du contexte historique du XVIème siècle nous amène aussi à étudier le contexte de production de l'œuvre de Juan de Luna, précisément l'Espagne du XVIIème siècle. Au cours de cette période, se prolongent les questions d'hégémonie et de persistance du rôle de la Méditerranée. Des guerres incessantes participent, nous allons le voir, à l'appauvrissement du royaume espagnol et plonge le pays dans une crise économique et sociale qui éclate au grand jour. Dans le domaine littéraire, le XVIème siècle est marqué par l'influence de l'Humanisme et de nouvelles formes littéraires qui participent au rayonnement de la littérature de l'Espagne pendant cette période. C'est un rayonnement qui poursuit ses lettres de noblesse au XVIIème siècle avec une littérature florissante dans un pays en crise.

De manière générale, toute œuvre correspond à un genre littéraire bien déterminé auquel elle appartient et dont elle est tenue de respecter les normes d'écriture. Cela nous amène à consacrer le chapitre II de notre étude au genre de la picaresque, tout en posant la question de sa perception comme genre littéraire mais aussi de ses origines et de ses caractéristiques.

Presque dans toutes les études sur les continuations du *Lazarillo de Tormes*, les critiques s'emploient à analyser les récits en suivant une approche thématique, historique et sociologique. Ainsi, afin de produire une étude plus complète, la deuxième partie de notre travail sera consacrée à l'étude narratologique des deux récits. La narratologie a pour but d'étudier les techniques et les structures narratives des œuvres littéraires. Il s'agit, pour nous, de concevoir les deux œuvres comme des

éléments clos sur elles-mêmes afin de procéder à une étude scientifique des récits. Autrement dit, nous allons apporter une réflexion approfondie sur la problématique de l'analyse littéraire avec l'étude des mécanismes internes des récits. Dans ce sens, le chapitre III sera consacré à la narration et aux personnages. Du point de vue de la narration, nous allons suivre la théorie de Gérard Genette afin d'analyser les niveaux narratifs, les modes narratifs et pour finir la question de point de vue et de la focalisation. Ce troisième chapitre sera complété par une étude narratologique des personnages qui s'inscrit dans une perspective de catégorisation des êtres fictifs qui agissent au sein de l'univers fictionnel. Cette catégorisation permettra de porter la réflexion sur les modèles théoriques d'analyse du personnage, avec une adaptation du modèle théorique propre aux œuvres picaresques étudiées, à savoir le personnage principal et les personnages secondaires, représentés par une galerie de personnages types.

L'étude des éléments de la narration se poursuit dans le chapitre IV de notre travail. Il est consacré aux éléments spatio-temporels des deux continuations. L'étude des trajectoires spatiales de la narration nous permettra de nous intéresser à l'espace référentiel et imaginaire, en tenant compte d'une galerie d'espaces perceptibles dans le hors texte afin de créer un « effet de réel » selon la formule de Roland Barthes. Nous allons aussi nous appesantir sur l'espace maritime, espace réel et espace imaginaire d'une époque, dans lequel s'engouffre un des protagonistes, celui de la continuation de 1555, pour mener une aventure dans la cour subaquatique des thons. Pour finir, l'examen des trajectoires spatiales sera complété par une étude des espaces intérieurs. Quant à la question du temps, nous allons nous référer davantage à l'étude narratologique de la temporalité de Gérard Genette en tenant compte de la critique littéraire qui établit une dualité entre le temps de la narration et le temps

du discours, particulièrement pertinente dans le cas de la picaresque, où l'apport de Genette sera pour nous un outil indispensable.

La troisième partie de notre étude nous plonge au cœur de l'univers thématique des deux œuvres. Deux chapitres seront consacrés à cet effet. Le premier, chapitre V, concerne la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555. Nous allons porter la réflexion sur la question de la métamorphose, qui occupe une place centrale dans cette œuvre. Avant d'être un thème littéraire, la métamorphose s'est constituée comme forme structurant du récit de certains mythes. Le mythe de la métamorphose permet de comprendre ses différentes fonctions dans la mythologie grecque, qui reste une référence indispensable dans le cadre de l'imaginaire de l'Europe occidentale de la Renaissance. Nous compléterons notre étude par une analyse de la métamorphose comme mécanique narrative, en nous servant de la catégorisation de Francis Berthelot, à savoir la métamorphose du protagoniste, les raisons de la métamorphose et la finalité de la métamorphose dans l'univers narratif. Ces principes théoriques permettent de mieux analyser les jalons de la métamorphose de Lazaro dans l'œuvre de 1555. Ils servent de transition pour l'étude des processus de la métamorphose, mais aussi de l'image du thon ou la perception du monde animal dans la littérature. Quand on parle de métamorphose, on fait allusion aux changements de forme. Dans ce même ordre d'idées, nous poursuivrons notre travail sur le passage d'un corps à l'autre. En outre, nous verrons que la métamorphose et la satire sont indissociables. L'auteur pose les jalons d'une critique de l'organisation sociale établie à travers une démarche comique satirique. Ce chapitre sera donc complété par une étude de la métamorphose dans le *Lazarillo de Tormes* de 1555 et la question de la satire sociale. Pour finir, nous traiterons la relation du *Lazarillo* de 1555 aux autres romans de transformations en nous servant principalement

des *Métamorphoses* d'Ovide, *L'Ane d'or* d'Apulée et le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*.

Le chapitre VI concerne l'œuvre de Luna. Dans la perspective d'offrir un récit qui se rapproche davantage du genre picaresque, Juan de Luna publie en 1620 sa continuation qui, selon lui, est plus vraisemblable que celle de 1555. Il prend le soin de suivre la logique picaresque avec un protagoniste au service de différents maîtres. Ce chapitre permet donc de mener une étude picaresque du *Lazarillo de Tormes* de 1620 de Juan de Luna. Il sera question de prendre en compte les caractéristiques picaresques les plus essentielles de l'œuvre de Luna à savoir le récit d'antihonneur, la satire sociale et le déterminisme du protagoniste.

Pour finir, une étude comparative des deux œuvres constitue le dernier volet de notre travail dans ce chapitre VI. Il s'agit ainsi de s'appuyer sur l'approche théorique de la littérature comparée appliquée à deux œuvres issues de la même culture littéraire mais séparées par le temps. Cette méthode nous permettra ainsi de mener à bien notre étude comparative, en tenant compte des éléments qui opposent et ceux qui rapprochent les deux textes selon la perspective picaresque. Il s'agira aussi d'étudier la problématique du genre littéraire comme matrice créative, question qui ne cesse de défrayer la chronique chez les spécialistes.

Partie I

L'Espagne aux moments de la publication des versions du *Lazarillo*, contextes historiques et littéraires du XVIème et XVIIème siècle

Chapitre I

Contextes historiques et littéraires des œuvres étudiées

La compréhension d'une œuvre littéraire passe par différents processus d'étude qui varient en fonction de la démarche adoptée. D'aucuns utilisent une méthode d'analyse interne à l'image de la narratologie qui conçoit l'œuvre comme un élément clos sur elle-même. Cette démarche leur permet donc d'effectuer une étude scientifique de l'œuvre littéraire. Pour d'autres, comme nous, les facteurs externes sont aussi non négligeables. C'est tout l'intérêt que nous portons dans notre étude afin de mieux comprendre les deux récits que nous étudions à savoir la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 et celle de Juan de Luna de 1620. Autrement dit, nous optons pour une étude des contextes historiques et littéraires des deux œuvres. Dans ce cas, certaines méthodes d'analyse sont des atouts incontournables. L'étude des contextes historiques sera mise en œuvre avec l'aide de la conception de Gustave Lanson théoricien de la critique historique afin de voir le contexte de production des œuvres de l'époque en lien avec la représentation des circonstances historiques dans les œuvres. Il s'agit donc de prendre en compte les règnes de Charles au XVI^{ème} siècle et celui de Philippe III au XVI^{ème} siècle qui constituent les contextes historiques spécifiques des œuvres.

Tout récit correspond à un contexte littéraire bien déterminé. Ce contexte permet donc de situer le texte dans un mouvement historique ou un genre bien déterminé. Ainsi, il convient d'analyser l'ambiance qui règne en Espagne pendant les deux époques des contextes historiques du point de vue de la littérature. Un résumé bref des genres et tous les

courants les plus influents seront donc analysés tout en portant un intérêt particulier sur le genre picaresque auquel appartiennent ces deux œuvres qui nous occupent.

Cependant, pour mieux cerner notre démarche il importe d'expliquer l'approche historique de la littérature, méthode d'analyse de Gustave Lanson, que nous comptons mener afin d'étudier les contextes historiques et littéraires.

1. L'approche historique de la littérature

Du Moyen Âge à la fin du XVIII^{ème} siècle, la base de la critique littéraire était fondée principalement sur une approche rhétorique de la littérature. Cette approche permettait aux écrivains de l'époque de baser leur production sur l'éloquence à travers la perfection du mètre, de la rime mais aussi des normes d'écritures en vigueur. On en déduisait alors que la richesse de la production d'une œuvre donnée ne se résumait pas au contenu de la narration mais plutôt à la forme. Cette dernière permettait d'émouvoir le lecteur du fait de la beauté verbale.

Au XIX^{ème} siècle, on note l'avènement d'une nouvelle approche, qui plaide pour une écriture qui tient compte non seulement de la forme mais aussi et surtout du fond. Cette nouvelle méthode d'analyse est celle de la critique historique. Elle permet au lecteur de découvrir toutes les circonstances qui entourent la production d'un récit. Autrement dit, ce sont des circonstances précises, en rapport avec le récit, qui permettent une compréhension beaucoup plus élargie de l'œuvre. La critique historique ne se présente pas comme un contrepied face à l'approche rhétorique de la littérature. Elle prône tout simplement une analyse complémentaire entre le fond et la forme. Au-delà de l'écriture, il faut considérer que l'écrivain d'une œuvre donnée appartient à une période historique bien déterminée. Au cours de cette période, il est tenu d'agir et certaines circonstances du contexte de l'époque peuvent bien avoir une

influence particulière sur son acte, c'est-à-dire, sur l'écriture. Il existe donc un lien direct entre l'écrivain et la société qui l'entoure. Étudier le contexte d'écriture d'une œuvre donnée implique une recherche des circonstances historiques et littéraires dans lesquelles les œuvres sont produites. Ainsi, le rôle du lecteur critique est d'insérer les œuvres dans leur contexte et de ne pas se focaliser seulement sur le jugement de tel ou tel écrit, comme le souligne d'ailleurs Gustave Lanson, grand théoricien de cette approche de l'histoire littéraire.

Il est agréable, il est utile, il est sain de rechercher ce que les chefs d'œuvres recèlent toujours de sens et de plaisir pour nous, et je ne détournerai personne de se donner à lui-même cette joie élevée. Mais la tâche propre et principale de l'histoire littéraire est de ne point juger les œuvres par rapport à nous, selon notre idéal et nos goûts, d'y découvrir ce que leur auteur a voulu y mettre, ce que leur premier public y a trouvé, la façon réelle dont elles ont vécu, agi dans les intelligences et les âmes des générations successives. Ce travail de séparation de l'actuel et du passé, du subjectif et de l'historique suffit à l'activité des historiens littéraires. Il comporte, outre l'analyse et la lecture interne des œuvres, l'emploi de toutes sortes de documents et de faits par lesquels s'éclairent la personnalité véritable et le rôle historique d'un livre, et qui ont pour effet de le détacher de nous, de le retirer de notre vie intérieure où la simple lecture l'a souvent mêlé (...). Toute la différence qu'il y a ici entre la critique subjective et l'histoire littéraire, c'est que par la critique, je dégage le rapport de l'œuvre à moi-même, par l'histoire, le rapport de l'œuvre aux divers publics devant lesquels elle est passée².

Ainsi, pour comprendre une œuvre, il faut non seulement la replacer dans un contexte mais aussi et surtout comprendre les relations qu'elle entretient avec ce contexte. Dans notre étude, nous adopterons cette conception de Lanson de la littérature, en considérant l'œuvre littéraire comme un phénomène esthétique et social. Il s'agit donc de

² Gustave Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie », In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Armand Colin, 1904, pp.621-642, p.622.

donner toutes les références utiles qui en permettront une compréhension plus exhaustive. Notre réflexion portera sur deux périodes différentes, à savoir le XVI^{ème} et le XVII^{ème} siècle, afin de comprendre le contexte de production des deux œuvres, objet de notre réflexion.

2. Des Rois Catholiques à Charles Quint

2.1. L'unification politique

La compréhension du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle espagnole passe tout d'abord par une connaissance de la période immédiatement antérieure. Cette période correspond à celle des Rois Catholiques, qui ont concentré leurs efforts dans le but de créer un état moderne. Cette volonté est passée tout d'abord par une union personnelle entre Isabelle de Castille et de Ferdinand d'Aragon. Au milieu du XV^{ème} siècle, la péninsule Ibérique comptait cinq États indépendants : la Navarre, le Portugal, la Castille, l'Aragon et le royaume de Grenade. L'union des Rois Catholiques permet donc de réfléchir sur cet État moderne, qui passera d'abord par le renforcement d'un pouvoir central ou du moins, unificateur. Pour y arriver, un ensemble de décisions sont prises, parmi lesquelles on peut relever la mise à l'écart de la haute noblesse de la vie politique qui, pour les Rois Catholiques, est trop avide de pouvoir et trop entreprenante. A cela s'ajoute aussi le contrôle du clergé, qui signifie que les Rois Catholiques ont un droit de regard sur la désignation des évêques. Le dernier point, le plus important, est sans doute le rétablissement de l'ordre public. Les souverains mettent en place la Brigade de la Santa Hermandad pour traquer les malfaiteurs. Cette gendarmerie avant l'heure permet de lutter contre le banditisme et le brigandage et tous les désordres qui pouvaient inquiéter la stabilité du royaume. Les Rois Catholiques prônent aussi l'unité nationale autour de

l'unité de la foi, ce qui imposera l'expulsion des minorités religieuses (juifs et musulmans). En 1492 les Rois Catholiques reprennent Grenade et la même année, Christophe Colomb découvre l'Amérique. Vers la fin du XV^{ème} siècle, l'Espagne s'ouvre aux influences nouvelles, avec le développement de l'Humanisme et la Renaissance en terre espagnole. Ainsi donc toutes les conditions étaient réunies pour arriver à ce but ultime qui est la création d'un État moderne. On comprend alors que les Rois Catholiques aient légué à leurs différents successeurs un héritage riche, qui devait propulser le royaume espagnol au plus haut sommet du monde.

Dès la mort d'Isabelle, l'Espagne est frappée par une crise dynastique, qui plonge le royaume dans un contexte politique instable en raison des querelles pour la succession au trône. Ferdinand et Philippe le Beau, s'appuyant sur la folie réelle ou prétendue de Jeanne, l'héritière légitime du trône de Castille, se livrent à une lutte acharnée pour le pouvoir. Ferdinand s'appuie sur le testament laissé par Isabelle, qui lui donne le droit de régner tandis que Philippe revendique ses droits en tant qu'époux de Jeanne, héritière légitime mais inhabilitée. Cependant, suite à la mort de Philippe en 1506, Ferdinand enferme Jeanne à Tordesillas pour exercer sa domination sur l'héritage. La première œuvre que nous étudions surgit dans une période tourmentée par les guerres, suite à l'accession de Charles Quint au trône espagnol. Elle est publiée au cours de l'avant dernière année de son règne.

Dans ce cas qui nous occupe, la démarche consistera à nous intéresser au règne de Charles Quint et à sa politique, pour mieux situer notre étude littéraire dans un cadre déterminé. Elle sera complétée par une étude du XVII^{ème} siècle espagnol pour comprendre la volonté de Juan de Luna de refaire une continuation du *Lazarillo* en 1620.

2.2. Charles Quint et la contestation intérieure

Charles Quint est né à Gand dans la nuit du 24 au 25 février 1500. Il est le fils de Philippe le Beau, fils de Maximilien de Habsbourg et de Marie de Bourgogne et de Jeanne, qu'on va plus tard appeler « la Folle » et qui est aussi la seconde fille des Rois Catholiques. Dès sa naissance, il est élevé par Marguerite d'Autriche, sa tante, sœur aînée de son père dont la principale préoccupation est la politique. Par manque de temps pour bien s'occuper de Charles, cette dernière le confie à son grand père Maximilien, un grand Bourguignon des Habsbourg, grâce à qui il a finalement adopté la langue française. En 1506, après la mort de son père, Charles va hériter des royaumes de Bourgogne. Il faut juste souligner que son père Philippe le Beau fut roi de Castille de 1504 à 1506 et duc de Bourgogne à partir de 1496. En 1515, il deviendra aussi l'héritier de la principauté des Pays Bas. On comprend donc le pouvoir et la puissance impressionnante du jeune roi ; une puissance qui découle de tous les héritages dont il bénéficie. A quinze ans seulement, il est le détenteur d'un grand empire qui le propulse incontestablement au plus haut sommet de l'Europe. Un an après, précisément en 1516, Ferdinand V décède et il faut un héritier mâle pour le remplacer. Dans ce cas de figure, Charles reste la seule alternative. Il va ainsi devenir officiellement le roi de la Castille et de l'Aragon et des Deux-Siciles. Pour bien assurer son installation sur le trône espagnol, le nouveau roi va bénéficier de l'aide d'Adrien d'Utrecht. Ce dernier va surtout l'aider à s'imposer en Espagne et en Europe car, nous l'avons dit, son empire s'étend un peu partout dans le monde, à l'image des territoires conquis en Amérique et en Afrique. Cependant, il est important de signaler que les royaumes de la Castille et de l'Aragon forment l'Espagne, à laquelle s'ajoutent des possessions qui comprennent aussi les îles Baléares, la Sicile, la Sardaigne et le royaume de Naples. Charles va aussi hériter de la

Franche-Comté, à l'est de la France. Tous ces éléments sont utiles, car ils permettent de comprendre les raisons de la puissance territoriale de Charles Quint. Il détenait ainsi tous les ingrédients et tous les atouts pour s'imposer dans le monde européen.

Malgré cette puissance incontestable dès le départ, son empire va connaître par ailleurs une progression remarquable. En 1519, son grand père, Maximilien, qui l'a élevé, décède. Ce dernier avait été, par voie élective, empereur du Saint-Empire romain germanique, qui s'étendait sur l'Allemagne et l'Autriche. En mars 1518, la cour quitte Valladolid pour se rendre à Saragosse, puis à Barcelone, où les Cortès d'Aragon et de Catalogne reconnaissent à leur tour le nouveau souverain et lui accordent les subsides demandés. C'est précisément à Barcelone que le roi apprend la mort de son grand-père Maximilien. Obsédé par le pouvoir, Charles se montre disposé à user de tous les moyens possibles pour prendre la possession de cet empire afin d'élargir sa domination en Europe. Cela ne va pas être chose facile et nécessite bien sûr les élections : pour être empereur, Charles Quint doit être élu par les princes allemands. Pendant ces élections, deux candidats montrent leur intérêt pour la direction du Saint Empire romain germanique. Ces deux candidats sont Charles Quint et François Ier, roi de France. Ce dernier va s'allier avec la République de Venise, tandis que Charles forme une coalition avec Henri VII, roi d'Angleterre. Grâce à l'immense fortune, qu'il a pu collecter pour financer les élections, surtout avec la caution des Fugger, Charles arrive sans surprise à gagner les élections et devient empereur du Saint Empire Romain Germanique en 1519. Pendant ce temps, et malgré cette victoire spectaculaire, qui augmente sans doute sa domination dans le monde avec l'acquisition de son nouveau territoire, l'agitation commence à se faire sentir en Espagne, surtout en Castille.

A vrai dire, Charles Quint n'a pas respecté les engagements pris depuis le début de son règne envers ce royaume. Le nouveau roi avait juré qu'il allait respecter les privilèges dont jouissaient les Castillans, mais il suffit juste de voir son attitude pour se rendre compte combien il les relègue au second plan, alors que, l'amitié est totale avec les Bourguignons et les Flamands tout au long de son règne. Preuve en est qu'il va donner à ces derniers les postes les plus importants pour leur permettre de jouir des mêmes droits et des devoirs que les Castillans. Afin qu'ils bénéficient de ces privilèges, il suffira juste de leur accorder ce que l'on appelle « la carta de naturaleza », qui leur octroie tous les droits et tous les devoirs en territoire castillan. Cette attitude de Charles et cette occupation du trône de Castille par les Bourguignons fait naître un mécontentement indescriptible de la part de la société castillane. On reproche aux Flamands d'être voraces et de mépriser les coutumes espagnoles. C'est donc un ensemble de difficultés et de problèmes qui surgissent suite au couronnement de Charles Quint. Déjà, il convient de rappeler qu'une mise au point a été faite lors des Cortès de Valladolid du 2 février 1518. Des normes ont été établies, qui exigent du roi son engagement à respecter d'abord les lois du royaume, à apprendre sans tarder la langue castillane afin de pouvoir communiquer directement avec ses sujets et de privilégier les intérêts des Espagnols face aux étrangers. Ce non-respect des engagements est la cause de la frustration des Castillans. Voilà ce que l'on peut considérer comme une preuve palpable de despotisme de la part de Charles Quint ; ce qui va bientôt faire naître la colère des Castillans qui voient leurs droits violés par le nouveau roi. Ceci sera sans doute l'une des principales causes de la révolte des *comuneros*, qui a duré deux années (1520-1522). Ce soulèvement, est la preuve de l'instabilité qui guette l'Espagne depuis l'arrivée de Charles Quint. A cela s'ajoute aussi le problème linguistique

et ce manque de patriotisme supposé de Charles Quint. Par exemple, il était dit que Charles Quint arrivait à peine à parler le castillan et qu'il n'était vraiment pas patriote :

En Espagne la prise du pouvoir de Charles Quint n'alla pas de soi. C'est plein d'inquiétudes que les Castillans reçurent le nouveau roi, un adolescent qui ignorait leur langue et vivait entouré de puissants conseillers qui dressaient entre lui et ses sujets une véritable barrière infranchissable. En réalité, l'antagonisme entre les Castillans et les nobles flamands, perçus comme des envahisseurs avides, avait déjà débuté du temps de Philippe le Beau. Le cardinal Cisneros lui-même fut tenu éloigné de Charles par les conseillers de ce dernier et mourut à Roa, alors qu'il s'efforçait de parvenir jusqu'au roi qui venait, le 17 septembre 1517, de débarquer à Tazones sur les côtes asturiennes.³

Le début du règne de Charles s'était donc soldé par des crises politiques majeures on ne peut plus grandes et les problèmes commençaient à apparaître, provoquant ainsi le désordre public. La crise la plus importante fut l'insurrection des principales villes de Castille contre le nouveau pouvoir. C'est la révolution des *Comunidades* de Castille de 1520 à 1521.

Le mot *comunidad* est susceptible de recevoir trois interprétations. Elle désigne d'abord, au pluriel, les collectivités territoriales (municipalités, universités, grands corps de l'Etat), chargées de veiller au bien commun. Le mot a aussi une résonance sociale : il renvoie au même peuple (*el común*) par opposition aux ordres privilégiés, un peuple trahi par ses élites. En ce sens, on verra bientôt *Comunero* s'opposer à *Caballero*. Jusqu'à un certain point, la *comunidad* n'est pas autre chose que le tiers état. Enfin, la *comunidad*, c'est aussi la communauté nationale opposée aux intérêts personnels et dynastiques du souverain.⁴

Même si la signification politique exacte de ce mouvement reste encore un sujet de débat pour les historiens, on peut tout simplement le

³ Raphael Carrasco, *Charles Quint et la monarchie espagnole*, Paris, Ellipses, 2005, p.24.

⁴ Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p.187.

considérer comme une tentative révolutionnaire, afin de lutter contre la politique de Charles Quint. Son attitude et celle de ses sujets augmentent la tension et la détermination des Castellans, qui indiquent leur volonté de s'affirmer dans leur territoire. Cette problématique est d'ailleurs revisitée, comme nous le verrons, par l'auteur anonyme de la continuation du *Lazarillo* de 1555. Dans ce contexte historique, l'attitude des Bourguignons, sujets du roi, contribue aussi en grande partie à ce soulèvement des *Comunidades*. Ce mouvement était composé de petits industriels de la laine, des artisans, des boutiquiers, des membres des professions libérales, ainsi que ceux que l'on désigne aujourd'hui par le terme « d'intellectuels », c'est-à-dire, des enseignants, des moines et des *letrados*, ces derniers pouvant être considérés comme les idéologues du mouvement.

Pendant ce soulèvement, les premiers à manifester leur mécontentement et leur désespoir face au non-respect des engagements et des accords signés sont évidemment les habitants de Tolède. Leur détermination a fait naître chez les autres une certaine attitude de courage pour se joindre à la bataille. Plus tard, la rébellion se répand comme une trainée de poudre dans toute la Castille. C'est pendant ce temps-là que des villes comme Ségovie, Ávila, Burgos, Léon et Zamora vont aussi s'en imprégner, pour justement trouver des moyens et des stratégies idoines pour combattre l'injustice rampante de Charles et de ses alliés.

La rébellion éclata d'abord à Tolède, centre commercial de premier plan et capitale de la Nouvelle-Castille, avant même le départ du roi pour l'Allemagne. Les insurgés de la ville du Tage, à la tête desquels se mirent plusieurs membres de la noblesse urbaine, comme don Pedro Lasso de la Vega et surtout Juan de Padilla, reçurent le soutien de l'Église (le 27 février 1520) avant de chasser de l'Alcazar les représentants de la couronne et constituer une assemblée exécutive (*Junta de gobierno*).

Cependant les procureurs qui rentraient de la Corogne reçurent un accueil plutôt frais de la part de leurs villes respectives. Certains d'entre eux furent sérieusement molestés par la population excédée. A Ségovie première cité drapière de Castille), qui fut la seconde ville à rejoindre l'insurrection, les rebelles, avec le *caballero* Juan Bravo à leur tête, tuèrent le procureur Rodrigo de Tordesillas. Le mouvement gagna au même moment Zamora, sous l'incitation du Tolédan Lasso de la Vega, et vit entrer en lice son bouillant évêque, don Antonio de Acuña, le seul ecclésiastique de ce rang à avoir réellement pris part à l'insurrection –y compris les armes à la main-, lequel s'empressa de chasser de la cité le potentat local, le comte d'Alba de Liste. A ces villes se joignirent Salamanque, Valladolid, Toro, Madrid, Guadalajara, Cuenca, Soria, Ávila, León, Burgos, Alcalá, Murcie et quelques autres.⁵

Nous venons de voir que les villes vont ainsi être plus soudées que jamais pour lutter contre le régime absolutiste de Charles. Ces villes revendiquaient d'abord l'affirmation d'une identité castillane. Autrement dit, elles refusaient de manière catégorique toute subordination de la Castille à l'empire. Elles revendiquaient aussi une forte présence, ou une implication de la nation dans les affaires de la gouvernance, en particulier au moment des absences du souverain. A Ségovie, les premières insurrections sont en rapport avec le processus de lutte contre l'administration des impôts, comme en témoigne ces propos de Joseph Pérez.

Fue Segovia el escenario de los primeros y más violentos incidentes. El 29 de mayo se celebró en la iglesia de Corpus-Christi la reunión anual de los cuadrilleros, encargados de la recaudación de los impuestos locales. Naturalmente no podían dejar de comentarse los acontecimientos de Toledo y la Coruña y, a continuación, se lanzaron duras acusaciones contra los representantes del poder central, el corregidor, a quien se acusaba de absentismo, y sus colaboradores, preocupados, ante todo, de obtener cuantiosos beneficios. No había de nuevo en estas críticas, que desde hacía

⁵ Raphael Carrasco, *Charles Quint et la monarchie espagnole*, op. cit., p.28.

tiempo eran recogidas por voces autorizadas en informes oficiales. Nada hubiera sucedido quizás, de no haber sido la indignada reacción de funcionario subalterno, Hernán López de Melón, quien denunció estos propósitos sediciosos como un crimen de Lesa Majestad ya que osaba atacar a los representantes de la autoridad, y profirió veladas amenazas contra los calumniadores. La reacción de la población no pudo ser más fulminante. La multitud se apoderó de su persona, fue conducido fuera de la ciudad y linchado sin ningún tipo de procesamiento. Uno de sus colegas cometió la imprudencia de protestar contra este asesinato e inmediatamente corrió la misma suerte⁶.

Face à ce rapport de force et cette menace de la part des populations envers l'autorité suprême, le souverain va bientôt réagir à travers des représailles, qui vont avoir lieu sur toute la Castille ; ce qui va sans doute plonger le territoire dans une situation très tendue entre pro Charles et le reste de la population, très en colère contre la démarche établie par le nouveau roi. En 1522, juste après son retour, celui-ci va immédiatement procéder à des exécutions capitales, qui annoncent le début des représailles contre ceux qui sont désormais considérés comme ses véritables opposants. Le nouveau roi va ainsi contraindre les villes castillanes à rembourser au Trésor royal le montant des impôts qu'en 1521-1522 les *comuneros* avaient détourné. Pire encore, ceux qui avaient pris part à la guerre civile sont contraints de dédommager les victimes de cette guerre. Joseph Pérez nous en dit un peu plus sur les représailles à l'encontre de certaines personnes influentes parmi les *comuneros* à l'image de Juan de Salcedo, Pedro de Losada, Juan Estebán Martínez, Lorenzo Maldonado et Bernaldino de Mesa.

Ocho días después de la proclamación del Perdón, Juan de Salcedo compareció ante los alcaldes de la corte. La sentencia no pudo ser más moderada: 20.000 maravedíes de multa, exclusión de los cargos públicos

⁶ Joseph Pérez, *La revolución de la Comunidades de Castilla (1520-1521)*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1999, p.164.

sin autorización especial del emperador y prohibición de residencia en la corte y en Palencia durante un año. Dos meses después fue en aún más indulgente la sentencia del juicio celebrado contra Pedro de Losada, antiguo procurador de Madrid en la Junta General. Los alcaldes tuvieron en cuenta la larga detención preventiva que había sufrido el acusado y únicamente le prohibieron por tiempo indefinido su aparición en la corte y en Madrid; Losada perdió su puesto de regidor, pero sus bienes no fueron confiscados. Juan Esteban Martínez, mercader de Aranda de Duero, fue condenado al pago de 200 ducados de multa y a un año de exilio. El caso del licenciado Lorenzo Maldonado es más significativo. Había sido ya juzgado en Salamanca, el 8 de octubre de 1521, por el licenciado Medina, ajunto del corregidor, quien había encontrado circunstancias atenuantes en su caso, condenándole simplemente a la no residencia en Salamanca durante seis meses. Tras la llegada del emperador a Castilla, Maldonado se sintió atemorizado y decidió huir. Después de publicado el Perdón general, el Consejo Real le condenó a muerte por rebeldía. En Julio de 1523, Maldonado se entregó a la justicia. El tribunal confirmó entonces el veredicto del licenciado Medina, a pesar de las alegaciones del fiscal Pedro Ruiz, quien pretendió hacer valer la incompetencia del primer juez. Citemos finalmente a Bernaldino de Mesa, que se entregó en octubre de 1523, y respeto al cual los alcaldes se limitaron a prohibirle la residencia en Segovia por un lapso de tiempo indefinido⁷.

Après ces représailles, les villes allaient ainsi s'affaiblir et leurs finances allaient être mises à mal ; ce qui les poussa à mettre fin à ce soulèvement. On peut ainsi dire que, même si au début, ces villes avaient affiché une ferme volonté de mettre fin à l'injustice dont elles faisaient l'objet, elles furent muselées par Charles Quint suite aux nombreuses représailles et aux charges écrasantes dont elles eurent à souffrir. En définitive, la conséquence directe de cette révolte fut la confiscation des biens et leur vente pour augmenter les fonds de la couronne ; ce qui d'ailleurs s'avèrera utile pour financer l'armée espagnole en pleine guerre

⁷ Joseph Pérez, *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, op. cit., p.597.

de Navarre contre les Français. Le 25 novembre de 1522, une approbation est donnée par les Cortès de Castille concernant la vente de biens confisqués.

Malgré les nombreux incidents et les nombreuses persécutions lors de cette révolte, les conflits entre Charles Quint et ses différents ennemis persistent. Charles Quint fait face à tous ceux qui participent à freiner cette hégémonie espagnole dans le monde.

2.3. La politique internationale : la guerre incessante pour l'hégémonie en Europe et en Méditerranée

Dans ce processus de conflit, le premier ennemi direct est François Ier. La rivalité entre ces deux hommes va entraîner une série de guerres. En 1522, François Ier perd la bataille de Bicoque, en se battant infructueusement juste pour reconquérir le Milanais. Ceci va permettre à Charles Quint et ses alliés de reprendre le Milanais. Le Français ne va pas lâcher prise cependant et va continuer à se battre en organisant une contre-attaque qui aboutira à sa défaite lors de la bataille de Pavie où il est fait prisonnier, sa détention durant par la suite plus d'un an. Vu que les situations ne cessent d'être défavorables à François Ier, ce dernier va bientôt être obligé de signer le traité de Madrid en 1520 et de céder la Bourgogne, pour ensuite renoncer à ses prétentions en Italie, en Flandres et en Artois. Ainsi, Charles Quint domine et règne sur un très vaste empire d'environ 25 millions de sujets. Cependant, après sa libération, le souverain français va reprendre les hostilités pour prendre sa revanche. Pour renforcer ses armées, il va faire appel à des forces extérieures pour en découdre avec Charles Quint. Il va ainsi bénéficier du soutien d'Henri VIII, du pape Clément VII mais aussi des princes italiens pour faire face à la domination et à la surpuissance de l'Empereur. Dans ce contexte, la guerre va bientôt reprendre entre ces deux rois et leurs alliées jusqu'en 1529, date à laquelle est signée la Paix de Cambrai (appelée paix des

dames entre Louise de Savoie, mère de François Ier et Marguerite d'Autriche, tante de Charles Quint). Les deux souverains connurent une période pacifique suite à cette médiation. Pendant ce répit, en 1530, Charles Quint va en profiter pour être couronné empereur à Bologne par le pape.

En parallèle, Charles Quint s'ingénie à trouver une base solide en Méditerranée centrale, dans l'optique de mettre fin à la pression de l'empire ottoman. Il décide alors d'attaquer Tunis en 1535, dans la mesure où la paix signée avec la France est une aubaine qui l'autorise à vaquer à d'autres occupations, à l'image de cette expédition. En effet, la menace de l'empire ottoman était particulièrement palpable dans les Balkans, en Europe centrale mais aussi et surtout en Méditerranée. Ainsi, il informe François Ier et le Pape de la décision d'attaquer Tunis afin d'agir au nom de la Chrétienté. Avec une « escadre de cent bateaux de guerre (comprenant des vaisseaux portugais, des contingents italiens et allemands) il débarque, chasse Barberousse, restaure le prince Hafside sous protectorat espagnol »⁸. Charles Quint livre ainsi un combat âpre qui aboutit à la prise de la Goulette. Ce succès lui permet, avec ses troupes impériales, d'entrer à Tunis le 12 juillet 1535. Ils réussissent à libérer 82 galères et ils parviennent aussi à libérer des captifs chrétiens. La version que donne Jean Bautista Vilar, traduite par Raphaël Carrasco, témoigne des succès de l'expédition et de la réputation de Charles Quint comme le sauveur de la chrétienté.

L'entreprise de Tunis, dans son ensemble, réunissait tous les ingrédients nécessaires pour être présentée à une Europe divisée par les nationalismes naissants et par la diffusion de la Réforme protestante, mais aussi envahie par les Turcs, comme une grande victoire de l'Occident face à un Islam jusqu'alors victorieux, tout en faisant apparaître Charles

⁸ Daniel Norman, *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, Paris, Bouchène, 2011.

comme leader charismatique d'une chrétienté solidaire. Tel fut le message diffusé par la propagande impériale qui inonda l'Europe de feuillets et de relations exaltant l'avènement, rédigé dans toutes les langues, où le César apparaît comme le sauveur de la chrétienté⁹.

Revenu une nouvelle fois dans cette région alors qu'il se trouvait à Rome, Charles Quint note la prétention de François Ier d'exercer sa domination dans cette ville, sous prétexte qu'il va succéder au duc de Milan, décédé en 1535. Il venait ainsi d'occuper la Savoie et de chasser Charles III, l'époux de Beatrice de Portugal. Charles Quint va donc reprendre les hostilités avec le roi de France. Il va envahir la Provence, pendant que le duc de Nassau pénètre en Picardie. La guerre totale est évitée avec la trêve de Nice, signée le 16 juin 1538 ; elle va permettre aux deux rois d'entretenir de très bonnes relations après plusieurs années de lutte farouche. Cependant, ce n'est qu'une période de répit, dans la mesure où les hostilités vont encore reprendre suite au débat sur la possession du Milanais. Comme nous le verrons, les guerres menées par Charles Quint tout au long de son règne permettront de mieux comprendre la signification de la guerre entre les thons dans l'un des récits que nous étudions.

Dans la perspective d'affaiblir le pouvoir ottoman avant la signature de l'alliance entre Constantinople et Paris tout en empêchant l'intervention d'Alger dans la prochaine guerre, Charles Quint lance une importante expédition contre cette ville en octobre 1541. Cette expédition est considérée comme la plus importante dans notre analyse littéraire parce qu'elle ressemble bien à cette expédition à laquelle Lázaro prend part dans les deux œuvres. C'est pendant cette expédition qu'il va subir une métamorphose pour ensuite mener une série d'aventures dans la cour subaquatique des thons dans l'œuvre de 1555. Cette expédition, nous allons y revenir, représente pour le protagoniste Lázaro une

⁹ Raphael Carrasco, *Charles Quint et la monarchie espagnole*, op. cit., p.79.

possibilité d'ascension sociale et de meilleure fortune¹⁰. Ainsi l'étude de cette expédition est très intéressante et sera analysée en relation avec le contexte historique évoqué.

Sous le règne de Charles Quint, la Méditerranée est donc d'une importance capitale et reste en même temps une aire de relations anciennes. Même si parfois cette Méditerranée est une aire de conflits permanents, elle est aussi un espace d'échanges, de déplacements et d'entre-aide. Les propos de Daniel Norman illustrent bien cette hypothèse.

L'intérêt même est garant d'une certaine humanité : en 1541, à quelques jours d'un affrontement qui fera rage, des marins chrétiens, impuissants à se rendre maîtres d'un incident provoqué par le tir de bateaux d'Alger, se jettent à la mer, et ce sont les musulmans d'Alger qui sauvent ces futurs captifs. A l'époque ottomane encore, comme en témoignent de nombreuses pièces d'archives, les corsaires d'Alger prêtent assistance aux navires amis de la Régence lorsqu'ils sont en difficulté, portent secours aux rescapés chrétiens. Les documents consulaires racontent encore comment les naufragés français, parfois maltraités par les populations, ou réduits en esclavage, sont aussi recueillis à bord de navires algériens ou secourus sur la terre ferme¹¹.

Ces propos de Daniel Norman illustrent donc les relations d'entraide en mer. Il s'agit de relations d'une portée politique et commerciale, qui unissent les différentes composantes qui parcourent la Méditerranée.

Charles Quint règne dans une période où l'affluence est forte dans cette mer intérieure. Une des autres préoccupations majeures, ou du moins en voie de croissance, c'est l'exploitation des ressources en Amérique suite à la découverte de 1492. Il s'agira aussi pour l'Espagne de

¹⁰ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, p.24.

¹¹ Daniel Norman, *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, op. cit., p.24.

mettre en œuvre une politique navale pour mieux exploiter ce « nouveau monde ».

Obviamente, junto a esa nueva realidad se debió replantear totalmente la política exterior, uniéndose la vacación italianista de Aragón y la africanista de Castilla con la nueva expansión occidental. Por ello, a principios del siglo XVI, se sintió la urgente necesidad de crear un nuevo modelo naval acorde con esta situación. España se vio obligada a acelerar un proceso de transformación, que se había iniciado a finales del siglo XV, de una navegación prácticamente de cabotaje a otra de altura¹².

Depuis le XVème siècle, la Méditerranée reste un espace d'amitié et de conflits entre les puissances préoccupées par la course à la richesse ou à l'extension territoriale. L'exemple le plus illustratif est celui des Portugais et des Espagnols, qui affichent tous les deux une volonté inébranlable de défendre la Méditerranée. Cependant, comme l'a démontré Mira Caballos, l'intervention du Pape, à travers les bulles, a permis de mettre en ordre l'expansion dans l'Atlantique. La bulle *Dudum Siquidem* de 1436 par le pape Eugénie IV, confère la possession des îles Canaries à la Castille tandis que la bulle *Romanus Pontifex* de 1454 donne la légitimité de l'exploitation commerciale de la côte africaine au Portugal. Dès lors, les relations entre ces deux puissances sont de plus en plus respectueuses, comme en atteste Mira Caballos.

Entre 1536 y 1537 se produjo otra gran oleada de corsarios, por lo que las autoridades prohibieron que la flota se hiciese a la mar hasta que no llegase la armada Guardacostas de Andalucía. La orden se modificó tres o cuatro días después, al disponerse que, si se encontraba allí la armada portuguesa, se propusiera una unión para partir en su compañía “aunque hubiese alguna costa”, situación que volvió a repetirse de forma casi idéntica al año siguiente. Carlos V, muy agradecido por la ayuda prestada,

¹² Esteban Mira Caballos, *Las armadas imperiales. La guerra en el mar en tiempos de Carlos y Felipe II*, Madrid, La esfera de los libros, 2005, p.12.

escribió una afectuosa misiva a su homólogo portugués, prometiéndole un trato similar para sus súbditos¹³.

Cette situation préoccupante pousse Charles à nourrir l'idée de croisade. Il est inquiet de la menace que représente l'Islam et particulièrement l'empire ottoman aussi bien dans les Balkans, en Europe centrale qu'en Méditerranée. L'inquiétude majeure semble être cependant l'installation des Barberousse à Alger. La cause principale réside dans le fait que le sultan turc Soliman le magnifique, après de durs combats, reprend possession de l'île de Rhodes, qui était aux Chrétiens depuis 213 années. Après la prise de ce fleuron de la Chrétienté, Charles Quint concéda aux chevaliers de Rhodes survivants la souveraineté de l'archipel de Malte. Par cette même occasion, Charles Quint se montre totalement prêt à rééditer la prise de Tunis par celle d'Alger.

2.4. L'expédition d'Alger

Le 23 octobre 1541, Charles Quint réunit une armada de 500 navires et débarque au large d'Alger. En l'absence de Barberousse, Alger est commandé par Hassan Agha, fils adoptif de l'épouse berbère.

Quoi qu'il en soit, la défense d'Alger revient à l'homme de confiance de Khyr al-Din, Hassan Agha, qui ne dispose alors que de 800 janissaires, de 600 cavaliers « Kabyles » et d'un faible contingent d'habitants de la région. Il organise la résistance armée, convoque juristes et imams d'Alger, des chefs de la Zaouia de régions proches. Il fait hisser les étudiants, installe, on l'a déjà vu, des combattants aux endroits clés : une compagnie de janissaires, commandée par Hadj Mohammed, défend Bab Caid Safer, une tour près de Bab el-Oued au nord, et le Caid Ars'Ian les remparts près du village.¹⁴

¹³ Esteban Mira Caballos, *Las armadas imperiales. La guerra en el mar en tiempos de Carlos y Felipe II*, op. cit., p.23.

¹⁴ Daniel Normand, *Tempête sur l'Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, op. cit., p.191.

On comprend alors qu'Hassan Agha, qui venait à peine d'avoir 24 ans, est un excellent organisateur. Une fois à Alger, Charles Quint se montre très sûr de lui, car tout simplement toutes les circonstances étaient réunies pour prendre possession de la ville. Il fut entouré lors de cet épisode par une foule de gentilshommes tels que Don Pedro Hernández de Córdoba, Fernando Luis de Castro, Le Marquis de Saria, le grand commandeur d'Alcántara, Hernán Cortès, Le Marquis Del Valle de Huaxaca entre autres. Une fois les installations faites, il envoie une lettre à Hassan Agha pour l'inviter à se rendre, pour éviter le pire et pour que les populations soient épargnées par sa vengeance. Hassan Agha lui répond avec une certaine fermeté, ce qui provoque la colère de Charles Quint, prêt à exercer sa domination sur cette ville.

Charles menace de tenir la ville assiégée, de demander du renfort. Il offre maintenant de donner quartier, mais ce sera la seule fois. C'est un ultimatum. Dans les récits de ces chrétiens, le discours, non moins menaçant, inclut des fioritures, incitant Hassan Agha, comme dans la sourde lutte intérieure à laquelle se livrent les renégats, à revenir à soi. Charles rappelle en effet à Hassan Agha qu'il a été baptisé, que la plus belle occasion lui est offerte de revenir à la vraie foi, et il menace aussi Alger, en cas d'obstination, du sort de Tunis. Discours fort conventionnel, mais qui a au moins le mérite d'indiquer clairement l'objectif de Charles : l'installation de l'Espagne dans une autre ville de la côte. Hassan Agha reçoit le parlementaire avec égard, mais lui répond avec fermeté et hauteur, voire d'un air enjoué, évoquant à son tour les échecs antérieurs de l'Espagne à Alger (ceux de Diego de Vera et Hugo de Moncada).¹⁵

C'est évidemment cette réponse très ferme d'Hassan Agha qui a fait naître la colère de Charles Quint. Au lendemain, il fit débarquer la grosse artillerie et le matériel de guerre et demanda au fameux amiral Doria des Génois de se rapprocher du môle. Il occupe, quant à lui, Ras Tafouroh,

¹⁵ Daniel Normand, *Tempête sur l'Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541, op. cit.*, p.206.

porte ses canons sur Fort l'empereur et marche sur Alger. Dans la nuit du 26 au 27 octobre, le vent du nord-est se mit à se lever, le tonnerre gronda, les bourrasques du vent de pluie et la houle de la mer se liguèrent pour arracher les amarres, rompre les câbles, balloter comme des fétus de paille la centaine de vaisseaux des envahisseurs. Beaucoup de marins se noyèrent, ceux qui purent nager vers le rivage furent massacrés par les cavaliers de la pluie. Il faut signaler que cette défaite des troupes de Charles Quint est surtout due à la négligence de l'Empereur, qui ne s'est pas préparé avec ses hommes face aux probables agissements de la mer en cette saison, pourtant connue pour ses fortes tempêtes. En débarquant à Alger, ses troupes n'ont ni tentes ni abris, à l'exception de l'Empereur. Les circonstances de cette malheureuse expédition sont très bien décrites par Richard Zvez dans son œuvre.

Doria, hombre muy experimentado en la náutica, había amonestado al César que no se expusiese á un mar tempestuoso en la estación de otoño, que es la más peligrosa: que debía esperar tiempos más benigno; y que, con paciencia, y no con la temeridad, se vencían semejantes dificultades. Pero arrebatado el príncipe de su fatal destino, no quiso dar oídos a ningún consejo prudente...Desembarcó el César con mar tranquilo, y sin tardanza ni confusión, hacia la parte del Oriente sus tropas, en las que se contaban, según algunos, treinta mil infantes (aunque otros disminuyen la tercera parte) y tres mil caballos, y marchó todo el ejército junto a la ciudad...Los aliados son atacados y rechazan el ataque con bajas: trescientos muertos y doscientos heridos... Al mismo tiempo las naves, que habían padecido gravemente en su arboleda, eran agitadas de los vientos y de las olas. Estrellábanse con grande ímpetu unas con otras, y llenándose de agua por las aperturas, se sumergían á vista del ejército. En muy pocas horas que duró la tempestad, se tragó el mar ciento y cuarenta buques de todos portes, ó porque las anclas y cables no pudieron resistir, ó porque los marineros y pilotos no eran capaces de contrarrestar á la fuerza de la

tormenta, y así arrojados por las ondas á la costa, perecieron con miserable y horroroso espectáculo.¹⁶

A la lumière de tout ce que nous venons de développer, la relation avec le contexte historique de notre étude se justifie. Elle permettra de montrer comment certaines circonstances historiques de l'Espagne de Charles Quint sont représentées dans le récit de cette continuation du *Lazarillo*. L'expédition d'Alger est la cause principale de la métamorphose de Lázaro en thon, mais on peut ajouter aussi les différentes guerres menées par Charles Quint qui semblent être représentées dans la cour des thons.

Les spécialistes de la question d'Alger, plus précisément ceux de cette expédition de Charles Quint, ont tenté d'établir les différentes raisons sur lesquelles se fondait cette expédition. Dans cette liste qui reste peu exhaustive, Daniel Norman, en se basant sur les explications de certains spécialistes de la question, a établi certaines causes possibles. On y trouve la volonté de Charles de faire diversion face aux attaques et à la progression ottomane. A cela s'ajoute aussi sa motivation indéniable de mettre fin à la course menaçante des navires algérois, ou encore de prendre la ville et de l'ajouter aux possessions espagnoles. Dans ce cas de figure, on aurait ainsi la volonté de transformer la Méditerranée en un vaste lac espagnol qui s'étendrait de l'Espagne à l'Italie¹⁷.

3. L'Espagne au XVII^e siècle, le règne de Philippe III dans son contexte

3.1. Le contexte politique : questions d'hégémonie et persistance du rôle de la Méditerranée

A l'image de l'étude qui a été faite sur le contexte historique de l'Espagne du XVI^e siècle, cette deuxième partie de notre étude sera

¹⁶ Richard E. Zvez, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, Valencia, Albatros, 1970, p.41.

¹⁷ Daniel Norman, *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, *op. cit.*, pp.317-318.

consacrée sur la réalité espagnole au moment de la production de l'œuvre de Luna de 1620. Cette étude permettra d'avoir une connaissance beaucoup plus approfondie sur le contexte d'écriture et l'influence de la réalité sociale sur son œuvre. Elle sera donc consacrée exclusivement au règne de Philippe III (1598-1621), qui correspond à la fin du XVI^{ème} et au début du XVII^{ème} siècle, avec là encore une publication qui correspond à l'avant-dernière année du règne d'un souverain. Étudier le contexte historique signifie, dans ce cas, prendre en compte tous les éléments utiles qui prouvent l'influence de la société sur la forme d'écriture de l'auteur.

Une lecture de cette œuvre de Luna permet de tirer des enseignements sur la problématique des guerres, surtout maritimes, pour l'occupation et la conservation des territoires mais aussi et surtout sur les mœurs de l'époque en relation avec la réalité sociale. Nous allons donc approfondir ce point afin de montrer le génie de l'écrivain, qui réunit la réalité sociale et la fiction pour produire une œuvre légendaire.

L'œuvre de Luna correspond, comme nous l'avons souligné, au règne de Philippe III. Ce dernier est le fils du roi Philippe II d'Espagne et d'Anne d'Autriche. Cette période de règne de Philippe III correspond à la continuité de l'Âge d'or espagnol avec la puissance et la prospérité, ainsi que l'hégémonie de l'Espagne en Europe. Cela se justifie d'ailleurs par ses différentes possessions un peu partout dans le monde. Sous son règne, Philippe III est détenteur des territoires comme l'Espagne, le Portugal, les Pays-Bas, Naples et la Sicile, sans oublier les possessions d'Amérique du Sud et d'Afrique du Nord. L'Espagne exerce son hégémonie dans le monde à travers un équilibre formé par différents éléments. L'Espagne a compris donc que, pour qu'un État puisse exercer son hégémonie dans un monde dominé par les conflits interétatiques, il lui faut user d'un

ensemble de forces. Cette idée est d'ailleurs développée par David Godman.

La hegemonía de un Estado se va estableciendo y configurando a lo largo de los siglos, a través de un complejo equilibrio formado por las «fuerzas reales» que posea su gobierno (ejércitos, armadas, y fondos económicos para poder mantenerlos), (diplomacia, prestigio, «publicidad» que vayan conformando ese mismo gobierno para supeditar y controlar a los Estados colindantes, pretendidos o rivales¹⁸.

Pour ce qui est du XVII^{ème} siècle, la mer jouit d'une importance capitale pour les États et elle permet de matérialiser cette domination. C'est un espace de confrontations entre les peuples obsédés par la richesse. Cela se voit d'ailleurs à travers l'œuvre de Luna que nous étudions. Dans ce récit, Lázaro quitte sa ville Tolède laissant son fils et sa femme sous la garde de l'archiprêtre. Il embarque ensuite avec l'armée dans l'optique de combattre les Maures. Cet épisode fictif individuel permet d'évoquer la question des guerres maritimes entre les différentes puissances de l'époque en quête perpétuelle de richesse. Cette idéologie des puissances ne date pas de cette période proprement dite. Nous avons démontré que la guerre maritime représente une alternative on ne peut plus considérable pour exercer une hégémonie terrestre, surtout durant le règne de Charles Quint avec l'expédition d'Alger de 1541 et son opposition face à la domination des Barberousse dans cet espace maritime. C'est une idée bien développée par María Mestre dans le prologue de l'œuvre de Godman.

Ya desde la época clásica, a través de las narraciones de Tucídides, César o Salustio, entre otros, conocemos detalles sobre distintas guerras marítimas y terrestres, acontecidas en el área mediterránea. En todas ellas, se trasluce un objetivo claro: el control y el dominio sobre el adversario, y la necesidad de la guerra como muestra de fortaleza y para obtener o

¹⁸ David Godman, *El poderío naval español. Historia de la armada española del siglo XVII*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, pp.7-8.

mantener el poder. Así, el conflicto bélico se nos presenta, en muchos casos, como una consecuencia, como un hecho no deseado, una lucha por la supervivencia y, en otros, como una necesidad o una ambición¹⁹.

Le désir de dominer l'adversaire a poussé Philippe à développer les activités corsaires. Rappelons que cette idée de croisade était une pratique constante durant le règne de Charles Quint. Cela fait suite à la menace que fait peser l'Islam, mais aussi et surtout l'empire des Ottomans, dans les Balkans, en Europe centrale et en Méditerranée. Cette volonté anime Philippe III, qui reste conscient que l'idée de croisade représente une forme appropriée pour défendre ses côtes et attaquer tous ses ennemis. Cela se manifeste en 1615 par l'octroi de Corses et de marins présents en Afrique du nord pour combattre les activités corsaires qui s'y développent.

Il n'est donc pas surprenant que Luna ouvre son récit avec une expédition dont la raison principale est la quête de la richesse et la lutte contre l'ennemi, une réalité de l'époque. La guerre pour la domination de l'espace maritime représente pour Philippe III (comme pour son aïeul) une obsession pour étendre son hégémonie et défendre les côtes déjà conquises. L'une des guerres les plus remarquables dans l'espace maritime est celle menée contre les Hollandais. Durant le début du règne de Philippe III, les Pays-Bas exerçaient leur domination grâce à l'exploitation du sel qu'ils obtenaient à travers les ports ibériques. Cette activité, considérée par les Espagnols comme un commerce qui participait à fragiliser leur domination dans la mer, les a poussés à se pencher sur la question de la domination hollandaise dans cette partie du nord et du sud, en ce qui concerne l'exploitation commerciale. Ainsi, Philippe III prend la décision d'exclure tous les Hollandais des ports ibériques, ce qui les prive de cette activité génératrice de revenus et

¹⁹ David Godman, *El poderío naval español. Historia de la armada española del siglo XVII*, op.cit., p.8.

permet en même temps à l'Espagne de dynamiser l'économie du pays. A partir de ce moment commencent alors les tensions dans l'espace maritime entre l'Espagne et les Pays-Bas. Ces deux pays se livrent une lutte acharnée, telle qu'elle est décrite par Paul Allen. Bien que son fragment soit un peu long, il nous permet d'avoir une idée beaucoup plus large sur cette bataille entre espagnols et hollandais.

[...] Mauricio, dividiendo en dos sus fuerzas, lanzó un fuerte ataque contra Amberes con la intención de tomarla por sorpresa. Sin embargo, para mayor consternación de los holandeses, la guarnición de Amberes estaba preparada y a la espera, pues había sido puesto sobre aviso de alguna manera sobre el inminente ataque. Mauricio se vio obligado a contentarse con la toma de un pequeño fuerte en Wouw, cerca de Bergen op Zoom, antes de recibir órdenes de cruzar el Esalda y dirigirse a Biervliet, cerca de IJzendijke (Ysendyke), y comenzó a fortificar su posición. Los Estados Generales estaban claramente preocupados por sus posesiones conseguidas el año anterior y deseaban que Mauricio hiciera todo lo posible para conservarlas. Spínola, al frente, por fin, de su ejército, se puso en marcha para conseguir a Mauricio, levantado el campamento a la vista de las fuerzas holandeses. Spínola dio el primer paso. Éste, sin embargo, se contentó con aguardar a los refuerzos, cuya llegada de España por mar se esperaba a diario.

Los holandeses se habían enterado de las intenciones de los españoles de enviar tropas por barcos del canal a comienzos de primavera e hicieron salir de inmediato una flota para patrullar las aguas e impedir el paso de cualquier navío español. El 14 de junio, ocho barcos que transportaban unos mil doscientos soldados españoles fueron avistados por la flota holandesa cerca de Dover. Los holandeses cayeron con gran furia sobre la escuadra española y hundieron o quemaron cuatro de las naves. El almirante holandés, Haultain, amarró de en dos a los españoles supervivientes y los lanzó por la borda sin piedad. Los cuatro barcos restantes buscaron abrigo en el puerto de Dover, hasta donde los persiguió la flota holandesa, dándoles batalla en la bocana misma del puerto, por lo que su fuego artillero provocó daños en la propia ciudad. Finalmente, el

gobernador de la fortaleza, indignado por aquella violación de la neutralidad de las aguas inglesas, dio orden de disparar contra flota holandesa, salvando a los barcos españoles de una destrucción segura²⁰.

Ainsi, Luna, en représentant l'expédition d'Alger telle qu'elle est présentée dans le *Lazarillo* de 1555, entre dans une logique qui consiste à montrer la persistance des guerres maritimes dans une période —celle dont il est le contemporain— où l'Espagne rencontre des difficultés économiques à l'intérieur du pays pour la défense de ses intérêts extérieurs. De notre point de vue, parler de l'expédition d'Alger, d'un événement qui s'est produit en 1541 est une alternative manifeste qui justifie la volonté de procéder à la continuation du *Lazarillo* de 1554 mais cela permet aussi de représenter une réalité présente durant le XVII^e siècle espagnol. Cette réalité historique se manifeste à travers les expéditions espagnoles et surtout à travers la menace hollandaise dans l'espace maritime. En témoigne cette nouvelle tension entre les Espagnols et les Hollandais. Ces derniers sont accusés par les Espagnols de menacer la stabilité et l'hégémonie de l'Espagne dans les Philippines, territoire espagnol, des tensions décrites par David Godman.

Había claros signos también de que los holandeses amenazaban el valioso comercio de China, el tráfico de seda de los barcos chinos que navegaban a las Filipinas españolas. Hubo que mandar escuadras españolas a Manila para impedir los ataques holandeses. Se ha calculado que las expediciones españolas a las Filipinas de 1607-1619 se llevaron siete millones de ducados de los ingresos que la Corona sacaba de Nueva España, iguales a un tercio de los gastos totales del Ejército de Flandes en el mismo periodo. Estas expediciones al lejano Oriente reportaron a España victorias sobre los ineptos comandantes holandeses. Pero las tormentas le infligieron grandes pérdidas de hombres y barcos²¹.

²⁰ Paul Allen, *Felipe III y la Pax hispánica 1598-1621*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp.211-212.

²¹ David Godman, *El poderío naval español. Historia de la armada española del siglo XVII*, op. cit., p.37.

Malgré ces différentes luttes, les batailles maritimes persistent. En 1609, le gouvernement de Philippe III décrète l'expulsion des Morisques. Ces derniers sont accusés de former une alliance avec les Turcs, véritables ennemis des Espagnols et qui attaquent constamment leurs côtes. A cela s'ajoute aussi la nécessité pour l'Espagne de contrôler ses richesses et de défendre ses intérêts à travers l'unité religieuse. Ainsi, 300.000 Morisques sont exclus du territoire espagnol. Cet événement va contribuer non seulement à fragiliser l'économie du pays mais aussi et surtout, il va provoquer la colère des Barberousse, qui nourrissaient l'espoir de s'attaquer aux côtes espagnoles. Certains de ces Morisques expulsés s'installent en Afrique et s'attaquent ensuite en permanence aux bateaux espagnols dans les possessions de Ceuta et Tanger. Pendant toute cette période, les attaques se succédèrent et l'Espagne fut même obligée d'envoyer des expéditions pour défendre ses intérêts dans cette partie de l'Afrique du Nord. Ainsi, en 1614, vingt bateaux de guerre sont déployés dans le détroit de Gibraltar pour faire face aux Morisques qui se sont rebellés suite aux événements de 1609 qui ont justifié leur expulsion dans le territoire espagnol.

A l'image de cette expédition d'Alger telle qu'elle est décrite dans l'œuvre de Luna, à travers l'étude du contexte historique espagnol du XVIIème siècle, on peut noter que les conflits maritimes et les expéditions sont récurrents. Cela entre dans le cadre d'une domination maritime qui représente, en quelque sorte, pour ces pays, une preuve de leur hégémonie sur terre. L'Espagne n'échappe pas à cette règle et nous l'avons démontré à travers les différentes guerres maritimes contre les Pays-Bas, les Berbères et les Morisques en Afrique du nord. Cependant, avec ces différentes guerres à l'extérieur du territoire, l'Espagne connaît une situation économique délicate, qui se caractérise par l'émergence et l'aggravation d'une crise économique systémique.

3.2. Un pays en crise

Le pays s'enfonce en effet en apparence dans une crise économique due à l'épuisement des métaux précieux en provenance du « Nouveau Monde ». Ce facteur est aggravé par des guerres menées sans cesse et qui pèsent sur les impôts et les taxes, qui à leur tour appauvrissent l'économie et les secteurs productifs. Elliot, dans son étude sur la révolte des Catalans, a montré la véritable cause de cette crise espagnole. L'Espagne, malgré les richesses obtenues avec la découverte de l'Amérique, s'enfonce de plus en plus dans une situation compliquée. Elliot parle d'une nation riche mais paradoxalement pauvre²². L'Espagne, malgré sa richesse en métaux précieux, épuise ses forces dans la protection de ses possessions qui symbolisent sa suprématie en Europe, devenant ainsi une nation meurtrie qui s'appauvrit en gaspillant ses ressources pour maintenir son hégémonie politique et territoriale. Cela crée une situation tendue avec l'intervention des Castillans, qui se plaignent du coût de la vie auquel ils font face et qu'ils n'arrivent pas à résoudre.

L'Espagne entre donc dans une crise malgré ses nombreuses ressources. Par exemple, en 1603, suite aux décisions prises à l'encontre de l'intervention des Hollandais dans la Méditerranée, l'Espagne de Philippe III fournit des efforts énormes, financiers et militaires, afin d'interdire aux Hollandais d'exercer convenablement leur activité. De nombreuses opérations coûteuses ont été menées pour contraindre les Hollandais à céder leurs prétentions dans cette partie des Caraïbes, comme l'a démontré Paul Allen.

²² «España con toda la riqueza de las Indias, era la más rica de las naciones, y a pesar de ello la más pobre; era la más grande y a pesar de ello estaba necesitada, con el Reino acaba, las rentas reales caídas, los vasallos perdidos y la Republica consumida... No parecía sino que se han querido reducir estos reinos a una república de los hombres encantados, que vivan fuera del orden natural», John Elliot, *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A, 1999, p.165.

[...] En agosto, Luis Farjado recibió órdenes de marchar al Caribe con 14 galeones y 2 500 hombres como parte de una operación más importante destinada a alejar a los holandeses de las salinas y del Caribe. El 6 de noviembre, la flota del almirante Farjado había llegado a Araya, donde logró capturar nueve barcos. Farjado pasó el mes siguiente patrullando la zona, sumando una cifra imponente de naves capturadas (entre ellas tres barcos ingleses) antes de salir rumbo a Lisboa escoltando la flota del Tesoro²³.

Ces opérations trop coûteuses, même si elles sont avantageuses pour l'Espagne, augmentent la crise à l'intérieur du territoire car elles sont financées par les nombreux impôts et taxes dont Paul Allen dresse la longue liste²⁴. Cette crise économique augmente la pauvreté dans la péninsule et participe à la création de groupes marginalisés, socialement et économiquement. On peut penser aux Gitans ainsi qu'aux *pícaros*, à l'image du Lázaro de Juan de Luna. Ces derniers recourent aux subterfuges les plus astucieux, à la tromperie, pour tenter d'échapper à la faim et la pauvreté. Ils s'adonnent à toutes sortes d'activités marginales, toujours liées à la nécessité vitale d'obtenir de l'argent. Le Lázaro de Juan de Luna représente le rejet des valeurs sociales positives de l'époque. Nous y reviendrons de manière détaillée. A cela s'ajoute aussi la dépravation des mœurs. Des femmes s'adonnent aussi à différentes

²³ Paul Allen, *Felipe III y la Pax Hispanica 1598-1621*, op. cit., p.220.

²⁴ «A todos estos gastos se sumaban las subvenciones otorgadas por Felipe al emperador Rodolfo para su guerra en Transilvania contra Esteban Bocskay, a quien apoyaban los turcos, y para aplacar la creciente antipatía de que era objeto el propio emperador, responsable, en parte de las victorias de los otomanes. Otras subvenciones fueron destinadas al archiduque Fernando para su guerra contra Venecia en el Adriático. También se hicieron pagos para preservar la paz entre Venecia y el papado, a los que se han de sumar los enormes costes de la vuelta de las cortes a Madrid, decisión tomada por Felipe y Lerma ya en enero de 1606, por lo menos, aunque quizá la planearan mucho antes. Sin embargo, la artimaña utilizada por Felipe para pagar la campana de 1605 fue la más crítica para la situación financiera de España en Flandes. Felipe había ordenado en secreto a Spínola posponer el paso de atrasos prometido al ejército, para que el dinero saliera de los ingresos de 1606. Sin embargo, 1606 se había llegado, pero no los ingresos esperados (en forma del tesoro de las Indias)», Paul Allen, *Felipe III y la Pax Hispanica 1598-1621*, op. cit., p.221.

formes de prostitution pour s'en sortir économiquement. Les spécialistes du XVII^{ème} siècle restent unanimes sur le nombre très élevé de prostituées en Espagne. On comptait par exemple à peu près 3000 prostituées à Séville en 1600. Ces dernières s'organisent en deux catégories à savoir les prostituées légales (*mancebías*) et les prostituées libres, qui sont réprimées par les autorités. Bartolomé Bennassar va un peu plus loin, en affirmant que la prostitution au XVII^{ème} siècle est une activité qui touche à la fois les célibataires, les gens mariés et le clergé, séculier et régulier²⁵. Dans son œuvre, Juan de Luna renvoie cette image négative de la femme en accord avec la réalité et l'esprit de l'époque. Luna présente ainsi des femmes de diverses classes sociales et de divers statuts : les gueuses, les Gitanes, les mariées infidèles, les concubines, les entremetteuses, entre autres. La femme est donc caricaturée, bien que la cause principale de la prostitution soit la crise économique bien réelle à l'époque.

En définitive, le XVII^{ème} siècle espagnol peut être considéré comme une période de crise générale. Cette crise affecte une bonne partie de la population espagnole et se matérialise par une décadence économique et une instabilité sociale, qui fabrique la pauvreté et pousse à la dépravation des mœurs. Tout cela relèguera petit à petit au second plan la Monarchie hispanique en Europe, principalement par l'épuisement des moyens financiers, sans lesquels il est impossible de maintenir une quelconque hégémonie.

Une partie de la population est en perpétuel mouvement, comme conséquence de cette crise sociale et économique, ce que les historiens appellent la population flottante des cités, composée essentiellement de pauvres à la recherche d'un sort meilleur. Certaines villes de la

²⁵ Bartolomé Bennassar, « Problématique de la prostitution à l'époque moderne », In : Carrasco R., *La prostitution en Espagne : de l'époque des rois catholiques à la II^{ème} République*, Paris, 1994, p.15.

Monarchie espagnole vont ainsi connaître une baisse de la population fixe, en particulier une baisse des contribuables. Une partie des hommes et des femmes va s'exiler dans certaines villes industrielles, émigrer en Amérique et dans d'autres pays d'Europe, entraînant aussi une crise démographique.

Les causes de cette crise démographique sont expliquées par Alberto Marcos Martin, qui donne un ensemble d'éléments très utiles pour une compréhension de cette baisse de la population espagnole, preuve de la décadence économique à l'intérieur de la Monarchie espagnole²⁶.

Tous ces éléments, énumérés par Alberto Marcos Martin, ont un impact négatif sur la société. On peut noter aussi la détérioration des activités productives, à l'image de la décadence de l'agriculture. Ce secteur, générateur de revenu, souffre d'un manque de main d'œuvre, de mauvaises récoltes et de la misère de la paysannerie. L'Espagne est donc une terre de faiblesses, de tares et de polémiques. Cette vision transparait aussi dans la littérature de Quevedo, dont la traduction nous est faite par Michèle Escamilla. Dans les propos de Quevedo, nous pouvons noter cette théorie d'une nation espagnole riche grâce à ses possessions et à la défense de ses intérêts en dehors du territoire, mais aussi une nation dominée par une situation de pauvreté qui touche certaines couches de la société²⁷. Cette théorie peut donc constituer la toile de fond dans la création des auteurs du temps, à l'image de Juan de Luna dans son œuvre.

²⁶ Alberto Marcos Martin, *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad*, Barcelona, Caja Duero, 2000, p.472.

²⁷ « Quant à mon Espagne, je n'en puis parler sans douleur. Si vous êtes la proie de la guerre, nous sommes, nous, la proie de l'oisiveté et de l'ignorance. Chez vous, nos soldats, notre or s'épuisent ; ici, c'est nous qui épuisons. Il n'y a personne pour dire la vérité, mais il y a foule pour mentir », Michèle Escamilla, « La réalité et la fiction : la picaresque dans son contexte historique », In: *Le roman picaresque. El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Nantes, Éditions du Temps, pp.13-78, 2006, p.46.

4. Contexte littéraire général du XVIème et XVIIème siècle

4.1. Humanisme et nouvelles formes littéraires

Au XVIème siècle, l'Espagne exerce son hégémonie sur le monde. Cette domination est visible dans le domaine de la littérature qui est d'une grande vitalité. Il convient tout de même de noter que, pendant cette période, la fiction romanesque espagnole n'a pas trouvé une appellation précise. Les écrivains utilisent des termes variés pour désigner leur mode d'écriture. On retrouve par exemple des mots comme *libro*, *tratado* ou celui de *historia verdadera*. Cette dernière appellation est un moyen pour ces auteurs de montrer le caractère vraisemblable de leurs œuvres. Au-delà d'être des œuvres de fiction, ces *historias verdaderas* contiennent, selon ces auteurs, une part de vérité et une leçon de morale. Pendant cette période, la littérature espagnole répond aux préoccupations de différents groupes sociaux, à la fois aristocratiques et urbains. Joseph Pérez, dans son étude sur le XVIème siècle, démontre de la plus belle des manières les axes sur lesquels se base la littérature espagnole du XVIème siècle.

Il relève trois axes principaux à savoir : une littérature orientée vers les valeurs aristocratiques et chevaleresques mais aussi la présence de nouvelles tendances dans le domaine du théâtre, du roman de chevalerie, de la pastorale, entre autres. Le deuxième axe touche particulièrement la civilisation urbaine avec *La Célestine* et ses suites, sans oublier le *Lazarillo de Tormes*. Enfin, on retrouve une littérature qui rend compte des grands problèmes de l'époque. On peut penser aux chroniques, érasmismes, dialogues et aux traités de spiritualité²⁸.

Dans le domaine littéraire, l'Espagne est donc représentée par une diversité de genre et de champs d'études qui témoignent aussi du lien

²⁸ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, Paris, Fayard, 1993, p.284.

étroit que ces œuvres maintiennent avec la société. C'est aussi une ouverture culturelle pour l'Espagne de manière générale. L'Humanisme se développe considérablement sous l'influence de la curiosité intellectuelle de certains dignitaires de l'État comme la haute aristocratie, les prélats mais aussi et surtout la bourgeoisie espagnole. Dès lors, l'Humanisme connaît un essor fulgurant en Espagne. Il s'agit d'un mouvement intellectuel originaire d'Italie et qui prône l'étude des textes anciens tout en maintenant une vision critique sur ces derniers. Cette idéologie permet de contribuer à la formation de l'esprit humain.

Cette science des Humanistes porte un nom : elle s'appelle la philologie, science interdisciplinaire qui englobe non seulement la grammaire, mais encore l'histoire des hommes et des institutions, l'étude de la civilisation sous ses aspects les plus divers, religion et philosophie aussi bien qu'architecture, sculpture, travaux publics ou système monétaire. C'est l'art de lire et d'interpréter correctement les textes en utilisant toutes les ressources et les techniques de la critique.

Cette méthode critique, les humanistes ne l'appliquent pas seulement aux textes ; ils l'étendent aussi aux idées. Contre les docteurs et les autorités, ils entendent juger par eux-mêmes des problèmes qui intéressent les hommes : les humanistes ne sont pas restés étrangers aux préoccupations de leurs contemporains, soucieux d'authenticité et déçus par les théologiens scolastiques qui, à leurs inquiétudes spirituelles, n'ont rien de mieux à offrir que de chaînes de syllogismes et une science abstraite et desséchante. On doit ainsi aux humanistes une triple remise en cause :

- de l'orthodoxie religieuse officielle ;
- de l'exégèse biblique traditionnelle ;
- du statut de la littérature²⁹.

Cette effervescence de l'Humanisme va contribuer à la naissance de l'érasme. Avec Érasme, comme le souligne Joseph Pérez, apparaît une jonction entre l'humanisme et les aspirations réformatrices dans le

²⁹ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, op. cit., p.299.

domaine religieux. La traduction de l'*Enchiridion* y joue aussi un rôle déterminant.

Dès 1525, on traduit en espagnol, l'*Enchiridion*, manuel de christianisme en esprit dans lequel Érasme développe une philosophie chrétienne (Philosophia Christi). L'ouvrage suscite l'engouement d'une partie des élites, mais aussi des réactions violentes dans le clergé régulier qu'inquiètent ses audaces : Érasme ne ménage ni les institutions ni les doctrines. Il met en cause le statut des ordres religieux³⁰.

Érasme critique sans relâche la conduite de certains théologiens qui ne font que ternir l'image du christianisme. C'est du moins ce que nous décrit Marcel Bataillon.

S'il est vrai que les chrétiens sont des disciples, ils n'ont qu'à se référer à sa parole : celle-ci se passe de commentaires et des spéculations qui l'obscurcissent sous prétexte de l'éclairer. C'est comme une nourriture si simple qu'elle convient à tous. Pour la savourer, il suffit d'avoir un cœur pur et plein de foi. Or, chose merveilleuse, elle nous insuffle elle-même cette foi qu'elle exige de nous. La tâche urgente entre toutes est donc de faire résonner la parole de Dieu. Il faudrait que n'importe qu'elle femme lût les Évangiles et les Épîtres, que ces livres fussent traduits dans toutes les langues de la terre (...). Les ennemis jurés de cette vulgarisation illimitée de l'Évangiles sont les théologiens professionnels et les moines, qui s'arrogent comme un monopole de pur christianisme. Mais le théologien digne de ce nom peut être un tisserand ou un journalier : ce n'est pas celui qui disserte savamment sur l'entendement angélique ; c'est celui qui, délivré de toute impureté, commence à vivre de la vie des anges. La Philosophie du Christ doit être vécue non argumentée. Pour que le monde devienne chrétien, il n'est pas besoin de savantes spéculations dont n'avaient cure le Christ et ses apôtres : il faut que les vérités apportées par eux soient rappelées sans relâche par les prédicateurs en leurs sermons. Par les maîtres dans leurs écoles, qu'elles inspirent la conduite des princes. S'il en était ainsi, on ne verrait sans doute pas la chrétienté déchirée par

³⁰ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème, XVIIème siècle*, op. cit., p.300.

des guerres perpétuelles, les hommes lancés sans repos et sans scrupule dans une folle course à la richesse, le profane et le sacré en proie à des discussions haineuses : l'humanité serait chrétienne autrement que de nom et de cérémonies. Prendre conscience de la qualité de chrétien, c'est une transformation de tout l'être, mais ce n'est pas une violence faite à sa nature, car le christianisme est naturel : c'est une délivrance de la nature opprimée par le péché³¹.

Dans cette situation, on note tout simplement, comme l'a démontré Bataillon, que le Christ est totalement oublié dans le cadre de la mission des religieux. C'est une véritable déviance et une trahison dans la mission qui leur est confiée. Dans ce sens, Érasme n'hésite pas rappeler aux chrétiens le culte de la paix en citant certains passages de l'Évangile. Ces passages « font aux chrétiens un impérieux devoir de vivre en paix les uns des autres, s'ils ne veulent pas trahir la voix dont ils multiplient partout le signe, profaner le baptême par lequel ils sont incorporés au Christ, et l'eucharistie, qui est symbole de l'amitié³² ». Ainsi, selon Érasme, on est en face d'une société où les guerres sont à l'ordre du jour. Les évêques et les cardinaux poussent parfois à la guerre le Pape et l'autorité des pères de l'Église. Les conseillers de paix font figure d'ennemis de leur peuple et de traîtres à leur roi. La guerre est pour eux source de dignité. La solution qu'Érasme donne c'est justement, comme l'a souligné Bataillon, un changement de comportement de la société. Pour y arriver, il faut « que les princes fassent taire leur ambition. Que le gouvernement soit paternel et non tyrannique. Que les mariages royaux n'affectent en aucun cas les peuples³³. ».

A l'image de l'érasmisme, on note un ensemble de textes s'inspirant de la théorie des humanistes, particulièrement *Viaje de Turquía*, œuvre anonyme écrite entre 1553 et 1557. A travers une dualité entre deux

³¹ Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1998, pp.80-81.

³² Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, op. cit., p.94.

³³ Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, op. cit., p. 95.

mondes différents, l'auteur de cette œuvre expose la réalité sociale à sa manière, dont l'objet consiste en une réforme de la religion. Ce qui confirme la voie érasmiennne empruntée par l'auteur anonyme de ce texte célèbre.

Cependant, du Moyen-Âge jusqu'au XVIème siècle, les livres de chevalerie sont le genre en vogue. Il s'agit d'un genre romanesque dans lequel sont chantés les exploits et les actes fabuleux de personnages qui jouent le rôle d'aventurier et de chevalier. Il s'appuie sur des faits et des histoires feintes de la part de héros imaginaires et de chevaliers en arme. En Espagne, l'œuvre la plus connue de ce genre est l'*Amadís de Gaula* qui connaît jusqu'au XVIème siècle une grande diffusion. C'est une période de floraison des romans de chevalerie.

La prolifération du genre chevaleresque en Espagne au cours du XVIème siècle et l'immense succès de librairie qu'il obtient font de lui quantitativement, le plus vaste secteur de la production romanesque du siècle d'or. Quelques chiffres permettent de se faire une idée de son ampleur, et tout d'abord le nombre même de romans de chevalerie composés après 1500 : une soixantaine de textes, auxquels il faut encore ajouter les traductions du français, les fictions portugaises et catalanes, les quelques ouvrages aujourd'hui perdus dont ne subsistent plus que d'incertaines mentions, et quantité d'œuvres manuscrites qui dorment dans les bibliothèques et n'ont jamais été publiées. Dans ce total d'environ quatre-vingts titres prennent place en premier lieu l'*Amadís* -conservé, comme on le sait, dans une édition de 1508 qui n'est peut-être pas la première- et ses continuations qui forment la longue suite des *Amadises* ; puis les divers échantillons de la série rivale des *Palmerines*, issue du *Palmerín* de Olivia publié en 1511; et surtout grossissant la masse imposante de ces deux grandes familles romanesque, une foule de narrations indépendantes, consacrées à toutes sortes de héros qui

n'appartiennent ni à l'un ni à l'autre, mais sont eux aussi parés d'ancêtres prestigieux et voués à de hautes destinées³⁴.

Les livres de chevalerie connaissent alors un essor notable en Espagne au XVI^{ème} siècle. Nonobstant, avec l'apparition du roman picaresque et du roman pastoral, le genre chevaleresque tend à perdre quelque peu de sa primauté. L'apparition de ces deux genres vient compléter la critique acerbe des humanistes envers les romans de chevalerie. Les humanistes prônent une littérature essentiellement basée sur le savoir et la diffusion des connaissances. Voilà pourquoi il ne semble pas surprenant que ces derniers critiquent le genre chevaleresque qui ne procure, selon les humanistes, aucune leçon de vie, si ce n'est la fiction mensongère. C'est bien évidemment ce qui justifie la critique de *l'Amadís de Gaula*, œuvre de chevalerie la plus connue. Ces humanistes, à l'image de Fray Luis de León et Luis Vives, pensent qu'il faut interdire la circulation de ces œuvres. Pour eux, la littérature doit apporter des connaissances précises aux lecteurs et leur permettre de bien vivre en société. A cela, s'ajoute aussi une littérature de vérité et d'idées qui enrichissent le lecteur. Joseph Pérez, pour sa part, établit les deux exigences majeures de l'humanisme, à savoir, la préoccupation morale et la préoccupation esthétique. L'une qui prône « la recherche de vérités qui aident à bien vivre, qui mènent à la sagesse » et l'autre qui permet « d'exposer ces vérités d'une manière aussi claire et aussi élégante que possible³⁵. ».

Le genre picaresque apparaît aussi comme une opposition à cette conception de certains auteurs de la littérature. Ces derniers, à l'image des livres de chevalerie, inventent des héros dignes d'imitation qui s'adonnent à des défis impressionnants dont le seul but visé est d'être un

³⁴ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVI^{ème}, XVII^{ème} siècle*, op. cit., p.338.

³⁵ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVI^{ème} siècle, XVII^{ème} siècle*, op. cit., p.311.

homme d'honneur. A l'inverse, le roman picaresque met l'accent sur le récit autobiographique avec un protagoniste ou des héros miséreux et qui font partie des couches les plus basses de la société et surtout avec des objectifs très matérialistes. Cependant, ces derniers se déplacent d'un lieu à l'autre pour se mettre en contact avec la société et dénoncer, à travers l'écriture, certains travers de la société espagnole, à savoir la vie vulgaire et les mœurs de l'époque. Ce genre va acquérir ses lettres de noblesse avec la publication, en 1554, du *Lazarillo de Tormes*. Les différents thèmes développés par les auteurs du genre picaresque sont la mendicité, l'honneur, la pureté de sang, l'ascension sociale et l'exclusion.

Le roman mauresque vient compléter la richesse de la prose espagnole du XVI^{ème} siècle. Ce genre est né en Espagne, suite à la longue cohabitation des musulmans et des chrétiens sur ce territoire. Ces romans racontent les péripéties imaginaires entre chrétiens et maures pendant la Reconquête comme le souligne Maxime Chevalier.

La nouvelle et le roman mauresques, qui devaient connaître un succès européen, sont nés en Espagne, la seule zone de l'Occident où musulmans et chrétiens ont cohabité des siècles durant. Ces genres évoquent plus précisément la vie de la « frontière », entendons la frontière qui sépare au XVI^{ème} siècle le royaume de Castille du dernier royaume musulman d'Espagne, qui ne devait tomber aux mains des chrétiens qu'en 1492. Après 1410, date de la chute d'Antequera, et jusqu'en 1481, année où les Rois Catholiques renouent avec la guerre qui conduira à la capitulation de Grenade, une trêve ponctuée d'escarmouches règne sur la frontière des maures. C'est cette guerre de coups de main et d'embuscades qui inspire les romances de la frontière. Mais elle inspire aussi la fiction en prose, en particulier la nouvelle de l'*Abencerraje*³⁶.

Le roman byzantin vient aussi s'ajouter à cette liste. Il connaît une grande vogue en Espagne au XVI^{ème} siècle. Il est exploité par deux

³⁶ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVI^{ème} siècle, XVII^{ème} siècle*, op. cit., p.414.

auteurs principaux, à savoir Alonso Núñez Reinoso dans *Historia de los amores de Clareo y Forisea* (1552) et *La Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras.

La richesse de la fiction espagnole en prose touche aussi d'autres domaines, comme les facéties, les contes et les nouvelles. Ces derniers trouvent leur source d'inspiration dans l'Antiquité ou la tradition orale espagnole. Parmi ces recueils, on peut citer *El sobremesa y alivio de caminantes* de Juan Timoneda ou encore la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz en 1574.

En définitive, la littérature en prose en Espagne au XVIème siècle est d'une grande richesse. Elle se caractérise par des thématiques diversifiées et une éclosion de nouveaux genres avec des caractéristiques spécifiques. Augustin Redondo distingue trois grands traits qui correspondent à la thématique de la littérature en prose de l'époque de Charles Quint.

D'une part une littérature d'idées, d'orientation didactique, où sont débattus les problèmes cruciaux du moment : livres de spiritualité, comme ceux du franciscain Osuna, colloques d'inspiration érasmiennne, tels que ceux d'Alfonso de Valdès, qui abordent des thèmes politico-religieux, ou encore traités de caractère politique et moral, comme ceux d'Antonio de Guevara. D'autre part, une littérature à finalité informative, même si l'imprégnation morale y est évidente : miscellanées, dont la *Silva* de Pedro Mexía nous offre un exemple représentatif, *relaciones de sucesos*, largement répandues – les gazettes de l'époque – et chroniques. Enfin une littérature faite davantage pour le divertissement, mais où la visée éthique n'est pas absente : elle prolonge, en les renouvelant, les formes héritées du Moyen Age (« roman » sentimental, suites de *La Célestine*, livres de chevalerie) ; elle ouvre aussi des voies universelles avec l'épître et surtout à

l'extrême fin du règne de l'empereur, le *Lazarillo de Tormes* et la pastorale naissante³⁷.

Parmi les écrivains qui ont marqué l'histoire de la fiction espagnole on peut citer Antonio de Guevara (1480-1545). Né dans les Asturies de Santillane, Guevara est un fervent prédicateur et historiographe, conseiller en titre de Charles Quint. En 1539, après avoir quitté l'Italie, il publie à Valladolid un recueil sous le titre de *Las Obras*. Dans ce recueil, l'un des textes les plus significatifs est *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. C'est un texte qui s'inspire de la réalité espagnole de l'époque. Ce texte apparaît dans une période (1535-1540) bouleversée, qui se caractérise par une crise qui touche surtout le domaine agricole. Cette crise, en relation avec la vie dans les cours espagnoles, pousse Guevara à faire l'éloge de la vie rustique, qui se différencie de la vie dans les villes. Joseph Pérez parle d'un texte qui préconise « le retour à la terre de ces hobereaux, véritables cadres ruraux, en soulignant que noblesse et travail agricole s'harmonisent fort bien³⁸. ».

Si la prose narrative a connu ses lettres de noblesse en Espagne, au XVIème siècle, la poésie quant à elle est aussi d'une grande richesse même si elle subit l'influence italienne. D'ailleurs, les poètes Juan Boscán et Garcilaso de la Vega ont introduit en Espagne l'hendécasyllabe italien sous l'influence du pétrarquisme. La poésie dramatique espagnole montre une véritable originalité et l'Italie reste une vraie source d'inspiration pour les poètes espagnols du XVIème siècle. Cette imitation est surtout due à la conquête espagnole des territoires italiens, à l'image de Naples et du Milanais. Elle permet aux espagnols de découvrir la littérature italienne et d'imiter certains de ses auteurs.

³⁷ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, op. cit., p.340.

³⁸ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, op. cit., p.345.

Dans le domaine de la poésie lyrique, l'une des figures les plus emblématiques est Garcilaso de la Vega. Sa poésie a permis de doter les lettres espagnoles d'une lyrique en accord avec les ambitions de la Renaissance. On peut aussi citer Luis Ponce de León, considéré comme le premier poète castillan qui se soit abstenu d'imiter la Provence et l'Italie. Parmi ses plus belles Odes on trouve *La Prophétie du Tage et la vie des champs*. A cela s'ajoute sa traduction des *Églogues* de Virgile, les deux premiers livres des *Géorgiques*, la plupart des Odes d'Horace, et environ 40 Psaumes. Fray Luis de León, influencé par le pétrarquisme, et Fernando Herrera, qui subissait l'influence du courant maniériste, viennent compléter la liste des poètes espagnols qui ont contribué à l'émergence de la poésie espagnole.

C'est dans ce contexte littéraire favorable qu'apparaît la suite du *Lazarillo de Tormes* de 1555. C'est une œuvre qui suit le principe de l'*imitatio* des humanistes, c'est-à-dire, l'imitation des textes anciens comme modèles dans le domaine de la littérature. Tout proche de l'œuvre d'Apulée, l'*Âne d'or*, l'auteur anonyme de cette continuation du *Lazarillo de Tormes* présente une configuration digne des romans de transformations, avec la métamorphose de Lázaro en thon et les différentes péripéties qu'il mène dans la cour subaquatique. L'auteur mêle la satire au divertissement afin de produire son œuvre.

Le rayonnement culturel espagnol ne se limite pas seulement au XVIème siècle. Au XVIIème siècle, l'Espagne connaît une richesse remarquable dans le domaine littéraire, avec l'émergence de nouvelles formes d'écriture qui allient littérature et société.

4.2. Le XVIIe siècle : une littérature florissante dans un pays en crise

Le contexte de l'époque exerce une influence sur la thématique des auteurs. En Espagne, le XVIIème siècle est caractérisé par une crise qui secoue le royaume. C'est une période de dépression économique,

d'inflation, ponctuée par des banqueroutes royales. L'Espagne entre en décadence et perd progressivement son hégémonie politique et militaire en Europe. Cette réalité historique et sociale reste une source d'inspiration pour les penseurs de l'époque. Ils essaient de se pencher sur cette question avec aussi comme but de proposer des méthodes idoines pour sortir de cette crise. Il s'agit principalement d'une élite composée de juristes et de hauts fonctionnaires, sans oublier les ecclésiastiques, tous soucieux de l'impact de la crise qui met à mal l'hégémonie espagnole. Parmi les textes de cette élite, on peut citer *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la república de España* (1600) de Martin González de Cellorigo, *La Restauración política de España* (1619) de Sancho de Moncada. Ils montrent ainsi sur tous les angles les causes de cette crise tout en énumérant un ensemble de facteurs.

Au rang des points les plus sensibles, citons la « falta de gente y despoblación », la chute démographique évidente dont on relève les nombreux facteurs : les mesures d'expulsion frappant les minorités – les juifs (1492) et, ensuite les mauresque (1609) – les guerres incessantes, loin du territoire national, l'émigration excessive vers les Amériques, les pestes et les famines, la désaffection pour le mariage et le nombre trop élevé de religieux dans les couvents et monastères. On accuse la situation catastrophique de l'agriculture et de l'élevage, la faiblesse du commerce, entre les mains des étrangers, et une industrie déficiente lorsque les matières premières sont exportées et que les produits manufacturés sont achetés forts chers à l'étranger. On met en cause la hausse des prix, le poids de l'impôt, la fuite des capitaux. On condamne enfin le goût pervers pour le luxe et l'ostentation, la Cour comme lieu de perdition, une oisiveté immorale et le mépris généralisé pour le travail manuel³⁹.

³⁹ Pierre Civil, *La prose narrative du siècle d'or espagnol*, Paris, Dunod, 1997, p.15.

Les théoriciens prônent aussi le renforcement de l'autorité royale et une intervention du souverain dans les affaires publiques. En résumé, ces *arbitristas* (les donneurs d'avis) se penchent sur le marasme de l'Espagne tout en donnant des remèdes pour sortir de cette crise.

Au niveau esthétique, le XVII^{ème} siècle marque l'avènement du baroque. Il détermine de manière générale la littérature espagnole du XVII^{ème} siècle avec des thèmes empruntés au domaine de l'art. Le baroque caractérise d'abord l'idéologie représentée par les auteurs de la Renaissance, à savoir l'équilibre des formes au profit d'une esthétique de la distorsion, de la dynamique des mouvements contradictoires, qui associent la fuite vers l'infini et l'attrait pour la réalité concrète. A cela s'ajoute aussi le paradoxe, la fascination pour l'illusion et les jeux de miroir. Ces caractéristiques constituent sans doute des thèmes de prédilection pour certains auteurs de l'époque. On pense à Cervantès avec le *Don Quichotte*, la première partie en 1605 et la deuxième partie en 1615, les *Sueños* de Quevedo (1627), les *Soledades* de Góngora en 1614 sans oublier l'œuvre de Calderón, *La vida es sueño* de 1635. Le roman picaresque n'échappe pas à cette règle du fait de sa construction dialectique comme l'affirme Jean Canavaggio.

(...) sont assurément baroques *Don Quichotte* et ses jeux de miroirs, le roman picaresque et sa construction dialectique, le conceptisme d'un Quevedo, tel qu'il informe, par exemple, les *Sueños*, les audaces du cultéranisme, dont Góngora nous offre l'accomplissement, l'allégorisation des conflits que *l'auto sacramental* caldéronien met en scène, la rhétorique du désabusement que développe Gracián dans ses différents traités⁴⁰.

Le baroque est donc d'une importance capitale pour les écrivains du XVII^{ème} siècle ; ce qui marque un moment déterminant pour la

⁴⁰ Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVI^{ème} siècle, XVII^{ème} siècle*, op. cit., p.499.

littérature espagnole. On note l'émergence de nouvelles tendances de courants et de formes littéraires. Cette période s'ouvre avec deux chefs-d'œuvre qui marquent de manière définitive l'avènement du roman moderne à savoir *Guzmán de Alfarache* (1599-1604) et *Don Quichotte* (1605-1615). Il faut y ajouter le triomphe de la *Comedia Nueva*, représentée par Lope de Vega. Avec la publication de l'œuvre de Mateo Alemán, la littérature picaresque connaît un essor majeur. Dans cette œuvre, l'auteur met en exergue les rapports entre la littérature et la société. Il condamne les tares d'une société en crise morale, en insistant sur les infractions aux normes religieuses, propose des moyens de rédemption, des comportements de dévotion, de pénitence et des œuvres de charité. Il adopte aussi une démarche satirique envers la société de son temps, caractérisée par une justice inefficace et des conditions de vie très difficiles avec la crise économique. En 1602, une suite apocryphe est publiée par le valencien Juan Martí intitulé *Segunda parte del pícaro Guzmán de Alfarache, compuesta por Matho Luxán de Sayavedra, natural vecino de Sevilla*. Le succès important du roman de Mateo Alemán a permis aux écrivains de l'époque d'élaborer des thèmes en parfaite conformité avec son œuvre. Dans ce même sillage, il convient de souligner la publication en 1626 du *Buscón* de Quevedo. Il s'agit principalement d'une œuvre écrite en 1605 mais qui circule sous forme manuscrite avant sa date de publication définitive. La publication de l'œuvre de Quevedo montre l'importance du courant picaresque au XVII^{ème} siècle en Espagne. Il s'agit d'un récit caractérisé par des situations comiques, des parodies et des caricatures.

En 1605, Cervantès publie la première partie du *Don Quichotte*. Il apparaît dans une période marquée par la crise économique qui secoue le royaume. Cette crise se manifeste à travers la hausse des prix, la famine, sans oublier les épidémies de la peste qui enfoncent le royaume dans la

misère. A cela s'ajoute aussi l'excès et les fêtes inutiles qui caractérisent le règne de Philippe III. En se servant du concept de « deleitar escarmentando », Cervantès critique sans relâche l'oisiveté et le pouvoir de l'argent. Le succès de la littérature espagnole du XVII^{ème} siècle est représenté par la figure emblématique de Cervantès avec la publication d'un ensemble de chefs-d'œuvre qui témoignent de l'hégémonie espagnole dans le domaine de la littérature. Après la réussite du *Don Quichotte* (1605-1615), on peut noter *Novelas ejemplares* (1613) ou encore *Trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Ces œuvres connaissent un succès immédiat en Espagne mais aussi en Europe en version originale et sous forme de traductions.

Dans cette diversité de création littéraire, les récits allégoriques à vocation satirique jouent un rôle crucial. On peut penser aux *Sueños* de Quevedo, œuvre qui circulait depuis 1605 en version manuscrite mais qui sera publiée frauduleusement en 1627. Cette œuvre se compose de cinq fantaisies allégoriques: « El mundo del juicio final » (1605), « El alguacil endemoniado » (1605-1608), « El sueño del infierno » (1608), « El mundo por dentro » (1612), « El sueño de la muerte » (1620). Tout s'articule autour d'une critique acerbe et caustique à l'encontre de la société espagnole et ses dérives, comme le souligne Pierre Civil : « A travers les outrances de la caricature, s'offre une satire agile et riche en contrastes qui fait défiler les gens de justice, corps de métiers, figures historiques, femmes dans tous leurs états et bourgeoisie enrichie⁴¹. ».

En définitive, la littérature espagnole au Siècle d'or est d'une grande richesse. Celle-ci se note principalement dans le domaine de la prose de fiction, dont le panorama est riche et diversifié. Ces auteurs s'affirment dans leur production avec une audace pour l'invention littéraire, dont le seul but est de séduire l'Europe en général. La première

⁴¹ Pierre Civil, *La prose narrative du siècle d'or espagnol*, op. cit., p.162.

moitié du XVI^{ème} siècle marque un moment déterminant avec le premier éclat du récit picaresque, qui apparaît comme un contrepied aux récits du genre chevaleresque. On note aussi l'émergence du roman mauresque, pastoral et byzantin.

Au XVII^{ème} siècle, la prose narrative devient beaucoup plus innovante, avec des récits beaucoup plus orientés vers une critique de la réalité sociale. L'innovation majeure est la critique de la réalité quotidienne. Le chef-d'œuvre du récit de Cervantès, *Don Quichotte* offre une nouvelle configuration pour la prose romanesque avec cette conception du « *deleitar escarmentando* ». Cervantès réproche le genre du roman chevalerie pour son caractère idéaliste. Il met l'accent sur cette « *infectiva contra las novelas de caballerías* » et qui représente sa narration.

Les récits allégoriques et satiriques vont aussi connaître leurs lettres de noblesse avec un vigoureux courant de dénonciations. De manière générale, l'allégorie produit des critiques qui ont une visée didactique. C'est dans ce contexte qu'apparaît la suite du *Lazarillo* de Luna de 1620. Contrairement au récit anonyme du *Lazarillo* de 1555, plus orienté vers un récit de transformations, Luna propose un cadre plus proche du roman du genre picaresque. Il mène satire et divertissement dans la lignée du premier *Lazarillo* de 1554.

Toute cette richesse littéraire témoigne de l'hégémonie espagnole dans le domaine des lettres, preuve palpable de son rayonnement dans le domaine de la littérature.

En définitive, l'étude des deux contextes a permis de comprendre la motivation des deux auteurs mais aussi le climat qui régnait en Espagne pendant les deux siècles qui correspondent aux moments d'écriture des deux œuvres. Aux XVI et XVII^{ème} siècles, c'est plus l'image d'une Espagne riche en possessions et en création littéraire mais aussi une

Espagne qui s'enfonce dans une crise qui participe à l'instabilité du royaume péninsulaire. Cette instabilité explique les différentes fortunes et adversités des deux protagonistes principaux dans l'univers romanesque. Dans le domaine littéraire, l'influence de l'humanisme et celle exercée par les romans de chevalerie motivent en quelque sorte la création du genre picaresque auquel se rattachent les deux œuvres.

Dans les lignes qui suivent, nous proposons une analyse exhaustive du genre picaresque qui a fait l'objet d'une controverse relative surtout à sa présentation en tant que genre défini.

Chapitre II

La question de la picaresque

Dans le chapitre précédent, nous avons pu noter que le Siècle d'or espagnol est très riche en création dans le domaine littéraire. Un nombre très important d'auteurs animés d'idées novatrices participe à la richesse indéniable de la littérature espagnole de l'époque. Tel est aussi l'exemple du genre picaresque qui apparaît dans un contexte particulier dominé surtout par les romans de chevalerie. Le récit picaresque, quant à lui, se présente comme un contrepied face à la réputation des œuvres qui construisent des héros fabuleux en proposant pour la première fois un protagoniste qui est le produit de la décadence dans une société en crise. Cependant, depuis son apparition en 1554, avec la publication de la première partie du *Lazarillo de Tormes* qui définit les bases du genre, le récit picaresque ne cesse de défrayer la chronique dans sa perception en tant que genre littéraire. Ainsi donc, pour mieux étudier les deux œuvres, l'étude du genre picaresque reste indispensable. Nous allons porter ici notre réflexion sur le *Lazarillo* originel, qui constitue le premier récit, souvent qualifié de roman picaresque. Ensuite nous étudierons les différentes caractéristiques du genre.

1. Autour du *Lazarillo* de 1554

Depuis le XV^{ème} jusqu'au XVI^{ème} siècle, le roman de chevalerie occupe un secteur très vaste dans la production romanesque. Cela se note, comme nous l'avons démontré, à travers l'immense succès de librairie qu'il obtient. Le lecteur de l'époque prend du plaisir à lire l'histoire racontée dans les œuvres chevaleresques dans lesquelles sont chantées les exploits et les actes fabuleux de personnages qui jouent le

rôle d'aventuriers et de chevaliers. Dans son œuvre, *Don Quichotte*, Cervantès donne la configuration des œuvres de chevalerie et dont Sylvie Roubaud présente de manière détaillée les ressorts fondamentaux.

Réduit à ses composantes essentielles – que, tout en se raillant, Cervantès a fort exactement relevées dans *Don Quichotte* (Ière partie, chap. XLVII) – un livre de chevalerie offre une configuration relativement simple. Il se présente comme la traduction d'un ouvrage original en langue exotique, écrit en des temps reculés par un chroniqueur mythique, garant de l'authenticité des faits relatés. Son action, généralement placée dans un passé lointain, se déroule dans un cadre géographique et historique assez vague pour autoriser toute sorte de fantaisies spatiales et temporelles. Ses personnages s'expriment dans une langue surannée qui, en pleine Renaissance, perpétue les tournures et les formules archaïques de l'*Amadís*. De naissance le plus souvent royale, son héros, arraché tout enfant à ses parents par quelques accidents malencontreux, est élevé dans une cour étrangère qu'il quitte tout jeune, en compagnie d'un écuyer fidèle, afin de prouver sa vaillance par des multiples exploits et de découvrir, avec l'aide bienveillante d'un enchanteur ou d'une magicienne attachée à sa personne, son identité véritable. Continuellement ponctuées par des combats singuliers – monstre, géants ou démons – ses prouesses, qui le mènent aux confins du monde et se soldent toujours par un triomphe, sont accomplies en l'honneur d'une dame qui lui impose les pires épreuves mais finit par s'abandonner à lui secrètement. Reconnu enfin par sa famille et admis héritier du trône de son père, il s'unit solennellement à elle par les liens du mariage et gouverne sagement ses États, léguant à son fils le soin de se lancer à son tour dans l'aventure chevaleresque et d'être éventuellement le protagoniste d'une nouvelle fiction, semblable à celle dont lui-même a fait l'objet⁴².

Ces caractéristiques du genre chevaleresque montre combien le personnage de ces œuvres s'ingénie à être un homme d'honneur. Cependant, si le XVIème siècle constitue une période d'essor pour le

⁴² Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, op. cit., p.390.

roman de chevalerie en Espagne, il est aussi la période de l'humanisme qui s'y développe fort brillamment. Nous avons montré que l'humanisme marque une rupture radicale face à cette conception de la littérature en vogue, tout en proposant une littérature basée sur le savoir et la diffusion des connaissances. Ce courant de pensée aura sans doute un impact considérable sur la première partie du *Lazarillo* de 1554, matrice du genre picaresque.

L'année 1554 est un moment déterminant pour la prose espagnole. Elle coïncide avec la publication de ce petit livre d'une cinquantaine de folios sous le nom de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Il s'agit d'une œuvre anonyme, publiée simultanément dans plusieurs villes espagnoles comme Burgos, Medina del Campo et Alcalá. Elle connaît un succès immédiat comme en atteste ses différentes éditions. Considéré comme un livre dangereux, du fait des critiques acerbes menées à l'encontre des hauts dignitaires de l'époque et de son caractère anticlérical, ce récit va subir une mise à l'index dès 1559 avant de continuer à circuler en version expurgée en 1573. Cette mise à l'index est à mettre en relation avec le contexte de l'époque en ce qui concerne la production littéraire espagnole.

Au XVI^{ème} siècle, des normes établies régissent la production littéraire, comme en atteste le contrôle législatif du livre pendant cette période. C'est la pragmatique de 1552, promulguée à Tolède par les Rois Catholiques, qui établit le contrôle législatif. Dans cette pragmatique de 1552, les Rois Catholiques interdisent, catégoriquement, la publication d'une œuvre sans licence d'impression. Seuls les souverains sont habilités à fournir une licence pour l'impression et la circulation des œuvres. Ainsi, les œuvres satiriques qui affectent négativement la société espagnole de l'époque sont censurées. On interdit aussi les œuvres apocryphes et superstitieuses, qui sont en désaccord avec la foi. C'est

donc un ensemble de raisons qui ont pu éventuellement pousser l'auteur de cette œuvre de la première partie du *Lazarillo* de 1554 à dissimuler son nom. Nous allons revenir largement sur cette question de l'anonymat de l'œuvre pour mieux approfondir la question de l'auteur du récit. En tout état de cause, c'est une œuvre qui marque de façon définitive l'histoire littéraire espagnole.

Il s'agit d'un recueil d'historiettes écrit sous une forme autobiographique. Le protagoniste Lázaro, petit garçon, va errer de maître en maître pour une meilleure fortune. Il raconte ses mésaventures de Salamanque à Tolède, tout en brossant un portrait négatif de la société espagnole de l'époque.

Fils d'un meunier malhonnête, Lazarillo est né, comme son nom le proclame, « sur » le Tormes, rivière de Salamanque. Après la mort de son père, sa mère s'est mise en ménage avec un esclave noir. Les difficultés à assurer la subsistance oblige bientôt celle-ci à abandonner l'enfant. Lazarillo est confié à un aveugle cynique et roublard qui accepte de le prendre pour guide. Les deux personnes se livrent à une surenchère de tromperies facétieuses, de bons tours et de vengeance qui sont, pour le jeune garçon naïf, autant d'étapes indispensables dans son apprentissage de la vie. Après avoir quitté ce maître cruel, Lazarillo entre en service du curé de Maqueda, un monstre d'avarice qui le fait mourir de faim et garde le pain convoité, sous clef, dans un coffre. A Tolède, il est ensuite engagé par un écuyer désargenté et famélique, membre déchu de la petite noblesse, soucieux du point d'honneur et du paraître social. C'est le valet qui doit alors nourrir le maître.

Les étapes qui suivent sont traitées avec plus de rapidité et apparaissent moins fermement dessinées. Lazarillo devient l'observateur de la société tolédane. Il rencontrera tour à tour sur sa route, un moine de la Merci, un prédicateur qui vend des bulles pontificales, un peintre de Tambourins, un chapelain et un alguazil. Il s'avouera enfin, au terme de sa confession, « en la cumbre de toda buena fortuna », occupant un emploi de crieur public,

mari trompé et content, dont la femme est, de notoriété publique, la maîtresse de l'archiprêtre de San Salvador⁴³.

Globalement la faim et le concept de l'honneur sont les deux thèmes fondamentaux de cette œuvre. A travers ses différentes mésaventures, Lázaro a compris que dans cette société, l'honneur ne lui permet pas d'échapper à la faim et de survivre. En revanche, la tromperie, la malice, entre autres, sont autant de comportements qui facilitent l'ascension sociale —toute relative dans l'œuvre— et surtout, assurent une certaine sécurité matérielle. A cela s'ajoute aussi la thématique de l'Église et de son clergé, présenté comme une institution dévoyée.

L'auteur présente dans son œuvre cette vision négative de la pratique de la religion avec ironie. Lázaro est donc, à l'image des préoccupations érasmiennes, pour la réforme de la religion qui tend à perdre ses principaux caractères essentiels à savoir la vertu, la charité et l'honneur.

C'est toute la société chrétienne qui se trouve ainsi mise en cause dans les valeurs censées la fonder : la vertu, la charité, l'honneur, qui se retrouvent ironiquement inversées dans le texte. On s'est interrogé sur l'idéologie spirituelle qu'avait pu inspirer l'auteur du petit livre. *Le Lazarillo* apparaît, à l'évidence, comme l'œuvre d'un esprit réformateur, peut-être proche des idées érasmiennes. Les thèmes secondaires se relient au projet dénonciateur de l'ouvrage. Ils assurent l'évolution de l'intrigue (la faim, la solitude, la mendicité) où découlent de l'ensemble des situations (la paternité frustrée, l'égoïsme individuel, l'injustice triomphante, et surtout, la dégradation morale généralisée⁴⁴).

En somme, le texte est rythmé par le passage d'un maître à l'autre mais avec une dégradation progressive de la situation de Lázaro. À travers le voyage et l'errance de Lázaro, l'auteur brosse un cadre sombre

⁴³ Pierre Civil, *La prose narrative du siècle d'or espagnol*, op. cit., pp.108-109.

⁴⁴ Pierre Civil, *La prose narrative du siècle d'or espagnole*, op. cit., p.111.

de la vie espagnole du XVI^{ème} siècle. Cela se note à travers la conduite de l'aveugle mendiant, qui fait souffrir son jeune valet de faim et de son avarice, la satire des autorités religieuses avec l'extrême avarice encore du prêtre, contraire à l'idéal chrétien qui prône la charité et la vertu comme principales valeurs. A cela s'ajoute aussi la satire de l'archiprêtre, protecteur et amant de l'épouse de *Lazarillo* à la fin du récit. Le ton satirique est complété par une critique des hobereaux (*hidalgos*) désargentés et jaloux de leur dignité de noble. C'est une œuvre qui marque l'histoire littéraire espagnole avec une nouvelle conception de la littérature, à l'image de l'idéologie érasmiennne. Selon la plupart des histoires de la littérature, cette œuvre va lancer l'avènement d'un genre nouveau, la picaresque. Nonobstant, il y a aussi une discussion assez vive sur la notion : peut-on parler de genre proprement défini ? En tout état de cause c'est un débat contradictoire qui a lieu, dans la mesure où les critiques ne sont pas unanimes sur l'hypothèse de la picaresque comme genre littéraire défini.

2. La question de la picaresque comme genre littéraire

Le débat autour d'une définition du genre de la picaresque est presque une constante de l'histoire littéraire espagnole. On peut considérer que la critique n'est pas unanime sur le concept de la picaresque comme genre littéraire. La question reste ouverte et elle offre une pluralité d'hypothèses, certaines allant même jusqu'à remettre en cause l'existence du genre picaresque. Dans son étude sur la construction du concept de picaresque à partir d'un point de vue très original, Emmanuel Marigno se propose « d'évaluer le rôle joué par les anthologies et les histoires de la littérature espagnole publiées et traduites dans l'Allemagne des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle, dans la

canonisation du genre picaresque. »⁴⁵. Ainsi, en Espagne, comme le démontre Emmanuel Marigno, le genre picaresque était absent dans le processus de canonisation contemporain dominé par le nationalisme. Même si le genre se transforme plus tard en un vrai canon, on peut noter qu'il s'agit d'un processus très lent dans la mesure où « les seuls textes dignes d'illustrer le canon officiel étaient ceux de la poésie castillane médiévale et classique : des textes comme le *Mío Cid* ou le *romancero* sont institués comme le digne canon qui reflète l'essence de l'Homme espagnol en Europe. »⁴⁶. Les historiens de la littérature, dans leur préoccupation nationaliste, étaient donc dans une démarche de dénigrement du genre en montrant son inutilité dans la quête des racines de l'hispanité littéraire. Ceci peut être dû au fait que les textes s'inscrivent dans une dynamique de critique sociale des institutions de l'Espagne. Cependant, l'apport des Allemands a permis, d'après Emmanuel Marigno, de donner plus de valeur aux textes du genre picaresque et de forger le début de son processus de canonisation. Des figures comme Johann Andreas Diez, les frères Schlegel ou encore le bibliothécaire Ferdinand Wolf ont participé, par la traduction des textes de littérature espagnole en allemand, à la canonisation de la littérature picaresque.

A partir de ces apports germaniques d'ordre cognitif et méthodologique, la canonisation du genre picaresque en Espagne peut ainsi commencer dès la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, et elle ne cessera de nourrir le débat pendant tout le XX^{ème} siècle qui se chargera, pour sa part, de déterminer quelles sont les œuvres qui fondent effectivement ce genre littéraire devenu canon d'une élite conservatrice

⁴⁵ Emmanuel Marigno, « Le rôle des anthologies allemandes dans la création du concept de "picaresque espagnole". », In : *Canon et identité culturelle. Elites, Masses, Manipulation*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2010, pp.153-159, p.153.

⁴⁶ Ibid.

résolue à rejoindre sa masse, masse dont les critères demeurent esthétiques plutôt qu'idéologiques⁴⁷.

Cette canonisation, venue en quelque sorte de l'extérieur au moment crucial de la constitution des « genres nationaux » a permis aux chercheurs de mieux se pencher sur la question du picaresque comme genre littéraire. Dans cette perspective dont la démarche méthodologique (en plus de la thématique picaresque) doit beaucoup à la pensée universitaire allemande, les tentatives de définition du genre sont nombreuses et leur nombre s'est accru avec les années.

2.1. Les structures d'un genre

Fernando Cabo Aseguinolaza, dans son étude sur le concept du roman picaresque, se sert de la théorie de Chandler et d'autres critiques et distingue trois orientations relatives à la définition de la littérature picaresque à savoir :

1. l'orientation référentialiste (elle part du contexte historique représenté dans l'œuvre à travers les conditions socioéconomiques),

2. l'orientation formaliste (elle se base sur l'étude des œuvres qui composeraient la littérature picaresque à partir d'une forme littéraire précise), et enfin,

3. l'orientation comparatiste : elle met l'accent sur les récits picaresques ne se limitant pas au cadre bien déterminé de l'espace et du temps du Siècle d'or espagnol, mais existant à d'autres époque et/ou d'autres littératures nationales⁴⁸. De manière globale, les auteurs s'appuient sur des approches diversifiées pour définir le genre littéraire.

⁴⁷ Emmanuel Marigno, « Le rôle des anthologies allemandes dans la création du concept de "picaresques espagnole" », op. cit., p.158.

⁴⁸ «Una de las orientaciones está constituida por la crítica que quizá pueda denominarse referencialista. Crítica que dirige su atención hacia rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio radical del escritor o, incluso, los tipos de discursos operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con el de los pícaros.

La question tourne donc autour d'approches structurelles, thématiques, historiques et sociologiques, idéologiques et esthétiques.

Alfonso Rey Álvarez quant à lui, choisi une approche narratologique en quelque sorte, basant essentiellement son étude sur le point de vue du narrateur afin de pouvoir donner une définition du genre⁴⁹. Maurice Molho met en exergue quatre caractères essentiels pour définir le genre picaresque à savoir le personnage principal, le milieu, la forme narrative et le point de vue narratif⁵⁰. C'est donc un ensemble d'éléments assez nombreux qu'il faut prendre en compte pour une compréhension beaucoup plus approfondie du genre picaresque et des définitions qui en sont faites. La démarche de Molho nous semble plus adéquate.

Alfonso Rey Álvarez, cité précédemment, tente d'analyser la notion du genre picaresque en se limitant seulement au narrateur et reléguant au second plan une étude structurelle plus large. Son hypothèse limite donc les caractéristiques du genre, en prenant en compte seulement le narrateur, ce qui nous semble insuffisant. Une étude du genre picaresque devrait non seulement prendre en compte le personnage principal mais aussi et surtout toutes les autres facettes formelles du récit, c'est-à-dire, les techniques et les structures narratives entre autres autres. Pour Cabo Aseguinolaza, le genre d'une œuvre, surtout la picaresque, se définit à travers certains éléments internes mais aussi externes des récits. Cela

Una línea distinta es la que vamos a denominar formalista, orientada hacia un estudio inmanente de la serie literaria y las obras que la componen. Por fin, la tercera perspectiva sería la comparatista, es decir, la que pone el énfasis en una concepción de la narrativa picaresca no limitada por el marco espacio temporal de la España del siglo de oro.», Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Madrid, Universidad Santiago de Compostela, 1992, p.16.

⁴⁹ Alfonso Rey Álvarez, « La novela picaresca y el narrador fidedigno », *Hispanic review*, 47, 1979, pp.55-75,

⁵⁰ Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », *In: Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. XI-CXCLII

peut être la dimension autobiographique, qui caractérise le personnage principal et le degré de vraisemblance, entre autres. Pour lui, ces éléments, même s'ils ont un rapport avec le sujet, sont insuffisants pour pouvoir donner une définition nette et concise de ce qui peut bien être un genre de récit proprement dit⁵¹.

On en déduit qu'il est exact qu'il y a une relation étroite entre les caractéristiques textuelles d'un récit et le genre en question. Cependant, ces caractéristiques ne permettent pas directement d'identifier un genre ou plutôt de défendre la thèse selon laquelle telle œuvre appartient à tel genre.

En effet, de notre point de vue, la question de l'hybridation entre genres narratifs rend un peu plus difficile une définition de la picaresque comme genre totalement défini. C'est ce que semble mettre en évidence un auteur comme Castillo Solorzano par exemple. Sa production se fonde sur l'hybridation entre genre picaresque et nouvelle courtisane. L'étude de Christine Marguet sur le concept d'hybridation chez Castillo Solorzano est un apport majeur en la matière. Elle s'appuie sur deux textes de l'édition de Ferdinand Rodríguez Mansilla pour expliquer ce concept, à savoir *Teresa de Manzanares* et *La garduña de Sevilla*.

El estudio de *La Garduña de Sevilla* permite apreciar cómo la impronta cortesana se incrementa en la trayectoria picaresca del autor. Tras la dulcificación del humor correctivo, ya esbozada en *Teresa*, el mal humor

⁵¹ «En la picaresca, como en otras muchas series literarias, el término género se ha empleado en niveles y con criterios muy distintos: se ha hablado de la autobiografía, de su protagonista característico, del afán crítico, de motivos como el servicio a amos, de su relación frente al mundo real o, incluso, de la abundancia de alusiones intertextuales. Es evidente que todos estos rasgos no pueden ser considerados como pertenecientes a un mismo terreno, pero al mismo tiempo hay que aceptar que todos ellos, de una forma u otra, tienen que ver con el género, y, sin embargo, la conclusión que impone la práctica crítica es que no son los más idóneos para definirlo en cuanto tal. Continuamente los desborda y deja en evidencia lo arbitrariamente sesgado de tales planteamientos. El género no puede situarse en ninguno de los niveles de los que extraemos estos elementos.», Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, op. cit., p.144.

picaresco parece haber caducado (como se observa también en *Estebanillo González*). Interesan en particular las reflexiones sobre una estructura en la que el marco picaresco integra tres novelas cortesananas. Tras la ausencia aparente de relación entre los dos mundos ficcionales, se observa una continuación entre un universo cortesano que hace uso de recursos picarescos, mientras que la pícara, a pesar de sus hurtos, los menos sórdidos, y más justificados de la historia de la picaresca, se apropia de habilidades de la dama, y como dama, se enamora y acaba felizmente casada e instalada en la sociedad⁵².

Les œuvres dites picaresques sont donc constituées aussi par l'emprunt d'un ensemble d'éléments propres à d'autres genres, qui vont être intégrés par hybridation. L'exemple de la continuation du *Lazarillo* de 1555 en est aussi une parfaite illustration. C'est un mélange de contenus picaresques et lucianesques avec la métamorphose de Lázaro en thon dans la première suite. Cabo Aseguinolaza s'appuie sur l'analyse faite par des critiques comme Charles Aubrun, Daniel Eisenberg et Peter Dunn pour réfuter l'hypothèse des récits picaresques comme genre défini et stable.

Los que hacen todos ellos, en manera ciertamente distinta, es negar la pertinencia de la picaresca como género crítico. En los primeros casos, porque identifican éste con una caracterización uniformadora e incapaz, en consecuencia, de asumir o explicar la complejidad interna de la serie. Renunciar, en suma, a un concepto que relacionan con alguna otra perspectiva crítica; bien sea el positivismo nacionalista por lo que a Aubrun se refiere, bien la perspectiva formal – identificada explícitamente con Guillén Lázaro y Rico – en el caso de Dunn y también de Eisenberg. Por su lado, González Echevarría, ciñéndose aquí a una concepción historicista del género crítico, no favorece su uso actual, amparándose en que no se hallaba críticamente reconocido en el periodo de producción de la serie. Desde distintas perspectivas, pues se resisten a admitir la

⁵² Christine Marguet, « Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), *Picaresca femenina de Alonso de Castillo: Teresa de Manzanares y la Garduna de Sevilla.* », *Mélanges de la Casa de Velazquez*, 44-2/2014, p.338.

consideración générique de la picaresca, ya como canon contemporáneo (González Echevarría), ya como caracterización globalizadora achacada a un planteamiento crítico que se pretende negar (Aubrun, Dunn, Eisenberg)⁵³.

D'autres critiques considèrent enfin le genre picaresque comme un tout construit. Il s'agit d'une sélection d'œuvre appartenant au même genre littéraire pour définir le genre picaresque. Cependant, du point de vue de notre sélection des œuvres picaresques, nous avons vu que la structure des œuvres change, même si la thématique du personnage principal reste un point commun pour ces auteurs littérature picaresque. Chaque auteur suit la logique digne d'un récit picaresque mais avec une construction différente, ce qui permet d'insinuer que chaque auteur tente d'être original, mais sans doute en gardant en mémoire le modèle initial. Cette structure, qui varie d'un auteur à l'autre, rend difficile la définition d'un genre picaresque.

Dans ce domaine, Gérard Genette parle de transtextualité comme objet de la poétique. Pour lui, l'objet de la poétique n'est en aucun cas le texte, mais plutôt la relation étroite qui lie le texte à un autre texte. Le concept de transtextualité développé par Genette montre combien il est difficile de définir un genre précis en se référant à un récit bien déterminé⁵⁴.

2.2. Du genre à la série

Pour remédier à cette difficile tentative de définition d'un récit appartenant à un genre, Cabo Aseguinolaza propose de faire la distinction entre la série littéraire et le genre tout en reconnaissant un lien dynamique entre les deux. La série littéraire fait référence à

⁵³Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, op. cit., p.239

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.47.

l'ensemble des œuvres qui présentent les mêmes caractéristiques du point de vue de la narration et de la structuration textuelle, le genre ne serait qu'une construction institutionnelle (et historique).

Quizá sea éste el momento de precisar, aunque todavía parcialmente, la distinción que veníamos manteniendo de forma implícita entre las nociones de serie y género. La serie consiste en un conjunto de obras que mantienen unas características compartidas por lo que se refiere a la narración. El género, en cambio, se define en la enunciación, no puede vincularse de forma rígida a un conjunto de rasgos textuales y su carácter se halla mucho más cerca de lo institucional que de lo formal. Con todo, no debe escaparse el hecho de que, a pesar de la distinta naturaleza de las nociones, las conexiones entre ambas son esenciales para que cualquier de ellas pueda tener alguna vigencia. La serie necesita del género para desarrollarse y modificarse. Por el contrario, el género como categoría es inconcebible sin una serie literaria; no es una categoría autónoma y autosuficiente, sino que tienen su razón de ser en la compleja serie de acciones y fenómenos que constituyen la comunicación literaria. No se trata, pues, de que la serie sea la realización de una categoría genérica abstracta. Más bien habría que decir que es a través del género como serie y, especialmente, las obras que la integran entran a formar parte del entramado comunicativo de la literatura⁵⁵.

Ainsi, de manière générale, les critiques s'appuient sur un ensemble d'éléments pour essayer de concevoir un genre proprement défini. Cela va de l'étude du contenu en tenant compte du personnage principal, des techniques et des structures narratives mais aussi la recherche et la constitution d'un corpus qui permet d'obtenir une configuration générale des œuvres afin de définir le genre picaresque. Cependant, les critiques ont montré, à travers leur recherche, les limites d'une hypothèse de la picaresque comme genre défini. C'est ce que semble aussi suggérer Lázaro Carreter dans son étude sur le concept du

⁵⁵ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, op. cit., p.150

« roman picaresque ». Pour lui, tous ces éléments participent à causer plus d'ambiguïté sur la question du genre picaresque qu'à résoudre la question.

Sobre la posible comprensión de la «novela picaresca», han actuado, dificultándola, varios elementos perturbadores. Por lo tanto, una abrumadora atención a los contenidos, y un nocivo olvido de que a un género lo caracteriza tanto o más su morfología, su diseño estructural. Después, al considerar esa literatura como un todo ya construido, y no como organismo que fue haciéndose en virtud de tensiones internas y de condicionamientos exteriores. Aquel punto de vista ha sido responsable del método habitualmente seguido para alcanzar una definición: la búsqueda inductiva de factores comunes al corpus picaresco. Este método conduce al escepticismo de que antes hablaba; a medida que la inducción opera con más obras, los factores comunes disminuyen considerablemente produciéndose la paradoja de que, a más relatos presuntamente picarescos observados, mas lejos estamos de aprehender su esencia. El género ofrece así una imagen ameboidea, imprecisa, ambigua, y acababa por desvanecerse como tal. Si, por el contrario, en virtud de prejuicios, elegimos una de aquellas obras como espécimen puro, otras muchas pasan a habitar el género en precario. Se impone pensar, por ello, que existe un error en el método y que es fuerza sustituirlo⁵⁶.

Ainsi, il serait plus adéquat de parler de série littéraire pour caractériser la picaresque. La picaresque contient un ensemble d'éléments qui touchent certains genres, comme nous l'avons démontré avec la question de l'hybridation, entre autres ceux provenant d'autres genres narratifs et on peut donc affirmer que la picaresque peine à être reconnue comme genre littéraire.

⁵⁶ Fernando Lázaro Carreter, « Para una revisión del concepto novela picaresca. », In: *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*. El Colegio de México, 1970. p. 27-45.

3. Origines et caractéristiques de la picaresque

Pour nous donc, l'objectif n'est pas une définition de la picaresque comme genre littéraire strictement délimité. Le sujet autour de ce débat ne cesse d'alimenter des discussions contradictoires et la question de l'hybridation des genres ne cesse de rendre un peu plus difficile la définition de la picaresque comme genre littéraire. Il s'agit donc de montrer ce qui caractérise la picaresque et permettre aux lecteurs de notre étude et passionnés de la littérature espagnole du Siècle d'or d'en tirer des éléments positifs. Cela dit, il convient de prendre en compte que le premier *Lazarillo* de 1554 est considéré comme une matrice, et, à ce titre, il permet de déterminer les origines et les caractéristiques de la picaresque.

3.1. Le contexte économique : le monde des marginaux et leur représentation dans la création du personnage du *pícaro*

Le contexte économique et historique a sans doute une influence déterminante sur les thématiques de la picaresque. Au XVIème siècle, l'Espagne entre en crise et les premiers signes apparaissent au milieu du siècle. Une des premières conséquences visibles, c'est la pauvreté qui touche la population. Le phénomène se prolongera et s'amplifiera jusqu'au XVIIème siècle. Isabelle Soupault Rouane a montré que cette pauvreté a pris de l'ampleur, à telle enseigne qu'elle n'est plus une affaire d'une minorité mais plutôt une menace pour toute la population.

La pobreza deja de ser algo que concierne a una minoría al margen de la sociedad: se convierte en una amenaza omnipresente tanto para los hidalgos arruinados como para los labradores endeudados. Ya nadie se libra del temor a volverse pobre. Poco a poco, España queda excluida del movimiento hacia la modernidad económica que alcanza el resto de Europa, y el fenómeno de la marginalización atañe la totalidad del país y varias categorías de la población. En el reino, los censos demuestran que uno de cada cinco vecinos es una viuda, cabeza de familia, lo cual viene a

incrementar el número de necesitados. Dentro de la misma nobleza, el sistema del mayorazgo crea una categoría de segundones empobrecidos y amargados⁵⁷.

Il ne semble pas surprenant que l'auteur anonyme du premier *Lazarillo* décrive un milieu dans lequel même ceux que l'on considère comme des nobles tentent d'échapper à la pauvreté. Cette paupérisation touche aussi le domaine agricole. Dans son œuvre, *Guzmán de Alfarache*, Mateo Alemán expose le problème des mauvaises récoltes dues à la crise de l'époque. C'est donc une réalité sociale que l'auteur Mateo Alemán décrit par la voix de son protagoniste Guzmán de Alfarache, qui souligne par ailleurs une gestion par les élites de la faim pour le moins critiquable.

Digo, pues, que Sevilla, por *fas* o por *nefas* – considerada su abundancia de frutos y la carestía dellos -, padece mucha esterilidad, y aquel año hubo más por algunas desordenes ocultas y codicias de los que habían de procurar el remedio, que sólo atendían a su mejor fortuna. El secreto andaba entre tres o cuatro que, sin considerar los fines, tomaron malos principios y endemoniados medios en daño de su república.

He visto siempre por todo lo que he peregrinado que estos ricachos poderosos, muchos dellos son ballenas, que abriendo la boca de la codicia, lo quieren tragar todo para que sus casas estén proveídas y su renta multiplicada sin poner los ojos en el pupilo huérfano, ni el oído a la voz de la triste doncella, ni los hombros al reparo del flaco ni las manos de caridad en el enfermo y necesitado; antes con voz de buen gobierno, gobierna cada uno como mejor vaya el agua a su molino. Publican buenos deseos y ejercítanse en malas obras; hácese ovejitas de Dios y esquilmalas el diablo⁵⁸.

Au-delà même de cette décadence, cette période est aussi marquée par une exclusion sociale à travers le phénomène des *conversos*. C'est

⁵⁷ Isabelle Soupault Rouane, *Le roman picaresque. El Lazarillo et El Buscón*, Paris, Sedes-CNED, 2007, p.9

⁵⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.65.

l'un des facteurs qui contribue à la création de la picaresque. En 1492, Grenade, dernier bastion musulman, tombe entre les mains des Espagnols. Cette prise de la ville de Grenade pose les jalons d'une reconquête réussie. A partir de ce moment, faire partie de la communauté musulmane ou juive devient un danger dans le royaume et nécessite une conversion. Certains ont même avancé l'hypothèse que le récit du *Lazarillo* de 1554 est l'œuvre d'un *converso* qui, se sentant frustré, adresse une critique acerbe à l'encontre du clergé et de la noblesse, tout en montrant la face cachée d'une société à la dérive. La question des *conversos* symbolise une intolérance envers les convertis et les autres communautés à travers le concept de la pureté de sang. Deux possibilités s'imposent depuis la prise de la Grenade à savoir la conversion pour les Juifs et les Musulmans, ou l'exil.

Quant aux origines littéraires de la picaresque, elles remontent au XVI^{ème} siècle, avec la renaissance spirituelle et l'humanisme, favorisés par les pensées d'Érasme de Rotterdam. Il y contribue avec une nouvelle forme littéraire, qui apparaît comme un contrepied, dans un contexte de réception favorable aux récits de chevalerie. C'est à ce moment que paraît le *Lazarillo de Tormes*, matrice du genre.

La parution de ce récit anonyme est considérée par l'histoire littéraire classique comme la création d'un nouveau genre, la picaresque. Quand on use de ce terme, on fait allusion à l'ensemble des œuvres espagnoles qui, sous forme autobiographique (une autobiographie feinte), racontent les aventures d'un personnage de basse extraction sociale (*el pícaro*), sans métier, serviteur aux nombreux maîtres et tour à tour vagabond, voleur, escroc et mendiant. C'est cette idée qui nourrit la réflexion de l'auteur anonyme du *Lazarillo* de 1554. Il marque de façon définitive l'histoire littéraire espagnole. La construction d'un personnage miséreux, les différentes critiques à l'encontre des hommes et des travers

de la société justifient la rupture radicale avec la conception idéaliste de la littérature qui était en vogue. Gérard Siary donne la configuration des récits picaresque d'une manière idéale.

Le récit picaresque est censé relater la tranche de vie, parfois de survie d'un narrateur à la première personne qui est un pícaro, c'est-à-dire, un pauvre, un rebut de la société. Ce protagoniste homodiégétique égrène, en une structure épisodique ouverte et parataxique, aventures et mésaventures, incidents et accidents, échecs et succès, toutes tribulations qui, pour subsister ou être intégré à la société concurrente, voire antagoniste, qu'il présente à son point de vue, sincère trompeur, avec des traits peu amènes, mais souvent drôles. A l'issue de son parcours, le héros peut parvenir à une position plus stable voire honorable, encore que précaire un rien, tout comme se retrouver au ban de la société, en prison même, encore isolé du reste du monde. Il lui reste à écrire, à se justifier par l'écriture, à afficher sa prétention sociale par l'œuvre littéraire qu'il s'apprête à écrire au nom de l'art⁵⁹.

Cela dit, il convient de revenir sur le concept *pícaro*. A l'image de la controverse autour du genre, le concept *pícaro* désignant le personnage central commence à apparaître dans le récit avec la publication du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, et il alimente aussi un débat contradictoire⁶⁰. Certains spécialistes à l'image de Yakov Malkiel, rattachent le terme à la Picardie française pour désigner les habitants de la Picardie qui avaient incorporé l'armée de Charles Quint pour y mener leur vie. En tout état de cause, c'est un terme péjoratif qui désigne un

⁵⁹ Gérard Siary, « Échos picaresque dans le roman le roman contemporain », Pazlauhesh-e- Zabanha-yekhareji, N°21, *Spécial Issue*, French, 2005, pp.49-60.

⁶⁰ Le terme surgit pour la première fois sous la plume de Mateo Alemán. On peut donc considérer *Guzmán de Alfarache* comme le premier *pícaro* littéraire. A noter que dans le premier *Lazarillo* de 1554, ce terme n'apparaît pas même si les aventures de Lázaro montre les caractéristiques d'un *pícaro* : « No hay que olvidar que la palabra pícaro no aparece en la novela anónima. En el Tratado III, la gente de Toledo, donde acaba de llegar Lázaro, se dirige al mozo llamándola « bellaco » (adjetivo o sustantivo) sugiere la capacidad de engañar o robar para sacar algún provecho o alguna comida; la voz « gallofero » remite a otra actitud típica, la de pedir limosna o más bien mendrugos de pan a la puerta de los conventos. », Isabelle Soupault Rouane, *Le roman picaresque. El Lazarillo et El Buscón*, op. cit., p.21.

individu miséreux, qui vit en marge de la société, un individu de basse extraction sociale. Dans une société régie par des lois et des normes de vertus, le *pícaro* représente un antihéros, un délinquant, vivant en marge des codes de l'honneur. C'est du moins ce que semble suggérer Klaus Meyer Minnemann.

El vocablo surge a mediados del siglo XVI. Las sinonimias serán los términos de *picaño* y *ganapán*, hoy prácticamente desaparecidos. Advierte Corominas (1981) que en los inicios, la palabra pícaro se refería « más bien a la situación social de un personaje que a su carácter moral o a una actuación más o menos contraria a las leyes », es decir que designaba a un permanente, que solía trabajar « en menesteres despreciados y más o menos transitorios, pero honestos, como esportillero, criado de un pobre, o ayudante de verdugos ». Al mismo tiempo, el término también iba a designar a un pordiosero, vagabundo, ladronzuelo o buscón. Rutherford (2001), quien ha reunido una preciosa documentación acerca del uso temprano del vocablo, insiste en que pícaro, inicialmente, venía a designar (a menudo con intención despectiva o burlesca) a un joven pobre sin oficio que ganaba su pan con trabajos ocasionales⁶¹.

Globalement, dans un contexte dominé par les héros fabuleux des œuvres de chevalerie, le *pícaro* apparaîtrait comme un antihéros. Cela nous permet d'évoquer les caractéristiques de la picaresque.

Ainsi, de manière générale, le roman picaresque est le récit d'un antihéros. Le *pícaro* est un gueux, un personnage de basse extraction sociale qui tente de mener un ensemble d'aventures pour changer sa condition de vie. Il représente tout le contraire des protagonistes des livres de chevalerie qui s'adonnent à des défis impressionnants dont l'objectif est d'être un homme d'honneur. Le *pícaro*, quant à lui, recourt aux subterfuges les plus astucieux et à la tromperie pour tenter d'échapper à la pauvreté. Issus de parents marginaux ou délinquants, il

⁶¹ Klaus Meyer Minnemann, « El género de la novela picaresca », In: *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert, 2008, pp.14-40, p.23.

recourt à des activités marginales liées au désir d'assurer sa survie d'abord et de changer sa situation ensuite. C'est un protagoniste sans métier, serviteur aux nombreux maîtres. Il représente le rejet des valeurs sociales dans une société régit par la question de l'honneur. A noter aussi que la naissance ignoble des protagonistes des œuvres picaresques joue un rôle déterminant sur leurs comportements. C'est une hypothèse mise en exergue dans le *Lazarillo* de 1554 et dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Aussi bien le père de Lázaro que celui de Guzmán de Alfarache sont, tous les deux, des voleurs. La mère de Lázaro devient servante dans une auberge après le décès du père de Lázaro. Elle va avoir un enfant illégitime avec un personnage considéré à l'époque de très basse extraction sociale, sans doute un Mauresque (un hombre moreno).

Mi viuda madre, como sin madre y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos; y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla, metíase a guisar de comer a ciertos estudiantes, lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas.

Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento. Éste algunas veces se venía a nuestra casa y se iba a la mañana; otras veces, de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo, al principio de su entrada, pesábame con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas, de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños, a que nos calentábamos⁶².

Elle lèguera ensuite son fils aîné à l'aveugle, fuyant toute responsabilité envers son petit garçon. La mère de Guzmán est une ancienne prostituée et épouse d'un vieux commandeur mais qui s'adonne également à l'adultère avec d'autres hommes. Voilà pourquoi il confesse qu'il ne connaît pas son vrai père.

⁶² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.3.

Si mi madre enredó a dos, mi abuela dos docenas. Y como a pollos – como dicen – los hacía comer juntos en un tiesto y dormir en un nidal, sin picarse los unos a los otros ni ser necesario echalles capirotos. Con esta hija enredó cien linajes, diciendo y jurando a cada padre que era suya; y a todos les parecía: a cuál en los ojos, a cuál en la boca y en más partes y composturas del cuerpo, hasta fingir lunares para ello, sin faltar a quien pareciera en el escupir. Esto tenía por excelencia bueno, que la parte presente siempre la llamaba de aquel apellido; y si dos o más había, el nombre a secas. El propio era Marcela, su don por encima despolvoreada, porque se compadecía menos dama sin don, que casa sin aposento, molino sin rueda ni cuerpo sin sombras. Los cognombres, pues, eran como quiera; yo certifico que procuró apoyarla con lo mejor que pudo, dándole más casas nobles que pudiera un rey de armas, y fuera repetirlas unas letanías. A los Guzmanes era donde se inclinaba más, y certificó en secreto a mi madre que a su parecer, según le dictaba su conciencia y para descargo della, creía, por algunas indirectas, haber sido hija de un caballero, deudo cercano a os duques de Medina Sidonia⁶³.

En somme, les récits picaresques sont les livres d'un antihéros dans la mesure où, dans une période dominée par les personnages héroïques ou fantastiques, ils se proposent d'apporter une touche nouvelle qui tient compte de la face cachée d'une société.

3.2. L'autobiographie fictive : un procédé littéraire au service de la satire

Le roman picaresque se présente aussi comme un récit autobiographique. L'autobiographie joue un rôle crucial. L'histoire est racontée à la première personne par un protagoniste qui est en même temps le narrateur. Il s'appuie sur le présent pour raconter son passé, afin de se justifier ou de permettre au lecteur d'en faire un jugement. Il y a un lien étroit, un contact direct, entre le protagoniste narrateur et le lecteur qui doit porter un jugement sur la vie du pícaro. Le « je » du narrateur contribue à créer un jeu de miroir entre le narrateur et le

⁶³ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., pp.62-63.

lecteur lui-même. En général, l'autobiographie est un modèle d'écriture indispensable pour les narrations picaresques.

Las obras picarescas son, o, quizá sea mejor decir, contienen, relatos autobiográficos. Esta es una de sus características más destacadas. Tanto es así que se podría decir que no hay obra picaresca, en el sentido genérico del adjetivo “picaresca” que queremos justificar en este trabajo, sin tal componente autobiográfico. Este ha sido, de hecho, un criterio ampliamente utilizado por la crítica e insinuado, como hemos visto, por algunas de estas mismas obras.

Guillén, Lázaro Carreter, Rico, y tantos otros, han puesto en evidencia la importancia del rasgo en las obras inaugurales de la serie literaria. Con todo, en pocos casos es tan expresivo el uso de la primera persona como en algunas de las obras que han sido descalificadas por un empleo inconsistente, marginal o infundado de ella. A veces son precisamente estos relatos, quizás no tan validos estéticamente como otros, los que muestran de modo más palpables el papel esencial que la primera persona debe desempeñar en el estudio de la picaresca, y, sobre todo, su particularidad⁶⁴.

L'autobiographie fictive reste un élément essentiel dans les œuvres picaresques. L'histoire racontée suit la trajectoire du protagoniste qui raconte sa vie du début à la fin. La narration est une confession autobiographique, un récit rétrospectif que l'auteur fictif fait de sa vie. L'autobiographie augmente sans doute le caractère vraisemblable des œuvres avec la mention de lieux référentiels, ancrés dans la topographie espagnole de l'époque. L'auteur partage avec le lecteur son expérience personnelle. Ainsi, on peut affirmer qu'une œuvre autobiographique n'est pas forcément un récit picaresque mais il n'existe pas de roman picaresque sans autobiographie fictionnelle. C'est un élément fondamental dans les récits picaresques. Cette thèse a été fortement défendue par Klaus Meyer Minnemann.

⁶⁴ Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, op. cit., p. 48.

La esencial continuabilidad de la trayectoria vital del pícaro, que, por ende, se debe al hecho de que sea el protagonista (escarmentado o no) quien cuenta la historia de su vida, conduce al rasgo distinto fundamental del plano de la expresión del género de la novela picaresca, esto es, a la autobiografía ficcional. También aquí es preciso subrayar que, sin autobiografía ficcional, no hay novela picaresca. Con esta afirmación cae fuera de la designación del término todas las obras que no estén narradas en forma autobiográfica, cualesquiera que sean las características de apicaramiento de su protagonista o la trayectoria de su vida. Una novela cuya diégesis no es autobiográfica, es decir, en la cual la trayectoria del personaje principal (o tal vez de otros personajes) no se narra en forma primo personal (que viene a ser lo mismo que con Genette autodiegético), no es, según los criterios de la definición planteada en este estudio, una novela picaresca⁶⁵.

Dans les récits picaresques, le voyage et l'errance sont des éléments essentiels qui les déterminent. Dans ces œuvres apparaissent différents lieux avec des personnages qui appartiennent à différentes classes sociales (nobles, ecclésiastiques, bourgeois et aussi la basse classe sociale). Le narrateur personnage dévoile à travers l'errance la face cachée de la société caractérisée par l'hypocrisie. Cette question permet d'évoquer la satire qui est une des caractéristiques essentielles et dont le propos est de dévoiler.

3.2. La satire et l'humour

La picaresque adopte le concept de « deleitar escarmentando », c'est-à-dire que le narrateur se sert du mode comique et burlesque pour décrire, ou plutôt, rendre compte de la réalité à travers l'écriture littéraire. L'errance est donc doublée d'une intention satirique, dans la mesure où chaque étape dans l'itinéraire du protagoniste constitue une

⁶⁵ Klaus Meyer Minnemann, « El género de la novela picaresca », *In: La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género* (Siglos XVI y XVII), op. cit., p.29.

nouvelle critique des vices et une façon, par le déplacement spatial, de passer d'une catégorie sociale à une autre. Cette satire pose les jalons de la défense des idées de l'humanisme d'Érasme de Rotterdam, qui proposait une littérature d'idées qui tienne compte de la réalité sociale.

Dans la continuation d'Anvers de 1555 et dans le *Guzmán de Alfarache*, mais aussi et surtout dans la continuation de Juan de Luna de 1620, la satire reste un fondement déterminant. Ces récits sont remplis de satires à l'encontre des ecclésiastiques, des nobles, entres autres. Dès le début de son aventure dans la continuation d'Anvers de 1555, qui conduit à sa métamorphose, Lázaro adresse une critique acerbe à l'encontre des religieux qui préfèrent sauver leur vie laissant les autres membres de l'expédition sans confession. Agissant ainsi, ils fuient leurs responsabilités⁶⁶. Les ecclésiastiques sont décrits dans les récits picaresques de manière péjorative. Ils sont présentés comme des personnages hypocrites, cupides, avarés et obsédés par le luxe. C'est une attitude qui est en désaccord avec l'idéal chrétien. Cette hypothèse confirme la théorie de Marcel Bataillon, qui considère les théologiens comme de vrais ennemis de la religion. Cette critique touche les papes, les cardinaux et les évêques, qui ont oublié la doctrine du Christ, à savoir la pauvreté, l'amour du prochain, le mépris de la vie pour la recherche de l'argent, des hommes et des plaisirs. Pour sa part, Juan de Luna adopte une démarche satirique à l'encontre des hommes de religion qui, intégrés à la fiction, sont remplis de vices. Cela pose d'ailleurs la question de l'anticléricisme de l'auteur. C'est une critique sévère des religieux qui abandonnent leur vie pour rejoindre le milieu des gitans, un groupe social mal considéré dans la société espagnole de l'époque.

El buen viejo me acompañó media legua. Pregúntole en el camino si todos los que estaban allí eran todos gitanos, nacidos en Egipto. Respondióme

⁶⁶ Voir *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

que maldito el que había en España; mas que todos eran clérigos, frailes, monjas o ladrones, que habían escapado de las cárceles o de sus conventos; pero que, entre todos, los mayores bellacos eran los que habían salido de los monasterios, mudando la vida especulativa en activa⁶⁷.

En définitive, la satire, dans les œuvres picaresques, évoque les aspects les plus sordides de la société espagnole afin de dénoncer le dévoiement de la vie sociale, en particulier l'écart entre l'apparence et la réalité. Il convient de noter aussi la thématique d'une vision matérialiste de la littérature qui détermine les œuvres picaresques. Cette vision est caractérisée par l'argent, la nourriture, le sexe, la tromperie, l'amoralité et les apparences. Cette vision s'oppose à la vision idéaliste qui détermine les livres de chevalerie caractérisée par l'honneur, l'intégralité morale, l'honnêteté et le courage.

Nous avons montré que les récits picaresques apparaissent comme un contrepied dans un contexte de réception favorable aux récits de chevalerie qui présentent une conception idéaliste de la littérature. L'un des aspects qui confirme la caractéristique réaliste des récits picaresques est l'autobiographie. Elle confirme le degré de vision matérialiste des récits du genre picaresque⁶⁸. Ce réalisme se note aussi à travers les espaces référentiels, c'est-à-dire, des espaces qui existent dans la réalité. Guzmán, victime d'un monde sans valeur morale et sans pitié, raconte son aventure à travers les espaces référentiels à l'image d'Alfarache, Séville, Madrid, Tolède, Barcelone, entre autres. Ce réalisme, basé sur la topographie, permet de passer en revue les différents milieux de la société avec un regard critique.

⁶⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, Barcelona, Puvill Libros, 1987, p.284.

⁶⁸ « Cualquier narración de forma autobiográfica tiende a ser tomada, salvo indicio o evidencia en contrario, como real e, incluso si aparece firmada por su verdadero autor, algo conduce a identificar, si no hay contradicción, a éste en el narrador. Y ello es algo de importancia en la evolución de la serie picaresca y en la propia conformación de cada una de las obras que la integran », Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, op. cit., p.58.

La littérature picaresque est globalement le produit d'une littérature de rupture avec une nouvelle conception, différente de celle, idéaliste, qui présidait dans les fictions chevaleresques. La picaresque se propose de décrire une réalité sociale en proposant une nouvelle forme d'écriture qui se démarque de l'hypothèse de la fiction en tant que mensonge simplement divertissant. C'est une littérature d'idées et réaliste, qui se fonde sur la conception du « enseñar deleitando »⁶⁹. Les récits picaresques sont considérés comme une série d'informations qui rend compte de la réalité sociale de l'époque. Au-delà même d'être des œuvres de fiction, ce sont des documents qui permettent aux lecteurs d'avoir une lecture en prise avec cette réalité sociale et qui permet de mettre en évidence la face cachée de la société. Ces récits permettent aux lecteurs de découvrir le vrai visage des autorités, en montrant que l'habit ne fait pas le moine.

A ces caractéristiques vient s'ajouter la question de l'humour. L'humour, présent dans les caractéristiques de la picaresque, peut être considéré comme une imitation de la tradition grecque. L'humour était pratiquement représenté à travers certaines célébrations religieuses pour critiquer la conduite dans la société. L'humour était donc satirique. Il ne laisse personne indifférent : les rois, les philosophes, les Dieux, entre autres, sont tous ridiculisés.

Durante estas fiestas, en Atenas, los hombres se subían encima de los carros y se burlaban de todas aquellas personas que pasaban por los

⁶⁹ (...) la picaresca se aborbó, a partir del siglo, desde enfoques referencialistas a la situación histórica que la generó, para explicarla como una reacción « realista » - quizá por oposición a las series idealistas impuestas por la moda literaria - ante la decadencia sufrida por España tras su etapa imperial. Ello la convertía en un producto típicamente nacional, donde operaban los más diversos factores de naturaleza histórico-social: desde el progresivo empobrecimiento de las ciudades, con el subsiguiente incremento de la mendicidad y de la delincuencia, hasta el afán de libertad inherente al individuo hispano, pasando por la cerrazón ideológica y religiosa que imperante en la época. », *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.VI.

caminos; y también hay que recordar que en las fiestas dionisiacas celebradas en el campo se insultaba a los campesinos. Se trata de un humor colectivo, con que se reforzaba la cohesión social, porque como afirma Berger: « quienes ríen unidos, permanecen unidos ». Es el humor de la fiesta popular donde todos confluyen en el anhelo de « exorciser le désordre, le chaos, les déviances, la bestialité originelle. » (...). En este contexto se insertan, por ejemplo, las comedias de Aristófanes, en las que el autor se burla de todos aquellos que le rodean, utilizando para ello los recursos de esas fiestas que se continúan el carnaval de la Edad Media. La escatología, la obscenidad y otros recursos considerados de mal gusto en la vida cotidiana inundan sus comedias, donde nadie está a salvo de la ridiculización, ni los grandes filósofos como Sócrates al que se retrata como sucio y al que se califica como « sacerdote de las naderías más sutiles »; ni siquiera los propios dioses como Dionisos, que en un momento reconoce que por miedo « me he cagado »⁷⁰.

Cette conception de l'humour de la tradition grecque représente une source d'inspiration pour les auteurs picaresques. D'ailleurs, ils prônent l'Antiquité comme modèle qu'il faut suivre et imiter. Dans les récits picaresques, l'humour apparaît comme une opposition, ou plutôt, une manière de dénoncer la conduite dans une société donnée tout en proposant un modèle de vie. C'est aussi la conception de Molière qui consiste à faire rire en donnant une leçon de morale. Cela se justifie à travers la conception de l'humour d'Aristophane définie par Victoriano Roncero López. Pour lui, chez Aristophane, au-delà même de provoquer le rire, l'humour sert une démarche didactique et satirique⁷¹. L'un des

⁷⁰ Victoriano Roncero López, *De bufones y Pícaros: la risa en la novela picaresca*, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2010, p.22-23.

⁷¹ « En sus comedias, pues, el humor tiene una finalidad que va más allá del simple hecho de provocar la carcajada en el auditorio que asistía a las representaciones en el teatro. Aristófanes pretende influir en el debate político, en el gobierno de Atenas, resaltando todo aquello o a todos aquellos individuos, políticos o escritores, que no le gustan. Su humor, sin lugar a dudas, emite un mensaje político; sin querer entrar ahora en su carácter conservador o progresista que llegaba perfectamente al público que sufría los problemas que el autor estaba planteando

premiers éléments de l'humour chez les écrivains picaresques est en lien avec le protagoniste principal. Cette hypothèse passe tout d'abord par le souvenir, du protagoniste, de ses origines modestes puisqu'il se décrit comme un personnage de basse extraction sociale. C'est l'idée défendue par Victoriano Roncero López, qui associe la démarche de l'humour à la tradition classique. C'est la voie empruntée par Platon et Aristote, qui consiste à se servir du rire pour rappeler les origines modestes des individus.

La risa de la novela picaresca, como vamos a ver, se ceba en el protagonista que sufrirá las burlas más crueles, más humillantes, como forma de recordatorio de su origen depravado, de su pertenencia a los grupos más bajos de la sociedad de su época. Nos encontramos en estos casos con un protagonista que se presenta al lector como un individuo inferior frente al que Mateo Alemán o un Francisco de Quevedo muestran la superioridad moral y social. Heredan esta concepción de la tradición clásica de Platón y Aristóteles que, como ya hemos visto, defendían que la risa servía para recordar a los individuos de los grupos marginales o inferiores de su situación⁷².

C'est donc un moyen choisi par les auteurs picaresques pour divertir le lecteur. Les protagonistes des œuvres picaresques sont représentés par deux conceptions bien déterminées, à savoir l'aspect humoristique, du fait de leurs origines sociales, et l'aspect didactique, qui consiste à replacer le protagoniste dans un milieu où la face cachée de la société sera dévoilée. Lázaro, aussi bien dans la première partie du récit de 1554 que dans les deux continuations de 1555 et de 1620, est présenté comme un protagoniste comique et burlesque. Roncero revient sur cette hypothèse en donnant le point de vue des spécialistes qui présentent

sobre el escenario », Victoriano Roncero López, *De bufones y Pícaros: la risa en la novela picaresca*, op. cit., p.25.

⁷² Victoriano Roncero López, *De bufones y Pícaros: la risa en la novela picaresca*, op. cit., pp.56-57.

globalement le *Lazarillo de Tormes* de 1554, matrice du genre, comme un roman humoristique et satirique.

En el siglo XX muchos de los especialistas que se han acercado a estudiar la novela han resaltado también el humor como aspecto fundamental: Batallón habla de que el *Lazarillo* « es un libro para hacer reír, es un libro de burlas », « un libro jocoso, un schwankbuch »; para Antonio Vilanova, *Lazarillo* « aparece a los ojos de sus contemporáneos como un personaje esencialmente cómico y burlesco »; según Gracia de la Concha nos encontramos ante « un libro jocoso »; para Durand, la novela es una « total comic view of society », y, finalmente, Allaire habla de « lo sigiloso que es el humorismo del autor ». Estas citas constituyen una buena muestra de lo que se ha escrito sobre este aspecto de la novela. Estos y algunos otros críticos han incidido en el carácter satírico que recorre la narración de las aventuras y desventuras del *Lazarillo*⁷³.

Il s'agit de l'humour burlesque, qui reçoit ses lettres de noblesse en Europe au XVIème et XVIIème siècle. Il se manifeste à travers une attitude comique qui permet d'évoquer des choses sérieuses. L'exemple le plus illustratif et postérieur en France est Molière. A travers des termes comiques, Molière se moque des aristocrates, des bourgeois et des paysans. L'humour burlesque se perçoit bien clairement dans le récit fondateur de la picaresque, *Lazarillo de Tormes* de 1554. Il est représenté à travers la conduite des trois premiers maîtres de Lázaro. Ces derniers (l'aveugle, le clerc de Maqueda et l'écuyer) représentent les trois classes qui décrivent l'Espagne de l'époque, c'est-à-dire, le peuple, le clergé et la noblesse. Pour sa part, Anthony Close définit le *Guzmán de Alfarache* comme un récit de divertissement⁷⁴.

⁷³ Victoriano Roncero López, *De bufones y Picaros: la risa en la novela picaresca*, op. cit., p.61.

⁷⁴ « Se hablado demasiado del abrumador didactismo de *Guzmán de Alfarache*, lugar común de la crítica que pasa por alto el soberbio sentido del humor que demuestra, sin exceptuar los pasajes moralizantes: juegos de palabras, cuentecillos, alusiones jocosas al romancero y al refranero, parodia de registros elevados, comparaciones graciosas, interpelaciones burlescas al lector, disculpas

C'est cette même conception de l'humour burlesque que Francisco de Úbeda adopte dans son récit *La pícaro Justina*. Dans ce récit, c'est plus l'hypothèse de la critique de cour qui prévaut. Il adopte une démarche humoristique satirique envers les courtisans qui jouissent d'un statut élevé dans l'élaboration des différentes classes sociales. Cependant, l'auteur a compris dès le début les attentes du lecteur. Il est conscient que, au-delà des enseignements et des critiques des travers de la société, le lecteur trouve, dans la littérature, un moyen de divertissement. La preuve, l'auteur définit son livre comme un récit de divertissement pour attirer les lecteurs.

El Dios Mercurio era el dios de los discursos, de los facetos, de los graciosos y bien hablantes, y este tenía por armas una hermosa culebra enroscada en un báculo de oro. Según eso, norabuena os vea yo, culebrilla mía, enroscada en el papel sobre quien yo recliné mi corazón y mis manos. Pues con esto entenderán los que en vos vieren mis obras, que no les quiero dar pena, sino buenas nuevas, como el dios Mercurio; que les hablo con donaire y gracia y sin daño de barras; que, si con lisonjas unto el casco, por lo menos no es unto sin sal; que, si amago, no ofendo; que, si cuento, no canso; que, si una liendre hurto a la fama de alguno, le restituyo un caballo; que con los discretos hablo bien, y con los necios hablo en necio para que me entiendan. En fin, todas son gracias de Mercurio, y si doy algún disgustillo, es con palo de oro, que es como palos de dama, que ni dañan ni matan⁷⁵.

En définitive, l'humour picaresque apparaît comme une forme de divertissement. C'est un moyen idéal choisi par les auteurs picaresques afin d'attirer les lecteurs vers ces genres de récits. Pratiquement, tous les

burlescas por la intromisión del narrador. Es un humor sin precedentes en la literatura española, que dio lecciones a Quevedo y Gracián... sobre cómo el humor caustico puede servir para expresar una visión cínicamente desoladora de la depravación humana. », Anthony Close, « La dicotomía burlas/ veras como principio estructurante de las novelas cómicas del siglo Oro », In: *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el siglo de Oro*, ed. Arellano y Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp.115-142, p.135.

⁷⁵ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, *op. cit.*, p.409.

auteurs picaresques ont compris l'importance de l'humour qui divertit le lecteur et lui fait découvrir la face sombre de la société représentée par le comportement de ceux qui se considèrent comme des modèles pour les autres. Telle est la conception première de l'humour burlesque : « deleitar escarmentando ».

Dans la liste des caractéristiques de la picaresque, il faut ajouter la construction ouverte des récits. L'histoire racontée a un point de départ, qui peut être la naissance du narrateur qui narre l'histoire en adoptant la formule autobiographique. Cependant, la fin reste ouverte ; ce qui peut donner lieu à une suite du récit. Le narrateur raconte sa trajectoire vitale dès le début. Cependant, l'histoire racontée par le narrateur « vivant » ne peut s'achever si celui qui la raconte continue de vivre. Ce qui rend la construction du récit ouverte. L'exemple le plus illustratif est celui du chapitre XXII du *Don Quichotte* au sujet du livre écrit par le pícaro Ginés de Pasamonte. A la question de savoir si l'œuvre de Pasamonte est épuisée, l'un deux confirme cette hypothèse sur la construction ouverte du récit. Ce fragment du livre légendaire de Cervantès, qui correspond à la rencontre de Don Quichotte et des *pícaros*, est d'une importance capitale.

Señor caballero, si tiene algo que darnos, dénoslo ya y vaya con Dios, que ya enfadado con tanto querer saber vidas ajenas; y si la mía quiere saber, sepa que yo soy Ginés Pasamonte, cuya vida hasta escrita por estos pulgares.

- Dice verdad – dijo el comisario - , que él mesmo ha escrito su historia, que no hay más que desear, y deja empeñado el libro en la cárcel en doscientos reales.
- Y le pienso quitar – dijo Ginés - , si quedara en doscientos ducados.
- ¿Tan bueno es? – dijo don Quijote
- Es tan bueno – respondió Ginés - , que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuentos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le

sé decir a voacé es que trata verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.

- ¿Y cómo se intitula el libro? – preguntó don Quijote.
- *La vida de Pasamonte* – respondió el mismo
- ¿Y está acabado – preguntó don Quijote
- ¿Cómo puede estar acabado – respondió él – si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras⁷⁶.

Cette construction ouverte implique l'évidence d'une suite des récits picaresques. Ces récits posent et mettent en débat la notion de clôture narrative. Les aventures du protagoniste se suivent indéfiniment dans la mesure où l'histoire évolue de plus en plus. Le protagoniste tente d'améliorer sa condition mais échoue toujours dans sa quête, qui le renvoie au déterminisme social de son origine. L'histoire évolue dans le temps mais sa fin reste ouverte.

En définitive, le roman picaresque marque de façon importante l'histoire littéraire espagnole. C'est la naissance d'une forme de récit qui propose une nouvelle conception de la littérature, basée sur le reflet ou l'imitation de la société et ses travers. Cependant, un débat contradictoire se pose sur l'évidence de la picaresque comme genre proprement défini. L'hypothèse que nous avons mise en œuvre est celle d'une hybridation entre genres narratifs, que nous avons décelé dans les récits picaresques. Cependant, concevoir les récits picaresques comme une série littéraire reste une approche fructueuse, qui permet, tout de même, d'étudier les caractéristiques générales de l'ensemble.

Cette approche basée sur une étude du genre auquel appartiennent les deux récits que nous étudions, la picaresque, nous rapproche ainsi d'une compréhension et d'une approche plus générale des deux continuations qui s'insèrent parfaitement dans la série des récits

⁷⁶ *Miguel de Cervantes Saavedra. Obras Completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, p. 209.

picaresques tout en gardant leur originalité, due à leurs auteurs et à leurs époques respectives.

Dans les lignes qui suivent, nous proposons une étude narratologique en concevant une recherche scientifique qui analyse les techniques et les structures narratives de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 et celle de Juan de Luna de 1620. Cette approche narratologique servira de complément d'étude des deux récits qui nous occupent suite à l'analyse de la question de la picaresque que nous venons de traiter.

Partie II

**Étude narratologique des deux récits picaresques :
Segunda parte de Lazarillo de Tormes de 1555 et
Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes de
1620 de Juan de Luna.**

Chapitre III

La technique narrative des deux romans : narration et personnage

Comment deux œuvres, qui se prétendent toutes deux comme les suites de la première partie d'un récit, peuvent avoir des caractéristiques et des thématiques différentes ? Ce questionnement constitue l'objet de notre étude dans ce chapitre. Pour y répondre, nous avons décidé de procéder à une étude narratologique des deux récits, *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de 1555 et *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de 1620 de Juan de Luna.

La narratologie est une discipline qui a pour objectif l'étude des techniques et des structures narratives dans un récit. Il s'agit donc de procéder à une étude scientifique des récits qui nous occupent en les concevant d'abord comme des éléments clos sur eux-mêmes. Autrement dit, le choix de la narratologie nous permettra d'étudier toutes les mécaniques internes des récits. Cela n'empêchera pas que les phénomènes narratifs observés soient ensuite interprétables dans le cadre d'une analyse du contexte intellectuel, historique et littéraire de l'œuvre.

Pour mener à bien notre étude narratologique, il convient de prendre en compte trois éléments essentiels et classiquement distingués par la narratologie, à savoir l'histoire, le récit et la narration. Cette étude des relations possibles entre les trois éléments que nous venons de citer nous permettra d'évoquer, dans notre étude, la question des niveaux

narratifs, l'étude narratologique des personnages mais aussi les trajectoires spatiales de la narration et sa temporalité.

1. Les niveaux narratifs

Avant d'entrer dans le fond de notre analyse, il est d'une importance cruciale d'éclairer la question des niveaux narratifs afin d'en donner une définition la plus précise possible. C'est une question ouverte qui génère une multitude d'hypothèses chez les nombreux spécialistes de la narratologie. Cependant, dans l'analyse de cette question, Gérard Genette reste une figure incontournable. La pertinence de son analyse est un atout qui nous pousse à baser notre étude sur la conception des niveaux narratifs dont l'importance est fondamentale dans les textes qui nous occupent. D'après Genette, « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. »⁷⁷.

1.1. La question théorique

Quand on parle de niveaux narratifs, on fait allusion, principalement, à la ligne de démarcation entre l'histoire racontée et celui qui la raconte. Dans ce cas, on perçoit mieux si tel narrateur fait partie ou pas de l'histoire qu'il raconte. Ainsi, à l'intérieur d'un récit, l'auteur peut insérer d'autres récits enchâssés, racontés par d'autres personnages, qui jouent le rôle de narrateur au second degré. Dès lors, Genette définit le lien entre le narrateur et la narration. Selon lui, l'acte littéraire de narrer, qui correspond aussi au récit premier, se situe à un niveau extradiegétique. Par contre, les événements racontés dans ce récit principal (ou récit premier) sont dits intradiégétiques. En revanche, les événements racontés dans les récits au second degré seront

⁷⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.238.

métadiégétiques⁷⁸. Cependant, la question de niveau narratif s'explique à travers une situation spatialisée dans un récit et non par rapport aux personnages. Autrement dit, il s'agit de récits qui intègrent en leur sein d'autres récits.

Dans les deux récits que nous étudions, on pourra aussi distinguer ces trois niveaux narratifs à savoir : extradiégétique, intradiégétique et métadiégétique. Afin de comprendre la structuration dans les œuvres que nous étudions, examinons d'abord leur argument à partir du système narratif mis en œuvre.

Dans la continuation d'Anvers de 1555, il s'agit de la trajectoire vitale d'un jeune homme, Lazaro de Tormes, qui raconte toute sa vie, du début à la fin, du moins jusqu'au moment où il a débuté la narration. L'histoire commence à Tolède, où Lazaro mène une vie assez confortable, car il exerce le métier de crieur public, qui lui permet de bien gagner sa vie. Cependant, sa vie va prendre une tournure inattendue après qu'il ait été informé de l'expédition d'Alger (il a été informé de l'importance d'y aller car, à la fin de l'expédition, il reviendrait rempli d'or). La voracité commence alors à guetter le protagoniste. Dès lors, on comprend que la motivation de cette aventure de Lazaro, c'est un souci d'ascension sociale. C'est à partir de ce moment qu'il se sent prêt à embarquer avec ses amis. Au cours de cette expédition, ils sont victimes d'un naufrage. Certains de ses amis succombent, tandis que Lazaro arrive à se sauver en subissant une métamorphose : imbibé de vin, il se transforme en thon. C'est à partir de ce moment que commence sa vie dans le monde des thons. Dans cette cour subaquatique, il se fait remarquer par ses succès dans les combats ; ce qui le propulse au plus haut sommet de la cour. Il devient plus tard capitaine et bras droit du roi. Suite à ses nombreuses aventures, Lazaro est capturé par des pêcheurs et, par une deuxième

⁷⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.238-239.

métamorphose, il reprend sa forme humaine, ce qui le mène à Salamanque, haut lieu de l'université. Cet espace est choisi afin de procéder à une critique des hommes de lettres, qui se considèrent comme détenteurs du savoir. Sa métamorphose constitue un parcours initiatique, qui conduit à la régénération de son être. Lazaro, suite à cette régénération, devient un nouvel homme.

Dans la continuation de Luna de 1620, que nous comparerons dans notre étude à celle de 1555, Lazaro quitte sa ville, Tolède, laissant sa fille et sa femme sous la garde de l'archiprêtre. Il embarque ensuite avec l'armée dans l'optique de combattre les Maures au cours de l'expédition d'Alger. Cependant, les membres de l'expédition subissent un naufrage. Au cours de celui-ci, les capitaines et les deux prêtres membres de l'expédition ne pensent qu'à sauver leur vie, laissant ainsi les autres sans confession. Lazaro arrive à se sauver grâce aux pêcheurs qui l'aident à sortir de la Méditerranée pour ensuite le présenter comme un être appartenant à une espèce monstrueuse, entre l'homme et le poisson. Suite à cette capture, Lazaro arrive à se sauver pour retourner à Tolède. De retour dans cette ville, l'archiprêtre lui montre les enfants que sa femme a eus avec lui durant sa longue absence. Déçu, il finit par faire un procès à sa femme, l'abandonne et reprend sa vie picaresque. Il marche de ville en ville et vit une série d'aventures. A la fin du récit, il est persécuté et il se cache dans une église, où il est confondu avec un fantôme qui finit par faire peur à tout le monde.

1.2. Narration et énonciation extradiégétique

Les deux récits dont nous venons de faire le résumé s'ouvrent par une instance narrative qui emploie le « je », autobiographique fictif. On peut le noter dès le début du *Lazarillo de Tormes* de 1555 et la continuation de Juan de Luna de 1620 qui narrent l'aventure de Lazaro qui commence à Tolède.

Dans le *Lazarillo* de 1555 le protagoniste affirme :

En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna. Y como yo siempre anduviese acompañado de una buena galleta de unos buenos frutos, que en esta tierra se crían, para muestra de lo que pregonaba, cobré tantos amigos y señores, así naturales como extranjeros, que do quiera que llegaba no había para mi puerta cerrada (...)79.

C'est le même procédé qu'on peut noter dans le *Lazarillo* de Juan de Luna de 1620.

(...) Dígolo a propósito, que no pude ni supe conservarme en la buena vida, que la fortuna me había ofrecido, siendo en mí la mudanza como accidente inseparable que me acompañaba, tanto en la buena y abundante como en la mala y desastrada vida. (...), mi casa llena como colmena, con una hija injerta a canutillo y con un oficio que me lo podía envidiar el echaperros de la iglesia de Toledo, llegó la fama de la armada de Argel (...)80.

Cette instance, qui apparaît dès le début des deux récits, est dite extradiégétique, c'est un Lazaro plus âgé qui va décrire la vie d'un Lazaro plus jeune. Elle laisse penser que le narrateur est l'auteur du récit que nous lisons. Ainsi, il existe un lien direct entre lui et les lecteurs du récit. Le narrateur raconte sa propre histoire qui commence par sa présentation et qui s'adresse aux lecteurs directement. Avec l'autobiographie fictive, le narrateur est à son degré de présence maximale. Il se charge de décrire et raconter sa propre histoire. Celle-ci constitue la diégèse (le passé), qui est racontée à partir de l'espace extradiégétique du narrateur (le présent).

D'autre part, le niveau extradiégétique apparaît dans les deux récits d'une autre manière. En effet, fréquemment, le narrateur insère dans le récit des moralités, des jugements et des commentaires sur son

79 Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.103

80 Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.221-222

expérience personnelle. Cette instance ouvre un autre univers dans le récit, celui de l'évaluation par un code moral. La diégèse passe d'un récit à la première personne du singulier à un autre à la troisième personne du singulier : celle d'un énonciateur absent produisant des jugements moraux. Cette instance est dite extradiégétique et se situe dans le présent à partir duquel un jugement est émis sur le passé raconté. Par exemple, dans le *Lazarillo* de 1555, le narrateur juge les atrocités dont il est témoin dans l'espace maritime tout en y mêlant un commentaire qui est le fruit de son jugement personnel, mais qui par la façon dont il est énoncé relève de l'impersonnel, comme une sorte de maxime : « Pues, oyendo esto, consuélense los que en la tierra se quejan de señores, pues hasta en el hondo mar se usan las cortas mercedes de los señores. »⁸¹.

De la même manière, dans la continuation de Juan de Luna de 1620, le narrateur insère aussi des commentaires et des jugements sur la narration. On peut le noter lorsque le narrateur évalue la vie picaresque et celle des philosophes, mais non pas à partir de son point de vue, car les marques de l'énonciation personnelles sont absentes, mais à partir d'un point de vue qui se donne à lire comme une vérité générale.

[...] la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre. Si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como lo hacían los antiguos filósofos, que, por alcanzarla, dejaron lo que poseían. (...) porque la vida filosofal y picaral es una: sólo se diferencian en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los picaros sin dejar nada, la hallan⁸².

Dans les deux cas, le niveau extradiégétique est révélé par les marqueurs temporels du présent de l'indicatif qui correspondent à l'énonciation d'une sorte de vérité générale, une théorie morale de la vie

⁸¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.133.

⁸² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.262.

tirée de l'expérience particulière du *pícaro*. C'est bien au présent que l'on tire des leçons morales et que l'on peut établir des généralités.

1.3. La narration intradiégétique

En suivant cette typologie des niveaux narratifs établie par Gérard Genette, on peut aussi approfondir le niveau intradiégétique, quand le personnage central est en retrait. Le narrateur raconte alors une histoire qui est éloignée de la diégèse. C'est cette démarche qui est adoptée par le narrateur du *Lazarillo* de 1555. Ce dernier se met en retrait comme personnage afin de raconter l'histoire de Licio, puni suite aux calomnies de don Paver. Se désignant lui-même à la troisième personne, il fait un « récit de récit », racontant ce qu'a raconté Don Paver.

Juntóse todo y lo que en mí había hecho el buen capitán, y, mejor que él, procuró con todas sus malas mañas hacer; y, como fue en la corte, luego fue con grandes quejas al rey, informándole de traidor y aleve, diciendo que una noche teniendo el dicho capitán Licio en cargo de la guarda y la más cercana centinela por muchos dineros que le había dado por librarle de serla. Y esto decían él y otros muchos más. Y así le ayude Dios, como dijo la verdad, que Lázaro de Tormes no lo podía dar sino muchas cabezas de los que tenía a sus pies, y dispuso de él, diciendo que había traído de partes extrañas un atún malo y cruel, el cual atún había muerto gran número de los de su ejército con una espada que en la boca traía, de la cual jugaba tan diestramente, que no era posible sino ser algún diablo, que, para destrucción de los atunes, tomó su forma; y que él, viendo el daño que el mal atún había hecho, lo desterró, y, so pena de muerte, le mandó de apartarse del campo, y que el dicho Licio, en menosprecio del real mando y de la real corona, y a su despecho, lo habían acogido en su compañía y dado favor y ayuda, por do había incurrido en crimen *lessae majestatis*, y por derecho y ley debía de ser hecha de él justicia, porque fuese castigo de su yerro, y en él otros tomasen ejemplo, porque dende adelante nadie fuese contra los mandamientos reales.⁸³

⁸³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos*. Vol.1, op. cit., pp.142-143.

C'est aussi à l'image du *Lazarillo* de 1620 de Juan de Luna, dans lequel le narrateur laisse de côté l'autobiographie fictive afin de raconter l'histoire de Charles Quint avec les franciscains.

El emperador Carlos Quinto mostró bien esto, a quien el general de los franciscos ofreció veintidós mil frailes para la guerra, que no pasasen de cuarenta años y que llegasen a los veintidós. El invicto emperador respondió que no los quería, porque habría menester veintidós mil ollas todos los días para sustentarlos, dando a entender ser más hábiles para comer que para trabajar⁸⁴.

Dans les deux exemples, il s'agit de récits d'autres personnages mais racontés par l'auteur-narrateur. C'est ce qui fait que la narration se situe au niveau diégétique ou intradiégétique. Cependant, il convient de faire la différence entre l'histoire événementielle et l'acte de narration secondaire qui sont aussi intradiégétiques.

L'histoire des événements est celle racontée par le récit et l'acte de narration, c'est lorsqu'un personnage présent dans la diégèse prend la parole pour raconter une histoire. Dans les deux exemples extraits des deux récits objets de notre étude, l'histoire événementielle correspond à l'histoire de don Paver avec Licio et celle de Charles Quint racontée par l'auteur narrateur. Nous allons approfondir cette question de l'acte de narration secondaire dans l'étude du dernier niveau narratif appelé métadiégétique.

1.4. Narration métadiégétique

Dans certains récits, le narrateur renonce à son statut de racontant pour déléguer la parole à l'un des personnages. Ce cas de figure donne une instance narrative qui produit un récit au second degré, enchâssé dans le récit premier où le narrateur lui-même exerce sa fonction principale qui consiste à raconter une histoire. Dans le cas de la narration

⁸⁴ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillo. Vol.1*, op. cit., pp.267-268

métadiégétique, le narrateur principal raconte qu'un personnage raconte et lui laisse la parole ou rapporte ses propos, soit une narration au second degré. Ainsi, un personnage quelconque se met à raconter une histoire. Cette forme de l'instance narrative est bien présente dans les deux récits que nous étudions. Aussi bien dans le *Lazarillo* de 1555 que celui de 1620 de Juan de Luna, le narrateur donne la parole aux personnages du récit. Ces derniers s'emploient à dire leur point de vue sur une situation présente. Ils s'emploient aussi surtout à raconter une autre histoire au sein même du récit premier. Cette pratique narrative reste plus fréquente dans le *Lazarillo* de 1555.

Tout d'abord, on note cette figure avec la prise de parole de la femme de Licio qui se charge d'intervenir devant le roi pour la libération de son mari suite aux calomnies de don Paver

“Señor, mi marido ni los que con él vienen, no, tienen cerco sobre vuestra real persona, y, asimismo, él ni nadie de su compañía en casa alguna ha entrado, sino en la de don Paver. Y así, los vecinos y moradores de aquí no se quejarán con razón, que en sus casas les han hecho menos una toca; y si están en el pueblo, es esperando lo que vuestra alteza les manda hacer, y para esto es mi venida. Y no quiera Dios que en Licio ni en los que con él vienen haya otro pensamiento; porque todos son buenos y leales” “Dueña”, dijo el rey, “por ahora no hay más que responder.”⁸⁵.

Dans ce passage, l'intervention du roi est aussi significative et crée en même temps une narration métadiégétique. C'est aussi le cas pour d'autres personnages du récit à l'image de Licio, les thons, les amis de Lazaro à Tolède, don Paver, Melo, qui ont tous pris la parole à l'intérieur du récit.

C'est cette même instance narrative qui est utilisée dans le *Lazarillo* de 1620. L'exemple le plus illustratif, qui donne une narration au second degré, est la rencontre entre Lazaro et l'écuyer, un de ses

⁸⁵ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.165.

maîtres à Tolède dès le début de son aventure, notamment dans la première partie de 1554 qui correspond au *Lazarillo* original. Ce dernier prend la parole dans le récit de 1620 pour raconter à Lazaro la suite de son aventure depuis qu'ils se sont séparés⁸⁶. A cela s'ajoute aussi la prise de parole d'autres personnages comme les gitans, l'ermite ou encore la belle-mère de l'ermite, qui raconte à Lazaro les chapitres matrimoniaux de l'union de sa fille avec l'ermite.

Globalement, dans ces exemples, la narration passe d'un récit premier à un autre récit au second degré enchâssé dans le récit premier. C'est ce qui permet de créer un niveau narratif métadiégétique. Cependant, il convient de souligner que la prise de parole des personnages présents dans la narration crée un acte de narration secondaire qui lui est intradiégétique. Ce sont les événements mis en scène dans cette narration au second degré qui sont dits métadiégétiques. Prenons l'exemple du chapitre XI qui correspond à la rencontre entre Lazaro et les gitans dans le *Lazarillo* de 1620 de Juan de Luna, pour mieux comprendre la question de l'acte de narration secondaire et l'histoire événementielle.

El día que salí, o salté (por mejor decir) de casa de mi padre y llevaron a la trena, me pusieron en un aposento más obscuro que limpio, y más hediondo que adornado. Al dómine Urvez, que está presente, y no me dejará mentir, le metieron en el calabozo hasta que dijo era clérigo, porque en el mismo lo remitieron al señor obispo de anillo, que le dio una muy gran reprehensión, por haberse pensado ahogar en tan poca agua, y haber dado tal escandalo; pero, con la promesa que hizo de ser más cauto, y de atar su dedo de modo que la tierra no supiese sus entradas y salidas, le soltaron, mandándole no dijese misa en un mes⁸⁷.

Dans cet extrait, il faudra faire une nuance entre la prise de parole de la gitane, « El día que salí, o salté (por mejor decir) de casa de mi

⁸⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.224-226.

⁸⁷ Josep M. Sole-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.280.

padre y llevaron a la trena, me pusieron en un aposento más obscuro que limpio, y más hediondo que adornado. », et sa propre histoire racontée. Ici, l'acte de narration (qui correspond à la prise de parole de la gitane) se situe au niveau intradiégétique, car il s'agit d'événements racontés à Lazaro. En revanche, les événements mis en scène dans la narration (histoire de la gitane) sont métadiégétiques car ils n'appartiennent pas à la diégèse.

A travers ces exemples, tirés des récits qui nous occupent, nous pouvons s'interroger sur les fonctions que jouent les récits au second degré et le niveau événementiel métadiégétique. L'exemple de la prise de parole de l'écuyer dans le récit de la continuation de Luna de 1620 a pour fonction une mise en abyme. L'intervention de l'écuyer permet de réunir les deux récits, la première partie de 1554 et la continuation de 1620. Cette intervention permet de savoir la suite de l'histoire de l'écuyer, maître de Lazaro dans le récit de 1554. D'où la fonction de mise en abyme qui justifie l'insertion de l'histoire de l'écuyer (qui a débuté dans le *Lazarillo de Tormes* de 1554) dans la continuation de 1620. Ce jeu de miroir se situe principalement sur le plan littéraire. D'une part, pour le lecteur averti, il fait référence à un texte très connu, la matrice même du récit qu'il est en train de lire, d'autre part, du point de vue de la création, il établit une filiation (par la continuité du personnel narratif) entre une œuvre publiée en 1620 et un récit initialement conçu en 1554.

Quant à l'exemple de la prise de parole de la femme de Licio dans la continuation de 1555, ce récit au second degré a une fonction explicative. Le narrateur donne la parole à la femme de Licio qui se charge d'expliquer au roi des thons le déroulement des faits. Cette fonction apporte une explication utile pour gagner la confiance du roi qui, finalement, a décidé de se fier aux propos de Licio. En procédant ainsi, l'auteur instruit le lecteur sur un fait tout en lui donnant une série

d'informations utiles pour comprendre les manœuvres pour la libération de Licio et rendre vraisemblable leur issue.

En résumé, dans les deux récits, on note la pluralité du point de vue dans la technique narrative de l'auteur. Il s'agit d'un changement de narrateur à l'intérieur même de la diégèse à caractère autobiographique. D'un moment à l'autre, Lazaro narrateur central qui raconte sa propre histoire, passe la parole à un personnage, qui raconte au second degré. Cette instance donne au lecteur la sensation d'une pluralité de voix.

Dans ce même ordre d'idée, tout récit au second degré se présente avec une fonction principale qui peut être une information ou une explication, une mise en abyme, un divertissement ou une moralisation. Il convient aussi de déterminer la fonction utilisée dans les récits au second degré et le niveau métadiégétique comme nous l'avons montré à travers la prise de parole de l'écuyer dans la continuation de 1620 et celle de la femme de Licio dans la continuation de 1555. Ainsi, cette étude a permis de mieux comprendre la question des niveaux narratifs et de leurs fonctions avec l'aide de la théorie de Gérard Genette, qui est un support crucial pour mener à bien notre étude. Le narratologue français nous permet aussi d'affiner notre étude sur la question des modes et des points de vue narratifs.

2. Les modes narratifs et les points de vue narratifs

Dans tout récit, l'auteur choisit un narrateur qui se charge de raconter l'histoire. Ce dernier est différent de l'auteur qui est la personne réelle qui écrit l'histoire. Ainsi, pour mener à bien sa narration, l'auteur met en place différentes stratégies visant à définir le choix des modes narratifs en rapport avec son récit et les perspectives. Les modes narratifs sont bien définis par Yves Reuter qui en distingue deux, à savoir, le mode du *raconter* et celui du *montrer*. Quant aux points de vue

narratifs, l'étude implique la réponse à un questionnement afin de déterminer ce que sait le narrateur à travers les différentes focalisations. Il s'agit ici d'étudier la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. Ainsi, cette partie de notre étude permet de définir les différentes stratégies et techniques de la narration mais aussi les points de vue. Globalement, elle permet de distinguer la voix et la perspective narrative dans les deux récits en question.

2.1. Modes narratifs

Pour une représentation verbale de l'histoire racontée dans le récit, l'auteur met en place des stratégies et des techniques afin de mener à bien sa narration. Ainsi donc, l'auteur établit des effets de distance dans le but de créer un mode narratif précis pour la régulation de l'information narrative. On distingue deux modes narratifs à savoir celui du *raconter* et celui du *montrer*.

(...) dans le premier, la médiation du narrateur n'est pas marquée. Elle est visible. Le narrateur est apparent, il ne dissimule pas sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée par un ou plusieurs narrateurs, médiée par une ou plusieurs « consciences ». Ce mode, celui du *raconter* (appelé aussi diégésis) est sans doute le plus fréquent dans notre culture, depuis les épopées jusqu'aux faits divers, en passant par les romans.

Dans le second mode narratif, celui du *montrer*, appelé aussi *mimésis*, la narration est moins apparente pour donner au lecteur l'impression que l'histoire se déroule, sans distance, sous ses yeux, comme s'il était au théâtre ou au cinéma. On construit ainsi l'illusion d'une présence immédiate⁸⁸.

Pour Genette, ce n'est pas exactement la même chose, car il considère qu'un récit ne peut véritablement imiter la réalité. Il s'agit plutôt d'un acte narratif de langage qui provient d'une instance narrative. Autrement dit, le récit ne peut pas représenter la réalité, il ne peut que la

⁸⁸ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p.39.

raconter. Voilà pourquoi Genette atteste que tout récit est obligatoirement diégésis (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de mimésis (imiter) en rendant l'histoire réelle ou vivante⁸⁹. Cependant, à travers ces deux modes narratifs, l'auteur du récit utilise quelques techniques différentes les unes des autres.

On peut ainsi évoquer l'opposition entre scènes et sommaires, en suivant les perspectives et les fonctions du narrateur. Dans le premier cas, qui concerne les scènes, elles sont plutôt perceptibles dans le mode du *montrer*, caractérisées par « une visualisation forte, accompagnée notamment des paroles des personnages et d'une abondance de détails. On a l'impression que cela se déroule sous nos yeux, en temps réel. ». Dans le second cas, celui des sommaires, on le perçoit mieux dans le mode du *raconter*. Ils « présentent en effet une tendance au résumé et se caractérisent par une visualisation moindre (...) »⁹⁰.

Au-delà même de cette différence sur les techniques de la narration, on peut mettre l'accent sur les paroles des personnages. La perception des paroles des personnages d'une narration quelconque s'analyse en suivant le type de mode utilisé. Autrement dit, chaque mode se caractérise par une forme différente. Cette étude du mode narratif implique la compréhension de la distance entre le narrateur et l'histoire. Gérard Genette parle de discours transposé et de discours narrativisé. Dans le premier cas, il s'agit de paroles ou d'actions d'un personnage intégrées à la narration et censées être prononcées par celui-ci, généralement sous forme de dialogue ou de citation avec guillemets. Dans le second, il s'agit de paroles ou d'actions du personnage rapportées par un narrateur⁹¹. Des exemples tirés des récits que nous étudions peuvent permettre de mieux cerner ces deux types de discours. Le

⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.185.

⁹⁰ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p.40.

⁹¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.191-192.

premier élément du discours se note dans l'attitude de la famille de Licio dans le *Lazarillo* de 1555. Cette dernière se rend au conseil du roi dans le but de plaider pour la libération de son mari.

Y los alcaldes ante el rey dijeron cómo era verdad que el capitán general les había enviado a decir que su alteza les mandaba que luego, a la hora, hiciesen la justicia, y por dar en ello más brevedad no le trujeron, como se suele hacer, por las acostumbradas calles; creyendo que aquel fuese el mandado de su alteza, lo habían mandado degollar. Por manera que el rey conoció la gran culpa de su capitán y fue cayendo en la cuenta; y, cuanto más en ello miraba, más se manifestaba la verdad⁹².

Nous sommes en face d'un discours narrativisé dans la mesure où les paroles du personnage (la femme de Licio) sont intégrées dans la narration et rapportées au style indirect. Ce discours distant est traité comme tout autre événement. Autrement dit, les paroles de la femme de Licio sont relatées par le narrateur comme un événement du récit. Ainsi donc, le texte fait référence à une prise de parole d'un personnage secondaire.

L'autre exemple qui illustre l'existence d'un discours transposé pourrait se référer à la rencontre entre Lazaro et la femme de l'ermite dans le *Lazarillo* de 1620.

Ellas, propuesta toda tristeza y melancolía, se comenzaron a reír diciendo que bien se echaba a ver nuevo y poco experimentado en aquel oficio, pues no sabía que, cuando decían un ermitaño solitario, no se entendía haberlo de estar de la compañía de mujeres, no habiendo ninguno que no tuviese una por lo menos con quien pudiese pasar los ratos que le quedaban desocupados de su contemplación, en ejercicios activos, imitando unas veces a Marta y otras a Maria, particularmente aquel desdichado, que sustentaba cuatro (...) ⁹³.

⁹² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.36

⁹³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.320.

Nous sommes en face d'un discours transposé au style indirect. Le narrateur rapporte les paroles du personnage selon son mode d'interprétation. Ici, c'est le narrateur qui prend en charge les paroles du personnage, la femme de l'ermite. Dans ce cas, les paroles rapportées par le personnage se présentent sous la forme d'une proposition subordonnée. Dans ce fragment, le narrateur a le privilège de ne pas reproduire les propos du personnage tels quels. Il les reformule à sa guise d'une autre manière.

En définitive, le mode narratif est d'une importance capitale dans la mesure où il permet de mieux comprendre les différentes focalisations qu'on peut noter dans une narration. Cette question de point de vue ou focalisation constitue la suite de notre analyse.

2.2. Point de vue et focalisation

Quand on parle de points de vue, on fait allusion aux perspectives, aux focalisations ou visions des personnages à l'intérieur même de la narration. Les points de vue narratifs permettent au lecteur de percevoir le récit selon une vision et une conscience. Le lecteur pourra ainsi en savoir plus sur l'univers du récit et éventuellement sur la conscience des personnages. Dans tout récit en effet, les événements de l'histoire sont exposés en suivant différents points de vue. Ces événements ne sont évidemment pas neutres et permettent de mieux comprendre la relation entre le narrateur et l'histoire racontée.

Du point de vue théorique, Jean Pouillon utilise la notion de « vision » définie comme le point de vue adopté par l'auteur dans la représentation des personnages. Il établit différentes visions à savoir la vision par derrière, la vision avec et la vision du dehors. Pour sa part, Todorov utilise le concept d'« aspects » pour définir les trois grands types de perspectives.

En lisant une œuvre de fiction, nous n'avons pas une perception directe des événements qu'elle décrit. En même temps que ces événements, nous percevons, bien que d'une manière différente, la perception qu'en a celui qui les raconte. C'est aux différents types de perception, reconnaissables dans le récit, que nous nous référons par le terme d'*aspect* du récit (en prenant ce mot dans une acception proche de son sens étymologique, c'est-à-dire, « regard »). Plus précisément, l'aspect reflète la relation entre un *il* (dans l'histoire) et un *je* (dans le discours), entre le personnage et le narrateur⁹⁴.

Cependant, dans l'étude des points de vue narratifs, la théorie de Gérard Genette est déterminante et constitue une référence chez les spécialistes de la narratologie. Genette part de la distinction entre la voix et la perspective narratives. Cette dernière se réfère au point de vue adopté par le narrateur, que Genette nomme focalisation. Elle peut être définie comme une « une restriction de “champs”, c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience [...] »⁹⁵. Gérard Genette distingue trois types de focalisations à savoir la focalisation zéro, la focalisation interne et, enfin, la focalisation externe. Ces différentes catégories nous servent à mieux comprendre la question des points de vue narratifs dans les deux récits que nous étudions.

Dans le premier cas, qui concerne la focalisation zéro, il s'agit d'une absence de focalisation. On parle aussi de point de vue omniscient dans la mesure où le narrateur sait tout sur les personnages. Ce narrateur est à l'image de Dieu, qui en sait même plus que le personnage lui-même. C'est bien évidemment cette idée qui domine dans les récits picaresques qui utilisent le « je » autobiographique. C'est l'exemple du *Lazarillo de*

⁹⁴ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », In : *Communication*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, pp.125-151, p.141.

⁹⁵ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p.49.

Tormes de 1555 lorsque le narrateur décrit la scène de l'embarquement de Lazaro et ses amis pour la guerre d'Alger.

Partimos de esta ciudad aquel caballero y yo, y otros y mucha gente, muy alegres y muy ufanos como a la ida todos van. Y por evitar prolijidad de todo lo acaecido en este camino, no hago relación, por no hacer nada a mi propósito; mas, de que nos embarcamos en Cartagena, y entramos en una nao bien llena de gente y vituallas, y dimos con nosotros donde los otros⁹⁶.

On peut donc noter que nous sommes dans un type dit focalisation zéro ou point de vue omniscient. Le narrateur est en mesure de donner toutes les informations sur le passé, le présent et même les secrets les plus intimes des personnages. Il sait tout et voit tout ce qui est en rapport avec les personnages. Le narrateur organise l'ensemble des personnages et surtout montre sa position surplombante en renonçant à raconter ce qui « n'est pas à propos ».

Dans ce même ordre d'idée, on peut prendre l'exemple du *Lazarillo* de 1620 de Juan de Luna, qui suit cette même logique de récit (pseudo) autobiographique.

Los pescadores, echando de ver se les ofrecía tan buena, asiéronla de la melena, y aun de todo el cuerpo. Viendo que acudía tanta gente al nuevo pescado, determinaron esquitarse de la pérdida que habían hecho, cortándome la soga del pie, y así enviaron a pedir licencia a los señores inquisidores para mostrar por toda España un pez que tenía cara de hombre⁹⁷.

Dans cet extrait, le narrateur transmet au lecteur tous les renseignements que lui seul possède et qui vont théoriquement au-delà des simples connaissances du personnage de Lazaro. Sa supériorité informationnelle est apparente dans la mesure où il en sait plus que les personnages, et en particulier, plus que Lazaro jeune.

⁹⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.107.

⁹⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., pp.236-237.

En résumé, dans ces genres de récits (pseudo) autobiographiques de la picaresque, le narrateur est omniscient puisqu'il détient un savoir supérieur à celui du personnage dans tous les cas. Cette supériorité est cependant vraisemblable, puisque le pacte narratif de départ est celui d'un personnage narrateur plus âgé donc plus expérimenté que le personnage acteur, plus jeune, dont la vision est limitée.

Dans le cas de la focalisation interne, le narrateur en sait autant que les personnages. Autrement dit, il ne peut nous fournir une explication des événements avant que les personnages ne l'aient trouvée. Dans la focalisation interne, le point focal est situé à l'intérieur de la narration. On peut revenir sur les deux récits objets de notre recherche pour fournir des exemples illustratifs de cette technique. Dans le *Lazarillo* de 1555, la focalisation interne peut être perçue dans le chapitre VIII, où le narrateur explique les différentes démarches utilisées pour la libération de Licio, victime de calomnies de la part de don Paver.

(...) y luego sin detenerse fueron al aposento de los alcaldes, y quiso su desdicha que, yendo por la calle, toparon con don Paver, que así se llamaba el inventor de los nuestros ufanos, el cual muy acompañado iba a Palacio. Mas, como vio la dueña y su capitania, y supo quien era, y conoció el portero, como astuto y sagaz sospechó lo que podía ser, y con gran disimulación llamó al portero, e interrogándole a do iba con aquella compañía; el cual simplemente se lo dijo⁹⁸.

On peut remarquer dans cet exemple que le narrateur se glisse dans la peau de don Paver, ce qui particulièrement visible dans l'usage des verbes de perception et d'état d'esprit : « vio, conoció, sospechó » afin de montrer ses faits et gestes. Ainsi donc, la perception des événements passe principalement par le point de vue de don Paver. Cela permet au lecteur de se mettre au niveau du personnage. Ce procédé permet de maintenir une certaine tension narrative en laissant le lecteur dans

⁹⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.150.

l'attente d'un dénouement incertain ou du moins non anticipé. Un autre exemple pourrait être extrait du *Lazarillo* de 1620 de Juan de Luna.

Fue, pues, el caso que, llegando a la posada, vi a un semihombre que más parecía cabrón, según las vedijas e hilachas de sus vestidos. Tenía su sombrero encasquetado, de manera que no podía ver la cara; la mano puesta en la mejilla y la pierna sobre la espada, que en una media vaina de Limoges traía [...] ⁹⁹.

Le narrateur, Lazaro jeune, raconte ce qu'il voit. Ainsi donc, la perception des événements dans la narration passe par ce personnage focalisateur sans que nous ayons au départ plus d'informations sur le personnage mystérieux que Lazaro lui-même. Dans cet exemple, il s'agit non seulement de décrire un nouveau personnage, mais aussi de créer une attente chez le lecteur autour de son identité, car le personnage focalisateur ne peut le révéler à partir de sa vision : « no podía ver la cara ». Il faudra attendre un échange de regard au final d'une longue description pour que l'attente soit levée.

(...); el sombrero a lo picaresco, sin coronilla, para evaporar el humo de su cabeza; la ropilla era a la francesa, tan acuchillada de rota, que no había en que poder atar una blanca de caminos; las calzas, al equipolente; las medias, una colorada y la otra verde, que no le pasaban de los tobillos; los zapatos eran a lo descalzo, tan traídos como llevados; en una pluma, que cosida en sombrero llevaba, sospeché ser soldado. Con esta imaginación le pregunté de donde era y adónde bueno caminaba. Alzó los ojos para ver quién era el que se lo preguntaba. Conocióme, y yo a él: era el escudero que en Toledo serví ¹⁰⁰.

On remarque par ailleurs que la focalisation interne adoptée multiplie les indices non pertinents et les détails « visibles », voire les fausses pistes comme « la ropilla a la francesa », mais sans rien révéler

⁹⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.223.

¹⁰⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.223-224.

d'essentiel, si ce n'est le statut social probable du mystérieux personnage, fort mal vêtu comme un soldat.

Cependant, la focalisation interne peut apparaître de différentes manières. Pour Genette, elle peut être fixe (tout passe par un personnage), variable (la focalisation passe par différents personnages) ou multiple (le même événement évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages)¹⁰¹.

D'abord, pour ce qui est de la focalisation interne fixe, nous l'avons déjà montré à travers les exemples tirés du *Lazarillo* de 1555 et celui de 1620, c'est-à-dire, l'exemple de don Paver et celui de l'écuyer que Lazaro retrouve de nouveau. Dans ces exemples, ce mode permet de centrer la narration sur un personnage.

Ensuite, la focalisation interne variable peut se référer à l'intention de Lazaro d'entamer des poursuites contre sa femme soupçonné d'adultère avec l'archiprêtre pendant l'expédition d'Alger. Il décide alors de prendre l'avis de ses amis.

El uno que era procurador de causas perdidas, me ofrecía cien ducados por mi provecho; el otro, como mas entendido por ser un letrado de cantoneras, me decía que si él estuviera en mi pellejo, no daría mi ganancia por doscientos; el tercero me aseguraba (que, como corchete que era, lo sabía muy bien) haber visto otros pleitos menos claros, más dudosos, que habían valido a los que los habían emprendido una ganancia sin cuento, (...) ¹⁰².

Dans cet exemple, la focalisation passe par différents personnages, c'est-à-dire, les trois amis de Lazaro. La perception des événements ne passe pas seulement par un personnage mais plutôt par différents personnages qui envisagent chacun un futur possible depuis leur vision.

¹⁰¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.206-207.

¹⁰² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.813.

Ce procédé de l'auteur du *Lazarillo* permet au lecteur d'avoir des avis différents sur les faits d'une narration.

Enfin, pour ce qui est de la focalisation interne multiple, c'est un procédé assez rare qu'on ne retrouve pas dans les deux œuvres. Pour Genette, ces procédés sont plutôt perceptibles dans « les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistolaires. »¹⁰³.

Dans le dernier cas, celui de la focalisation externe, le narrateur n'a accès à aucune conscience. Il ne décrit que ce qu'il voit ou entend. Autrement dit, le narrateur ne rapporte que les apparences extérieures. C'est le cas dans le *Lazarillo* de 1555, lorsque le narrateur décrit la scène de la lutte farouche entre Lazaro et les thons :

« Los que estaban dentro de la cueva, como vieron la matanza, comienzan a desembarazar la posada, y, con cuanta furia entraron, a mayor salieron. Y, como los de fuera supiesen la nueva y viesan salir a algunos descalabrados, no procuraron entrar, (...)»¹⁰⁴.

Les personnages agissent dans la narration sans que le narrateur connaisse leurs pensées et leurs émotions. Le narrateur tente juste de décrire la scène de l'extérieur, comme on peut le noter aussi dans la continuation du *Lazarillo* de Juan de Luna de 1620.

« Con la grande tabaola no se entendía nada de lo que se mandaba: unos corrían a una puerta, otros a otra; (...). Todos se confesaban con quien podían, y tal hubo que se confesó con una piltrafa y ella le dio la abolición tan bien como si hubiera cien años que ejercitaba el oficio. »¹⁰⁵.

Le personnage narrateur se limite tout simplement à donner des informations sur les actions et les gestes des autres personnages au

¹⁰³ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.207

¹⁰⁴ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.129.

¹⁰⁵ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.229.

moment de leur naufrage sur la route de Carthagène. Le lecteur n'a pas accès à leurs sentiments. Les discussions sont donc opérées de l'extérieur ; ce qui rend le récit plus « objectif ». Le procédé permet de fabriquer des scènes vues de l'extérieur et où la description ne fait pas état d'une vision avec des sentiments. Il s'agit de déployer une scène épique parodique dans le cas de la bataille contre les thons, en adoptant justement le point de vue externe caractéristique de ce genre de style. Pour le naufrage, on pense aussi à l'idée d'une sorte de scène « panoramique » destinée à montrer l'étendue du désastre, comme le ferait un narrateur historique. Il y a, dans les deux cas, pour décrire des groupes, l'idée d'une vision surplombante, qui exclut toute focalisation interne.

Les différents types de focalisation sont donc d'une importance capitale pour comprendre le lien entre le personnage et le narrateur. Cependant, certaines incohérences peuvent être établies du point de vue de leur application. La distinction entre les différents types est parfois tellement proche que celui qui les étudie pourrait se retrouver dans une impasse pour déterminer la ligne de démarcation entre les différentes focalisations dans la narration. Les deux focalisations, internes et externes, permettront d'illustrer nos propos.

Parfois, une focalisation interne sur un personnage peut être vue par le lecteur comme une focalisation externe sur un autre. Il semblerait, du point de vue théorique, que Gérard Genette soit conscient de la manifestation de certaines « infractions » au sein des différents types. Il part du principe d'altérations, qui peut être défini comme des « infractions isolées, quand la cohérence d'ensemble demeure assez forte pour que la notion de dominant reste pertinent. ». Il distingue deux types d'altérations concevables, à savoir la paralipse, qui consiste à donner moins d'informations qu'il n'est en principe nécessaire, et la paralepse

qui consiste à donner plus d'informations qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble¹⁰⁶. Dans la plupart des cas, la paralipse apparaît dans la focalisation interne et fait référence à l'ensemble des informations que le narrateur dissimule au lecteur. Quant à la paralepse, on la perçoit mieux dans la focalisation externe quand on note un excès d'informations, c'est-à-dire au-delà de ce que permettrait d'attendre la focalisation adoptée.

L'analyse de certains éléments dans les œuvres que nous étudions nous permet de mieux comprendre la question des incohérences du point de vue des différentes focalisations. Dans le *Lazarillo de Tormes* de 1555, on peut noter certaines « incohérences » ou invraisemblances à travers la conduite de Lazaro dans les profondeurs maritimes suite à sa métamorphose en thon. En effet, à plusieurs endroits du texte, après sa transformation, le personnage parle comme s'il était un humain et, à d'autres moments, comme s'il était un thon. A cet effet, on peut prendre des exemples pour l'illustrer.

En saliendo, señor, que salí de la roca, quise luego probar la lengua, y comencé a grandes voces a decir: “¡muera, muera!” aunque, apenas había acabado estas palabras cuando acudieron las centinelas, que, sobre el pecador de Lázaro estaban, y, llegados a mi, me preguntan quién viva. “Señor,” dije yo, “viva el pece y los ilustrísimos atunes”; pues, “¿por qué das las voces?” me dijeron; “¿De qué capitanía eres, señor?” Yo les dije que me pusiesen ante el señor de los capitanes, y que allí sabrían lo que preguntaban¹⁰⁷.

Dans cet extrait, Lazaro est vu comme un thon. Il communique avec des thons à travers leur propre langue. Ce passage justifie une incohérence que nous pouvons nommer une paralepse définie par Genette comme un excès d'informations dont le lecteur peut bénéficier.

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.211

¹⁰⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.117.

Nous sommes dans une focalisation externe dans la mesure où Lazaro est vu comme un thon à travers son attitude et sa communication avec les thons. Cependant, à d'autres moments, Lazaro se considère comme humain. Plusieurs passages dans le récit de la continuation de 1555 le justifient. Il marche au lieu de nager, il pense et interprète ses gestes et l'attitude des thons dans la cour subaquatique. Le lecteur pourra donc noter ces discordances entre Lazaro-thon et Lazaro-humain. Elles sont perceptibles à travers l'attitude du protagoniste. Dans le chapitre cinq, le protagoniste marche comme s'il était un humain au lieu de nager.

De esta suerte caminamos ocho soles, que llaman en el mar a los días, al cabo de los cuales llegamos a do mi amigo y los de su compañía tenían sus hijos y hembras, de las cuales fuimos recibidos con mucho placer, y cada cual con su familia se fue a su albergue, dejándome a mí y al capitán en el suyo.¹⁰⁸.

A travers son attitude dans la cour subaquatique des thons, Lazaro, vu comme un thon suite à sa métamorphose, se voit lui-même comme un humain. Ainsi, on passe systématiquement d'une vision interne (Je: Lazaro=celui qui voit) à une vision externe (Il: Lazaro=celui qui est vu et jugé). Cette démarche de l'auteur a un but didactique. Elle permet d'instruire le lecteur sur la conduite des thons tout en établissant une comparaison avec le hors texte. Lazaro, qui se considère comme un thon, peut donc interpréter l'attitude des thons à sa guise. Ces « incohérences » du point de vue de la focalisation sont des démarches qui rendent complexe l'étude des points de vue narratifs. Elles sont aussi à noter dans la continuation de Juan de Luna de 1620, surtout au chapitre III, au moment de la capture de Lazaro:

« Los pescadores que alrededor estaban acudieron a picarme, haciéndome caminar con sus rempujones, que me servían como de un estribo.

¹⁰⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.135-136.

Ellos picando y yo coceando, llegamos hasta cerca de la superficie del agua, donde me sucedió una cosa que fue causa de toda mi desdicha. »¹⁰⁹.

Dans ce passage, on passe des informations du personnage à celle du narrateur. Ce dernier sait qu'il va arriver au personnage de mauvaises choses (mi desdicha). Cependant, ces informations sont dissimulées au lecteur. On est en face d'une vision externe : le personnage ignore la suite de sa trajectoire vitale ce qui s'oppose à la vision interne du narrateur qui sait qu'il y aura une suite négative (« desdicha ») des aventures de Lazaro. Ce faisant la manœuvre narrative introduit aussi une amorce de tension narrative, le lecteur s'attend à ce qu'il se passe quelque chose, au détriment du personnage.

Ces incohérences du point de vue des différents types de focalisation ont fait réagir certains spécialistes à l'image d'Alain Rabatel. Ce dernier s'appuie sur le fait que les notions de focalisations sont d'un maniement malcommode, dans la mesure où « elles reposent sur des considérations critiques, ou narratologiques, insuffisamment étayées par des faits de langue. On se retrouve ainsi face à une situation paradoxale, qui est particulièrement dommageable. »¹¹⁰.

Mieke Bal avait déjà remarqué certaines ambiguïtés dans les types de focalisations proposés par Genette. Ces ambiguïtés concernent la différence entre les sujets de la focalisation et les objets de la focalisation, qui restent un peu imprécises dans la conscience du lecteur. Mieke Bal prétend même dénoncer le fait que Genette tente d'occulter cette différence. Elle pense donc que sa typologie n'est pas sans valeur dans la mesure où la focalisation reste à définir avec plus de précision¹¹¹. La

¹⁰⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.233.

¹¹⁰ Alain Rabatel, *Une histoire de point de vue*, Publication du Centre d'Études Linguistiques des Textes et des discours, Université de Metz, 1997, p.9.

¹¹¹ Mieke Bal, « Narration et focalisation : Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, n°29, 1997, pp.107-127, p.113.

pertinence de l'analyse de Bal s'explique par le fait de la différence du sujet de la focalisation entre les récits à focalisation zéro où la vision passe par le narrateur, et la focalisation interne où la vision passe par le personnage. C'est aussi cette divergence qu'on peut noter dans la théorie sur les objets de la focalisation dans les récits à focalisation interne (la vision passe par le personnage) et la focalisation externe (la vision est portée sur le personnage qui est vu par le narrateur, dans une sorte d'emboîtement). Pour résoudre ce qu'elle conçoit comme des lacunes théoriques, Mieke Bal propose une définition des deux catégories de Genette à savoir la focalisation interne et la focalisation externe en partant d'abord de l'objet de la focalisation.

Le focalisé peut être visible ou invisible. J'entends par cette distinction la différence entre ce qui peut être perçu, par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût, par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut pas l'être. C'est la distinction genettienne entre focalisation interne et focalisation externe, mais alors strictement réservé au focalisé. Faute de mieux, j'indiquerai par le mot « perceptible » ce qui relève de la présentation d'un focalisé extérieur, « imperceptible » est un focalisé qui peut être perçu uniquement de l'intérieur, comme l'analyse psychologique¹¹².

La critique de Mieke Bal confirme le fait que même si la réflexion de Genette est une référence chez les spécialistes de la narratologie, elle contient certaines ambiguïtés que Gérard Genette n'a pas éclairées ou n'est pas en mesure d'éclairer. A vrai dire, Genette souligne tout simplement le point de vue du narrateur sans pour autant mettre l'accent, par exemple, sur la stratégie établie par le narrateur pour déléguer son point de vue aux personnages de sa narration. C'est d'ailleurs ce qui justifie la complexité de la notion de focalisation.

¹¹² Mieke Bal, « Narration et focalisation : Pour une théorie des instances du récit », op. cit., p.120.

Nonobstant, il faut avouer que les critiques de Mieke Bal et d'Alain Rabatel ne rabaissent pas les mérites de Genette. Même si les démarches de Bal et de Rabatel sont pertinentes, les deux critiques ne proposent pas une théorie capable de remplacer cette catégorie établie par Gérard Genette qui reste une référence chez les narratologues. Cette catégorisation des différentes focalisations permet de mieux s'appuyer non seulement sur les pouvoirs et les privilèges dont jouit le narrateur mais aussi et surtout de son degré de connaissance des personnages au sein de la narration.

3. Étude narratologique des personnages

Le personnage est initialement défini comme un être fictif qui agit au sein d'une narration. Il présente toutes les caractéristiques d'une personne réelle mais ne pourrait être présenté comme tel. Pour donner vie au personnage, l'auteur lui octroie une identité. Il a un prénom, un nom, un domicile, une nationalité, une profession. Il peut aussi faire l'objet d'une description morale et physique. Cependant, son existence se limite tout simplement à l'univers romanesque où il évolue. Antonio Garrido Domínguez suit cette même logique qui limite l'existence du personnage au le récit.

La gran paradoja del personaje – al igual que la de otros tantos aspectos del sistema literario – es que se desenvuelve en ámbito del relato con la soltura de una persona sin que jamás pueda identificarse con ninguna. El personaje come, duerme, habla, se encoleriza o ríe, opina sobre el tiempo que le ha tocado vivir y, sin embargo, las claves de su comprensión no residen ni en la biología, psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real¹¹³.

¹¹³ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008, p.68.

Ce sont justement ces êtres fictifs qui feront l'objet de notre étude dans le *Lazarillo*. Les personnages jouent un rôle primordial dans la narration. Ces derniers « permettent les actions, les assument, les subissent, les relient entre elles et leur donnent un sens. D'une certaine façon, *toute histoire est histoire des personnages.*»¹¹⁴. Ainsi donc, le personnage reste l'un des pivots de l'œuvre de fiction.

3.1. Les modèles théoriques d'analyse du personnage : le protagoniste principal

L'importance du personnage au sein de la narration est si grande que certains spécialistes de la question mettent en place des modes d'analyse qui permettent de mieux comprendre le fonctionnement de ces êtres fictifs, à l'image du modèle actantiel de Greimas, inspiré des théories de Propp. Greimas propose six composantes dénommées actants à travers trois axes : sujet (orientation vers un objet), adjuvant (aide à la réalisation entre le sujet et l'objet), l'opposant (nuit à la réalisation), destinateur (ce qui demande que la relation entre le sujet et l'objet soit établie), destinataire (celui pour qui la quête est réalisée).

Induit à partir des inventaires, qui restent, malgré tout, sujets à caution, construit en tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mystiques seulement, une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication entre le destinateur, et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant¹¹⁵.

L'importance de ce modèle réside dans sa simplicité qui permet de mieux cerner l'étude des personnages. Cependant, en ce qui nous concerne, nous allons proposer un modèle d'analyse spécifique pour

¹¹⁴ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p.27.

¹¹⁵ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p.178.

mener à bien notre étude. L'étude du personnage dans le *Lazarillo* est en parfaite corrélation avec les différentes thématiques propres aux œuvres picaresques. Nous allons nous appuyer sur le protagoniste principal, Lazaro, et l'analyse de ses différentes actions et interactions avec les autres personnages, dans la mesure où les actions constituent des critères indispensables pour établir une définition sur leur nature.

Le roman picaresque possède une structure temporelle quasi linéaire, avec un personnage qui raconte sa trajectoire vitale. Le récit s'ouvre en général sur une présentation du principal protagoniste, un personnage de basse extraction sociale issu d'une famille marginale. On pourrait dire que la première version du *Lazarillo* a établi une sorte de portrait type, celui de l'ascendance, qui sert d'ouverture au texte, avec la description d'un lignage constitué de larrons et d'escrocs. Ces exemples peuvent être analysés dans le *Lazarillo* de 1554 en tenant compte du père, de la mère et du demi-frère de Lazaro qui est issu d'une union de la mère avec un esclave.

Pues, siendo yo niño de ochos años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confeso y no negó, y padeció persecución por justicia. (...) Mi viuda y madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos, y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla, y metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentado las caballerizas. Ella y un hombre moreno, de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento. Este, algunas veces se venía a nuestra casa, y se iba a la mañana. Otras veces, de día, llegaba a la puerta en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. (...) De manera que, continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar. Y acuérdome que, estando el negro de mi padraastro trebejando con el mozuelo, como el niño veía a mi madre y a mí

blancos, y a él no, huía de él con miedo para mi madre, y, señalando con el dedo, decía: “¡madre, coco!” Respondió él, riendo: “¡hideputa!”¹¹⁶.

L’auteur place le récit dans un schéma chronologique manifesté par un rappel des origines du personnage Lazaro. Il permet au lecteur de saisir les origines du personnage à partir de ses racines. A travers ce fragment, l’auteur montre les origines modestes et infâmes du personnage, qui sont posées d’emblée et servent à déterminer sa trajectoire vitale et narrative. Cependant, contrairement à la première partie du *Lazarillo* de 1554, où le personnage tente un ensemble d’aventures avec différents maîtres, qui succèdent à la présentation d’une ascendance marginale, dans celui de 1555, Lazaro d’un niveau social plus élevé. Cette stabilité socio-économique est évoquée dès le début de l’œuvre, où il est recruté comme crieur public. Cette activité lui permet de survivre et de bien prendre soin de sa femme et sa fille et d’assouvir tous ses besoins matériels.

En este tiempo, estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna, y, como yo siempre anduviese acompañado de una buena galleta de unos buenos frutos que en esta tierra se crían, par muestra de lo que pregonaba, cobré tantos amigos y señores, así naturales como extranjeros, que doquiera que llegaba, no había para mí puerta cerrada; y en tanta manera me vi favorecido, que me parece si entonces matara un hombre, o me acaeciera algún caso recio, hallara a todo el mundo de mi bando, y tuviera en aquellos mis señores todo favor y socorro. (...).

(...) Acordábame en estas harturas de las mis hambres pasadas, y alababa al Señor y dábale gracias que así andan las cosas y tiempos¹¹⁷.

Cette situation initiale est celle d’un équilibre atteint en référence à la fin du récit du premier *Lazarillo*. Le récit de 1555 se présentant comme la suite du « récit des origines », sa situation initiale ne fait que

¹¹⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.25-26.

¹¹⁷ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.23

développer ce qui aurait été la situation finale du premier récit, une situation d'équilibre.

Cependant, les choses ne vont pas durer et le désir d'amélioration va émerger sous la forme d'une volonté d'éloignement du personnage. On peut ici remarquer qu'il ne s'agit plus de dépasser encore une fois sa condition sociale de gueux (ce qu'il n'est plus) mais d'homme médiocre, qui semblait content de son sort. Cela est d'autant plus notable que cet état est décrit comme prospère et que Lazaro peut, sans contrainte, assouvir ses désirs matériels fondamentaux et ne plus lutter pour sa survie. Malgré tout, il veut partir en quête de meilleure fortune. Cet éloignement est envisagé par l'intermédiaire de personnages secondaires (les amis de Lazaro à Tolède), qui lui font croire en l'importance d'entreprendre l'expédition d'Alger afin d'avoir une vie sociale plus confortable encore. Dans le *Lazarillo* de 1555, le protagoniste nous informe que, « con esto y con la codicia que yo me tenía, determinado – que no debiera – ir a este viaje. »¹¹⁸.

Dans la continuation de Luna de 1620, le protagoniste quitte Tolède « alegre, ufano y contento, como suelen los que van a la guerra, colmado de buenas esperanzas (...). »¹¹⁹. Ce concept d'éloignement est source d'une forte motivation de meilleure fortune, comme dans l'œuvre de 1555. Du point de vue théorique, Propp définit l'éloignement à travers différentes formes. Pour lui, « les formes d'éloignement ordinaires sont : au travail, à la forêt, faire du commerce, à la guerre, etc. »¹²⁰.

En parlant de concept d'éloignement pour un personnage, on pourrait appliquer le schéma actantiel de Greimas dans les deux œuvres en question. Lazaro, sujet, entreprend une aventure, un éloignement, dans le but d'améliorer sa condition sociale. Ainsi, l'éloignement

¹¹⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

¹¹⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.807.

¹²⁰ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970, pp.46-47.

s'explique par la forte motivation d'obtenir une meilleure fortune. Cette motivation constitue l'objet, l'axe du désir. Selon le modèle actantiel de Greimas, on peut considérer Lazaro comme le sujet, orienté vers un objet (meilleure fortune, qui induit sa quête qui va se traduire par le déplacement spatial).

Au cours de cette quête, surtout dans la continuation de 1555, Lazaro subit une métamorphose. Cette transformation de Lazaro en thon peut être vue comme un parcours initiatique qui aboutira à la régénération de son être. Malgré sa transformation, le personnage Lazaro est conscient de ses actes. Il se souvient de son présent et de son passé. Il garde toutes les facultés en tant qu'être humain.

Cela nous pousse à évoquer la notion de monstres marins propre à la figure de Lazaro. C'est cette même idée de monstre marin que l'on note chez le protagoniste de Juan de Luna. Après son sauvetage, il est présenté comme un monstre marin, plus précisément, un poisson qui détient des caractéristiques humaines : « [...] y así enviaron a pedir licencia a los señores inquisidores para mostrar por toda España un pez que tenía cara de hombre. »¹²¹. On voit déjà que la quête va se traduire par des transformations visibles et palpables du personnage, une question sur laquelle nous reviendrons dans l'étude relative à la métamorphose de Lazaro dans les chapitres suivants. Le personnage protagoniste évolue dans différents milieux, ce qui lui permet d'être en contact permanent avec différentes couches sociales.

Lazaro de 1555 intègre la cour subaquatique des thons, tandis que celui de Luna de 1620 reprend sa vie picaresque après une métamorphose en trompe-l'œil et qui ne constitue qu'une part réduite du récit. Dans la cour subaquatique, les thons sont présentés avec une organisation semblable à la société des hommes. Ils sont dotés d'un

¹²¹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.809.

langage propre, d'une armée et s'adonnent à des guerres interminables pour exercer leur hégémonie dans les profondeurs maritimes. Le narrateur n'hésite pas à montrer la coutume de ces personnages capables de manger leur semblable, une pratique qu'il ne trouve pas dans la société des hommes. A travers cette métamorphose, Lazaro devient le bras droit du roi et un véritable porteur des stigmates de son temps. Cela commence d'abord par la correction de certaines injustices qui déterminent la vie dans la cour subaquatique des thons. Il se présente avec des personnages secondaires comme de véritables ministres de la justice. On peut emprunter le concept de Greimas pour considérer ces personnages secondaires comme des adjuvants qui aident Lazaro à faire régner l'ordre. Suite aux calomnies de don Paver envers Licio, Lazaro s'emploie avec ses adjuvants à rendre la vie plus juste.

Dios nos ha guardado en lo principal, así hará en lo accesorio, mayormente que tengo creído que esta victoria y buena andanza nos ha dado para que seamos ministros de justicia, pues sabemos que a los males desama y castiga. El mayor de los que tantas muertes ha causado, no sería justo quedase con la vida, pues sabemos que la ha de emplear en maldades y traiciones. »¹²².

Dans cet extrait, en suivant le modèle actantiel de Greimas, on peut considérer don Paver comme le principal antagoniste qui vient perturber la stabilité de la cour et conduit à l'emprisonnement de Licio. D'après Propp, l'antagoniste a pour mission de « troubler la paix de la famille heureuse, de provoquer quelque malheur, de causer un tort ou un dommage. »¹²³.

3.2. Les personnages secondaires : une galerie de personnages-types

Dans la cour des thons, les personnages féminins, qui sont secondaires, jouent un rôle crucial. L'étude de ces personnages peut être

¹²² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.158.

¹²³ Vladimir Propp, *La morphologie du conte*, op. cit., p.49.

analysée en suivant une catégorisation. Elle se divise en deux parties. D'une part, l'image de la femme vertueuse, belle, discrète et douce. D'autre part, la femme caricaturée, stéréotypée dont la vision est négative dans l'œuvre. On peut établir un tableau pour mieux illustrer cette catégorisation en suivant l'image de la femme dans les deux œuvres qui nous occupent. Cette catégorisation nous permettra de mieux comprendre l'étude des personnages féminins.

Représentation de l'image positive de la femme dans les deux œuvres.	Représentation de l'image négative de la femme dans les deux œuvres.
<ul style="list-style-type: none"> • La femme de Licio dans la continuation de 1555. • Les thons, personnages féminins dans la continuation de 1555. • Luna thon, femme de Lazaro thon dans la continuation de 1555. 	<ul style="list-style-type: none"> • Elvira, femme de Lazaro dans les deux continuations de 1555 et 1620. • L'entremetteuse dans la continuation de 1620. • Les gitanes dans la continuation de 1620. • Les femmes adultères dans la continuation de 1620.

A travers le tableau ci-dessus, on peut bien établir deux images de la femme. On note que l'auteur dote de la femme d'un ensemble de vertus et de qualités morales, sociales et parfois même physiques. La femme de Licio, dans la continuation de 1555, représente parfaitement l'image de la femme vertueuse, belle, autoritaire et aux qualités innombrables. Ces différentes qualités lui permettent d'être mandatée par les thons pour plaider pour eux auprès du roi suite à la mort de don Paver, tué pour venger Licio.

Pues en este consejo acordamos de enviarle con quien bien lo supiese a decir. Sobre quien había de hacer esto, tuvimos diversos pareceres, porque unos decían que fuesen todos, y le suplicasen se parase a una finiestra a oír; otros dijeron que parecía desacato, y era mejor ir diez o doce de nos; otros dijeron que como estaba enojado, no se desenojase en ellos; de manera que estábamos en la duda de los ratones, cuando, pareciéndoles ser bien que el gato trajese el pescuezo un cascabel, contendían sobre quién se lo iría a colgar. A la fin, la sabia capitana dio mejor parecer; y dijo a su varón, que si servido fuese, que ella sola con diez doncellas se quería aventurar a hacer aquella embajada, y le parecía se acercaba el negocio, lo uno porque contra ella y sus flacas servidoras no se había el real poder de mostrar; lo otro porque ella, por librar a su marido de muerte, tenía menos culpa que todos; y lo demás porque pensaba saberlo tan bien decir, que antes le aplacase que indignase¹²⁴.

De la même façon, en décrivant la femme de Licio, Lazaro la présente comme une « muy hermosa atuna y de mucha autoridad. »¹²⁵. Outre le rôle joué par la femme de Licio, les thons, personnages féminins, sont présentées comme des personnages dotés de nombreuses qualités morales et surtout physiques. Ces dernières sont des personnages secondaires qui participent activement dans les différentes luttes menées dans la cour des thons : « Acordamos en el consejo de guerra que la señora capitana fuese con nosotros muy bien acompañada de otras cien atunas, entre las cuales llevó una hermana suya, doncella muy hermosa y apuesta. »¹²⁶. Ce sont donc des attributs physiques et moraux qui déterminent la conduite des thons, personnages féminins, dans la cour subaquatique. Elles sont des incarnations féminines positives. L'auteur choisit ici de s'éloigner de représentations misogynes, qui étaient courantes dans la littérature satirique. Ce portrait de la femme a une fonction didactique intéressante, mais difficile à interpréter. Dans le récit

¹²⁴ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.165-163.

¹²⁵ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.136.

¹²⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol. 1*, op. cit., p.147.

de 1555, il est évident que la femme de Licio montre des qualités de réflexion stratégiques et diplomatiques, en plus de son courage. Dans un monde de thons guerriers, elle est la seule à envisager une solution pacifique qui postule la sagacité du souverain. Le lecteur pourra tirer une leçon de morale en suivant la conduite des femmes dans les deux œuvres que nous étudions.

A côté de cette image positive de la femme, les deux auteurs des œuvres qui nous occupent ont aussi recours à une image négative des personnages féminins. On remarquera que, dans ce cas, il s'agit de personnages de basse extraction. La femme est un personnage caricaturé, stéréotypé, dépourvu de qualités éthiques et morales. C'est à l'image de la femme de Lazaro, Elvira, dans la continuation de 1555, qui encourage son mari à entreprendre l'expédition d'Alger afin de pouvoir rester avec son amant l'archiprêtre :

« Y comenzáronme con esto a poner codicia. Díjelo a mi mujer, y ella, con gana de volverse con mi señor arcipreste, me dijo: “haced lo que quisieréis; mas, si allá vais, y buena dicha tenéis, una esclava querría que trajeseis que me sirviese, que estoy harta de servir toda mi vida. »¹²⁷.

Cette image négative de la femme adultère, et qui plus est avec des prétentions d'ascension sociale, n'est pas simplement une caractéristique de la femme de Lazaro. Dans la continuation de Luna de 1620, les personnages féminins négatifs sont nombreux.

Las otras cinco dueñas eran: una viuda de un corchete, una mujer de una hortelano, una sobrina (que decía ser) de un capellán de las Descalzas, moza de buen fregado, y una mondonguera, que era a quien yo más quería, porque siempre que me daba el cuarto me convidaba con caldo de mondongo, y, antes que de su casa saliese, había envasado tres o cuatro escudillas, con que pasaba una vida que Dios nunca me la dé peor; la última era una beata: con éste tenía más que hacer que con todas, porque

¹²⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.107.

jamás hacia sino visitar frailes, con quienes, cuando estaba a solas, no había juglar como ella¹²⁸.

Cette vision négative de la femme repose sur une misogynie traditionnelle. On peut le noter particulièrement chez Luna dans sa continuation de 1620. Cette misogynie permet à l'auteur d'infliger une sanction sévère aux femmes accusées d'adultère et de toute autre attitude à l'encontre des codes de l'honneur. C'est à l'image de la femme du tailleur punie pour son adultère par son mari :

« Fuime a casa de la sastresa: hallé la casa revuelta y al sastre, su marido, que la molía a palos por haber venido sola, sin manto ni chapines, corriendo por la calle, con más de cien muchachos tras ella. »¹²⁹.

Cette misogynie a poussé l'auteur à ne pas désigner les personnages féminins par leur nom respectif. Il utilise simplement des attributs pour les désigner, sans recourir aux noms propres. L'auteur parle d'entremetteuse, femme, dame et de gitane pour se référer aux personnages féminins. Ce choix d'une galerie de types dans la construction des personnages justifie la présence de femmes stéréotypées et caricaturales. Au-delà de la misogynie de l'époque, on pourrait évoquer une fonction didactique. Cette galerie féminine négative c'est-à-dire, la femme punie pour des actes non conforme au concept de l'honneur sert des fins d'exemplarité.

Globalement, les différentes femmes des récits qui nous occupent sont présentées comme des « marañas » et des « embustes » à de rares exceptions. On peut aussi remarquer que ces antivaleurs et ces comportements condamnables sont toujours le fait de « gueuses » et non de personnages nobles, alors que dans le cas des hommes, dans les

¹²⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol. 1*, op. cit., p.297.

¹²⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.307.

intrigues de la cour des thons, il y a aussi des traîtres de rang social élevé, dont la meilleure incarnation est don Paver.

L'image caricaturée de la femme est d'une importance capitale, surtout quand on procède à une étude comparative en rapport avec la place de la femme à cette époque. Nous proposons donc de leur réserver une large étude dans la partie comparative des deux œuvres que nous étudions.

Nous avons parlé du concept d'éloignement du personnage, qui pousse Lazaro à partir en quête de meilleure fortune. L'éloignement va engendrer le voyage et ainsi, le *pícaro* évolue dans différents milieux où il rencontre différents personnages appartenant à différentes classes sociales : nobles, ecclésiastiques, gitans, entre autres. Ces différents personnages sont tous, peu ou prou, des stéréotypes. D'une certaine façon, la trajectoire suivie dans le récit sert à visiter une « galerie » de portraits types sous forme critique et satirique.

Les ecclésiastiques sont décrits comme des personnages cupides, avares, et qui s'adonnent à des pratiques qui ne font que ternir l'image de la religion. C'est le cas du prêtre décrit pour son avarice et qui vit de l'aumône des pauvres, notamment dans le *Lazarillo* de 1620.

Llegué al monasterio muy cansado, porque estaba lejos. Tomó el fraile su lío, y diciendo: "sea por amor de Dios", y cerró la puerta. Aguardé allí hasta que saliese a pagarme; mas, viendo que tardaba, llamé a la portería. Salió el portero preguntándome lo que quería; y díjele me pagase el portazgo del hato que había traído. Respondió me fuese con Dios, que ellos no pagaban nada; cerró la puerta diciendo no llamas más, porque era hora de silencio, y que si lo hacía, me daría cien cordonazos. Quedéme helado. Un pobre de los que estaban en la portería me dijo:
-Hermano, bien se puede ir, que estos padres no tocan dinero, porque viven de mogollón.

-Ellos pueden vivir de lo que quisieren, que mi trabajo me pagarán, o yo no seré quien soy¹³⁰.

D'autre part aussi, les religieux fréquentent des milieux inappropriés à leur état, comme on peut le noter dans la continuation de Luna de 1620. Un vieux gitan fait savoir au protagoniste Lazaro que le milieu où ils vivent est rempli de religieux qui ont décidé d'être gitans après avoir échappé à la prison ou à leurs couvents. Les religieux glissent ainsi vers le monde de la délinquance.

Espantáme mucho cómo la justicia permitía públicamente ladrones tan al descubierto, sabiendo todo el mundo que su trato y contrato no es otro que el hurto. Son un asilo y añagaza de bellacos, iglesia de apostatas y escuela de maldades; particularmente me admiré que los frailes dejasen su vida descansada por seguir la desastrada y aperreada del gitanismo; (...). Advirtióme el buen viejo que aquellos eran frailes y monja, que no había más de ocho días habían venido a su congregación con deseo de profesar más austera vida¹³¹.

Au-delà de cette critique des religieux, les gitans sont aussi des personnages marginaux. D'ailleurs, Lazaro s'indigne en voyant les gitans jouir d'une certaine liberté, eux qui sont pourtant mêlés à des histoires de vol. On retrouve ici les prototypes classiques du personnage de gitan dans la littérature de l'époque. Nous reviendrons sur cette question des gitans dans la suite de notre étude.

Il convient aussi de signaler la description physique et morale des personnages qui doivent faire leur apparition dans la narration. Cela permet au lecteur d'avoir toutes les informations nécessaires sur le personnage. Il permet aussi de les rapprocher des êtres humains, même si ces derniers ne pourront jamais l'être, car leur existence se limite à l'univers romanesque. Par contre cela crée une illusion référentielle qui permet au lecteur de reconnaître ces êtres fictifs. On peut prendre

¹³⁰ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., pp.814-815.

¹³¹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.818.

l'exemple de la description physique de l'écuyer que Lazaro servait à Tolède dans la première partie du *Lazarillo* de 1554 et qu'il retrouve à nouveau dans la continuation de 1555.

Fue, pues, el caso que, llegando a la posada, vi a un semihombre, que más parecía cabrón, según las vedijas hilachas de sus vestidos. Tenía su sombrero encasquetado de manera que no le podía ver la cara; la mano puesta en la mejilla y la pierna sobre la espada, que en una media vaina de cimojes traía; el sombrero a lo picaresco, sin coronilla para evaporar el humo de su cabeza; la ropilla era a la francesa, tan acuchillada de rota, que no había en qué poder atar una blanca de caminos. Su camisa era de carne, la cual se veía por la celosía de sus vestidos; las calzas al equipolente; las medias, una colorada y otra verde, que no le pasaban de los tobillos; los zapatos eran a lo descalzo, tan traídos como llevados. En una pluma que cosida en sombrero llevaba, sospeché ser soldado¹³².

Au-delà de ce portrait physique de l'écuyer, l'auteur procède, parfois, à une description morale des personnages, à l'image de la femme de Licio, louée pour son intelligence.

La discreta señora, cuerda y muy atentadamente, en presencia de muchos grandes que con él estaban, los cuales a aquella sazón debían de estar bien pequeños, comenzando del comienzo, muy por extenso dio cuenta al rey de todo lo que hemos contado, contando y afirmando ser así verdad, y si un punto de ello saliese en todo lo que decía, fuese de ella cruel justicia hecha, como de inventora de falsedad ante la real presencia, y, asimismo, Licio, su marido, y sus valedores fuesen sin dilación justiciados¹³³.

Le protagoniste montre l'influence de la femme de Licio pour la libération de son mari à travers ses qualités intellectuelles et morales.

La pause descriptive consacrée aux personnages permet de ralentir la narration afin de fournir des informations aux lecteurs pour produire

¹³² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.807.

¹³³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.164-165.

un effet de reconnaissance d'un code culturel : celui de la description de types de personnages attendus.

Globalement, dans les deux récits, les personnages sont caricaturés sauf quelques rares exemples comme l'image de la femme dans le *Lazarillo* de 1555. Cela répond à une volonté des œuvres picaresques de fustiger les travers de la société. Autrement dit, dans les œuvres picaresques, la satire est indispensable. Les protagonistes sont présentés dans le but de montrer les aspects les plus condamnables de la société sous forme d'une galerie de types que le picaro « visite » en quelque sorte. Voilà comment les déplacements du protagoniste prennent tout leur sens. Ils lui permettent de se mettre en contact avec différentes couches de la société pour mieux dénoncer les travers de la vie sociale.

Les personnages et les trajectoires spatiales de la narration sont indissociables, dans la mesure où le personnage a besoin d'un cadre qui sert de support de la narration pour faciliter son déplacement. Ce cadre fictionnel, l'espace, constitue la suite de notre étude narratologique.

Chapitre IV

Espace et temps picaresques

L'espace et le temps narratifs sont deux éléments fondamentaux d'une narration. Le premier sert d'itinéraire des personnages à l'intérieur de l'univers romanesque tandis que le second permet de répondre aux exigences d'une linéarité du temps qui existe dans l'univers. Voilà pourquoi les auteurs se basent sur cette conception du temps afin de définir une temporalité de la diégèse. L'importance de ces éléments de la narration est donc capitale, d'où l'intérêt de les étudier en lien avec l'approche narratologique.

Pour mieux étudier ces deux éléments nous allons nous baser sur la conception de la picaresque aussi bien du point de vue des trajectoires spatiales que de la temporalité. La réflexion sera d'abord portée sur l'espace référentiel imaginaire qui représente une caractéristique essentielle de la picaresque sans oublier l'étude de l'espace maritime qui est le fondement des deux œuvres mais aussi l'idée d'espaces intérieurs. Quant à la temporalité, un principe théorique permet d'avoir une compréhension plus large du temps de la narration. Elle nous permet aussi d'étudier le temps de la narration et le temps du discours dans les deux continuations.

1. Les trajectoires spatiales de la narration

L'espace est un élément indispensable de la fiction romanesque. Il permet d'identifier l'itinéraire des personnages qui agissent dans la narration. C'est un cadre principal qui permet le déroulement de la narration. Tout récit se construit à travers un espace qui sert de déploiement aux faits de la diégèse. Cependant, l'étude de l'espace varie

en fonction des genres littéraires. Pour les trajectoires spatiales dans les œuvres picaresques, elles sont représentées dans les bas-fonds de la société. Quand on parle de roman picaresque, on se réfère à la mobilité assez grande du protagoniste. Ce dernier se déplace d'un lieu à l'autre, ce qui facilite une découverte de nouveaux espaces tout au long de la narration. Dès le début du récit, le protagoniste est animé par l'idée d'un éloignement, d'un voyage. Cela permet une ouverture de l'espace. Autrement dit, le lecteur est informé, dès le début, d'une promesse de multiplicité d'espaces due au déplacement du protagoniste. Ce dernier est tenu d'être en contact permanent avec d'autres espaces. Le protagoniste Lazaro quitte sa ville Tolède afin d'entreprendre l'expédition d'Alger avec ses amis.

1.1. L'espace référentiel et imaginaire

La première caractéristique essentielle des trajectoires spatiales dans les récits, objets de notre recherche, c'est la construction à travers des toponymes qui rendent compte d'un souci de vraisemblance. Il permet aussi de porter un jugement sur la réalité de l'époque à travers l'écriture littéraire. On peut noter des villes espagnoles comme Tolède, Murcie, Salamanque, Ségovie, Séville, Alcalá de Henares, Saragosse, Valladolid, Madrid, entre autres. Ces indications spatiales produisent un effet de réel à travers des espaces référentiels. Elles permettent d'ancrer l'histoire dans la réalité afin de la rendre vraisemblable et de permettre au lecteur de croire à la réalité des lieux dans la mesure où ils existent en dehors de l'univers fictionnel. Comme nous le disions dans notre première partie, cet ancrage différencie énormément le récit picaresque du roman de chevalerie où dominant les références à des lieux imaginaires. L'affirmation de Lazaro lors du naufrage de l'expédition permet de noter plus concrètement les indications précises propres au hors texte : « Después torné mi plegarias a la gloriosa Santa María,

madre suya y señora nuestra, prometiéndole visitarla en las casas de Montserrat y Guadalupe, y la Peña de Francia. (...) »¹³⁴. Comme nous l'avons démontré, ces indications spatiales, qui correspondent à notre monde, participent à la création d'une illusion référentielle. Les propos d'Yves Reuter confirment notre analyse.

Les lieux vont d'abord fonder l'ancrage réaliste et non réaliste. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'il reflète le hors texte. Ce sera le cas lorsque le texte recèle des indications précises correspondant à notre univers, soutenues si possible par des descriptions détaillées et des éléments typiques, tout cela renvoyant à un savoir culturel repérable en dehors du roman (dans la réalité, dans les guides, dans les cartes...) ¹³⁵.

L'illusion référentielle permet de susciter l'intérêt du lecteur. En analysant l'espace romanesque dans *La Serafina* de José Mor de Fuentes, Marc Marti part du principe qu'il existe un niveau superficiel de l'espace. Il suppose que « le texte romanesque utilise des éléments qui dénotent la réalité pour construire son propre espace »¹³⁶. Cependant, dans la picaresque de manière générale, l'auteur ne prend pas le temps de décrire l'espace de la fiction où évoluent les personnages. Cela est valable aussi bien dans le *Lazarillo* de 1555 que celui de 1620 de Luna. Ils utilisent certes des toponymes mais ils s'emploient tout juste à suggérer ensuite les espaces nommés, sans pour autant donner un ensemble d'informations aux lecteurs sur les détails des lieux dénotés. On est ici sans doute dans un cas de figure où l'auteur considère que la description des éléments spatiaux est inutile, dans la mesure où il détient le même degré de connaissances des espaces référentiels que le lecteur. Ainsi, l'absence de description permet à l'auteur de ne pas s'attarder sur des

¹³⁴ Josep M. Sola Sole, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.114.

¹³⁵ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p.34.

¹³⁶ Marc Marti, « L'espace dans le roman épistolaire : *La Serafina* de José de Fuentes (1797) », In: *Cahiers de narratologie* N°8, *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, CNA, 1997, pp.263-276, p.264.

détails et de porter plus d'importance sur l'action des personnages. Jean Louis Brau fait une remarque identique quand il évoque l'absence de description des lieux dans le *Quichotte*. Il distingue plusieurs fonctions :

(...) D'abord celle de privilégier l'action et les sentiments au détriment de la description, qui retarderait un récit épique toujours animé, riche en péripéties violentes ou sentimentales. Ensuite c'est le topos de l'exotisme qui empêche l'auteur de situer son histoire dans des lieux connus et donc de donner le plus de détails qui puisse rattacher le récit à une quelconque réalité géographique ou historique qui soit familière au lecteur¹³⁷.

C'est principalement la première fonction distinguée par Brau qui est propre à la picaresque, qui fait passer actions et évaluation morale des actions au premier plan et donc relègue la description spatiale au rang d'accessoire.

Cependant, on pourrait tout de même noter une description brève de l'Escurial fait par le protagoniste Lazaro dans le *Lazarillo* de 1620.

Pasé por el Escurial, edificio que muestra la grandeza del monarca que lo hacía (porque aún no estaba acabado), tal que se puede contar entre las maravillas del mundo, aunque no se diría dél que la amenidad del sitio ha convidado a edificarle allí, por ser la tierra muy estéril y montañosa; pero bien la templanza del aire, que en verano lo es tanto, que con sólo ponerse a la sombra, la calor no enfada ni la frialdad ofende, siendo por extremo sano¹³⁸.

Le narrateur interrompt le récit dans le but de porter un regard sur l'Escurial. Cette description, qui évoque d'ailleurs plus une ambiance spatiale que l'architecture de l'édifice, vient apporter des informations au lecteur et permet d'éclairer l'action. Elle dote aussi l'Escurial d'une dimension perceptible dans le hors texte. On est en face d'une fonction

¹³⁷ Jean Louis Brau, « La dimension spatiale du récit dans le Quichotte », In: *Cahiers de narratologie*, N°8, *Création de l'espace et narration*, op. cit., pp.81-94, p.82.

¹³⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.816.

documentaire ou explicative de la description, dans la mesure où le narrateur informe le lecteur sur l'édifice et sa situation. Il faut cependant noter que cette description peut être perçue comme subjective en suivant la démarche utilisée par le narrateur. Le lecteur pourrait y voir plus un jugement sur l'œuvre architecturale qu'une description.

1.2. L'espace maritime

Dans notre étude sur le *Lazarillo de Tormes* de 1555, l'espace maritime joue un rôle prépondérant. C'est l'espace où Lazaro subit une métamorphose en thon qui représente le début de son aventure dans l'espace subaquatique. Cet espace prend deux dimensions négatives dans la narration. D'abord, il est la cause du naufrage subi par Lazaro et les membres de l'expédition. Ensuite, il a une influence particulière sur sa métamorphose. C'est un espace qui agit sur le comportement de Lazaro. Voilà pourquoi l'espace maritime est défini par le protagoniste comme un lieu étrange, un espace dangereux et négatif, théâtre des plus grandes atrocités.

Y levantóse en el mar la cruel y porfiada fortuna que habrán contado a V.M., la cual fue causa de tantas muertes y pérdida, cual en el mar gran tiempo ha no se perdió, y no fue tanto el daño que el mar no hizo, como el que unos u otros nos hicimos; porque, como fue de noche, y aún de día, el tiempo recio de las bravas ondas y olas del tempestuoso mar tan furiosas, ningún saber había que lo remediase, que las mismas naos se hacían pedazos unas con otras, y se anegaban con todos los que en ellas iban¹³⁹.

Dans cet espace, le mal est partout présent. Il est visible. Lazaro évoque l'atrocité de cet espace maritime lorsqu'il sent se retrouver au milieu de « tantos males en lugar tan extraño y sin remedio [...] »¹⁴⁰. Pour mieux comprendre cette critique de l'espace maritime, il faut

¹³⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.107.

¹⁴⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillo. Vol.1*, op. cit., p.113.

replacer le récit dans son contexte historique. Pendant cette période, nous avons montré que l'espace maritime constitue un cadre de conflits permanents entre les différentes puissances dans l'optique d'exercer leur hégémonie dans la Méditerranée. On peut évoquer la lutte sans relâche de Charles Quint pour mettre en place une politique navale pour l'exploitation du « Nouveau Monde ». Il lutte aussi contre la menace que représente l'empire ottoman dans cet espace. Les combats deviennent permanents, notamment contre les Barberousse. Cette folle course à la richesse devient la cause des nombreuses atrocités pendant cette époque. Ainsi, l'auteur décrit cette réalité à travers la fiction romanesque. Cependant, dans la diégèse, cet espace maritime peut être défini comme le début du parcours initiatique qui conduira à la régénération du protagoniste. Cet espace a donc une influence sur la personnalité du protagoniste Lazaro. Suite à cette métamorphose, il intègre désormais la cour subaquatique des thons. Cette cour, autre espace fictionnel maritime important dans le récit, est une construction d'un monde tout à fait imaginaire mais avec une organisation semblable à l'univers des hommes, au hors texte. Cette cour subaquatique, implantée dans les profondeurs maritimes, représente un autre monde possible, même si sa configuration est précise comparée à la société des humains.

Cet espace décrit dans le *Lazarillo* ne peut pas être considéré du point de vue de la géographie, de la cartographie. C'est justement un espace imaginaire sans valeur référentielle réelle ou une sorte de scène théâtrale. Par ailleurs, cette cour des thons prend aussi deux dimensions dans la narration. Tout d'abord, elle sert de support pour structurer l'espace romanesque en représentant le ici et maintenant du protagoniste. Ensuite, elle représente un cadre qui permet de mettre en scène les travers de la société en général et des courtisans en particulier sur le mode de l'allégorie. L'auteur porte une vision négative sur la cour

subaquatique à travers l'attitude des « monstres marins » qui y évoluent. Le protagoniste est témoin dans cette cour de nombreuses atrocités qui l'obligent à procéder à des comparaisons avec l'univers terrestre.

Aquí pasé yo por la memoria la crueldad de estos animales, y cuán diferente es la benigna condición de los hombres a la de ellos. Porque, puesto que en la tierra alguno se allegase a comer algo de lo de su prójimo, el cual pongo en duda haber, mayormente el día de hoy por estar la conciencia más alta que nunca, a lo menos no hay tan desalmado que a su mismo prójimo coma. Por tanto, los que se quejan en la tierra de algunos desafueros y fuerzas que les son hechas, vengan a la mar, y verán como es pan y miel lo de allá¹⁴¹.

Cette « crítica de corte » rejoint le jugement que certains moralistes de l'époque portent sur la cour. La vision négative de la cour justifie cette affirmation de Suárez de Mendoza dans son *Historia moscovita de Eustorgio y Clorilene*. Des propos qui ont été repris par don Agustín Gonzáles de Amezua y Mayo.

En la Corte no hay hombre y todos para sí. Cada cual en género va a perderse a la Corte: el poderoso y el señor, la hacienda y crédito; la mujer, la honestidad y la vergüenza; el casado, la honra; el mozo, la salud; y jugador, el dinero y la paciencia, y así todos lo demás. [La Corte] es obra que la malicia inventó para quitar a los hombres la edad de oro; mala para todos y peor para cada uno; de donde no se halla alguno que saliese como entró: porque el que entró rico, salió pobre; si pobre, pobrísimo; si entró verdadero, salió mentiroso y embustero...; porque allí, entre la multitud y variedad de gentes andaban los vicios más libros y sueltos que en nuestras aldeas y campiñas. Triunfa la vanidad, reina la codicia, priva la mentira, manda la envidia, no se escucha la razón, no se conoce la verdad, porque anda huida y temerosa y entre los rincones escondidas¹⁴².

¹⁴¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos*. Vol.1, op. cit., p.131.

¹⁴² Don Agustín González de Amezua y Mayo, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929, pp.33-34.

La cour participe donc à la dégradation progressive de l'être. On retrouve ici un lieu commun (topos) moral, qui se concrétise dans l'espace particulier de la Cour.

Cependant, dans la cour subaquatique des thons, même si Lazaro est témoin de nombreuses atrocités, il y connaît une ascension fulgurante. Il devient un bras droit du roi. Son séjour dans cette cour lui permet de devenir un nouvel homme. On pourrait donc évoquer, comme Beatrice Bonhomme, cette dualité de l'espace maritime¹⁴³. Une dualité qui se traduit à travers les atrocités et les injustices dans la cour subaquatique mais aussi à travers la régénération du protagoniste central lorsqu'il retrouve sa forme humaine ; ce qui le mène à Salamanque, « adonde, según dicen, tienen las ciencias su alojamiento »¹⁴⁴.

Le trajet est constitué par un retour au point de départ, de l'espace maritime à l'espace terrestre. Ce retour traduit l'échec du projet personnel du protagoniste, à savoir le désir d'enrichissement et d'ascension sociale. Mais il va servir à procéder à une critique acerbe des docteurs de Salamanque grâce à l'expérience acquise durant son séjour dans la cour subaquatique des thons. Il exprime dès lors la suprématie de l'expérience face au savoir, une expérience qui dans le récit a été tracée par la trajectoire spatiale. On peut y retrouver le débat posé par Cervantès entre chevalier de cour (sédentaire) et chevalier errant (nomade).

(...) Los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo, mirando una mapa, sin costarles

¹⁴³ En faisant référence aux textes de *Le Clézio*, Beatrice Bonhomme évoque ce double élément de la mer : « La mer est donc un élément double chez *Le Clézio*, à la fois pureté de vie, à la fois excrément, mort et danger, douceur et violence. La mer, par sa composition salée qui s'oppose à l'eau douce des rivières et par sa proximité au grand large se rattache à l'eau violente, véritable appel à l'aventure. », Beatrice Bonhomme, « Espace et paysage méditerranée dans les textes de *Le Clézio* », In: *Cahier de narratologie* N°9, *Espace et voix narrative*, Nice, CNA, 1999, pp.30-31, p.24.

¹⁴⁴ Josep M. Sola Sole, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, p.197.

blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed; pero nosotros los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies; y no solamente conocemos los enemigos pintados, sino en su mismo ser.

Jusque-là, nous avons évoqué les toponymes et l'espace maritime pour étudier les trajectoires spatiales de la narration. Cependant, cette étude ne peut pas se limiter à ces espaces. Nous avons montré que l'auteur des œuvres picaresques a besoin de vastes horizons pour faciliter l'évolution des personnages. D'où cette multitude de lieux qu'on peut relever dans ces œuvres. Ils constituent une ouverture du monde qui permet de mieux centrer l'attitude du personnage sur une vision critique. Dans ce cadre, il faut aussi évoquer l'existence d'espaces fermés à l'image des maisons, des églises et des monastères. Ces espaces sont souvent décrits sur un ton satirique.

1.3. Les espaces intérieurs

Les intérieurs de maisons sont des espaces fréquentés par les personnages. On le note surtout dans la continuation de 1620 de Juan de Luna. C'est un espace choisi pour s'adonner, en cachette la plupart du temps, à certaines pratiques qui vont à l'encontre des codes de l'honneur. C'est aussi un espace peuplé de religieux qui ont abandonné les lieux sacrés pour y trouver refuge. A cela s'ajoute la rencontre des prostitués et des gitans qui s'y réfugient aussi. Globalement, la maison est un espace de délinquance et de perte morale. Le protagoniste Lazaro parle de l'hypocrisie de certaines femmes qui logent dans ces maisons à l'image de sa maîtresse.

La última era una beata: con ésta tenía más que hacer que con todas, porque jamás hacía sino visitar frailes, con quienes, cuando estaba a solas, no había jugar como ella. Su casa parecía colmena: unos entraban, otros salían, y todos le traían las mangas llenas; (...). ¡En mi vida he visto

mayor hipócrita que ésta! Cuando iba por las calles, no alzaba los ojos del suelo, no se le caía el rosario de la mano, siempre lo rezaba por la calle. Todas las que la conocían le rogaban rogase a Dios por ellas, pues que sus oraciones eran tan aceptas; ella les respondía era una gran pecadora, y no mentía, que con la verdad engañaba¹⁴⁵.

La maison devient un espace marginal, idéal pour cacher les vices et offrir une image différente dans l'espace public. Leur visite par le *pícaro* permet de faire apparaître au grand jour les vices qui s'y cachent. De ce point de vue, la trajectoire spatiale, passant par des espaces théoriquement fermés, permet de mettre au jour ce qu'ils recèlent, dans une dialectique entre comportement réel (dans l'espace privé) et comportement feint (dans l'espace public). L'idée est que les murs soustraient au regard de la norme sociale les comportements condamnables que la visite du *pícaro* permet de révéler.

Quant aux églises et monastères, ils répondent à la même dualité. Ils sont décrits comme des lieux peuplés de religieux irresponsables capables de rompre leur vocation pour intégrer les espaces marginaux. C'est donc des espaces vides abandonnés par les religieux dans le seul but de commettre l'hérésie. Cette pique mordante envers les religieux répond à une volonté de réformer la religion. Il porte un regard sans complaisance sur ceux qui se considèrent comme les modèles de la société en montrant la face cachée de leurs actions. Car, les religieux, quand ils intègrent ces espaces fermés (les maisons) et s'adonnent à des pratiques qui sont à l'encontre des codes de l'honneur et de l'enseignement de la religion, affichent la volonté de cacher leurs vices. Ces espaces fermés deviennent alors une alternative ou un endroit de protection. La pénétration de Lazaro dans ces espaces fermés permet de montrer la face cachée de la société en général et particulièrement celle des religieux.

¹⁴⁵ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.820.

Si l'intérieur des maisons est un espace choisi par les personnages de la continuation de Luna de 1620 pour cacher les vices à l'encontre des codes de l'honneur, dans le *Lazarillo* de 1555, la maison représente un espace pour corriger certains vices mais aussi punir certains personnages. C'est à l'image de don Paver, tué chez lui par Lazaro et ses adjuvants.

La casa cerrada, Licio adelante y yo a su lado, entramos dentro con harta poca resistencia, do le hallamos casi tan muerto como le dejamos: con todo, quiso hasta su fin usar de su oficio, no de capitán, mas de traidor disimulado, porque, como así no vio ir para él, con una vocecita y falsa riseta, haciendo del alegre, nos dijo: "buenos amigos, ¿qué buena venida es ésta?" "Enemigo" le respondió Licio, "a daros el pago de vuestro trabajo." Y, como quien tenía delante la gran afrenta y peligro en que puesto le había, no curó con él de más platicas sino juntárselas y meterle la espada tres o cuatro veces por el cuerpo, Yo no le quise ayudar ni consentir que nadie lo hiciese, por no haber de ello necesidad, y también porque así convenía hacerse a la honra de Licio; por manera que apocada y cobardemente feneció el traidor Don Paver como él y los de sus costumbres suelen¹⁴⁶.

La maison est choisie pour infliger au traître don Paver la plus grande sanction. Cet espace fermé est choisi afin de pouvoir agir dans la plus grande discrétion. Le narrateur montre, dans ce sens, le côté positif de l'intérieur de la maison qui est tout le contraire de ce que démontre l'auteur de la continuation de 1620.

Cependant, il convient de souligner que Lazaro ne reste pas longtemps dans ces espaces fermés dans la mesure où il est toujours appelé à mener des aventures.

On ne pourrait évoquer les trajectoires spatiales du *Lazarillo de Tormes* sans pour autant parler de l'espace et de sa transformation météorologique. C'est un élément fondamental qui a aussi contribué à la

¹⁴⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.159-160.

métamorphose de Lazaro. Rappelons que cette transformation de Lazaro en thon est causée par l'existence d'une mer agitée. Voilà pourquoi l'espace et sa transformation météorologique joue un rôle crucial. Au-delà d'être une thématique fictionnelle, cette transformation de l'espace permet de créer aussi un effet de réel, une réalité identifiable dans le monde des hommes. L'idée d'espace en relation avec le temps climatique est en rapport avec une réalité historique particulièrement avec l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique et l'idée de croisade pour l'hégémonie sur la Méditerranée. Il s'agit surtout de tempêtes qui sont à l'origine des naufrages et que l'auteur représente dans la fiction : « (...) porque, como fue de noche, y aún de día, el tiempo recio de las bravas ondas y olas del tempestuoso mar tan furioso. »¹⁴⁷.

En définitive, les trajectoires spatiales jouent un rôle déterminant dans la diégèse. Elles représentent le support de l'action. L'espace est représenté dans notre étude par des indications précises qui contribuent à créer une illusion référentielle. Le protagoniste Lazaro est à l'image d'un personnage circulant dans un monde réel. Cependant, le lecteur, ne doit pas se limiter à concevoir l'espace comme un simple décor qui permet une évolution des personnages. Ainsi, les trajectoires spatiales remplissent des fonctions narratives et morales.

2. Le temps

2.1. Principes théoriques

A l'image des trajectoires spatiales de la narration, le temps est un des éléments fondamentaux du récit. Le roman tente de représenter le temps de l'univers en l'imitant. Il suit une certaine linéarité du temps comme établi dans le hors texte. Aucun récit ne peut faire abstraction d'une temporalité de la diégèse. S'il est possible qu'une narration puisse

¹⁴⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.107.

ne pas tenir compte d'un temps cosmologique du point de vue du calendrier, l'histoire ne pourra pas ne pas suivre un temps grammatical qui justifie sa temporalité. Ainsi, pour évoquer le temps du récit, il convient de parler de la durée des différents chapitres de l'histoire racontée, les variations de rythmes des actions et globalement de la durée de la narration.

Ces éléments sont indispensables pour comprendre la temporalité dans une œuvre de fiction. Ainsi, la critique littéraire distingue une ligne de démarcation entre le temps de l'histoire et le temps du discours. Pour Yves Reuter, « tout récit construit en effet de multiples relations entre deux séries temporelles : le temps, réel ou fictif, de l'histoire racontée et le temps mis à la raconter (le temps de la narration) »¹⁴⁸. Gérard Genette, quant à lui, mesure la relation du temps en tenant compte de trois axes principaux à savoir l'ordre, la durée et la fréquence.

Il parle d'abord de la relation entre l'ordre temporel de succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. L'auteur peut opter pour une représentation des faits en suivant l'ordre où ils se sont déroulés ou bien opter pour les raconter dans le désordre. Gérard Genette parle de prolepse définie comme « toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » et d'analepse, « toute évocation après un coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. »¹⁴⁹.

Ensuite, la durée se réfère au rythme ou à la rapidité des événements de l'histoire face au rythme du discours. Dans l'étude de la durée temporelle, Gérard Genette distingue quatre mouvements ou figures possibles à savoir l'ellipse, la scène, le sommaire et la pause, qui se définissent dans un rapport entre le temps de l'histoire (les

¹⁴⁸ Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p.55.

¹⁴⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.82.

événements) et le temps du récit (la représentation temporelle de ces événements).

L'ellipse est une omission d'une partie de l'histoire. Autrement dit, le narrateur passe sous silence certains faits de l'histoire. Dans ce cas, le temps du récit est égal à zéro et le temps de l'histoire correspond à une durée variable.

Le sommaire est une synthèse des événements de la narration, c'est-à-dire, le narrateur résume en quelques lignes les faits qui ont une durée un peu plus grande. Le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire.

La scène quant à elle, consiste à offrir aux du lecteur le déroulement des événements tels qu'ils se sont produits. Dans ce cas, le temps de l'histoire est égal au temps du discours (récit). Il s'agit la plupart du temps de représenter des actions de paroles comme les dialogues.

Enfin, la pause est une suspension de l'histoire de la narration. Le récit est temporellement suspendu dans le but de permettre au narrateur d'insérer par exemple une description ou un commentaire¹⁵⁰. Dans ce dernier cas, le temps du récit est supérieur à celui de l'histoire

Enfin, en ce qui concerne la fréquence, Genette analyse les phénomènes de répétition possible des événements dans l'histoire et celle du discours. Il propose ainsi trois catégories de fréquence à savoir le mode singulatif, le mode répétitif et le mode itératif.

D'abord, dans le mode singulatif, on raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Ce mode est le plus courant en littérature. Le mode répétitif consiste à raconter plus d'une fois ce qui s'est passé une seule fois. Enfin, pour ce qui est du mode itératif, on raconte une fois ce qui

¹⁵⁰ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.122-144.

s'est passé plusieurs fois¹⁵¹. Globalement, Genette propose un modèle très complet du temps et de sa représentation narrative, qui peut être utilisé comme outil dans l'optique de comprendre son élaboration dans la narration. Ainsi, nous allons baser notre étude sur cette temporalité, en tenant compte du temps historique et du temps comme élément de la diégèse.

2.2. Le temps de référence

Dans le *Lazarillo de Tormes*, on peut relever certaines références temporelles historiques contenues dans la narration. Ces références temporelles donnent une certaine référentialité, en rapport avec un temps identifiable dans le hors texte, un temps que l'on peut qualifier d'historique. C'est à l'image de l'expédition d'Alger qui est une circonstance historique qui va aussi jouer un rôle dans la fiction : « [...] vino a esta ciudad, que venir no debiera, la nueva para mí y aún para otros muchos de la ida de Argel. »¹⁵².

Ces références historiques contenues dans le récit permettent de le situer dans un moment bien déterminé. Comme nous l'avons démontré dans l'étude du contexte historique, l'expédition d'Alger de 1541, que l'auteur a voulu intégrer dans le récit, est un des événements majeurs du règne de Charles Quint. Dans la perspective d'affaiblir le pouvoir ottoman, Charles Quint lance une importante expédition contre Alger. En réalité, le souverain était inquiet de la menace que représentait l'expansion de l'Islam et particulièrement de l'empire ottoman aussi bien dans les Balkans, en Europe centrale, qu'en Méditerranée. Cette expédition aboutira à l'une des défaites les plus sanglantes de son règne.

L'autre référence historique est celle indiquée notamment dans la continuation de Juan de Luna de 1620. Il s'agit de l'exécution d'une

¹⁵¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.145-147

¹⁵² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.106.

sentence du tribunal de l'Inquisition. L'auteur montre le déroulement de la punition des personnages accusés d'hérésie.

Dentro de quince días se hizo en auto público en Valladolid, donde vi salir, entre los penitentes, a los tres diablos, con tres mordazas en las bocas, como blasfemos que habían osado poner la lengua en los ministros de la Santa Inquisición, gente tan santa y perfecta como la justicia que administran. Llevaban tres corozas y un sambenito cada uno, en que iban escritas sus maldades y las sentencias que por ellas daban (...) Confirmaron la sentencia del huésped, añadiéndoles cada trescientos azotes, de manera que les dieron quinientos, los enviaron a galeras, donde se les pasaron los fieros y bravatas¹⁵³.

L'inquisition est une structure instaurée en 1478 par le Pape Sixte IV. Pour mener à bien cette structure, les Rois Catholiques prennent la décision de nommer les inquisiteurs. Le tribunal a pour mission de combattre les hérétiques, c'est-à-dire, tout individu qui pratique le judaïsme en cachette et tout acte à l'encontre des codes de l'honneur.

La référence temporelle permet de produire une illusion référentielle et ancre le récit dans l'histoire contemporaine, bien que l'événement raconté ici ne soit pas identifié à notre connaissance¹⁵⁴. C'est aussi cette illusion référentielle qui permet de situer le texte dans son contexte. Il s'agit d'insérer dans le récit une temporalité historique en rapport avec le monde réel¹⁵⁵. Le temps historique permet donc d'établir un lien entre le monde réel et le monde fictif et créer une vraisemblance qui préfigure celle du roman.

¹⁵³ Josep M. Sola Sole, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.292.

¹⁵⁴ Pour les données historiques concernant Valladolid, voir Agustín Bustamante García, « El santo oficio de Valladolid y los artistas. », *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, Tome 61, 1995, pp. 456-466.

¹⁵⁵ Pour Yves Reuter, « les indications de temps contribuent en premier, à fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Plus elles sont précises, en harmonie avec notre univers, plus elles renverront à un savoir fonctionnant en dehors du roman, et plus elles participeront avec d'autres procédés (...) à la construction de l'effet de réel. », *L'analyse du récit*, op. cit., p.37.

Les autres éléments de la temporalité dans le *Lazarillo de Tormes* sont en rapport avec la narration.

2.3. L'ordre du récit

Quand on parle d'ordre narratif, on fait allusion à la succession des événements de la narration. Ainsi, l'ordre « naturel » des événements contenus dans la diégèse peut faire l'objet de certaines altérations. Ces dernières sont désignées par Genette sous le nom d'anachronies. La narration des textes de notre corpus contient ainsi certaines discordances entre l'ordre de l'histoire, toujours linéaire et celui du récit.

On pourrait donc affirmer que le récit du *Lazarillo de Tormes* est rempli d'anachronies: « [...] entonces vi verdaderamente la filosofía que cerca de esto había profetizado mi ciego, cuando en Escalona me dijo que si a hombre el vino había de dar vida, había de ser a mí. »¹⁵⁶. Cette séquence repose sur une analepse. Elle permet à l'auteur de relier la première partie du *Lazarillo* de 1554 à celui de 1555. Cette liaison permet de créer un lien dans la continuation des deux récits. Ainsi, l'auteur recourt à un flash-back ou rétrospective qui permet d'ajouter une narration temporellement antérieure à la narration principale. L'objectif est ici double dans cette façon de raconter. D'une part, il s'agit de créer une filiation littéraire. Le récit de 1555 apparaît comme la continuation de celui de 1554, puisque l'aveugle voit sa prédiction rappelée et vérifiée et le passé du protagoniste adulte appartient à ce qui serait un « premier tome ». D'autre part, l'analepse remplit une fonction explicative un rien comique, qui, en prenant au pied de la lettre « el vino había de dar vida » justifie la survie de Lazaro dans la mer.

¹⁵⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, pp.111-112.

En suivant toujours ce type de discordance que Genette nomme analepse, on peut aussi ajouter le rappel de Lazaro de son ancienne activité à Tolède comme « *pregonero de vino* ».

Finalmente, yo fui rogado y, mucho a mi honra, hice mi asiento. Veis aquí vuestro *pregonero* de cuantos *vinateros* de Toledo había, hecho el mayor de la casa real, dándome cargo de la gobernación de ella, y andáos a decir donaires. Di gracias a Dios porque mis casas iban de bien en mejor, y procuré servir a mi rey con toda diligencia, y en pocos días casi lo era yo, porque ningún negocio de mucha o poca calidad se despachaba sino por mi mano y como yo quería¹⁵⁷.

Ce rappel de son ancienne activité en qualité de crieur public sert aussi de liaison du récit de 1555 avec la première partie de 1554. C'est aussi une analepse qui permet d'expliquer l'amélioration de la situation de Lazaro en lien avec son désir ardent d'avoir une meilleure fortune. Lazaro arrive à s'élever à un niveau social plus confortable en étant un des bras droits du roi.

Dans la continuation de Luna de 1620, on note aussi d'autres éléments de la temporalité défini par Genette comme une analepse. L'apparition de l'écuyer en est un bon exemple :

« Con esta imaginación le pregunté de dónde era y adónde bueno caminaba. Alzó los ojos para ver quién era el que se lo preguntaba. Conocióme, y yo a él: era el escudero que en Toledo serví. »¹⁵⁸.

Cette apparition de l'écuyer permet aussi de relier le récit avec la première partie de 1554. Elle a aussi une fonction explicative. Elle permet d'indiquer au lecteur l'état de l'écuyer et sa présence dans l'auberge, en faisant état de sa trajectoire temporelle entre les deux moments des deux œuvres. Elle permet enfin au narrateur de donner une leçon de morale au

¹⁵⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, p.173.

¹⁵⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.224.

lecteur, c'est-à-dire, les conséquences de sa mauvaise conduite, à l'image de l'expérience que Lazaro a vécue avec lui.

L'autre discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit est la prolepse, qui permet d'anticiper les faits de la narration. Lors de l'expédition d'Alger qui a contribué à la métamorphose de Lazaro, la narration anticipe, pour permettre au lecteur d'avoir un aperçu sur la suite des événements : « con esto y con la codicia que yo me tenía, determiné – que no debiera - ir a este viaje. »¹⁵⁹.

Dans cette séquence, le lecteur peut deviner une suite malheureuse de l'histoire à venir et qui se confirme avec la métamorphose de Lazaro. Ainsi, l'affirmation « que no debiera », placé en incise, prend tout son sens dans cette séquence. Le concept de prolepse, tel indiqué par Gérard Genette, supprime en partie le suspense narratif mais éveille la curiosité. Ainsi, le narrateur omniscient donne une idée sur le déroulement de l'expédition et les deux points de vue sont emboîtés dans cette double temporalité : d'une part le Lazaro protagoniste, qui est motivé par l'argent de l'autre, le Lazaro narrateur, qui sait ce qui va arriver, mais n'en révèle pas trop pour maintenir l'intérêt du lecteur.

Selon Antonio Garrido Domínguez, le concept de prolepse s'analyse plus en rapport avec un récit autobiographique dans lequel le protagoniste fait le récit de sa trajectoire vitale :

« En principio, la prolepsis se asocia al narrador omnisciente, el único que puede anticipar el futuro. Ya se vio cómo el relato autobiográfico parece especialmente predispuesto hacia este procedimiento por esa visión cuasi-omnisciente del narrador respecto a su propia vida. »¹⁶⁰.

¹⁵⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

¹⁶⁰ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.176.

Dans la continuation de Luna de 1620, le protagoniste anticipe la suite de sa trajectoire vitale quand il se souvient de la leçon de morale apprise de son ancien maître, l'aveugle.

(...) todos los hombres del mundo subían y bajaban por la rueda de fortuna, unos siguiendo su movimiento, otros al contrario, habiendo entre ellos esta diferencia: que los que iban según el movimiento, con la facilidad con que subían, con la misma bajaban, y los que al contrario, si una vez subían a la cumbre, aunque con trabajo, se conservaban en ella más tiempo que los otros. Según esto, yo caminaba a pelo, y con tanta velocidad que, apenas estaba en lo alto, cuando me hallaba en el abismo de todas las miserias¹⁶¹.

En anticipant les faits de la diégèse, le lecteur pourra donc avoir un aperçu sur la suite des aventures de Lazaro. Il s'agira d'une dégradation de sa situation dans la mesure où on pourrait retenir dans ses propos que sa trajectoire changera d'un coup inattendu. Cette anticipation modifiera sa situation sociale. Ce type de prolepse éveille la curiosité du lecteur. Ce dernier pourra se demander comment les choses vont-elles se passer pour qu'il en arrive au résultat annoncé. Dans la suite de la narration, le protagoniste donne enfin au lecteur une réponse à l'idée qu'il se fait : « Vime hecho pícaro de más de marca, habiendo sido hasta entonces recoleto. »¹⁶². En résumé, la prolepse en rapport avec le récit autobiographique donne au protagoniste le privilège d'évoquer son passé, son présent et son futur. Voilà pourquoi les anachronies tournées vers le futur sont plus visibles et plus nombreuses dans les récits d'autobiographies fictives à l'image du *Lazarillo*.

2.4. Durée

Dans le cadre de l'évolution temporelle des événements, Gérard Genette introduit la notion de vitesse.

¹⁶¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, pp.260-261.

¹⁶² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.261.

On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages¹⁶³.

Le narratologue français mesure la vitesse du récit en suivant un rapport de quatre éléments essentiels. Ces éléments sont désignés par le terme d'ellipse, sommaire, scène et de pause. Nous allons analyser leur usage dans les œuvres que nous étudions.

Dans l'évolution temporelle des faits de narration, l'auteur recourt parfois à des ellipses. Il s'agit d'une omission d'une partie de l'histoire :

« Y, en este tiempo, se cumplió el plazo de los dos meses, en cabo de los cuales, el capitán general mandó que fuesen todos juntos los capitanes en la corte; y Licio se empezó a poner a punto de partida para la ida. »¹⁶⁴.

Dans cette séquence, on note une suppression de certains fragments de l'histoire, c'est-à-dire, une omission des événements qui se sont déroulés pendant « el plazo de los dos meses ». L'ellipse existe et elle est mesurée et signalée par le narrateur. C'est un saut de temps qui agit « como juntura entre dos escenas separadas por el tiempo, aproximando dos momentos del relato. »¹⁶⁵. L'auteur du *Lazarillo* joue avec le temps de la narration en supprimant certains éléments tout en créant un mouvement dans la temporalité du récit. Il contribue aussi

« a la ilusión realista creando de la impresión del paso del tiempo – hecho importante, ya que da a entender que los personajes han evolucionado y, consiguientemente, pueden convertirse en protagonistas de acciones de signo contrario a las realizadas anteriormente. »¹⁶⁶.

¹⁶³ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.123.

¹⁶⁴ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.30.

¹⁶⁵ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.179.

¹⁶⁶ Ibid.

On note aussi que l'ellipse ici est explicitement mentionnée et le lecteur n'a pas à la déduire : « (...) se cumplió el plazo de los dos meses, en cabo de los cuales (...) »¹⁶⁷. Dans cet extrait, l'ellipse est suffisamment claire et précise. Le lecteur pourra noter facilement l'omission de certains éléments de la narration qui se sont déroulés durant les deux mois, comme mentionné par le narrateur. On peut aussi remarquer que cette ellipse n'a pas de justification sur le plan des événements. Elle n'est là que pour produire cet effet de « temps qui passe ».

Nonobstant, on pourrait tout de même noter des passages où l'ellipse est narrativement justifiée, aussi bien dans la continuation de 1555 que dans celle de 1620. La première est relative au *Lazarillo* de 1555 lorsque le protagoniste établit le récit de l'expédition d'Alger:

« Y, por evitar prolijidad de todo lo acaecido en este camino, no hago relación, por no hacer nada a mi propósito; mas, de que nos embarcamos en Cartagena, y entramos en una nao bien llena de gente y vituallas, y dimos con nosotros donde los otros. »¹⁶⁸.

Dans cet extrait, le narrateur passe sous silence certains éléments de la narration. Il affirme qu'il ne raconte pas le voyage vers l'embarquement en bateau. Cette ellipse est justifiée car il s'agit d'événements hors propos. Il y a là une pratique narrative métalittéraire qui indique que le récit n'est qu'une sélection d'événements au service d'un propos (« mi propósito »).

Dans la continuation de 1620, on peut évoquer ce qui pourrait être une ellipse comique, qui intervient suite à la rencontre de Lazaro avec l'écuyer son ancien maître.

Encasquetéme el sombrero, poniendo lo de arriba abajo, por estar menos mugriento; de la gente de a pie y de a caballo que iban sobre mí no hablo. Con esta figurilla, fui a ver a mi amo, que me había enviado a

¹⁶⁷ Se référer à la note 152 que nous avons déjà mentionnée.

¹⁶⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.107.

llamar, el cual, espantado de ver aquella madagaña, le dio tal risa, que las cinchas traseras se aflojaron e hizo flux; por su honra es muy justo se pase en silencio¹⁶⁹.

Dans cet exemple, certains éléments de la narration ne sont pas décrits. Le protagoniste Lazaro habillé avec les habits de l'écuyer est méconnaissable et fait peur à son maître à qui « las cinchas traseras se le aflojaron e hizo flux ». Cette ellipse comique se manifeste à travers le choix du narrateur de suggérer certains éléments de la narration pour des raisons de décence, comme l'affirme le protagoniste : « Por su honra es muy justo se pase en silencio ». On note l'idée de suggérer une sorte d'autocensure comique qui répond à une volonté de ne pas passer sous silence les éléments de l'histoire mais plutôt de les suggérer. Cette ellipse n'est donc pas réellement temporelle mais plutôt un jeu comique sur le temps et les événements.

Si l'auteur procède parfois à une omission d'une partie de l'histoire, il peut arriver qu'il opte pour un résumé un peu plus synthétique de la narration. En suivant l'évolution temporelle des faits, on parle de sommaire. Il se définit comme « un importantísimo factor de economía narrativa al permitir la condensación de un notable volumen de información diegética y, consiguientemente, representa un progreso, un avance, en el discurrir del relato. »¹⁷⁰ Dans la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555, l'auteur résume les faits de la narration en procédant à une économie narrative des événements.

Como conocieron a los que me llevaban, dejáronnos pasar, y, llegados al aposento del general, uno de mis guías, haciendo su acatamiento, contó en qué manera y en el lugar do me habían hallado, y que, siéndome preguntado por su

¹⁶⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.808.

¹⁷⁰ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.180.

capitán Licio quién yo era, había respondido que me pusiesen ante el general, y por esta causa me traían ante su grandeza¹⁷¹.

Le protagoniste n'a pas voulu entrer dans les détails sur le lieu ou encore la manière dont Lazaro est capturée suite à sa métamorphose. Il juge nécessaire de ne pas revenir sur les circonstances précédemment évoquées. Ainsi, on parle d'une synthèse des événements de la narration pour réduire les faits qui ont une durée un peu plus longue. C'est d'ailleurs le même procédé utilisé par Luna dans sa continuation de 1620 où Lazaro explique les circonstances de son départ pour l'expédition d'Alger.

En conclusión, sin tornar el pie atrás, partimos a la corte, hasta donde le hice la costa. La señora, que sabía bien adónde iba, me llevó a una bandera de soldados, donde la recibieron con alegría y llevaron delante el capitán, para que la pusiese en la lista de las cicatriceras, y, tornándose a mí, con una cara de poca vergüenza, dijo: « Adiós, sor peligordo, pues ésta no es para más »¹⁷².

En ne voulant pas tirer en longueur les événements de la diégèse, le protagoniste réduit la durée en procédant à un résumé global des faits. On constate que le récit a une vitesse plus rapide que l'histoire en rapport avec les circonstances de son expédition. En résumé, dans le cadre du sommaire dans l'évolution temporelle des événements, le temps du discours est inférieur au temps de la narration.

Le sommaire est tout le contraire de la scène. Dans cette durée temporelle, le temps du récit correspond au temps de l'histoire. Le lecteur découvre les faits de la narration tels qu'ils se sont déroulés. Dans la continuation de 1555, Lazaro raconte sa meilleure fortune avant l'idée d'une expédition d'Alger sans laisser de détails ; ce qui permet à la durée du récit d'être un peu plus longue.

¹⁷¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.117-118.

¹⁷² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.807.

(...) estando, asimismo, muy contento y pagado con mi mujer, y alegre con la nueva hija, sobreponiendo cada día en mi casa alhaja sobre alhaja, mi persona muy bien tratada, con dos pares de vestidos, unos para las fiestas y otros para de continuo, y mi mujer lo mismo, mis dos docenas de reales en el arca, vino a esta ciudad, que venir no debiera, la nueva para mí y aun para otros muchos de la ida de Argel¹⁷³.

On note que le temps de l'histoire est égal au temps du discours. Lazaro raconte tous les événements en restituant la durée réelle des faits avant de prendre la décision d'une expédition d'Alger.

La scène remplie des fonctions essentielles qui dépendent du point de vue de chaque auteur. Cependant, elle est généralement conçue pour permettre à l'auteur d'inclure une information dans le but de décrire les événements tels qu'ils se sont produits. Il convient aussi de souligner que c'est plus dans les dialogues contenus dans les récits qu'on retrouve le plus ce type de durée dans cadre de l'évolution temporelle des événements. On pourrait le noter dans la continuation de Juan de Luna de 1620 avec un récit sous la forme d'un dialogue entre Lazaro et des personnages secondaires de la narration au sujet de la mort de l'ermite Anselmo.

-¿Qué es esto?

Yo le respondí:

-Un pajarillo que se saldrá si te toca.

(...).

-¡Esto no es papa!

(...).

-¿Cómo –dijeron ellas – pedís vos? ¿El padre Anselmo no está bueno?

-¿Bueno? – les respondí yo - ; no le dude nada porque ha ocho días que murió.

(...).

¹⁷³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.106.

-¿Qué haré, desdicha de mí, sin marido, sin amparo y sin consuelo? ¿A dónde iré? ¿Quién me amparará? ¡Oh amarga nueva! ¿Qué desdicha es ésta?

Aquella, lamentando, entonaba:

-¡Oh, yerno mío y mi señor! ¿Cómo nos has dejado, sin despedirte de nosotras? ¡Oh, nietecicos míos, huérfanos y desolados! ¿Dónde está vuestro buen padre?¹⁷⁴.

Dans ce fragment, l'auteur construit une scène narrative qui correspond au récit de Lazaro et des personnages secondaires qui dialoguent. Ce processus d'évolution temporelle des événements permet à l'auteur de fournir tous les événements au lecteur au sujet de la mort d'Anselmo. Cette scène narrative est à l'image du langage théâtral.

Enfin, le dernier élément du traitement temporel des événements est la pause. C'est un procédé utilisé pour ralentir le rythme du récit. Dans la plupart des cas, la pause permet d'inclure une description. Dans ce cas, on parle de pause descriptive. Selon Antonio Garrido Domínguez, ce processus de ralentissement « no sólo rompe con el contenido diegético del contexto sino que representa la aparición de una modalidad discursiva diferente. »¹⁷⁵. Cet élément de la temporalité est constitutif de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 où on note une pause descriptive en charge du narrateur protagoniste.

(...) y que yo con todos los demás me metiese en una montaña muy espesa de arboledas y grandes rocas de a dos millas de la ciudad estaba, do el rey algunas veces iba a monte, y allí estuviésemos hasta ver lo que negociaban, los cuales nos avisasen. Luego llegamos al bosque, y hallámosle bien proveído de pescado monteses, en el cual nos cebamos, o, por mejor decir, hartamos a nuestro placer¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.824.

¹⁷⁵ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.185.

¹⁷⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.148.

Le narrateur protagoniste rompt le récit dans l'optique d'insérer une description de la montagne et la forêt. Ainsi, le récit avance mais l'histoire est interrompue pour laisser la place à une description brève et aussi un commentaire. C'est aussi à l'image de la continuation de Juan de Luna de 1620. Le narrateur suspend l'histoire afin d'insérer une description:

« Vime señor de la mar sin contradicción ninguna. Discurrí de unas a otras partes, donde vi cosas increíbles: infinidad de osamenta y cuerpos de hombres; hallé cantidad de cofres de joyas y dinero, muchedumbre de armas, sedas, lienzo y especería. »¹⁷⁷

Cette description des profondeurs maritimes a tout son sens. Il faudra placer le récit dans son contexte pour déchiffrer le message codé de l'auteur. Pendant cette période, nous avons montré la voracité des différentes puissances mondiale pour l'hégémonie sur la Méditerranée. Cette voracité justifie la persistance des différents affrontements sur la mer. Ainsi, les squelettes que Lazaro a retrouvés sont le résultat des dommages causés par les guerres. Quant aux richesses, elles justifient les raisons pour lesquelles les puissances entreprennent des guerres incessantes pour le contrôle de l'espace méditerranéen. On pourrait parler d'une fonction explicative de la description.

2.5. La fréquence

Quand on évoque la fréquence narrative, on fait allusion aux « relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre histoire et diégèse. »¹⁷⁸. Il s'agit précisément de mesurer le nombre de fois qu'un événement du récit est mentionné et narré. Ainsi, en suivant la typologie établie par Genette, il est possible de raconter une fois ce qui s'est passé une fois. Dans ce cas, on parle du mode singulatif. Il est aussi

¹⁷⁷ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., pp.808-809.

¹⁷⁸ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.145.

possible de raconter plusieurs fois ce qui s'est produit une seule fois. Il s'agit du mode répétitif. Enfin, la dernière possibilité consiste à reproduire une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Ce mode est connu sous le nom d'itératif.

Entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. Très schématiquement, on peut dire qu'un récit, quel qu'il soit, peut raconter une fois ce qui s'est passé une fois, n fois ce qui s'est passé n fois, n fois ce qui s'est passé une fois, une fois ce qui s'est passé n fois.¹⁷⁹.

Pour mieux cerner cette étude de la fréquence événementielle, il convient de l'appliquer dans les récits qui nous occupent. Le premier élément de la fréquence est le mode singulatif. Ce type de mode peut être considéré comme la formule basique ou de référence des œuvres littéraires. Le narrateur raconte une fois ce qui s'est passé une fois. Il s'agit dans ce cas d'un seul discours correspondant à un seul événement raconté par le narrateur. Dans la continuation de 1555, le narrateur revient sur les événements de l'injustice subie par Licio. Cette injustice est décrite par Lazaro en suivant un récit singulatif sommaire.

Pues, estando así, como he contado, a ratos cazando, a ratos ejercitando las armas con aquellos que diestros se habían hecho, dende a ocho días que mi amigo se había partido nos llegó una nueva, la cual manifestó la tristeza que llevaba al partir, con hacernos a todos los más tristes peces de todo el mar. Y fue el caso que, cuando el capitán general se hubo conmigo tan ásperamente como he contado, él quisiera que e fuera luego del ejército, y que los apasionados a quien yo había hecho ofensa me ofendieran y dieran muerte, y aún, como después se supo, él había mandado a ciertos atunes, que, viéndome desmandado, me matasen, y

¹⁷⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.146.

averiguado, no por más de por parecerle, como era verdad, ser yo tal testigo de su cobardía, porque otra causa yo no hallaba, sino por do merecía ser gratificado¹⁸⁰.

Ce mode permet à Lazaro, narrateur protagoniste, de fournir des informations au lecteur sur le déroulement des faits. Ainsi donc, « la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré. »¹⁸¹. Cette démarche permet au narrateur de produire un seul et unique discours, qui correspond en même temps à un seul événement.

En suivant toujours ce type de mode, dans la continuation de 1620, Lazaro décide d'entamer des poursuites contre l'archiprêtre et sa femme aussi qu'il accuse d'adultère. Il s'agit d'un fragment mené en suivant le mode singulatif sommaire.

En menos de ocho días, el pleito estuvo muy adelante, y mi bolsa muy atrás. Las probanzas se hicieron con facilidad, porque los aguaciles que los habían prendido los hallaron en fragante delito, y los llevaron a la cárcel en camisa como estaban; los testigos eran muchos y sus dichos verdaderos. Los buenos de procurador, letrados y escribano, que conocieron la flaqueza de mi bolsa, comenzaron a desmayar, de suerte que, para hacerles dar un paso, era menester meterles más espuela que a mula de alquiler. La remisión fue tan grande que, conocida por el Arcipreste y los suyos, comenzaron a gallear, untando, las manos y los pies de los suyos; parecían pesas de reloj, que subían a la medida que los míos bajaban. Diéronse tal maña, que en quince días salieron de la cárcel sobre fiado, y, en menos de ocho, con testigo falsos, condenaron al pobre Lázaro a pedir perdón, en costas y destierro perpetuo de Toledo¹⁸².

Globalement, le mode singulatif permet de concentrer un seul discours sur un seul événement et ce sont des énoncés au prétérit qui le caractérisent.

¹⁸⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.141.

¹⁸¹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.146.

¹⁸² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.813.

Le deuxième élément de la fréquence narrative est le mode répétitif, avec un narrateur (ou des narrateurs) qui raconte(nt) plusieurs fois ce qui s'est produit une seule fois. A travers ce mode, on note tout simplement l'intérêt que le narrateur porte sur les événements de la diégèse. Il peut faire référence à des événements qui ont laissé une tache indélébile dans sa conscience ou qui sont importants dans le cadre du récit. Dans la continuation de 1555, ce type de mode est mené par l'intermédiaire de personnages secondaires, c'est-à-dire, les thons, qui reproduisent un événement qui s'est produit une fois et raconté précédemment par le narrateur protagoniste. Il s'agit de la bataille de Lazaro contre les thons. Ainsi, le récit de la lutte acharnée entre les deux parties est raconté plusieurs fois.

(...) conocí que eran atunes, entendí como entendían en buscar mi muerte, y decían: “Este es el traidor de nuestras sabrosas y sagradas aguas enemigo; éste nuestro adversario y de todas las naciones de pescados, que en ejecutivamente se ha habido con nosotros desde ayer acá hiriendo y matando tantos de los nuestros; (...)”¹⁸³.

Lazaro rapporte le propos des thons pour reproduire les événements passés dans le but montrer l'influence de ces événements sur la situation actuelle de la cour subaquatique des thons. Le mode répétitif est une caractéristique fondamentale du narrateur autodiégétique qui apparaît non seulement comme un témoin mais aussi et surtout un héros de son récit. Certaines allusions de ce type de mode permettent au lecteur d'avoir une idée globale de l'histoire tout en montrant l'influence des événements narrés plusieurs fois sur l'évolution actuelle des personnages. Selon Antonio Garrido Domínguez:

« repetir es recuperar lo que hemos sido; la repetición crea la memoria del relato, la va construyendo a medida que se produce. La repetición, en suma,

¹⁸³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.115.

constituye una prueba de cómo el pasado sigue influyendo en el presente, lo colorea y le da sentido. »¹⁸⁴.

Cependant, il convient de souligner que dans la continuation de Luna de 1620, le mode répétitif est plutôt rare. Le narrateur opte pour une chronologie étalée des événements de la diégèse.

Pour finir, le dernier élément de la fréquence événementielle est le mode itératif. Il s'agit de reproduire une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Cela suppose donc une synthèse des événements de la narration. Autrement dit, le mode itératif est proche du résumé dans la mesure où il permet de gagner du temps en ce qu'il se passe d'une reproduction intégrale des événements qui ont une durée plus longue ou qui se sont produits plusieurs fois. Pour Genette, « de toute évidence, lorsqu'il se produit dans l'histoire de tels phénomènes de répétition, le récit n'est nullement condamné à les reproduire dans son discours comme s'il était incapable du moindre effort d'abstraction et de synthèse (...). »¹⁸⁵. Dans la continuation de 1555, le protagoniste raconte les habitudes des thons, personnages féminins, pour pondre.

En este medio se llegó el tiempo que las atunas habían de desovar; y el rey me mandó que yo fuese aquel viaje, porque siempre con ellas enviaba quien las guardase y defendiese, y al presente el general Licio estaba enfermo, el cual, si bueno estuviera, sé que hiciera este camino, y después que yo estaba en el mar había ido dos o tres veces; porque cada año una vez iban en la dicha desovación¹⁸⁶.

Les habitudes des thons sont décrites en suivant le mode itératif. En évoquant la coutume des thons pour pondre, le protagoniste fait allusion à des événements qui se sont produits plusieurs fois. Dans ce cas, le narrateur décide de ne pas ralentir le rythme du récit ou de répéter

¹⁸⁴ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.188.

¹⁸⁵ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p.147.

¹⁸⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.185-186.

plusieurs fois les faits de la narration. Voilà pourquoi Antonio Garrido Domínguez affirme que

« en cuanto recurso globalizador de hechos singulares el iterativo supone la mediación de una subjetividad, la del narrador habitualmente, que reelabora el material de la historia, concentrándola – de ahí su parentesco con el sumario – e imprimiéndole una visión peculiar. »¹⁸⁷.

Dans la continuation de *Juan de Luna de 1620*, le protagoniste raconte sa meilleure fortune avant l'idée d'une expédition d'Alger. Le récit de ces événements est mené à travers le mode itératif. Il raconte sa vie heureuse de tous les jours ; ce qui suppose des choses qui se sont déroulées plusieurs fois. Elles sont racontées une seule fois par le protagoniste.

Estando, pues, gozando el mejor tiempo que patriarca gozó, comiendo como fraile convidado y bebiendo más que saludador, mejor vestido que teatino, y con dos docenas de reales en la bolsa, más ciertos que revendedera de Madrid, mi casa llena como colmena, con una hija injerta a cañutillo, y con un oficio que me lo podía envidiar el echaperros de la iglesia de Toledo, llegó la fama de armada de Argel (...) ¹⁸⁸.

Dans cet exemple, le narrateur raconte une fois ce qui s'est produit plusieurs fois et en plusieurs circonstances. C'est donc un procédé qui réduit la longueur du discours, l'itération étant représentée dans cet extrait par l'usage de gérondifs.

En somme, les trois modes que nous venons de développer jouent un rôle essentiel dans la narration dans la mesure où ils permettent de mieux comprendre la relation de fréquence entre le récit et la diégèse. Ces trois relations de fréquence définies par Genette comme la fréquence narrative complète la compréhension beaucoup plus approfondie de la temporalité d'une œuvre de fiction. Cependant, il est tout de même

¹⁸⁷ Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, op. cit., p.188.

¹⁸⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.807.

crucial de souligner la présence d'un double régime, c'est-à-dire, l'alternance de deux modes dans un passage. Dans ce cas, Genette évoque la présence d'un mode pseudo-itératif qui prend en compte certains détails notés chez Proust et difficiles à cerner par le lecteur.

La scène singulative elle-même n'est donc pas chez Proust à l'abri d'une sorte de contamination de l'itératif. L'importance de ce mode, ou plutôt de cet *aspect* narratif est encore accentuée par la présence, très caractéristique, de ce que je nommerai le pseudo-itératif, c'est-à-dire, de scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles sont se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation (...) ¹⁸⁹.

Ce mode pseudo-itératif est aussi une caractéristique essentielle de l'auteur anonyme de la continuation du *Lazarillo* de 1555. Lazaro explique la coutume des thons suite à un décès en alternant les deux modes (mode singulatif et mode itératif). C'est une coutume relative à la mort, qui est expliquée pendant des obsèques particulières, celle de Melo.

El rey, por mostrar favor a Licio puso luto por Melo, y lo trajo ocho días, y todos lo trajimos, porque sepa vuestra merced el luto que se pone entre estos animales cuando tienen tristeza, que en señal de luto y pasión no hablan, sino por señas han de pedir lo que quisieren. Y ésta es la forma que entre ellos se tiene, cuando muere el marido, o la mujer, o hijo, o principal persona valerosa, y guárdase en tanta manera que se tenía por gran ignominia, y la mayor del mar, si trayendo luto hablasen, hasta que el rey se lo enviase a mandar al apasionado, que le mandaba que alce el llanto, y entonces hablan como de antes ¹⁹⁰.

Cet exemple que nous venons de développer est en double régime, c'est-à-dire, au début singulatif (« El rey por mostrar favor a Licio puso luto por Melo, y lo trajo ocho días, y todos lo trajimos, (...) ») et à la fin itératif, qui correspond aux habitudes des thons pour la célébration du

¹⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp.151-152.

¹⁹⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.177-178.

deuil. On parle dans ce cas d'une alternance de deux modes, présentée comme pseudo-itératif par Genette, et qui dans l'extrait analysé se fonde sur la bascule entre prétérit, présent et imparfait de l'indicatif.

En définitive, le temps est un élément fondamental de la narration dans la mesure où il constitue le socle d'une fiction. La temporalité prend une dimension importante dans le *Lazarillo de Tormes*. Nous l'avons démontré à travers notre étude. Notre analyse a permis de mettre en relief certains éléments historiques qui sont identifiables directement dans l'univers des hommes. Il permet ainsi de créer un effet de réel historique. L'analyse du temps a permis aussi de noter certaines discordances qui ont enrichi la temporalité dans le récit. Ces discordances apparaissent comme des artifices narratifs. L'étude de la fréquence a toute son importance. A travers une étude approfondie, nous avons mesuré le nombre de fois qu'un événement du récit est mentionné dans les deux continuations en question et montré la particularité dans les façons de raconter ces fictions.

Partie III

La thématique générale des deux œuvres

Chapitre V

Du narratif au symbolique : analyse de la métamorphose dans le *Lazarillo de 1555*

Dans notre étude, la question de la métamorphose joue un rôle crucial. Dans la continuation de 1555, l'auteur met en effet en exergue la trajectoire vitale d'un protagoniste qui se change en thon et entreprend une série d'aventure dans la cour subaquatique des thons. C'est un récit qui suit la démarche lucianesque et qui entre dans le cercle des romans de transformation. L'objectif de notre étude consiste donc à comprendre le sens de la métamorphose qui passera d'abord par une définition du terme. Étant polysémique, la tentative de définition permet de mieux cerner la métamorphose en lien avec sa représentation dans l'univers romanesque. Autrement dit, il s'agit d'établir une ligne de démarcation entre l'interprétation de la métamorphose conçue comme un mythe et celle représentée dans le récit. Pour y arriver, nous nous référerons à la mythologie grecque et aux travaux de Francis Berthelot. Cette démarche permettra de trouver une définition de la métamorphose afin de mieux comprendre cette thématique dans la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555.

1. La question de la métamorphose, éléments généraux

1.1. La métamorphose : éléments de définition

Du grec « *metamorphosis* » qui peut être interprétée comme un changement de forme, la métamorphose désigne le passage d'un état à un autre qui occasionne une transformation de l'humain, de l'animal, du végétal ou du minéral. Globalement, la métamorphose se réfère au changement de forme ou de structure qui agit sur l'être ou la chose tout

en lui donnant un aspect différent de sa condition de départ, devenant ainsi méconnaissable. Cependant, la métamorphose est un terme polysémique, surtout si on réfère à la définition extraite du dictionnaire de la RAE (*Real Academia Española*). C'est ainsi que la RAE fournit trois définitions de la métamorphose.

1. Transformación de algo en otra cosa.
2. Mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro, como de la avaricia a la libertad o de la pobreza a la riqueza.
3. Cambio que experimentan muchos animales durante su desarrollo, y que se manifiesta no solo en la variación de forma, sino también en las funciones y en el género de vida¹⁹¹.

Le terme renvoie alors à des définitions différentes et variées selon différentes situations et/ou aspects. Nonobstant, d'une manière ou d'une autre, la métamorphose désigne l'idée de changement de nature, de forme ou de structure. Ainsi, on peut la considérer comme une constante dans la vie de l'homme. L'humain change au cours de son existence. Il naît, grandit, vieillit et meurt. C'est donc un processus de transformation ou de changement qui intervient tout au long de son existence. Charles Darwin avait déjà évoqué cette idée dans sa théorie de l'évolution. On pourrait même considérer cette théorie comme un processus de métamorphose. Selon Darwin, les espèces animales ou végétales sont en perpétuelle évolution. Cette idée était déjà évoquée par Jean Baptiste Lamarck qui établissait des mécanismes pour expliquer le concept d'évolution de l'homme. En tout état de cause, les deux théories proposent l'idée d'une métamorphose dans la théorie évolutionniste. En définitive, si on se réfère à l'existence de l'être humain en passant par la transformation du point de vue du minéral, du végétal et de l'animal, on

¹⁹¹ Voir la définition dans le dictionnaire de la RAE. Le dictionnaire est aussi disponible en ligne grâce à *Obra Social « Caixa »*.

peut affirmer que tout est métamorphose, comme le décrit Francis Berthelot.

Avant d'être un thème littéraire, la métamorphose a été un mythe ; et avant d'être un mythe, un phénomène observable dans les quatre règnes de la nature : minéral, végétal, animal et humain. Dans l'univers, au niveau inorganique autant qu'organique, les éléments se transforment en permanence, en fonction des échanges d'énergie, des échanges chimiques et des mécanismes biologiques. Et cela apparaît en premier lieu dans l'environnement terrestre. Un volcan endormi entre soudain en éruption ; un arbre se couvre de fleurs et de feuilles ; une chenille se change en papillon ; et l'homme lui-même passe de l'enfant à l'adulte, puis au vieillard – sans mentionner les maladies ou les mutations internes qui l'affectent en cours de route¹⁹².

Cette définition reste incontournable pour mieux interpréter la question de la métamorphose comme élément de représentation dans l'univers romanesque. Cependant, la métamorphose est avant tout un mythe observable directement dans la mythologie grecque. L'étude du mythe de la métamorphose permet de constater que la métamorphose n'est pas une thématique nouvelle.

1.2. Le mythe de la métamorphose.

Quand on parle du mythe de la métamorphose, on évoque la fonction qui permet d'étudier et d'interpréter le monde. Pour notre étude, qui se situe dans l'imaginaire occidental, la mythologie grecque est une référence indispensable. Généralement, c'est un mythe qui se réfère à des divinités. Il convient aussi de noter que chaque métamorphose, dans la mythologie grecque, a un sens bien défini. Autrement dit, le mythe de la métamorphose est interprété de différentes manières. La

¹⁹² Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Editions Nathan, 1993, p.7

liste est loin d'être exhaustive mais nous pouvons en prendre quelques-uns pour mieux analyser la métamorphose conçue comme un mythe.

La métamorphose dans la mythologie grecque signe indéniablement la présence d'un Dieu et de sa suprématie. C'est l'œuvre d'une divinité dotée des capacités énormes qui lui permettent de se métamorphoser ou d'infliger une métamorphose à un être. Voilà pourquoi la métamorphose peut recouvrir différentes fonctions.

Elle est utilisée par exemple comme élément de séduction par une divinité pour arriver à ses fins. Le mythe le plus répandu dans ce sens est celui d'Europe et Zeus. Ce dernier est une divinité et Europe est la fille des souverains de Tyr en Phénicie. C'est une magnifique fille convoitée par Zeus. Pour l'approcher et éviter la jalousie de sa femme Héra, le dieu se transforme en taureau blanc. Quand Europe s'approche pour le caresser, il la kidnappe et s'enfuit. On voit clairement que cette métamorphose de Zeus a pour but de séduire et de tromper Europe afin d'arriver à ses fins. Dans ce type de métamorphose, deux faits sont à retenir pour comprendre le sens de la métamorphose comme artifice de séduction. D'abord, c'est une transformation qui ne dure pas. La divinité responsable de sa propre métamorphose, Zeus, se transforme pour une période bien déterminée afin d'atteindre son but ultime (ici, accéder à Europe). Il reprendra sa forme de départ après être arrivé à ses fins. Ensuite, la divinité garde ses facultés mentales. Autrement dit, c'est tout simplement son aspect qui change, mais il pense et est en mesure d'interpréter ses faits et gestes comme à son état initial. Cette conscience lui permet d'ailleurs de donner plus de sens à sa métamorphose.

La métamorphose peut aussi être utilisée comme une punition qui détermine d'une manière ou d'une autre, la sentence des dieux. C'est bien évidemment la fonction la plus répandue. Elle est surtout utilisée comme un moyen d'infliger des sanctions à ceux qui ont causé un malheur ou

défié un Dieu. C'est un châtement justifié par la colère divine. Dans la mythologie grecque, la liste des métamorphoses comme moyen de punition est très longue. Calisto, compagne d'Artemis est transformée en ourse par la jalousie de cette dernière pour avoir usé de ses artifices de séduction à l'endroit de Zeus. Scylla est transformé en monstre marin pour avoir provoqué la colère de Circé. Arachné est transformé en araignée par Pallas après l'avoir défié dans l'art du tissage. Enfin, on peut prendre l'exemple de Charybde, transformé en monstre marin puis envoyé au fond du détroit de Messine pour avoir volé et dévoré le bétail de Géryon.

On en déduit que la métamorphose est l'apanage des dieux pour punir ceux qui sont coupables de fautes graves. Cependant, dans la mythologie grecque, si la métamorphose est présentée comme moyen de punition, elle est aussi utilisée dans l'optique de fournir des récompenses à ceux dont les actes sont jugés glorieux ou admirables. Une des légendes les plus connues de la mythologie grecque est celle de Philémon et Baucis, transformés en arbres pour leur louable action d'hospitalité envers Zeus et Hermès. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide revient sur cette légende pour montrer la transformation de ces derniers.

Après avoir échangé quelques mots avec Baucis, Philémon fait part aux dieux du sort que, d'un commun accord, ils ont choisi : « Être vos prêtres et les gardiens de votre sanctuaire, telle est notre requête, et, puisque nous avons vécu toujours unis de cœur, faites que la même heure nous emporte, que jamais je ne voie le bûcher de mon épouse, et qu'elle n'ait pas non plus à m'ensevelir. »

« Leurs souhaits furent suivis de réalisation. Ils eurent la garde du temple tant qu'il leur fut donné de vivre. Épuisés par les années et leur grand âge, un jour que, debout devant les degrés sacrés, ils contaient les aventures arrivées en ces lieux, Baucis vit Philémon se couvrir de feuillages, et le vieux Philémon le vit le feuillage couvrir Baucis. Et, tandis que déjà, au-dessus de leurs deux visages, croissait une cime, ils

échangeaient encore, tant qu'il leur fut possible de le faire, quelques paroles : « Adieu, ô mon époux », se dirent-ils ensemble ; et leurs bouches, ensemble furent recouvertes et cachées par l'écorce. (...) »¹⁹³.

En définitive, le mythe de la métamorphose est utilisé comme un instrument au service d'une fonction bien déterminée. Nous l'avons montré à travers les différents mythes grecs. Cependant, au-delà de la mythologie grecque, d'autres mythes viennent enrichir la question de la métamorphose. On pourrait évoquer un exemple où des dieux décident volontairement de se métamorphoser en humain pour demeurer dans l'univers terrestre. Pierre Brunel décrit le mythe de la matérialisation de certains dieux, très connu en Asie du Sud-Est.

C'est ainsi que le mythe de la matérialisation de certains dieux est très répandu Asie du Sud-Est. La terre ayant été formée, certains de ces Byamma célestes y sont descendus et ont trouvé ce séjour si agréable qu'ils n'ont plus voulu le quitter. Après avoir goûté de la nourriture terrestre, ils se sont senti le corps alourdi et hors d'état de rentrer au ciel. Les organes digestifs n'ont pas tardé à se développer et, de dieux, les Byamma sont devenus des humains¹⁹⁴.

Ce mythe de la matérialisation des dieux défini par Brunel permet de montrer la puissance et la capacité des dieux qui ont le pouvoir de se transformer pour une raison personnelle ou d'infliger des métamorphoses. Ces dernières peuvent apparaître comme une punition, une séduction ou une récompense, comme nous l'avons montré dans la mythologie grecque.

À partir du mythe de la métamorphose on peut analyser sa thématique dans une œuvre de fiction.

¹⁹³ Ovide, *Les métamorphoses*. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Joseph Chamonard. Tome Deuxième, Paris, Garnier, 1953, pp.51-52.

¹⁹⁴ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Editions José Corti, 2004, p.72.

2. La métamorphose comme élément de mécanique narrative

2.1. Essai de définition de la métamorphose

La métamorphose n'est pas simplement un mythe. C'est aussi une thématique principale utilisée dans l'univers fictionnel. La plupart des définitions ne prennent pas en compte la métamorphose comme élément de représentation dans le récit. Certaines définitions, à l'image de celle de la RAE que nous avons fournie, réduisent le champ de la métamorphose. C'est du moins l'interprétation faite par Francis Berthelot en analysant la définition de la métamorphose extraite du Petit Robert.

Chacune de ces définitions prise séparément semble trop restrictive, soit trop générale, pour pouvoir être utilisée d'une manière efficace dans le domaine qui nous intéresse. Le principe du « non reconnaissable », exclut nombre de cas significatifs, par exemple ceux où subsiste un élément permettant précisément d'identifier l'individu qui a subi la métamorphose. L'idée de « changement d'aspect » n'inclut pas les transformations mentales, qui ont pris avec la science-fiction une importance considérable. Quant à la référence aux « états », et aux « caractères », elle se situe sur le plan du comportement quotidien, ce qui ne saurait évidemment nous satisfaire¹⁹⁵.

Francis Berthelot s'appuie surtout sur certaines manifestations qui peuvent agir chez le protagoniste qui subit la métamorphose dans une œuvre de fiction. C'est le cas de la métamorphose partielle, l'exemple où un être transformé garde ses facultés mentales ou seulement qu'une partie de son corps soit transformée. C'est donc un ensemble de considérations qui interviennent généralement dans les récits de métamorphose et qui ne sont pas prises en compte par les définitions fournies. Voilà pourquoi une définition de la métamorphose comme

¹⁹⁵ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., pp.13-14.

élément de représentation dans le récit permet d'avoir une idée panoramique du terme.

L'Espagne classique connaît différents changements dans sa littérature. Les genres littéraires en particulier se succèdent avec des thématiques nouvelles et une nouvelle conception avec l'apparition du roman picaresque comme contrepied aux livres de chevalerie. Cela va avoir une influence particulière dans la littérature, qui va privilégier certains états métamorphiques de l'homme. L'influence de la métamorphose dans la littérature permet de montrer la face cachée de la nature de l'homme. C'est cette thématique qui constitue l'objet de notre étude.

Il faut remonter au Moyen-âge où la métamorphose était d'actualité avec l'influence exercée par Ovide, une figure incontournable dans l'étude de cette thématique. On pourrait même dire que qui parle de métamorphose parle d'Ovide. Au XIV^{ème} siècle, c'est sous ce titre qu'est désignée l'adaptation communément appelée Ovide moralisé dont l'évolution au XVI^{ème} siècle introduit le concept synonyme de métamorphose.

Entré dans la langue, nous disent les dictionnaires étymologiques à la fin du XVI^{ème} siècle, le mot *métamorphose* apparaît tout d'abord avec une forte connotation littéraire. En effet, il désigne à l'origine une œuvre littéraire encore bien connue de nos jours, les *Métamorphoses* d'Ovide et c'est tout d'abord comme titre qu'il pénètre notre langue, plus vite que ne le disent les dictionnaires, comme le montre les dépouillements de l'I.G.L.F. En effet, le fameux ouvrage connu dans nos manuels sous le nom d'Ovide moralisé et édité par C. de Boer en 1915 porte le titre suivant (au moins dans le manuscrit de Copenhague) : [...] ¹⁹⁶.

¹⁹⁶ Hélène Nais, « Pour une notice lexicologique sur le mot “métamorphose”, In : *Poétique de la métamorphose*, Saint-Etienne, Publication de l'université de Saint-Etienne, pp.15-25, 1981, p.15

A travers une recherche minutieuse, on note que le terme « métamorphose » n'apparaît dans les dictionnaires espagnols que dans l'édition de l'Académie de 1780 pour désigner la « transformación de una cosa en otra » alors qu'il apparaît dès le XVIIe dans deux dictionnaires étrangers bilingues et que le CORDE donne le premier exemple dans la langue en 1550, en référence à l'œuvre d'Ovide¹⁹⁷. Dans le domaine de la littérature, il est aussi fréquent de trouver des exemples de métamorphose des plus anciens aux plus contemporains. Dans *Les métamorphoses*, Ovide raconte des mythes grecs et romains en étalant une série de métamorphoses variées et diverses. *L'Odyssée* d'Homère intervient même bien avant Ovide, précisément au VIIIème siècle avant J-C, et elle évoque des métamorphoses mythologiques. Ainsi, Homère raconte comment les compagnons d'Ulysse, métamorphosés en pourceaux par la magicienne Circé, arrivent à reprendre leur forme humaine avec l'aide d'Ulysse.

On ne pourrait pas ne pas évoquer *l'Âne d'or ou les métamorphoses* d'Apulée, où l'auteur raconte la métamorphose de Lucius en âne et ses différentes mésaventures pour retrouver sa forme humaine. Dans ce même ordre d'idées, on pourrait aussi poursuivre avec la littérature contemporaine et *Métamorphose* de Franz Kafka, qui décrit les mésaventures de Gregor Samsa, métamorphosé en un monstrueux insecte. La liste est loin d'être exhaustive mais pourrait, tout de même, permettre de comprendre la présence de la thématique de la métamorphose dans la littérature. Déjà, la lecture d'un texte littéraire évoque l'idée d'une série de métamorphoses ou transformations. En effet, Cyril Besson évoque l'hypothèse d'une métamorphose en rapport avec la lecture et la compréhension d'une œuvre.

¹⁹⁷ Voir Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE) <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtll> et le CORDE (Corpus Diacrónico del Español) <http://corpus.rae.es/cordenet.html>

Il est une évidence que, par sa nature séquentielle, tout texte est l'objet, au moins lors d'une première lecture, d'une série de métamorphoses. Partant d'un premier énoncé, les éléments s'enchaînent et s'imbriquent, et le texte se déploie ainsi, comme en arborescence progressive, pour atteindre sa forme définitive, son dernier avatar, à son terme. Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans le récit, il est amené à reconsidérer ce qui a précédé, et le texte se reconfigure, jusqu'à se stabiliser pour nous une fois reconnu le mot FIN¹⁹⁸.

L'idée de genre littéraire permet aussi de mieux comprendre cette hypothèse. Il est assez fréquent de noter une succession de genre littéraire dans une œuvre de fiction, succession qui peut passer par la métamorphose. Dans la continuation de *Lazarillo* de 1555 intervient une succession de deux genres, à savoir, la picaresque et le genre de caractère lucianesque ou roman de transformation. Au début de la continuation de 1555, l'auteur anonyme poursuit le récit de la vie picaresque de Lazaro de 1554, jusqu'au moment où un fait inattendu arrive à changer sa trajectoire vitale et par là-même, le genre du récit. A partir de ce moment, le récit passe du genre picaresque au roman de transformation.

Dans le cadre de la métamorphose comme thématique fictionnelle, on peut considérer l'auteur comme un démiurge, qui détient des caractéristiques propres à un Dieu. Il devient le créateur d'une chose importante et détient la capacité de créer des êtres monstrueux à travers la métamorphose tout en les manipulant à sa guise et parfois même en les dotant des attributs propres aux humains.

En analysant la métamorphose comme processus narratif, Berthelot établit une classification en deux catégories. D'abord, il parle de récit rétrospectif et de récit prospectif. Rétrospectif, dans la mesure où

¹⁹⁸ Cyril Besson, « Frères ennemis, ou les métamorphoses du texte dans *The Private Memoirs and confessions of a Justified Sinner*, de James Hogg et *The Master of Ballantrae*, de Robert Louis Stevenson », In : *La métamorphose. Définitions, formes, thèmes*, Editions Gérard Monfort, 2009, pp.135-150, p.135.

on parle d'une introspection du monde réel, tel qu'il est, par une conséquence hypothétique susceptible de lui avoir donné un sens. Dans ce cas, il s'agit d'une explication théorique, mythique ou simplement poétique de ce qui est. Ensuite, pour ce qui est des récits prospectifs, il s'agit de partir d'une situation réelle pour relater un récit de métamorphose qui aura un effet sur tel ou tel élément. Ce type de récit explore les conséquences d'une distorsion donnée (produite par la métamorphose), par rapport à ce qui est¹⁹⁹. Cependant, la question qui se pose, c'est justement comment se manifeste la thématique de la métamorphose dans une œuvre de fiction ?

2.2. La métamorphose du sujet : subir, accepter, vouloir

Cette catégorisation nous permettra de mieux comprendre le sens de la métamorphose dans l'œuvre qui nous occupe. Chez le sujet, qui correspond au protagoniste à qui on inflige la métamorphose, la transformation se caractérise sous trois catégories. Francis Berthelot envisage à cet effet trois modes de métamorphose à savoir :

- la métamorphose subie,
- la métamorphose acceptée
- la métamorphose voulue.

Ces trois modes se réfèrent à la manifestation de la métamorphose chez le sujet. Dans le premier cas, la métamorphose subie, le sujet expérimente en général un sentiment négatif. C'est un sentiment qui apparaît sous différentes formes, à travers la peur, la douleur, la colère, entre autres, résultant d'une transformation qui n'a pas été engagée par sa propre volonté. C'est souvent à partir de ce moment que le sujet entreprend une lutte farouche contre sa métamorphose, vécue comme un « élément extérieur ». Cependant, Berthelot envisage la problématique

¹⁹⁹ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., pp.7-8.

du langage qui reste un fait non négligeable dans le processus de métamorphose subie par le protagoniste. Si cette faculté de langage reste un atout chez certains protagonistes pour faciliter la communication, d'autres personnages romanesques en souffrent profondément.

Ici, on peut prendre l'exemple de Lazaro dans la continuation de 1555. Il détient, depuis le début de sa métamorphose, une faculté de communication avec les membres de la cour subaquatique des thons. Il arrive à communiquer avec eux grâce à la faculté de langage dont il dispose : « En saliendo, señor, que salí de la roca, quise luego probar la lengua y comencé a grandes voces a decir : “muera, muera.” »²⁰⁰. Ceci montre l'importance du langage dans le processus de la métamorphose particulièrement dans l'exemple de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555. En outre, c'est le propos de la métamorphose et ses fonctions dans l'œuvre qui conditionnent le rapport au langage. La transformation en thon remplit en effet une fonction comique, à l'image d'un travestissement (ce qu'elle devient d'ailleurs dans la suite de Luna de 1620 et que nous proposons d'étudier dans la suite de notre recherche). A cet effet, l'accès au langage n'est pas utile.

On remarque qu'elle a aussi une fonction satirique sous la forme d'allégorie : le monde des thons est semblable à celui des hommes, et donc Lazaro va l'explorer pour en découvrir les travers, ce qui ne peut être possible qu'en communiquant avec ses habitants. On peut noter donc que ce processus de langage est une alternative pour s'intégrer dans la cour subaquatique dans le but de présenter aux lecteurs les vices dans les profondeurs maritimes.

Il convient tout de même de souligner que la métamorphose subie se manifeste plus généralement sous forme de tourments qui affectent le

²⁰⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.117.

protagoniste. Francis Berthelot en fournit un ensemble d'exemples tirés de la littérature ancienne et celle contemporaine.

Ce principe de la métamorphose comme source de tourments se retrouve d'ailleurs à tous les âges de la littérature. Chez Ovide, elle intervient dans bien des cas comme un châtement pur et simple, infligé par un Dieu au mortel qui lui a déplu. On songe au malheureux Actéon qui, pour avoir surpris Diane au bain, se voit changé en cerf et dévoré par ses propres chiens. Ou, dans un registre plus humoristique, au roi Midas et à ses fameuses oreilles. Mais les auteurs plus récents, s'ils restent parfois muets sur la cause de la transformation, n'en explorent pas moins les conséquences avec minutie. Ainsi, chez Gogol, le major Kovaliov parcourant désespérément Petersbourg à la recherche de son Nez. Ou chez Kafka, les souffrances familiales endurées par Gregor, après avoir été changé en insecte. Dans ces deux derniers cas, le fait que l'agent ne soit pas explicité rend plus net le rôle de l'inconscient du sujet (...), mais celui-ci n'en subit pas moins la métamorphose à son corps défendant²⁰¹.

En définitive, la métamorphose subie se manifeste essentiellement par une lutte farouche du sujet contre sa métamorphose. Dans ce cas, le sujet résiste et lutte contre sa transformation ; ce qui d'ailleurs permet de dramatiser la scène de transformation avec des passages irrationnels. Cette catégorie peut être bien illustrée dans le processus de métamorphose de Lazaro dans l'œuvre qui nous occupe, exemple typique de la métamorphose subie. Nous allons y revenir largement par la suite.

A la fin de la métamorphose subie, le protagoniste entre dans un monde inconnu et lutte pour son intégration dans ce milieu auquel il appartient désormais. Elle permet aussi de s'adapter à la nouvelle forme en s'intégrant à son milieu habituel sous cette nouvelle forme. Elle peut aussi impliquer, comme pour Lazaro, une adaptation à une nouvelle

²⁰¹ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., pp.37-38.

forme, finalement peu difficile, mais qui va servir à s'adapter à un nouveau milieu : l'environnement liquide et la cour des thons.

Le deuxième type de métamorphose établie par Berthelot est la métamorphose acceptée. Si dans la métamorphose subie le protagoniste entreprend une série de lutte farouche contre sa métamorphose, dans celle acceptée, le sujet ne procède à aucune résistance et conçoit sa métamorphose comme un destin incontournable, une fatalité.

Le dernier point correspond à la métamorphose voulue. Dans ce cas, le sujet affiche la volonté d'opter pour la métamorphose pour une raison personnelle. Il peut s'agir par exemple d'un moyen de fuir un danger.

Au vu de ces différents types de métamorphose, on peut affirmer que celle-ci se manifeste de différentes façons chez le sujet qui peut éprouver un sentiment de peur, de colère ou de souffrance. Cependant, la métamorphose qui apparaît au début comme une situation néfaste peut devenir par la suite un bien chez le sujet. Dans ce cas, il accepte sa situation actuelle qui facilite son intégration dans son nouveau monde. Berthelot en fournit des exemples.

De même dans *La Mère de Farmer*, lorsqu'Eddie Fetts est avalé par Mère Polyphème, ses premiers réflexes sont des réflexes de peur, débouchent (de façon un peu molle, il est vrai) sur une tentative de fuite. Ce n'est que peu à peu qu'il s'adaptera, psychologiquement puis physiquement à sa captivité. Celle-ci correspond pourtant à ses pulsions profondes, puisqu'elle reproduit de manière explicite le rapport fusionnel qu'il avait avec sa propre mère – laquelle sera d'ailleurs tuée par Polyphème. En un sens, donc, l'ordre instauré est nouveau sans l'être. Toutefois, le changement d'opinion est aussi clair ici que dans le cas précédent, à ceci

près que la métamorphose se produit de manière non pas instantanée mais progressive²⁰².

Un autre exemple est celui de Lazaro dans la continuation de 1555. Au début de sa métamorphose, il est confronté à un ensemble de difficultés et de souffrances mais il finit par accepter sa nouvelle condition dans un nouveau monde auquel il est étranger. Au-delà de ces souffrances, il convient de noter le côté positif de cette métamorphose. Elle sert aussi à Lazaro à échapper à la mort, sans cela, il se serait noyé, comme les autres soldats sur le navire. C'est donc une métamorphose au statut ambigu : elle est subie, car Lazaro n'en est pas directement responsable. Ou alors, il a une responsabilité « comique » : son ivrognerie qui empêche à la fois la noyade et qui, pour des motifs non explicités dans le récit, entraîne par ailleurs sa transformation en thon. Il entre dans un monde nouveau et différent mais qui lui offre des possibilités qu'il n'avait pas au début du récit : d'un simple « *pregonero de vino* », il devient, suite à sa métamorphose, capitaine et bras droit d'un roi.

A la suite de cette étude sur la métamorphose du sujet, il convient maintenant de porter la réflexion sur les raisons de la métamorphose définie par Francis Berthelot.

2.3. Les raisons de la métamorphose.

Pour y répondre, nous allons utiliser la catégorisation établie par Francis Berthelot et qui prend en compte trois éléments essentiels à savoir :

- la métamorphose du sujet,
- les raisons de la métamorphose du sujet,
- la finalité de la métamorphose du sujet.

²⁰² Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.44.

On ne peut pas étudier la métamorphose en faisant abstraction de l'entité prépondérante qui agit sur le sujet pour que la métamorphose soit définitive. Francis Berthelot utilise le terme d'agent de la métamorphose. Cet agent, nous l'appelons la force extérieure, est celui qui inflige au sujet sa métamorphose. La nature de la force extérieure peut être un Dieu, un humain ou une chose. Dans la mythologie grecque, les métamorphoses se réalisent suite aux caprices d'une divinité. Elle peut signifier une punition à l'endroit de ceux qui ont osé affronter les dieux. C'est ce qui a poussé Platon à affirmer que c'étaient les âmes soumises à la glotonnerie, à la boisson et à la démesure qui prendraient la forme d'ânes : « Ceux dont la glotonnerie, la démesure, la passion de boire ont été la pratique ordinaire et qui ne s'en sont pas défendus, c'est vraisemblablement dans les formes d'ânes et d'autres pareilles bêtes que vont plonger leurs âmes. »²⁰³. Dans l'étude du mythe de la métamorphose, nous avons montré que la force extérieure qui agit sur le sujet est généralement un Dieu. L'influence de la divinité agit sur le sujet pour l'aboutissement de la métamorphose. C'est du moins une interprétation défendue par Berthelot à propos de la pensée d'Ovide.

Dans la perspective d'Ovide, qui cherche à décrire la genèse du monde, la situation est extrêmement simple : l'agent est presque toujours un Dieu ou une déesse, parfois une divinité inférieure telle que les nymphes d'une rivière, dans quelques rares cas un magicien. Il arrive également, comme dans l'histoire de Narcisse, qu'il ne soit pas explicité, la métamorphose se produisant *per se*²⁰⁴.

Si cette force extérieure responsable de la métamorphose du sujet est presque toujours un Dieu, on peut aussi ajouter que cette dernière est

²⁰³ Platon, *Phédon*, Texte établi et traduit par Léon Robin, Les belles Lettres, Paris, 1957. Extrait repris par Cécile Berthin-Elisabeth, « Métamorphose ichtyologique et asine dans la littérature picaresque : une échappatoire utopique à la mort sociale ? », *Bulletin Hispanique*, Tome 117, N°2, 2105, p.253.

²⁰⁴ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.50.

supérieure au sujet, dans la mesure où elle détient des puissances surnaturelles qui lui donnent le pouvoir d'infliger des métamorphoses. Dans d'autres cas aussi, nous pouvons prendre en compte l'auteur du récit comme un démiurge qui opte pour la métamorphose de son protagoniste à des fins littéraires, par exemple dans le but de dénoncer certains travers de la société dans les textes satiriques. Dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, lorsque le Gallo subit une métamorphose de Dionisio à Epulón el rico, l'auteur affiche la volonté de procéder à une critique acerbe des riches dans la société de l'époque, tout en démontrant aussi à Micillo, obsédé par la richesse, que sa situation est meilleure que celle des riches.

Hallarías de verdad que son los ricos verdaderos infelices sin algún descanso ni plazer, porque se les va la gloria y el descanso por otros albanares de asechanças que no se paresce, ladrillos por encima lisonjas; e cuanto mejor duerme el pobre que no el rico tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor de lo dexar. El amigo del pobre será verdadero, y del rico simulado y finjido; el pobre es amado por su persona y el rico por su hazienda. Nunca el rico oye verdad, todos les dizen lisonjas, todos les maldicen en su ausencia por la envidia que tiene a su posesión. Con gran dificultad hallarás en el mundo un rico que no confiese que le sería mejor estar en su mediano estado e en esta pobreza, porque en la verdad las riquezas, y ellas mesmas les acarrear la muerte, quitan el plazer, borran las buenas costumbres. Ninguna cosa es tan contraria del sosiego y buena vida qu'el guardar y arquerir tesoros, y habellos de conservar. Gran trabajo es sobre todo ver el hombre veinte hijos alrededor de sí: de contino ruegan a Dios que no me haya de morir porqu'ellos se entreguen y hereden mi posesión²⁰⁵.

Ce passage du récit justifie indéniablement la thématique de l'auteur comme agent de la métamorphose, qui devient ainsi un moyen

²⁰⁵ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Anna Vian, Barcelona, Sirmio, Quadernos Crema, 1994, pp.232-233.

afin de critiquer la société et certaines conduites des hommes. Il représente la force extérieure qui agit sur le protagoniste.

L'exemple de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 est aussi une parfaite illustration. Dans ce récit, l'auteur décrit la métamorphose de Lazaro en thon tout en le plaçant dans une cour subaquatique dont l'organisation sociale est semblable à celle que nous retrouvons dans la société des hommes. C'est un procédé qui permet à l'auteur de critiquer certaines tares de la société de l'époque, en particulier les pratiques de cour. En comparant certaines pratiques des thons aux hommes Lazaro affirme : « Pues, oyendo esto, consuélense los que en la tierra se quejan de señores, pues hasta en el hondo mar se usan las cortas mercedes de los señores »²⁰⁶.

Cependant, comme nous l'avons montré, la force extérieure peut aussi être un personnage du diégétique, qui détient des puissances surnaturelles supérieures aux autres personnages. Elle peut-être un Dieu ou une fée. L'objectif visé est d'infliger un châtiment au protagoniste qui a commis une faute grave punissable. Berthelot distingue dans le récit d'Ovide, quatre types d'objet de la métamorphose sur le sujet répartis en deux types positifs et deux types négatifs. Les deux types positifs correspondent à la compassion et à la récompense tandis que les deux autres types négatifs se réfèrent à la vengeance et au châtiment²⁰⁷. Le châtiment est donc une version négative de la métamorphose par rapport à un code de valeurs. C'est l'exemple du Gallo dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* qui subit une métamorphose d'Epulón el rico en âne suite aux nombreuses atrocités dont le protagoniste fait l'objet.

²⁰⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.133.

²⁰⁷ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.71.

Óyeme, mi buen Micillo, que yo se satisfaceré. Sabrás que como cumplí el espacio de mi vida en el cual había de dexar de ser Epulón, fue llevado a los infiernos a ser sentenciado de mis costumbres. Y después que con gran compañía de ánimas me pasó en su barca Aqueron, fue presentado ante las furias infernales, a Aletto y Tesifone, y los juezes Minos y Plutón, los cuales estaban asentados en un tribunal cercados de los acusadores; y en siendo empresentado vi ante los ojos junto todo mi mal, que me pareció que otra vez pasaba por él; y como le vi, rescebí muy entrañable dolor, tan grande que tuviera por bien dexar de ser. Después que Minus me hubo desaminado mandó que me leyesen la sentencia conforme a su ley, e levantóse un viejo calvo de gran autoridad e abriendo un libro dixo así: “Ley tenéis, oh dioses, conforme a la cual él mismo se puede condenar, pues oíd”. El viejo en alta voz leyó así: “Porque los ricos en el mundo mientras viven cometen nefandísimos pecados, robos, usuras, latrocinios, fuerças, teniendo a los pobres en menosprecio, es determinado por todo nuestra infernal congregación que sus cuerpos padezcan penas entre los condenados y sus ánimas vuelven al mundo a informar cuerpos de asnos, hasta que conforme a sus obras sea nuestra voluntad.”²⁰⁸.

Si l'exemple que nous venons de citer constitue un châtiment infligé au protagoniste par une puissance supérieure à lui dans le récit, il arrive cependant, que cette force extérieure existe mais soit méconnue, comme dans la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555.

(...) y fue que, estando yo así sin alma, mareado y medio ahogado de mucha agua que como he dicho se me había entrado en mi pesar, y así mismo encallado y muerto de frio de la frialdad, que mientras mi conservador en sus trece estuvo nunca había sentido, trabajado y hecho pedazos mi triste cuerpo de la congoja y continua persecución, y desfallecido del no comer, a deshora, sentí mudarse de mi ser de hombre, quiere que no me cate, cuando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tenían²⁰⁹.

²⁰⁸ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, op. cit., pp.241-242.

²⁰⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.25.

Ainsi, le mystère plane autour de l'agent responsable de la métamorphose de Lazaro, qui reste méconnu physiquement. En ce qui nous concerne, nous allons prendre deux éléments à savoir le vin et l'eau pour étudier la force extérieure responsable de la métamorphose de Lazaro.

Cependant, il ne faut pas exclure la thèse selon laquelle le sujet lui-même peut être responsable de sa propre métamorphose sans pour autant qu'il y ait l'intervention d'une force extérieure qui agit sur lui. Nous avons vu dans le cadre de la métamorphose voulue établie par Berthelot que c'est le sujet lui-même qui est responsable de sa métamorphose dont l'objectif principal consiste à échapper à un danger. Dans ce cas, le sujet est responsable de sa métamorphose sans l'implication d'une force extérieure. Dans *Les métamorphoses* d'Ovide, Périclyménus se transforme personnellement en aigle afin d'échapper aux coups d'Hercule.

Ton illustre père renversa jadis les remparts Messéniens, détruisit, sans qu'elles l'eussent mérité, les villes d'Elis et de Pylos, et porta le fer et la flamme contre les pénates. Et, sans parler des autres victimes qui périrent de sa main, nous étions douze fils de Néleus, jeune troupe admirée de tous, tous les douze tombèrent sous les coups d'Hercule, hormis moi seul. Que les autres aient pu être vaincus, il faut s'y résigner ; mais la mort de Périclyménus est surprenante. Il tenait de Neptune, à qui Néleus était redevable de son sang, le pouvoir de prendre tous les aspects qu'il voudrait, puis de les quitter après les avoir pris. Quand il eut vainement revêtu toutes sortes de formes diverses, il se métamorphose en l'oiseau qui porte la foudre dans ses serres recourbées et que chérit entre tous le roi des dieux. Profitant de la force de cet oiseau, il avait, avec ses ailes, son bec crochu, ses griffes acérées, déchiré le visage du héros²¹⁰.

Après avoir analysé les raisons de la métamorphose il convient maintenant d'étudier sa finalité en suivant toujours l'étude de Berthelot.

²¹⁰ Ovide, *Les métamorphoses*, op. cit., p.265.

2.4. La finalité de la métamorphose

Le protagoniste est-il conscient de lui-même à la suite de sa métamorphose ? Se rappelle-t-il de son passé ? Est-il conscient de sa situation actuelle ? Toutes ces interrogations méritent une réflexion approfondie afin de comprendre la finalité de la métamorphose chez le protagoniste. Dans la plupart des cas, ces interrogations trouvent une réponse positive comme l'affirme Berthelot, pour qui, « il semble clair que le sujet, une fois transformé, garde conscience de lui-même, de ce qu'il était et de ce qu'il est devenu. »²¹¹. Francis Berthelot évoque donc la conservation de l'identité de la part du protagoniste. A cela s'ajoute aussi la réflexion sur la situation en tant qu'être métamorphosé. Pour lui, dans le cadre de sa métamorphose, certains protagonistes acquièrent une situation plus noble et un pouvoir supérieur à leur ancienne condition ; ce qui les place dans une situation plus confortable dont ils étaient, auparavant, dépourvus. La situation de Lazaro dans l'œuvre de 1555 en est une parfaite illustration : simple crieur public, il se transforme en un vrai guerrier et devient un des bras droits du roi des thons grâce sa combativité et sa bravoure. De la même manière, certains protagonistes peuvent faire l'objet d'une suite négative après leur transformation. Certains qui se trouvaient dans une situation idéale et très confortable peuvent voir leur pouvoir s'affaiblir considérablement. On peut toujours prendre l'exemple du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* avec le Gallo transformé en âne : « ¡Oh donosa transformación de rey filosofo en asno ! ¿Y no recibías en ello enojo? Porque me huelgo en te lo oír. »²¹². Dans cet extrait, on peut noter la dégradation de la situation du protagoniste après sa métamorphose. Parti d'un riche et autoritaire personnage, il est réduit à un néant. La plupart de ces métamorphoses

²¹¹ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.108.

²¹² *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, op. cit., p.244

témoignent d'un châtement ou d'une punition infligée à ceux qui ont commis une faute grave. Cependant, la question de la finalité de la métamorphose est plus compréhensible si on pose des questions essentielles. Est-ce que la métamorphose du protagoniste constitue la finalité de sa trajectoire vitale ? Cette métamorphose donnera-t-elle lieu à une étape transitoire qui aboutit à une nouvelle métamorphose ? Ces différentes interrogations permettent d'évoquer la question de l'avenir du protagoniste métamorphosé. Berthelot parle de métamorphose réversible, qui suppose en lui un changement de ce qu'il était avant de subir la métamorphose. La force extérieure responsable de la transformation peut en décider autrement pour ainsi faire revenir le protagoniste à son point de départ. Nonobstant, pendant ce temps, le protagoniste peut vivre un nombre incalculable d'aventures tout au long de sa transformation. Cette hypothèse de métamorphose réversible est en général une thématique rare, du moins si comme Berthelot on raisonne en s'appuyant sur l'œuvre emblématique d'Ovide, *Les métamorphoses*.

Chez Ovide, de façon frappante, les métamorphoses ne sont jamais réversibles. Ceci tient à deux raisons :

-d'une part l'aspect « histoire des origines », qui explique les caractéristiques de chaque espèce naturelle par la transformation qui lui a donné naissance ;

-d'autre part les règles de la puissance divine, règles strictes puisque, nous est-il dit dans l'histoire de Tirésias, « il n'est permis à aucun dieu de défaire l'œuvre d'un Dieu. »²¹³.

Néanmoins, la réversibilité existe bel et bien dans le domaine de la littérature. L'œuvre qui nous occupe en est une parfaite illustration. Dans la continuation du *Lazarillo* de 1555, Lazaro reprend sa forme humaine après avoir subi une métamorphose en thon ; ce qui le mène à

²¹³ Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.153.

Salamanque pour critiquer les hommes de lettres. Cette métamorphose réversible est le résultat d'un parcours initiatique qui aboutit à la régénération du protagoniste. Nous allons y revenir de manière détaillée.

En définitive, cette réflexion fournie par Berthelot dans l'analyse de la métamorphose comme élément de représentation dans le récit est un outil incontournable qui nous permettra de mieux analyser la thématique de la métamorphose dans la continuation de 1555. Cette thématique constitue l'objet de notre étude dans les lignes qui suivent.

3. La métamorphose dans l'œuvre de 1555

Afin de poursuivre dans notre démarche, nous avons tenté de comprendre le concept de la métamorphose comme mythe et son application comme thématique fictionnelle dans un récit. C'est d'ailleurs ce qui nous a permis de trouver une définition plus précise en tenant compte de la typologie de Berthelot, qui établit trois aspects fondamentaux dans le processus de la métamorphose à savoir le sujet ou protagoniste qui subit la métamorphose, l'agent ou la force extérieure qui inflige la métamorphose. Cela nous a permis de comprendre les raisons de la métamorphose du sujet sans oublier la dernière partie qui consiste à trouver la finalité de la métamorphose.

D'abord, il convient d'analyser et expliquer le processus de la métamorphose de Lazaro dans le récit. Cette analyse nous permettra de mieux interpréter la métamorphose et sa signification dans l'œuvre. Ensuite, il est indéniable que dans toute métamorphose, il est question de changement d'un corps à l'autre. On parlera ainsi de l'interprétation que nous pouvons avoir du corps comme objet de mutation. Cette étude sera complétée par une étude de la représentation de l'animal et ses valeurs dans le récit, puisque Lazaro passe de la forme humaine à la forme animale.

3.1. Les jalons de la métamorphose de Lazaro dans l'œuvre

En 1555, la continuation du *Lazarillo de Tormes* publié en 1554 est publiée sous le titre de *La segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. L'idée de continuation est en réalité un leurre, car on note une rupture avec le récit d'allure picaresque de la première partie pour laisser place rapidement à un récit de caractère lucianesque. Autrement dit, avec la publication de la continuation du *Lazarillo de Tormes*, le lecteur s'attendait à un récit qui suivrait la trajectoire du protagoniste qui recourt aux subterfuges les plus astucieux pour échapper à la pauvreté. Un protagoniste qui passe de maîtres en maîtres avec une dégradation progressive de sa situation. Au lieu de cela, il découvre un récit où la majeure partie est occupée par une nouvelle conception propre aux romans de transformation.

Dans cette suite, le protagoniste Lazaro mène une vie plutôt confortable à Tolède mais sa vie prend une tournure inattendue lorsqu'il s'embarque pour l'expédition d'Alger, avec les encouragements de sa femme, afin de combattre les Maures et revenir rempli de richesses.

Y comenzáronse a alterar unos, no sé cuántos, vecinos míos, diciendo: “Vamos allá, que de oro hemos de venir cargados”. Y comenzáronme con esto a poner codicia. Díjole a mi mujer, y ella, con gana de volverse con mi señor el Arcipreste, me dijo:

-Haced lo que quisiérades; mas si allá vais y buena dicha tenéis, una esclava querría que me trujésedes que me sirviese, que estoy harta de servir toda mi vida. Y también para casar a esta niña, no serían malas aquellas tripolinas y doblas zahenas, de que tan proveídos dicen que están aquellos perros moros.

Con esto y con la codicia que yo me tenía, determiné – que no debiera – ir a este viaje²¹⁴.

²¹⁴ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

Dans cette perspective, la véritable raison de ce voyage de Lazaro c'est bien un souci d'ascension sociale grâce à une meilleure fortune. L'idée est d'abord conforme au code picaresque : celle de l'ascension sociale. Cependant, dans ce fragment, on peut tirer plusieurs enseignements. Tout d'abord, on note une critique de certaines pratiques, comme l'adultère. Cette critique de l'adultère est confirmée avec l'influence de la femme de Lazaro qui pousse son mari à entreprendre l'aventure d'Alger dans le seul but de vivre sa relation adultère avec l'archiprêtre. La critique de l'archiprêtre est mordante et celle de sa femme n'en est pas en reste. On note dans ce passage une évocation des travers de l'Église avec l'attitude de l'archiprêtre qui incite la femme de Lazaro à s'adonner à l'adultère qui, pourtant, ne fait pas partie des enseignements de la religion. En somme, ce qu'on peut tirer c'est que Lazaro est poussé au départ à la fois par ses voisins qui font naître en lui l'esprit de cupidité et par sa femme dont la motivation est guidée par le stupre et l'envie d'une vie confortable. À partir de ce moment commence un parcours initiatique vers une vie meilleure et une ascension sociale pour le protagoniste, mais placé moralement sous de mauvais auspices (adultère et cupidité).

Ce parcours initiatique se compose de trois principales étapes. Tout d'abord, il commence par l'annonce de la nouvelle de l'expédition d'Alger qui a fait naître ou réveillé chez le protagoniste l'esprit de cupidité. C'est donc une envie d'ascension sociale par l'argent qui caractérise la volonté de Lazaro. Ensuite, la deuxième étape est le voyage (l'expédition d'Alger). Le voyage va devenir l'occasion d'entrer dans le monde des thons en se métamorphosant. Le protagoniste va y surmonter des épreuves qui aboutissent finalement à son ascension sociale, mais dans le monde aquatique. Cette ascension s'accompagne d'une série d'expériences qui se confirme à la fin de ce long épisode avec la régénération de Lazaro et la

reprise d'une forme humaine. Cette deuxième métamorphose le mène à Salamanque, lieu choisi pour ébahir les hommes de lettres du fait de son expérience acquise durant son aventure dans la cour subaquatique des thons.

Ces trois étapes chronologiques correspondent au déroulement du récit. Cependant, elles ne rendent pas compte à elles seules de la métamorphose dont il convient d'analyser les différents processus

3.2. Les processus de la métamorphose : l'eau et le vin et les sources textuelles probables de l'œuvre

À l'origine de la métamorphose, il y a l'expédition d'Alger qui n'a pu aboutir suite à une violente tempête qui empêche les membres qui s'y trouvent d'arriver à bon port. Suite à ces circonstances, Lazaro se sent terrorisé par l'idée d'un naufrage et la crainte d'être dévoré par les thons.

(...) pues, estándonos anegando en nuestra triste nao, sin esperanza de ningún remedio que para evadir la muerte se nos mostrase, después de llorada por mí mi muerte, y, arrepentido de mis pecados, y más de mi venida allí; después de haber rezado ciertas devotas oraciones que del ciego mi primero amo aprendí aprobadas para aquel menester, con el temor de la muerte vínome una mortal y grandísima sed, y, considerando cómo se había de satisfacer con aquella salada mal sabrosa agua del mar, parecióme inhumanidad usar de poca caridad conmigo mismo, y determiné que en lo que mala agua había de ocupar, era bien engullirlo de vino excelentísimo que en la nao había, el cual aquella ahora estaba tan sin dueño como yo sin alma, y con mucha prisa comencé a beber²¹⁵.

Dans cette séquence, la peur apparaît à travers l'attitude de Lazaro au moment du naufrage : la tristesse et la peur de la mort. C'est donc un ensemble de situations d'extrême inconfort chez le protagoniste. A travers cette situation de départ, il est possible de noter quelques enseignements intéressants en lien avec la peur de la mort. En effet, au

début, la mort semblant inéluctable, Lazaro suit le rituel comme un bon chrétien : il pleure sa mort, se repent et prie.

Cependant, il ne s'arrête pas là et on pourrait parler ainsi d'un rite « pseudo-chrétien » à dimension comique pratiquée par le protagoniste pour combattre sa peur de la mort qui se révèle ensuite. Cela se manifeste à travers l'absorption du vin, qui renvoie à plusieurs représentations imaginaires de l'époque vis-à-vis de cette boisson comme nous allons le voir.

Ainsi, le vin devient un seul recours pour le protagoniste. L'autre enseignement est sans doute l'absence de confession. Le protagoniste se repent de ses péchés à défaut d'une confession ; ce qui est à l'encontre de la préparation de la mort en bon chrétien, car après la repentance, il essaie d'échapper à la mort. C'est donc dans le but de justifier la fuite de responsabilité des religieux qui ont décidé de les abandonner et de les laisser mourir sans confession. C'est aussi une attitude en lien avec la satire des religieux. Autrement dit, à défaut de confession, le protagoniste décide de prendre son destin en main et de se repentir tout en faisant son mea culpa sur cette expédition.

Lazaro subit ainsi la métamorphose, animé par un sentiment négatif qui se manifeste à travers la peur.

Quiso Dios que con el gran desatino que hube de me sentir del todo en el mar sin saber lo que hacía, eché mano a mi espada, que en la cinta tenía, y comencé a bajar por mi mar abajo. Aquella hora vi acudir allí gran número de pescados grandes y menores de diversas hechuras, los cuales ligeramente saliendo, con sus dientes de aquellos mis compañeros despedazaban y los talaban. Lo cual viendo, temí que lo mismo harían a mí que a ellos si me estuviese con ellos en palabras; y, con esto, dejé el bracear, que los que se anegan hacen, pensando con aquello escapar de la muerte, de más y allende que yo no sabía nadar, aunque nadé por el agua para abajo, y caminaba cuanto podía mi pesado cuerpo, y comencé a

apartar de aquella ruin conversación, prisa y ruido y muchedumbre de pescados, que, al traquido que la nao dio, acudieron²¹⁶.

Ainsi, on peut dire que le processus de la métamorphose commence lorsque Lazaro est englouti par les eaux avec la menace qui pèse sur sa vie. On peut donc affirmer que le vin est un apport considérable, source aussi de protection contre la mort et à l'origine de la métamorphose pour le protagoniste.

[...] con el temor de la muerte, vínome una mortal y grandísima sed; y, considerando cómo se había de satisfacer de aquella salada, mal sabrosa agua del mar, parecióme inhumanidad usar de poca caridad conmigo mismo, y determiné que en lo que la mala agua había de ocupar era bien engullirlo de vino excelentísimo que en la nao había, el cual aquella hora estaba tan sin dueño como yo sin alma, y con mucha priesa comencé a beber. Y allende de la sed que el temor de la muerte y la angustia della me puso, y también no ser yo de aquel oficio mal maestro, el desatino que yo tenía, sin casi saber lo que hacía, me ayudó de tal manera, que yo bebí tanto, y de tal suerte me atesté, descansando y tornando a beber, que sentí de la cabeza a los pies no quedar en mi triste cuerpo rincón ni cosa que de vino no quedase llena; [...]²¹⁷.

En même temps, cette hypothèse du vin comme élément salvateur pour le protagoniste confirme la thèse formulée par l'aveugle, maître de Lazaro dans la première partie du *Lazarillo de Tormes* dans laquelle il lui disait que le vin serait pour lui un dernier recours pour sauver sa vie : « Yo te dijo – dijo el ciego – que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú. »²¹⁸. Lazaro décide donc de se laisser descendre au fond des eaux rempli de vin : « Quiso Dios que con el gran desatino que hube de me sentir del todo en el mar sin saber lo que

²¹⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.110.

²¹⁷ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

²¹⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.6.

hacía, eché mano a mi espada, que en la cinta tenía, y comencé a bajar por mi mar abajo. »²¹⁹.

A partir de ce moment, on peut interpréter le destin du protagoniste comme une fatalité. Il a accepté lui-même son sort et décide de se laisser guider par le déroulement des faits qui interviennent suite au naufrage. Ce passage montre aussi une parodie du rite chrétien : après la communion, ou une sorte de d'extrême onction par le vin, Lazaro accepte de « tomber » au fond de l'océan. C'est un fait qui justifie l'abandon de la vie humaine pour intégrer les profondeurs maritimes.

Ainsi, ce parcours initiatique de Lazaro, interprété comme une forme de renaissance sociale et morale, est à mettre en relation avec l'hypothèse de la métamorphose subie qui guette le protagoniste Lazaro. Il souffre de cette métamorphose, comme on peut le lire dans le fragment qui suit.

Finalmente, el Señor, por virtud de mi pasión y por los ruegos de los dichos y por lo demás que ante mis ojos tenía, con obrar en mi un maravilloso milagro, aunque a su poder pequeño; y que, estando yo así sin alma, mareado y medio ahogado de mucha agua que, como he dicho se me había entrado a mi pesar, y así mismo encallado y muerte de frío de la frialdad, que mientras mi conservador en sus trece estuvo nunca había sentido, trabajado y hecho pedazos mi triste cuerpo de la congoja y continua persecución, y desfallecido del no comer, a deshora, sentí mudarse mi ser de hombre, quiera no me cate, cuando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tenían. A los cuales, luego que en su figura fui tornado, conocí que eran atunes; (...) ²²⁰.

L'interprétation que nous pouvons faire de cette métamorphose c'est justement une mort humaine qui fait appel à une renaissance sous

²²⁰ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.25.

la forme d'un animal qui vit désormais dans la Méditerranée comme un thon.

Después que un poco estuve descansando y refrescando en el agua, tomando aliento y hallándome tan sin pena y pasión como cuando más sin ella estuve, lavando mi cuerpo de dentro y de fuera en aquella agua que al presente y desde en adelante muy dulce y sabrosa hallé, mirándome a una parte y a otra por ver si vería en mi alguna cosa que no estuviese convertido en atún, estándome en la cueva muy a mi placer, pensé si sería bien estarme allí hasta que el día viniese; mas hube miedo me conociesen, y les fuese manifiesta mi conversión²²¹.

Le protagoniste se défait alors de ses caractères humains pour rejoindre désormais un nouveau monde où il appartient désormais. Ici, il est intéressant de noter que Lazaro accepte sa métamorphose dès le début. La preuve peut être perçue à travers la conception que le protagoniste a de la Méditerranée. Cette dernière perçue avant sa métamorphose, au moment du naufrage comme une « *salada mal sabrosa agua* » devient « *muy dulce y sabrosa* ». La métamorphose acceptée, Lazaro pense alors à son intégration dans les profondeurs maritimes dans lesquelles il doit s'habituer. Le protagoniste essaye de renaître et de devenir un nouvel être qui vit désormais dans la cour subaquatique à l'image des thons. Cette métamorphose va devenir une renaissance sociale. Cette renaissance passe par un changement majeur vis-à-vis de l'eau, comme nous venons de le souligner, qui devient « *dulce y sabrosa* », prouvant son adaptation au milieu. Par ailleurs, le rite chrétien n'est pas loin : un repos de l'esprit « *hallándome sin pena y pasión* » qui prépare une sorte de baptême qui valide le début de la nouvelle vie : « *lavando mi cuerpo de dentro y de fuera en aquella agua* ». Le vin a permis le passage et l'eau de mer, perdant sa salinité et son

aspect repoussant, devient l'eau lustrale d'un baptême qui valide l'entrée dans le nouvel état de métamorphose.

A l'image de tous les récits de transformation, le protagoniste qui subit sa métamorphose entre dans un monde totalement différent, inconnu, dans lequel il lutte pour rendre meilleure son intégration. Dans ce récit, nous pouvons noter que Lazaro, qui au début, dans le monde des hommes, est un simple crieur public, va accéder à un statut social bien meilleur dans le monde animal grâce à ce parcours initiatique qui aboutit à une renaissance de son être. On en déduit alors que la métamorphose qui apparaît au début comme subie, à travers une situation de peur et d'inquiétude, peut conduire à une régénération et par la suite à un bien pour le protagoniste. C'est à partir de ce moment que la renaissance devient plus intéressante. Le protagoniste qui subit la métamorphose se défait de sa condition humaine afin d'acquérir une position sociale plus confortable. Elle rejoint les métamorphoses animales profitables évoquées par Christian Michel.

Enfin, la métamorphose de l'homme en animal est l'instrument privilégié pour dire la communication, ou le lien, entre les mortels et les dieux. Elle représente alors une épreuve initiatique par laquelle l'humain, rejeté un temps en marge de l'humanité, est susceptible d'accéder à un niveau supérieur de connaissance. La métamorphose doit s'entendre, dans ce contexte, comme le signe d'une mort et d'une renaissance symbolique. Ainsi, comprend-on que les récits de métamorphose ont souvent une signification allégorique. L'Âne d'or d'Apulée, par exemple, n'est pas seulement le récit des aventures picaresques de Lucius, c'est aussi la description allégorique du trajet de l'âme sur la voie de la connaissance en l'occurrence l'initiation aux mystères d'Isis²²².

Cependant, dans tous les récits de métamorphose, il existe évidemment une force extérieure responsable de la métamorphose du

²²² Christian Michel, *La métamorphose. Franz Kafka*, Paris, Editions Bordas, 2004, pp.21-22.

protagoniste pour des raisons bien précises. Nous avons montré que dans la mythologie et la littérature antique, le pouvoir d'infliger la métamorphose à des êtres est essentiellement l'apanage des dieux qui détiennent des puissances surnaturelles qui leur permettent d'infliger des métamorphoses et si besoin, de se métamorphoser eux-mêmes.

Dans la mythologie et la littérature antique, le pouvoir de métamorphose et de se métamorphoser est l'apanage des dieux. Dans les contes de fées qui sont comme les rejetons sécularisés des récits mythologiques, ce sont les êtres surnaturels bienveillants ou malveillants (fées, sorciers, etc.) qui possèdent ce pouvoir et la métamorphose est le signe de leur toute-puissance et, corrélativement, de la finitude humaine²²³.

On en déduit que, dans la plupart des cas, les métamorphoses relèvent d'un châtement que la force extérieure inflige au protagoniste. Dans le récit qui nous occupe, la force extérieure n'apparaît pas de façon concrète. Il est fait simplement allusion au Seigneur, qui « opère un merveilleux miracle » sur Lazaro²²⁴. Ce sont plutôt deux éléments essentiels qui occupent la place principale et participent à la métamorphose de Lazaro à savoir l'eau et le vin. Dans ce récit, l'eau (la Méditerranée) a une valeur symbolique et trouve une explication en fonction du contexte historique de l'époque, avant même d'être objet d'une explication folklorique. Sous le règne de Charles Quint, même si la Méditerranée reste une aire de conflits permanents, elle est aussi un espace d'échanges, de déplacements et pour certains elle permet de tirer profit des ressources proches.

Malgré les hostilités latentes, la Méditerranée est d'abord une aire de relations anciennes, quotidiennes, silencieuses : de relations, d'ouest en est, plus nécessaires que jamais au XVI^{ème} siècle puisqu'elles unissent les diverses possessions de l'empire hétéroclite de Charles Quint ; du nord au

²²³ Christian Michel, *La métamorphose. Franz Kafka*, op. cit., p.20.

sud, de relations conflictuelles ou commerciales qui font des États maghrébins les voisins immédiats des Espagne, de la France, ou des ports d'Italie. C'est bien là une Méditerranée frontière, même si cette frontière est d'une espèce particulière, fluide, épaisse, réversible²²⁵.

C'est alors un milieu d'échanges entre des hommes de différentes origines à l'image des chrétiens et des musulmans qui peuvent y entretenir des relations de convivialité. Cependant, malgré cette convivialité, les guerres vont bientôt s'intensifier du fait des pratiques de piraterie et de course, ainsi que de la montée de deux puissances maritimes : l'Espagne et l'empire ottoman. Les conflits deviennent fréquents et cette mer devient le théâtre d'une lutte acharnée. Ainsi donc, la mer dans laquelle se produit la métamorphose de Lazaro a une dimension historique et on pourrait dire que l'auteur a suggéré dans la fiction la réalité maritime de cette période. Par ailleurs, l'instabilité de la mer est aussi à l'origine du naufrage et de la métamorphose de Lazaro en thon.

Le rappel du contexte historique a toute son importance dans la mesure où il ancre le récit dans son époque. Cependant, dans la continuation du *Lazarillo de Tormes*, l'instabilité de la mer apparaît comme une prolepse et permet d'augurer le changement à venir qui va affecter le corps de Lazaro. Elle agit aussi sur la métamorphose du protagoniste Lazaro et se manifeste dès le début du naufrage de l'expédition. On peut y voir les prémices d'un changement, d'une situation désastreuse à venir. Cette situation se confirme avec la métamorphose de Lazaro en thon.

Cependant, l'image de la mer peut avoir aussi une origine folklorique. L'auteur s'est peut-être appuyé sur des historiettes qui formeraient la trame de son œuvre comme l'indique François Delpech.

²²⁵ Daniel Norman, *Tempête sur l'Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, op. cit., p.19.

Elles renvoient à une cosmogonie aquatique présente dans bon nombre de contes populaires ou de textes épiques.

Delpech décrit l'historiette du « Lazy Boy » pour mettre en relief l'hypothèse folklorique populaire et montrer les affinités de l'historiette avec la continuation du *Lazarillo de Tormes*.

Le schéma général est simple et articule quelques-unes des fonctions narratives les plus traditionnelles du genre « conte merveilleux »: grâce au pouvoir magique qu'il a obtenu d'un donateur reconnaissant (en l'occurrence un poisson parlant qu'il a péché puis, à sa demande, rejeté à l'eau), un garçon peu prometteur, généralement affecté d'une paresse pathologique ou atteint d'une idiotie congénitale, rend miraculeusement enceinte la fille du roi. L'enfant issu de cette union ayant spontanément désigné son « père » au cours d'une sorte d'épreuve publique, héros, princesse et rejeton sont, sur l'ordre du roi, jetés à la mer dans un coffre. Exerçant son pouvoir magique le paresseux parvient à éviter le naufrage, fait surgir pour lui et sa nouvelle famille un merveilleux palais, et se voit lui-même transformé en « héros positif » beau, actif et intelligent. La réconciliation finale avec le roi intervient après que celui-ci, invité et humilié publiquement, a reconnu son erreur et admis héros pour gendre²²⁶.

La structure globale de cette historiette présente ainsi une certaine affinité avec la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 ; ce qui en fait un récit reposant sur le folklore.

Cependant, il y a aussi des rapports avec des formes de littérature plus savantes.

Si le second *Lazarillo* a des affinités littéraires, il faut donc surtout les chercher du côté des configurations composites comme des miscellanées (les « merveilles » abondaient dans la *Silva* de Mexia; elles feront retour dans le *Jardin* de Torquemada) et les épopées macaroniques ou burlesques à l'italienne (Pulci, Folengo), dont on apprécie mieux, depuis peu, l'impact sur la littérature espagnole auriséculaire.

Le thème des aventures sous-marines n'apparaît guère, en effet, que dans les fictions héroïques, qui ont intégré une forte composante d'origine mythique ou folklorique : l'élément épique y est généralement combiné avec le merveilleux et des représentants cosmologiques. C'est ce qui arrive notamment dans le *Si Yeou Ki* chinois (XVI^{ème} siècle), dans les formes de la légende d'Alexandre issues de l'œuvre du pseudo-Callisthène, dont on connaît l'immense fortune médiévale, et dans un certain nombre de traditions épiques et de romans de chevalerie. Il arrive occasionnellement, notamment en Espagne, que la symbolique exogamique, sur laquelle reposent tant de légendes généalogiques, prend la forme de l'association du fondateur de lignage avec une créature issue des profondeurs marines. De l'exposition maritime à l'ordalie du plongeur, nombre d'enfances héroïques et d'exploits initiatiques impliquent de même le passage par l'eau, voire de catapontisme, épreuve de réintégration matricielle, d'accès à l'au-delà, ou de qualification pour sa souveraineté: reflet distordu et inversé du héros aristocratique, « Lazaro de Tormes », « né dans l'eau » et sauvé une première fois de la misère par le métier d'*aguador*, se devait à son tour, comme en une nouvelle naissance, de franchir la limite du miroir liquide et de rejoindre pour un temps l'anti-monde des poissons de guerre et de cour²²⁷.

On peut ainsi retenir une certaine ambivalence concernant la valeur de l'eau dans l'œuvre qui nous occupe. D'une part, sa présence est un élément négatif, associé à la mort : l'eau de mer ne se boit pas et elle engloutit les hommes et les navires, elle est un péril pour la vie. D'autre part, les abysses sont le lieu propice à une métamorphose qui signifie la renaissance et un retour à la surface sous une forme améliorée. On voit aussi que dans cette seconde partie du *Lazarillo*, l'élément épique est présent, en particulier dans la bataille initiale engagée par le protagoniste contre les thons, mais il a sans doute aussi une dimension comique.

²²⁷ Francois Delpech, « Lazare, l'eau, le vin et les thons. Éléments pour une recherche sur les corrélats folkloriques de la première continuation du *Lazarillo* (Anvers, 1555) ». In: *Écriture, Pouvoir et Société en Espagne aux XVI et XVII siècle. Hommage du CRES à Augustin Redondo*, pp.309-327, 2001, pp.313-314.

Pour ce qui du deuxième élément très significatif dans le processus de la métamorphose, le vin, il est bien moins ambivalent. Il renvoie à deux niveaux d'interprétations. Dans la diégèse, il est l'élément salvateur qui permet à Lazaro d'éviter la noyade et la mort. Au niveau intertextuel, il apparaît comme la confirmation de la prophétie de l'aveugle du premier *Lazarillo*. Le vin est aussi fortement lié aux récits du folklore. Charles Aubrun, dans son étude sur les deux éléments parle d'une dispute entre l'eau et le vin.

Que se cache-t-il derrière la parabole de l'eau et du vin ? Sans doute le ménage malaisé du corps et de l'âme, à la mort de leur divorce et leur réunion le jour de la Résurrection. Car le corps c'est la nature, et l'âme c'est le Saint-Esprit, présent dans le vin de la Messe.

Le thème a fait l'objet d'un traitement littéraire et d'un traitement folklorique ; sa diffusion a gagné les couches infimes de la société. (...). Du Méril offre une autre version, également goliardique, dans ses Poésies du Moyen Age. Dans celle-ci, qui date du début du XIIIème siècle, on affirme l'antagonisme de deux liquides : leur mélange est inconcevable. Le vin accuse l'eau de faire naufrager ceux qui se confient à elle, alors que, lui, il peut guérir le boiteux, le sourd, l'aveugle, le muet. L'eau répond que le vin rend les hommes fous, tandis qu'elle donne la fertilité à la terre et la prospérité aux nations²²⁸.

Pour mieux comprendre cette opposition entre l'eau comme élément négatif et le vin comme élément salvateur dans le processus de la métamorphose de Lazaro, il convient de revenir sur les circonstances de la transformation du protagoniste. L'auteur présente un vin salvateur face à une mer dangereuse.

[...] con el temor de la muerte, vínome una mortal y grandísima sed; considerando como se había de satisfacer con aquella salada, mal sabrosa agua del mar, parecióme inhumanidad usar de poca caridad conmigo mismo, y determiné que en lo que la mala agua había de ocupar era

²²⁸ Charles Aubrun, « La dispute de l'eau et du vin ». In: *Bulletin Hispanique*, Tome 58, n°4, 1956, pp.453-456, p.453.

engullirlo de vino excelentísimo que en la nao había, el cual aquella hora estaba tan sin dueño como yo sin alma²²⁹.

La suite est tout aussi remarquable avec le vin. Il en absorbe autant que, « de la cabeza a los pies no quedar en mi triste cuerpo rincón ni cosa que de vino no quedase llena »²³⁰. C'est à partir de ce moment qu'il se sent plus fort et brandit son épée afin de descendre au fond de la mer. Dans cette partie de la mer, une armée de poissons le prend en chasse et l'attaque. Il parvient à se défaire d'eux et atteint un grand rocher pour se reposer.

(...) estando sentado sobre la peña, di un gran suspiro, y caro me costó, porque me descuidé y abrí la boca, que hasta entonces cerrada llevaba, y, como había ya el vino hecho alguna evacuación, por haber más de tres horas que se había envasado, lo que dél faltaba tragué de aquella salada y desaborida agua, la cual me dio infinita pena, rifando dentro de mí con su contrario²³¹.

Suite à ces différentes circonstances, il comprend réellement la raison de son salut, comme il l'affirme lui-même.

Entonces conocí cómo el vino me había conservado la vida, pues, por estar lleno dél hasta la boca, no tuvo tiempo el agua de me ofender; entonces vi verdaderamente la filosofía que cerca desto había profetizado mi ciego, cuando en Escalona me dijo que si a hombre el vino había de dar vida, había de ser a mí²³².

Cet épisode confirme l'hypothèse de l'opposition entre ces deux éléments naturels. Il se pourrait même que le récit se soit inspiré de connaissances médicales de l'époque. En effet, si on suit une information donnée par Charles Aubrun, des traitées antérieures d'une dizaine d'années au *Lazarillo* donnaient le vin comme « remède » à l'eau salée.

²²⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

²³⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.109.

²³¹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.25.

²³² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., pp.24-25.

C'est dans l'esprit de Pedro de Medina un fait bien naturel. Le bon vin est tenu pour l'antidote de l'eau salée par Pedro Mexía (*Silva de varia lección*, Sevilla, 1540, livre III, traduit en partie dans *le Traité de la vigne et du vin*, Paris, 1579). Le docteur Juan de Jaraba est plus explicite (*Problemas y preguntas problemáticas, ansi de amor como naturales y acerca del vino*, 1544) : Pour avoir l'estomac moins humide, buvez d'un seul coup. Car la froideur du liquide pourrait provoquer la mort : « la muerte viene por frialdad ». « Si entramos en los baños no teniendo sed, sale entonces afuera por el sudor el humor que tenemos en el cuerpo. »

Ainsi, Lázaro est préservé de l'eau par le vin qu'il a absorbé, mais dès que l'humeur s'échappe l'eau de la mer pénètre dans le vide ainsi laissé²³³.

Dans ce même ordre d'idées, l'une des légendes les plus connues comparée à celle de la continuation du *Lazarillo de Tormes* est celle de Cola Pesce. Cette légende est largement diffusée en Italie méridionale depuis le XII^{ème} siècle. Cette légende raconte que Cola Pesce était un jeune homme maudit par sa mère pour avoir passé trop de temps en mer. Par la suite, elle souhaite qu'il ne remette plus jamais les pieds sur terre, suite à quoi Cola Pesce commença à prendre l'apparence d'un poisson et perdit sa peau. Il cherche alors refuge dans la mer, et pour se déplacer, se fait engloutir par de gros poissons dont il ressort en leur taillant le ventre à l'aide d'un couteau.

Cette historiette ressemble à la continuation du *Lazarillo de Tormes*, par les successives renaissances. Cependant, notons que cette légende, même si elle a quelques similitudes avec le récit que nous étudions, présente quelques différences. D'abord, les raisons de la métamorphose de Cola Pesce viennent d'une malédiction parentale, ensuite, Cola Pesce subit une métamorphose définitive, irréversible et finalement, il connaît une fin tragique, contrairement à celle de Lazaro,

²³³ Charles Aubrun, « La dispute de l'eau et du vin », op. cit., p.455, Note 14.

qui reprend par la suite sa forme humaine après une aventure à la cour des thons. Pour finir, on peut évoquer la légende de Glaucos, dont l'histoire est narrée par Delpech.

L'aventure aquatique de Lazaro a par contre d'étranges affinités avec certaines antiques légendes méditerranéennes relatives aux « vieux de la mer », notamment celles qui concernent la figure de Glaucos. On sait que cette entité maritime mythique, dont on peut reconstituer la typologie et la geste par la comparaison des récits rapportés sur une série de personnages qui portent son nom, a fait l'objet de tout un ensemble de traditions grecques où se retrouvent et s'articulent les thèmes récurrents de l'absorption d'une substance immortalisant (herbe magique, eau d'une source miraculeuse), du plongeon dans les profondeurs maritimes, et de la transformation du plongeur en créature marine plus ou moins ichtyomorphe. Le personnage qui vit ces aventures est notamment voué à l'errance, reçoit un don prophétique et devient consultant oraculaire (cf. la rencontre de Lazaro et de la Vérité et l'épisode de l'interrogatoire à l'Université de Salamanque)²³⁴.

A travers ce passage de Delpech on peut noter les différentes affinités de la légende de Glaucos avec la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555. Ces différentes affinités sont l'absorption d'un liquide qui lui sauve la vie. A cela s'ajoute aussi la métamorphose et la vie dans les profondeurs maritimes, sans oublier les privilèges dont jouissent les deux personnages suite à leur transformation. Si pour la figure de Glaucos on note un don prophétique et le statut de consultant oculaire, pour Lazaro, c'est le statut de bras droit du roi et l'expérience qui lui permettent d'ébahir l'interrogatoire à l'université de Salamanque.

²³⁴ François Delpech, « Lazare, l'eau, le vin et les thons. Eléments pour une recherche sur les corrélats folkloriques de la première continuation du *Lazarillo* (Anvers 1555). », op. cit., p.322.

3.3. La transformation en thon

Dans notre recherche, la thématique de la métamorphose est d'une importance cruciale. Dans la plupart des récits de métamorphose, surtout ceux que nous retrouvons dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la moitié des métamorphoses se réfère à des transformations en animal. Il en est de même dans cette continuation du *Lazarillo de Tormes*. Dans son œuvre, Ovide rapporte des métamorphoses en batraciens, reptiles, oiseaux et d'autres animaux. De la même façon, dans l'œuvre que nous étudions c'est l'animalisation dont il s'agit avec la métamorphose du protagoniste en thon. Ainsi, il convient de réfléchir sur la représentation de l'animal dans les récits. Quel est le lien entre l'homme et l'animal ? Quel est le sens du choix de l'homme dans ce processus de métamorphose ? Ces interrogations peuvent permettre de comprendre la problématique de l'animalisation dans la narration.

Même si l'homme détient une supériorité sur l'animal, ses comportements ont toujours été l'objet d'une complémentarité avec l'espèce animale. On accorde à l'homme la primauté parce que ce dernier est doté d'un caractère qui lui est spécifique et qui le place au-dessus de toutes les espèces. Cette caractéristique qui fait la spécificité de l'homme est sa rationalité. Aristote affirmait déjà que « l'homme est un animal doté de raison ». Cette thèse d'Aristote est appuyée par les hypothèses de l'évolution de l'homme, d'animal en humain. L'évolution continue au cours des siècles et mène l'homme de l'état animal à l'état humain. Dès lors, l'homme est un animal raisonnable. On comprend alors la métamorphose de l'homme en animal comme la preuve d'un retour de ce qu'il était avant de passer à l'état purement humain. En parlant de complémentarité entre l'homme et l'animal, Berthelot se réfère à l'aspect purement biologique car l'homme à un corps, il a des instincts, et son fonctionnement biologique est similaire à celui des animaux. C'est

l'exemple des chimpanzés ou les bonobos, avec lesquels il partage plus de 99% de son ADN. Cette complémentarité a fait naître chez les spécialistes un désir ardent de traiter cette thématique. D'ailleurs, l'histoire des animaux sauvages et domestiques n'est pas une thématique nouvelle. Elle remonte à l'Antiquité avec les figures d'Aristote et d'Hérodote. Il s'agit d'une réflexion qui traite à la fois de l'évolution des animaux et des relations qu'ils entretiennent avec les humains. Dans le temps, les travaux sur les animaux ne cessent de connaître une ascension fulgurante. Dans la plupart de ces textes, les auteurs adoptent une forme littéraire dont la thématique principale est dédiée aux animaux. Il n'en demeure pas moins que certains auteurs affichent la volonté de décrire de manière pédagogique les particularités de tel ou tel animal. C'est d'ailleurs l'idée que donne Robert Delort dans son étude sur l'histoire des animaux. Il évoque le travail effectué par les historiens.

Parfois, l'auteur aborde délibérément un animal : Tite-Live compare les éléphants d'Afrique et ceux d'Asie comme il évoque des invasions de sauterelles et leurs ravages. Raoul le Glabre parle de l'explosion démographique des loups au XI^{ème} siècle et la Grande Chronique de France rapporte en 1323 les maléfices cristallisés autour d'un chat noir. Adam de Brême, qui, au XI^{ème} siècle voue son talent aux évêques de Hambourg, nous dépeint néanmoins avec minutie la faune des pays nordiques ; au XVI^{ème} siècle, l'archevêque d'Upsal, Olaus Magnus, dans *l'Histoire des peuples du Nord*, observe systématiquement les bêtes, les harengs aux gloutons, en passant par les baleines, les lapins, les rennes, les moutons et les bœufs... Quant aux philosophes du XVIII^{ème} siècle, ils ont, en étudiant le milieu, senti ou pressenti l'importance des animaux, au moins pour l'histoire des hommes à leur époque ; les harengs d'Amsterdam ont frappé Voltaire, et Montesquieu, dans *l'Esprit des lois*, n'a pas oublié les bêtes. De telles considérations ou réflexions appliquées

aux périodes passées relèvent, de manière plus ou moins fruste, de la zoohistoire²³⁵.

Les travaux sur l'animal et son histoire vont se multiplier surtout à travers les traités de zoologie. En Grèce par exemple, les ouvrages spécifiquement zoologiques vont se multiplier. Ces derniers tentent d'expliquer la modification qu'ont subie certains animaux mais aussi et surtout les changements de milieux qui agissent sur eux. Parmi ces auteurs on peut citer Anaximandre (vers 610-545) et Empédocle (vers 492-430) que Robert Delort conçoit comme les découvreurs de l'écologie²³⁶. Cependant, le maître incontestable de la zoologie est Aristote. Son travail est fondé sur une enquête personnelle chez les spécialistes qui s'adonnent à ce domaine comme les pêcheurs, les chasseurs, les bergers, les paysans. A travers toutes ces recherches, il a pu fonder, comme l'a démontré Paul Delort, l'anatomie, la physiologie, l'écologie et l'éthologie de près de quatre cents animaux pour lesquels il a élaboré une classification rigoureuse²³⁷. Dans le monde arabe également, la zoologie fut un thème récurrent. Avec l'aide des œuvres antiques sur l'histoire des animaux comme celle d'Aristote, ils vont aussi baser leurs hypothèses sur les animaux.

Al-Jâhiz (v. 780-869) a ainsi rédigé un très fameux *Livre des animaux* (*Kitâb al-Hayawan*) qui dénote une vaste culture, une connaissance précise d'Aristote, un bel esprit critique et fourmille de réflexions fondées sur des témoignages solides ; le plus étonnant est la description correcte d'un Kangourou (ou d'un autre marsupial apparenté), ce qui supposerait au moins une chaîne d'informations continues depuis l'Australie, par l'océan Indien. Al Jâhiz et Aristote sont repris et systématiquement complétés dans le Livre de la vie des animaux du Caire Al-Damiri (1344-1405) dont l'encyclopédie semble en tout point

²³⁵ Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.

²³⁶ Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, op. cit., pp.42-43.

²³⁷ Ibid.

comparable à celle de Vincent de Beauvais, tandis qu'Al-Jâhiz évoquerait plutôt, avec quatre siècles d'avance, le grand Albert. (...). D'une manière générale, la zoologie du monde arabe a été cependant très dépendante d'Aristote, dont l'*Histoire des animaux* a été plusieurs fois traduite, résumée ou commentée ; parmi les adaptateurs, citons Averroès (1126-1198) et, parmi les commentateurs, le grand Avicenne (980-1037), à travers lequel Aristote revint et fut connu en Occident²³⁸.

Depuis ces dernières années, la réflexion sur l'animal et son histoire commence à devenir un sujet de prédilection pour certains critiques qui s'adonnent à ce domaine d'étude pour comprendre l'histoire culturelle des animaux. En France, ce domaine d'étude est connu sous le nom de Zoohistoire ou précisément la zoologie historique, c'est-à-dire, l'histoire des espèces prise comme la base de l'étude des relations entre l'homme et l'animal en passant par leurs évolutions biologiques, géographiques, entre autres. Arturo Morgado García définit les bases de cette vision de l'animal dans la littérature en générale.

Esta cultura de los animales (Cultural History of Animals, aunque los franceses prefieren utilizar el término zoohistoire), tiene unos objetivos distintos a los que de la tradicional historia natural: si ésta tenía como principal preocupación el análisis a lo largo del tiempo, transmitiendo sublimemente una concepción Whig y positivista, en la cual había un especial interés por poner de relieve los aciertos (el fetichismo del precedente) y los erros, olvidando en muchas ocasiones que la misma historia natural es un producto histórico; la historia cultural de los animales, en cambio, tal como es concebida actualmente, enfatiza el carácter evolutivo y cambiante de las percepciones y las transformaciones, muy en línea con las ideas postmodernistas que imperan actualmente en las ciencias sociales²³⁹.

²³⁸ Robert Delort, *Les animaux ont une histoire*, op. cit., p.47.

²³⁹ Arturo Morgado García, « La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El bestiario de Covarrubias », In: *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, pp.67-88, 2011, p.68.

Cette théorie de zoohistoire est développée par les médiévistes à l'image de Jean Claude Schmitt dans *Le Saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants* depuis le XIII^{ème} siècle. On peut ajouter aussi l'œuvre remarquable de Robert Delort dont nous avons largement parlé dans *Les animaux ont une histoire*, œuvre emblématique pour la compréhension de l'histoire animale et de son évolution. Dans son œuvre, l'auteur revendique une double ambition. D'abord, il reprend l'étude des rapports de l'humain et de l'animal par l'examen des mentalités et des différents traitements symboliques, imaginaires, religieux et rituels, etc. Ensuite, il procède à une écriture de l'histoire des animaux en essayant de découvrir la manière dont ils appartiennent aux sociétés humaines et à leur évolution.

La zoohistoire est aussi un champ d'étude présent dans le monde anglo-saxonne et est connue sous le nom d'*Animal Studies*. Certains auteurs ont développé des études emblématiques sur l'histoire des animaux à l'image de Linda Kalof, auteur de *Looking at Animals in Human History* (London, 2006). L'importance de ce domaine d'étude est matérialisée par la création de revues dont l'objectif principal est de dédier une recherche approfondie sur les animaux. On peut citer des revues comme *Anthrozoos: A Multidisciplinary Journal of the interactions of people and animal* fondée en 1991. Un autre auteur qui s'intéresse à la vision de l'animal dans la littérature est Arturo Morgado García. Il étudie trois conceptions qui correspondent à la signification de la présence de chaque animal dans la littérature. D'abord il distingue la vision symbolique qui met l'accent sur le fait que les animaux ne sont rien d'autre que le reflet des vices et des vertus des humains. Ensuite, il distingue la vision positiviste qui s'intéresse à la description des animaux et en fin la vision affective qui établit une certaine complémentarité entre

l'homme et l'animal²⁴⁰. En se basant sur le *Bestiario* de Covarrubias, Arturo Morgado García dresse une classification des animaux avec leurs caractères essentiels.

El gallo es ave pelona y lujuriosa. La golondrina, símbolo del huésped molesto. El hipopótamo, de impiedad, irreverencia, ingratitud e injusticia. Tortuga, de tardanza.

Sin olvidar, naturalmente, que dentro de esta concepción simbólica algunos presentan rasgos claramente demoniacos. Aquí Covarrubias se remite naturalmente a aquellos seres más denostados por las fuentes bíblicas, actualizadas en la España de los siglos XVI y XVII por la literatura devocional, tales la culebra, “en las sagradas letras se toma muchas veces por el demonio y por el Anticristo”, el dragón significado el demonio en las Sagradas Letras y particularmente en muchos lugares el Apocalipsis”, el escorpión “significa el demonio del cual se puede entender, no menos que del escorpión terrestre, ponzoñoso y engañoso”, la serpiente, “tomo por instrumento el enemigo universal del género humano, y revestido en ella engaño a nuestra madre Eva”. (...).

Escasas referencias encontramos de la visión positivista. La taxonomía no es algo que a Covarrubias le interesa demasiado, limitándose a definir las diferentes especies como cuadrúpedos, aves, reptiles, insectos (abeja), o animalejos (alacrán, arda o ardilla), participando en la inclusión, tan en la época (la encontramos en Gessner y Rondelet), de todos los animales acuáticos entre los peces puesto que la ballena es “el mayor pez de cuantos cría el mar”, el caimán, “pez lagarto que se cría en las rías de Indias”, el calamar, “pescado conocido”, el pulpo, “pescado conocido”, lo que hace más que seguir las tendencias clasificatorias de la época, basadas más en el hábitat que en caracteres anatómicas²⁴¹.

Ce lien entre l'humain et l'animal et l'étude zoologique des animaux permet de traiter la signification du procédé d'animalisation de certains

²⁴⁰ Arturo Morgado García, « La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El bestiario de Covarrubias », op. cit., p.72-76.

²⁴¹ Arturo Morgado García, « La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El bestiario de Covarrubias », op. cit., p.80.

humains dans les récits de transformation. Nous avons montré que la plupart des métamorphoses, aussi bien chez Ovide que chez certains auteurs à l'image des récits anonymes du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et du *Lazarillo de Tormes* de 1555, sont des animalisations. Il faut comprendre que dans la plupart des cas, les animalisations représentent des châtiments infligés au protagoniste. Au-delà de symboliser une conception de la vie, le passage d'humain en animal représente l'expression brutale et sans appel de la colère des dieux. Elle frappe ceux qui, par leurs actes, se sont opposés ou rivalisés avec eux.

Cependant, dans ces œuvres, nous sommes au-delà du châtiment d'un protagoniste et il faudrait parler d'un travestissement où l'animal représente la voix satirique. C'est une critique faite à base de modes d'expressions comme l'allégorie tout en se servant de l'humour. L'animal est dans ce cas satirique et anthropologique. C'est une sorte de déguisement de l'auteur afin de pouvoir critiquer les institutions et certaines idéologies humaines. Autrement dit, pour mener à bien sa critique, l'auteur utilise l'animal comme le symbole d'un être idéalisé. Lazaro transformé en thon permet de critiquer les travers de la société. L'auteur choisit un animal et le place dans le monde maritime afin de montrer la réalité dans la cour subaquatique des thons, une réalité comparable à l'univers des hommes. Cette hypothèse est plus compréhensible si on la compare avec les interprétations faites au loup-garou. Cette métamorphose de l'homme en loup a parcouru les âges. On retrouve ce récit de métamorphose chez Hérodote, Virgile, et Pline l'Ancien. D'après ce qu'on peut lire dans la légende du loup-garou, l'humain se transforme, lors des nuits, en un loup énorme et avec sa puissance musculaire, son agilité, sa ruse et sa férocité, il chasse les victimes pour les dévorer. Selon cette légende, les loups-garous font

l'objet de la même répulsion que les vampires pour les choses sacrées et ils étaient, de même, considérés comme créatures du diable. Cette métamorphose de l'homme en loup est dans la plupart des cas un châtement infligé par un sorcier ou d'une quelconque divinité.

Ce qu'il faut retenir dans le processus d'animalisation c'est justement que les humains métamorphosés en animaux accomplissent leurs fonctions essentielles de base. Dans notre œuvre, Lazaro transformé en thon mène sa vie dans la cour subaquatique des thons. Il agit comme un vrai thon et arrive à s'adapter facilement dans la Méditerranée en accomplissant la fonction de base propre aux thons. Si on prendre l'exemple des métamorphoses d'Ovide, on note qu'Arachné qui est transformé en araignée tisse sa toile, Lycone transformé en loup hurle et tue. Philomèle et Procné changées en oiseaux utilisent leurs ailes pour s'enfuir. Ainsi donc, dans toutes les métamorphoses d'humain en animal, les animaux sont réduits à leur fonction de base. N'empêche, dans d'autres cas, certains protagonistes, même s'ils sont réduits à leurs fonctions de base, y ajoutent certaines caractéristiques propres aux humains. On peut le noter dans la continuation du *Lazarillo de Tormes*. Lazaro-thon parle, combat et vit dans un espace typiquement propre à l'organisation sociale des humains. C'est d'ailleurs ce qui permet aux thons de vivre comme des humains. C'est d'ailleurs l'idée développée par Berthelot.

En fait, ce qui décide du maintien de la conscience intérieure dans la nouvelle enveloppe du sujet, c'est avant tout le développement que l'auteur entend donner à son histoire. S'il veut maintenir des liens rationnels entre ses personnages, il préservera en général cette conscience. Le roi Perse, changé en oiseau blanc dans L'histoire de Beder et de Giauhare (rattaché aux Mille et une Nuits), n'oublie pas une seconde qui il est, au point d'attirer par son comportement l'attention du souverain qui l'a acheté. Quant au roi Charmant devenu, lui, Oiseau bleu, il continue

d'aller voir sa bien-aimée, et – plus heureux que Beder qui a perdu le langage – lui parle aussi clairement qu'avant sa métamorphose. De ce même, encore Grégoire Samsa chez Kafka, gardant jusqu'au bout un point de vue lucide sur ce qu'il vit, en dépit de l'aspect régressif de son parcours²⁴².

Au vu de tout ce qui précède, on peut retenir que l'animalisation correspond à plusieurs significations. Dans la plupart des cas, c'est un châtiment infligé au protagoniste coupable d'actes punissables. Dans le récit de la continuation du *Lazarillo de Tormes*, l'image du thon représente une voix satirique. C'est une critique qui utilise les moyens d'expressions obliques, comme l'allégorie ou l'ironie, et qui a souvent recours à l'humour. C'est un homme en déguisement utilisé pour mener une critique des plus hautes institutions de façon indirecte mais aussi lisible par tous.

Suite à sa métamorphose qui aboutira à sa renaissance, Lazaro se transforme en thon et, à partir de ce moment, commence sa vie dans la cour subaquatique. La présence du thon-Lazaro dans l'espace maritime pourrait rappeler la thématique du monstre marin, qui sera d'ailleurs utilisé de façon comique et pour duper le public dans le *Lazarillo de 1620*. Le monstre est un hybride dangereux, qui vit dans l'espace maritime. Cette créature, qui peut être maléfique, inspire la crainte, comme en atteste Delphine Tempère.

Du Léviathan de l'ancien Testament au Kraken du XIXème siècle, les monstres marins marquent de leur présence terrifiante des espaces océaniques. Ils revêtent très souvent un caractère dangereux, voire

²⁴² Francis Berthelot, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, op. cit., p.128.

maléfique ; ils se présentent d'autre part sous des aspects multiformes, inspirant la crainte et annonçant un malheur²⁴³.

Ces monstres rendent la mer de plus en plus dangereuse. C'est un espace dans lequel l'homme se méfie davantage du fait des aventures désastreuses qu'il peut y connaître. Cette mer, comme nous l'avons dit, est peuplée d'espèces hybrides à l'image des thons dans la cour.

Aquella hora vi acudir allí gran número de pescados grandes y menores de diversas hechuras, los cuales, ligeramente saliendo, con sus dientes de aquellos mis compañeros despedazaban y los talaban. Lo cual viendo, temí que lo mismo harían a mí que a ellos si me estuviese con ellos en palabra; y, con esto, dejé el bracear que los que se anega hacen, pensando con aquello escapar de la muerte; de más y allende que yo no sabía nadar, aunque nadé por el agua para abajo, y caminaba podía mi pesado cuerpo; y comencóme a apartar de aquella ruin conversación priesa y ruido y muchedumbre de pescados que al traquido que la nao dio acudieron²⁴⁴.

Cet espace maritime des thons se présente comme un espace diabolique, une rencontre des monstres de tous genres, donc un espace terrifiant et maléfique. En effet, dans la fiction, il ne s'agit pas de thons « naturels », mais de poissons qui s'alimentent du corps des marins naufragés. Dans ce monde imaginaire, les navigateurs qui y voyagent, à l'image de cette expédition d'Alger, sont les premiers à s'exposer au danger, car dans cette mer évolue un ensemble de créatures hybrides et très effrayantes.

Dans ce sens, Nathalie Peyrebonne considère la mer comme « une parfaite image de ce lieu de perdition où l'homme met en danger son âme

²⁴³ Delphine Tempère, « Les monstres marins : reflets d'un imaginaire au fil des nouvelles perceptions des espaces maritimes. », In: *Le monstre, Espagne et Amérique Latine*, Paris, Harmattan, pp.31-46, 2009, p.31.

²⁴⁴ *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

et sa vie. »²⁴⁵. Elle insiste fortement sur la question de la dangerosité de l'espace maritime. L'exemple que nous avons évoqué avec la description des thons s'alimentant des compagnons d'infortune de Lazaro en est une parfaite illustration. De même, l'exemple des tortues de mer et de leur chair dont la description est faite par Valentin Fernandez et reprise par Delphine Tempère est un exemple pertinent : « Leur corps, d'autre part, est dépeint comme muni de bras et de pieds sans ongle, leur bouche dure et tranchante, leurs yeux laids et effrayants. »²⁴⁶. La présence des monstres dans l'Océan Atlantique témoigne alors de la dangerosité que représente cette mer.

Les monstres et leur apparition ont en effet longtemps fonctionné comme une sorte de signal et agit tel un avertissement pour l'homme. Ils se présentent alors comme les gardiens de seuils dangereux qu'ils marquent de leur présence inquiétante. Sur un planisphère portugais datant de 1559, les nouvelles terres découvertes en Amérique sont représentées grâce aux informations fournies par des navigateurs portugais. Michel Mollat du Jourdin souligne à ce propos que le planisphère témoigne d'une cartographie nouvelle libérée de l'autorité de Ptolémée. Toutefois, les monstres marins continuent d'occuper des espaces esseulés : on en perçoit un, près des côtes de l'Afrique pourvu d'une corne frontale et d'une moustache recourbée, ou encore un autre, au milieu de l'Océan Atlantique : un cheval de mer doté de nageoires en guise de pattes²⁴⁷.

La dangerosité de la mer et des créatures qui y vivent se matérialise par de nombreux dégâts et la perte de vies humaines. Cette mer est donc elle-même un espace monstrueux à cause des thons qui y habitent et qui sont décrits comme de véritables monstres. La présence des thons dans

²⁴⁵ Nathalie Peyrebonne, « Le second *Lazarillo*, réécriture aquatique d'un manuel de courtisan », In : *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp.169-177, p.171.

²⁴⁶ Delphine Tempère, « Les monstres marins : reflets d'un imaginaire au fil des nouvelles perceptions des espaces maritimes. », op. cit., p.37.

²⁴⁷ Ibid.

le récit renvoie à cet imaginaire lié aux monstres marins et démontre à quel point le monde maritime demeure fondamentalement hostile à l'homme.

Le naufrage que les membres de l'expédition d'Alger ont subi a causé d'énormes pertes en vie humaine et justifie aussi ce caractère monstrueux de l'espace.

(...) por no hacer nada a mi propósito, mas de que nos embarcamos en Cartagena y entramos en una nao bien llena de gente y vituallas, y dimos con nosotros donde los otros; y levantóse en el mar la cruel y perfilada fortuna que habrán contado a Vuestra Merced, la cual fue causa de tantas muertes y pérdida, cual en el mar gran tiempo ha no se perdió; y no fue tanto el daño que el mar nos hizo, como el que unos a otros nos hicimos: porque, como fue de noche, y aun de día, el tiempo recio de las bravas ondas y olas del tempestuoso mar tan furiosas, ningún saber había que lo remediase, que las mismas naos se hacían pedazos unas con otras, y se anegaban con todos los que en ellas iban²⁴⁸.

Le monde des thons est un monde totalement étranger, un monde au départ différent et inconnu. Cependant, ce monde est doté d'une organisation sociale semblable à celle que nous retrouvons dans la société des hommes et Lazaro va lever le voile sur cet inconnu au fur et à mesure du récit. Comme l'indique François Delpech, le fonds folklorique est très présent dans cette représentation du monde aquatique.

L'exemple de quelques autres composantes du *Lazarillo* de 1555 montre d'ailleurs que, derrière l'apologue allégorique, transparaissent les linéaments d'une fable gorgée de réminiscences folkloriques. C'est notamment le cas pour la pseudo-utopie du royaume des thons (qui n'est en fait que la projection satirique, à peine « carnavalesque », car trop reconnaissable, d'une société réelle): en deçà des topiques littéraire de la tradition fabulistique néo-ésopique – la cour du Roi des Animaux – et de la traditionnelle comparaison de la Cour royale et de la Mer, dont elle

²⁴⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

pourrait apparaître comme une forme inversée, cette représentation imaginaire s'enracine dans un ensemble de croyances traditionnelles selon lesquelles le monde sous-marin est comme une réplique inversée de la société humaine. On y trouve une organisation, une hiérarchie, des guerres, des promotions et des déchéances, toute une vie sociale enfin semblable à celle des humains. Cette croyance était bien sûr de nature à fournir un support imaginaire aux fictions mythiques relatives aux possibilités de contact et d'échanges entre les hommes et les animaux marins et donnait consistance aux légendes mettant en scène les rapports privilégiés entre certains personnages atypiques et le « roi des poissons »²⁴⁹.

Le protagoniste intègre ainsi un monde qui est le théâtre des injustices les plus cruelles. C'est un milieu semblable à une jungle où les plus forts tentent de dominer les plus faibles. Il souffre profondément en raison de ces différentes injustices dont il est témoin. On est dès lors en face d'une coordination et d'un échange entre le monde des humains et celui des animaux marins. Notons que Lazaro, suite à sa métamorphose conserve son caractère humain. Il parle et se rappelle son passé et de son présent. Sa métamorphose ne change en rien son caractère humain. C'est uniquement sa forme qui change. Ce qui confirme l'hypothèse d'une coordination et d'un échange entre ces deux mondes à travers l'être hybride que devient Lazaro.

A partir de ce moment commence l'aventure de Lazaro et ses multiples péripéties dans la cour subaquatique des thons. Dans cette cour, nous notons la transposition dans la mer des éléments propres à la terre. Autrement dit, cette cour dans laquelle il entre désormais est bien semblable à la société des hommes. Cet espace que Lazaro intègre, et malgré son ascension sociale fulgurante, est un espace négatif, théâtre des instincts les plus sombres. Une fois dans la cour des thons, Lazaro est

confronté à tous les malheurs et toutes les noirceurs qui caractérisent le quotidien des êtres qui y vivent.

Par exemple, dans cette cour, la valeur ne compte guère si on est en possession de la richesse car, comme affirme le protagoniste « no miran sino que anden de vestidos de seda, no de saber ». Cette dualité cour/mer permet de construire un espace dans lequel l'injustice, les guerres et les atrocités sont toujours à l'ordre du jour et montre la volonté de l'auteur anonyme de décrire, ou bien même, de procéder à une transposition de la réalité terrestre dans la mer, comme le révèle par exemple l'évocation d'un vêtement de soie pour des poissons.

Yo escogí para mí consejo doce de ellos, los más ricos, y no tuve respeto a más sabios si eran pobres, porque así lo había visto hacer cuando era hombre en los ayuntamientos do se trataban negocios de calidad, y así vi hartas veces dar con la carga en el suelo, porque, como digo, no miran sino que anden vestidos de seda, no de saber²⁵⁰.

Cette transposition de la réalité terrestre dans l'espace maritime est menée à travers une vive critique des habitudes dans la société. L'auteur montre l'importance des vêtements qui justifie la richesse tout en reléguant au second plan la valeur de la personne. Le choix de Lazaro dans la sélection des thons pour mener à bien ses activités dans la cour aquatique en est une parfaite illustration. C'est un fait hérité de la tradition dans la société de l'époque, comme il l'affirme. Cela se confirme avec l'épisode exemplaire de l'emprisonnement de Licio, suite aux calomnies dont il a fait l'objet de la part de don Paver. Lazaro se souvient alors de ces propos du comte Claros pour montrer la transposition de la réalité terrestre dans la mer.

A esta hora, me acordé y dije entre mí aquel dicho del conde Claros antiguo, que dice:

¿Cuándo acabarás, ventura?

²⁵⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.146.

¿Cuándo tienes que acabar?
 En la tierra, mil desastres,
 y en las mares, mucho más²⁵¹.

Cette situation montre que les défauts terrestres sont amplifiés dans l'espace maritime. Cela s'analyse d'abord à travers les nombreuses atrocités qui se passent historiquement dans la mer pendant la conquête espagnole de l'Amérique. Cependant, il convient de souligner qu'après sa métamorphose, Lazaro se voit doté de dons particuliers qui lui font acquérir une expérience et des compétences particulières. Cela entre dans le cadre du récit de métamorphose. Le protagoniste souffre de ce changement qui affecte son corps. Nonobstant, ce changement entre dans le cadre de son parcours initiatique qui lui permet de devenir un nouvel homme. Rappelons que Lucius dans *l'Ane d'or*, suite à sa métamorphose en âne, devient avocat et détient une responsabilité qu'il n'avait pas auparavant. On en déduit que la métamorphose, qui au début, provoque le sentiment de peur devient un bien pour le protagoniste.

Comme nous l'avons déjà abordé dans l'étude de la finalité de la métamorphose, on note que celle-ci est parfois une étape transitoire donnant lieu à une autre métamorphose. Tel est le cas dans le récit de la continuation de 1555. Si on se base sur l'élaboration du récit, on peut affirmer que la métamorphose que Lazaro a subie est transitoire et réversible dans la mesure où il rejoint son état humain de départ à la fin de son aventure. Cet épisode correspond à la découverte de la Vérité de la part du protagoniste.

Como yo me perdí de los míos, hallé la Verdad, la cual me dijo ser hija de Dios y haber bajado del cielo a la tierra por vivir y aprovechar en ella a los hombres, cómo casi no había dejado nada por andar en lo poblado, y visitado todos los estados grandes y menores; y, ya que en casa de los principales había hallado asiento, algunos otros la habían revuelto

²⁵¹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.31.

con ellos, y, por verse con tan poco favor, se había retraído a una roca en la mar²⁵².

Cette découverte de Lazaro de la Vérité est insérée dans un chapitre très court, le chapitre XV. Dans ce processus, l'image de la Vérité est d'une importance capitale. Marcel Bataillon pense que « la aparición de la Verdad a Lázaro, convertido de nuevo en hombre, parece referirse a una conversación que el héroe habría mantenido con esta diosa en el mar, en el curso de la cual le habría prometido ser su fiel servidor. »²⁵³. Ainsi donc, cette découverte de la Vérité apparaît comme un test de la déesse représentée par la Vérité pour le pacte établi par Lazaro au moment du naufrage de l'expédition au cours duquel il avait promis à « la gloriosa Santa María, madre de suya y señora nuestra prometiéndola visitarla en las sus casas de Montserrat y Guadalupe, y la Peña de Francia. »²⁵⁴. La Vérité représente donc la divinité, la figure féminine qui décide de se réfugier dans les profondeurs maritimes après ses différentes mésaventures dans la société des hommes. Marcel Bataillon assimile cette épisode à « un cuento manuscrito, hasta ahora mal explicado, muestra a una figura femenina, que seguramente es la Verdad, retirándose al fondo de los mares, tras haber sido rechazado violentamente en el umbral de un aristocrático convento español. »²⁵⁵. Les indications de ce conte sont contenues, selon Marcel Bataillon dans un texte publié par Foulché-Delbosc dans ses « Remarques sur *Lazarillo de Tormes* »²⁵⁶. La découverte de la Vérité dans les profondeurs maritimes signe le début d'un nouveau processus de transformation

²⁵² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.40.

²⁵³ Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Ediciones Anaya, 1973, p.86.

²⁵⁴ Josep M. Sola Sole, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.114.

²⁵⁵ Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, op. cit., p.86.

²⁵⁶ Article contenu dans la *Revue hispanique : recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, Tome 7, N°21-22, 1900, pp.81-97, pp.95-97.

d'animal en humain chez le protagoniste. Lazaro doit ainsi s'engager à devenir le fidèle serviteur de la Vérité, figure de la divinité, en respectant son engagement au début du naufrage avant sa transformation en thon. Il est donc contraint de rejoindre la société des hommes. Au début de sa transformation, il s'agit plutôt d'une métamorphose partielle. Autrement dit, le protagoniste est partagé entre le corps humain et le corps animal: « Sacáronnos de allí a mí y a mis compañeros, que veía a mis ojos matar y hacer pedazos, a lengua del agua, y a mí teníanme echado en el arena medio hombre y medio atún. »²⁵⁷. C'est donc une transformation progressive qui aboutit finalement au recours à son état de départ, d'animal en humain. Sa métamorphose définitive n'apparaît que quelques jours après sa captivité du fait de l'impossibilité pour son corps animal de s'adapter à l'univers terrestre : « A cabo de este tiempo, sentí a la parte que de pece tenía, detrimento, y que se estragaba por no estar en agua [...] »²⁵⁸. C'est à partir de ce moment que sa métamorphose devient effective. La deuxième métamorphose de Lazaro peut être perçue comme la renaissance d'un nouvel homme. Suite à sa transformation, Lazaro se libère de sa forme de poisson pour reprendre sa forme humaine et engage une lutte pour sa nouvelle intégration dans la terre. C'est un processus rendu difficile à cause de son changement d'aspect qui fait qu'il n'est pas reconnu par tous.

A esta hora caí en la cuenta, y rogué al carcelero me hiciese merced de un espejo, y él lo trajo, y, cuando en él me miré, vime muy desemejado del ser de antes, especialmente del color, que solía tener como una muy rubicanda granada, digo como los granos de ella, y ahora como la misma gualda, y figuras también muy mudadas; yo me santigüé, y dije: “ahora

²⁵⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.188.

²⁵⁸ Ibid

señor, no me maravillo, estándolo mucho de mí mismo, que V. M. ni nadie de mis amigos no me conozcan, pues yo mismo me desconozco;[...]²⁵⁹.

Seulement, il convient de noter qu'une lecture approfondie permet de mieux comprendre la volonté de l'auteur anonyme d'opter pour la métamorphose réversible. Nous avons dit que la métamorphose de Lazaro en thon est un parcours initiatique qui mène à une renaissance sociale et morale. C'est une quête d'identité et de position sociale plus importante de la part du protagoniste. Non seulement il obtient une position sociale plus confortable mais aussi et surtout il acquiert une somme d'expériences. Cette métamorphose réversible est donc une régénération. Voilà pourquoi Pedro Piñero Ramírez parle d'un protagoniste purifié.

La metamorfosis, de cualquier clase que sea, del personaje conlleva la idea de su evolución espiritual, y Lázaro (uno y otro, pero más evidentemente el de los atunes) la sufre. Lázaro pasa una crisis profunda a la que sigue un renacimiento, el de un hombre nuevo. Esto se visualiza en la reconversión solemne de Lázaro-atún en Lázaro-hombre en Sevilla, definitivamente se libera de su ropaje de pez. Y se acredita en la sonada derrota académica que inflige al lector de Salamanca en aquella *disputatio* que cierra el relato de su vida (...). Esta sátira de los académicos petulantes y vacíos tiene pleno sentido como comprobación incuestionable de la experiencia conseguida en la metamorfosis, y también de la sabiduría alcanzada en su largo y trabajoso descenso de los infiernos subacuáticos, lo que ha hecho de Lázaro un hombre nuevo, un héroe regenerado, como los que han logrado superar la traumática experiencia de ultratumba²⁶⁰.

Cette métamorphose de Lazaro peut être considérée comme une prise de conscience de sa maturité suite à l'ensemble des expériences acquises durant son séjour dans la cour subaquatique des thons. Suite à

²⁵⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.194.

²⁶⁰ Pedro Piñero Ramírez, « La segunda parte del Lazarillo (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos desconcertados de un género. », In: *Criticón* (Toulouse), 120-121, pp.171-199, 2014, p.186.

cette deuxième métamorphose, Lazaro devient subitement mature intellectuellement et commence à s'imposer dans le domaine professionnel. Cette maturité se justifie à travers la critique des universitaires de Salamanque. Globalement, le parcours initiatique de Lazaro se poursuit dans la fin du récit et se concrétise par l'enseignement qu'il reçoit après sa mort humaine. Autrement dit, il se reconstruit en recouvrant son moi et son identité. Le corps de Lazaro passe ainsi par deux formes de métamorphoses. La première métamorphose trahit le mal-être et la douleur ressentie par le personnage lui-même et qui se manifeste par et sur son corps. Cette métamorphose de Lazaro d'humain en animal est intimement liée au scénario initiatique, qui aboutit à sa prise de conscience et sa quête d'ascension sociale. Cette première métamorphose se traduit par la douleur qui ronge le corps de Lazaro ; ce qui amène une seconde métamorphose, c'est-à-dire celle de sa régénération qui est notoirement plus longue²⁶¹.

Dans l'étude de la problématique de la métamorphose, le milieu dans lequel évoluent les personnages reste un élément essentiel. Tout d'abord, du point de vue de la thématique lucianesque, les récits ne présentent presque aucun éclaircissement sur la narration ; ce qui fait que le lecteur arrive à capter toutes les informations du récit par l'intermédiaire des personnages qui évoluent dans le monde fictionnel. On peut prendre les exemples du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et de *l'Ane d'or* d'Apulée sans oublier la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 pour confirmer la véracité de notre propos.

En ce qui concerne l'exemple de la continuation du *Lazarillo*, vu que les deux récits sont regroupés en un seul volume par choix éditorial,

²⁶¹ C'est donc à l'image du passage que nous avons évoqué dans la question de la finalité de la métamorphose. Nous avons montré que la finalité de la métamorphose est réversible. Cela se confirme à travers l'épisode où Lazaro rejoint son état de départ avec la découverte de la Vérité. Voir Note 248.

l'auteur conserve le prologue de la première partie de 1554. Ceci est propre aux récits de transformation. Considérant le récit du *Lazarillo de Tormes* de 1555 comme la suite supposée de celui de 1554, l'auteur a dû juger nécessaire de conserver le même prologue pour créer cette illusion de continuité. Ainsi donc, il serait inadéquat de refaire un autre prologue si cette continuation suit la même logique que celle de la première. Globalement, c'est ce qui justifie le fait que le prologue de 1554 soit conservé. C'est d'ailleurs cette même perception sur l'utilisation du prologue que nous pouvons noter dans toutes œuvres du genre picaresque où le prologue est d'une importance capitale. Cependant, une étude de l'espace dans lequel évoluent les personnages est incontournable.

Il s'agit d'un cadre fictionnel comique et dramatique. Cet espace dans le récit est le théâtre d'un ensemble de péripéties qui affectent particulièrement le protagoniste qui subit la métamorphose. Dans cet espace règne la douleur, l'indignation contre certains acteurs responsables des désastres et des atrocités. C'est un registre dramatique marqué par l'amour, la mort, l'injustice, les obstacles au bonheur, les rêves d'ascension sociale, entre autres. Si le registre dramatique est parfois un élément déterminant qui caractérise les récits de métamorphose, il convient tout de même de noter la présence du registre comique qui reste prépondérant. Autrement dit, le récit de métamorphose fait naître le rire à partir d'une contradiction, d'une situation qui crée un écart soudain par rapport à ce qui est attendu. Il faut juste comprendre que le registre comique des récits de métamorphose a un but bien défini, qui est celui d'une satire acerbe de certains comportements en société et de certaines idées dominantes. Le comique est ainsi souvent une arme de la critique. On essaiera de faire rire un personnage d'une institution, d'un abus dans le but de donner

une moralité. Ce petit rappel est donc une explication de ce qui relève du récit lucianesque en général. Le but de ce procédé consiste à l'appliquer au texte et voir en quoi le récit qui nous occupe est en adéquation avec les canons du récit lucianesque en général.

La métamorphose met en jeu le corps en premier lieu parce que c'est le corps qui subit la transformation et qui ressent la douleur que nous avons évoquée. Dans les lignes qui suivent, il s'agit dès lors de réfléchir sur le corps, c'est-à-dire, de mettre l'accent sur le changement du corps en un autre.

3.4. D'un corps à l'autre

Quand on parle de la métamorphose, on fait allusion au passage d'une forme à une autre. Il convient alors de ne pas faire abstraction du corps qui subit la mutation et des corps qui vont en quelque sorte s'échanger. Le concept du corps y joue un rôle crucial et mérite une analyse détaillée.

Au XVI^{ème} siècle, il existe la métaphore courante entre le corps humain et celui de la république. Cela permet d'évoquer une liaison entre les organes du corps et les différentes parties de l'État. Ainsi donc, la compréhension que nous pouvons avoir du corps doit être en comparaison avec le contexte de l'époque de la Renaissance. Dès lors, la métamorphose du corps est envisagée comme un renouvellement de la conception du corps, comme nous l'explique d'ailleurs Georges Vigarello dans son volume sur l'*Histoire du corps*.

C'est cette émergence du corps « moderne » qu'évoque d'abord ce livre : celui dont les dispositifs sont imaginés indépendamment de l'influence des planètes, de celles des forces occultes, amulettes ou objets précieux. Les mécanismes de ce corps se « désenchantent », soumis à la vision nouvelle de la physique, expliqués par la loi des causes et des effets. Non que s'éloignent définitivement les croyances, celles de la médecine populaire, celles des sorciers des campagnes, celles des corps ployés par

l'impensable. Non que disparaissent, loin s'en faut, les références sacrées. Longtemps la vision banalisée du corps entremêle à son sujet toutes les influences, longtemps son enveloppe a semblé traversée par toutes les forces du monde. Mais un conflit de culture s'avive avec la Renaissance où le corps se singularise, spécifiant les fonctionnements expliqués par son propre « ressort » et par lui seul²⁶².

En tout état de cause, le corps est au centre des pensées humaines ; aussi bien dans les relations sociales que culturelles. C'est ce qui permet à toutes les disciplines de faire du corps l'objet principal de leurs recherches afin de magnifier son importance. Dans son article sur « Le corps, l'église et le sacré », Jacques Gélis place le corps au cœur du mystère chrétien. Ainsi, le corps peut être considéré comme un objet d'histoire. On peut en déduire que l'appréhension du corps est un élément qui apparaît dans l'histoire et plus particulièrement dans la tradition chrétienne.

La foi et la dévotion du corps du Christ ont contribué à élever le corps du Christ à une haute dignité ; elle en fait un sujet de l'Histoire. « Corps du Christ que l'on mange, qui révèle du réel de la chair. Pain qui renverse et sauve le corps ». Corps magnifié du Fils incarné, de la rencontre du verbe et de la chair. Corps glorieux du Christ de la Résurrection. Corps meurtri du Christ de la Passion, dont la croix partout magnifiée rappelle le sacrifice pour la rédemption des hommes. Corps en miettes de la grande légion des Saints. Corps merveilleux des élus au jugement dernier. Présence obsédante du corps, des corps²⁶³.

Ainsi, non seulement le corps est au cœur de l'histoire de l'homme mais aussi et surtout, c'est un élément en constante mutation. C'est sans doute ce qui permet de comprendre l'importance attribuée à la métamorphose ou à son renouveau dans les récits fictionnels de la

²⁶² Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire du corps. Vol.1. De la Renaissance aux lumières*, Paris, Seuil, 2005.

²⁶³ Jacques Gélis, « Le corps, l'Eglise et le Sacré », In: *Histoire du corps. Vol.1. De la Renaissance aux lumières*, op. cit., p.17.

première modernité, qui se nourrit à la fois de la tradition chrétienne et du legs antique.

En effet, la métamorphose suppose le changement de forme et d'apparence des corps ; ce qui rend vraiment utile la compréhension du corps dans le cadre de la métamorphose. C'est précisément cette même hypothèse qui a nourri la réflexion d'Ovide dès le début son livre sur la métamorphose.

« Je me propose de dire les métamorphoses des corps en des corps nouveaux ; ô dieux, (car ces métamorphoses sont aussi votre ouvrage) secondez mon entreprise de votre souffle et conduisez sans interruption ce poème depuis les plus lointaines origines du monde jusqu'à mon temps. »²⁶⁴.

Cette hypothèse sur l'interprétation du corps en tant qu'ensemble de correspondances en mouvement continu est soulignée par Philippe Rabaté.

Ce que (re)découvrent précisément non seulement les médecins et anatomistes mais également les penseurs, philosophes et écrivains du XVI^{ème} siècle, c'est que le corps est un ensemble de correspondances, d'équilibres sans cesse en mouvement non seulement d'un point de vue humoral mais également anatomique²⁶⁵.

Dans son étude sur le corps et ses représentations, Philippe Rabaté soutient la thèse selon laquelle la métamorphose est bien ce qui rend à l'homme son humanité. Cette métamorphose du corps lui permet de devenir soi-même et de ne pas être immuable ; ce qui lui permet d'être le maître de son propre destin et de sa forme.

De ce même fait, « dans l'univers infini, pour être homme et l'être pleinement, il faut redevenir soi-même métamorphique » : c'est en se métamorphosant que l'homme s'accorde à la nature et à son flux dans la

²⁶⁴ Ovide, *Les métamorphoses (I-V)*, Tome 1, Paris, Belles Lettres, 1957, p.10.

²⁶⁵ Philippe Rabaté, « Ecrire la métamorphose dans la littérature du Siècle d'or », In: *Bulletin hispanique, Métamorphose (s): représentations et réécritures*, Tome 117, n°2, 2015, p.435.

mesure où, comme l'explique Nuccio Ordine, « s'il n'est pas donné à l'homme d'agir dans la sphère de la nécessité, le domaine du modifiable constitue en revanche son terrain d'intervention ». Et c'est bien précisément cette volonté de peser sur son propre destin, de choisir sa propre forme, qui va pousser l'homme aux choix de la métamorphose²⁶⁶.

A travers les propos de Rabaté, on peut ainsi avoir une autre appréhension du changement de corps de Lazaro dans la continuation de 1555. Si cette métamorphose peut s'expliquer par la volonté de procéder à une satire acerbe de la société de l'époque, elle peut aussi constituer une alternative pour Lazaro d'être maître de son propre destin et de sa propre forme. La métamorphose du corps du protagoniste est, sans conteste, l'une des thématiques privilégiées dans les récits de transformation. Dans cette œuvre, le changement de corps suppose le début d'un parcours initiatique. Il s'agit donc d'un combat incessant du protagoniste qui aspire à une ascension sociale, une meilleure fortune. Les aspects et les conséquences de ce combat apparaissent à travers le corps de Lazaro.

(...) y fue que, estando yo así sin alma, mareado y medio ahogado de mucha agua que, como he dicho, se me había entrado a mi pesar, y así mismo encallado y muerto de frío de la frialdad, que mientras mi conservador en sus trece estuvo nunca había sentido, trabajado y hecho pedazos en mi triste cuerpo de la congoja y continua persecución, y desfallecido del no comer, a deshora, sentí mudarse mi ser de hombre (...) ²⁶⁷.

On peut considérer le corps de Lazaro comme un langage, un signe. La métamorphose de son corps est intimement liée à la question de l'ascension sociale qui suppose un ensemble d'épreuves pour arriver à ses fins. Ce changement de corps est un moyen de poser de nouvelles

²⁶⁶ Philippe Rabaté, « Ecrire la métamorphose dans la littérature du Siècle d'or », In: *Bulletin hispanique, Métamorphose (s): représentations et réécritures, Tome 117*, op. cit., p.438.

²⁶⁷ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.25.

questions sur la vie, de découvrir de nouvelles choses de l'existence dans le but de s'ouvrir à de nouveaux horizons.

La métamorphose du corps dans le récit a été considérée par le personnage comme une malédiction, particulièrement suite à la souffrance qu'il expérimente, une souffrance qui aboutit à sa métamorphose en thon. Cependant, quand on analyse bien ce changement de corps à un autre, on peut noter que c'est une étape nécessaire dans son parcours initiatique dans la mesure où c'est un changement qui conduit à une prise de conscience et une découverte d'un nouveau monde et d'une nouvelle position sociale, qu'il n'avait pas auparavant. Dans ce parcours initiatique, qui suppose le changement de son corps, la mort humaine est une étape prépondérante. C'est une mort humaine qui laisse la place à une renaissance en animal et apparaît comme un moyen d'accéder à sa nouvelle vie, car, comme l'écrit Simone Vierne, « il faut passer par la mort pour trouver la vie »²⁶⁸. Ce changement du corps de Lazaro est donc une mort humaine qui lui permet de renaître avec une somme d'expériences tout au long de son parcours initiatique.

3.5. La métamorphose et la question de la satire

Dans la continuation du *Lazarillo de Tormes* la satire occupe une place importante. On note sans doute une satire acerbe et caustique à l'endroit des religieux, de la cour et de ses différents composants. Dans son étude sur la continuation du *Lazarillo de Tormes*, Richard Zwez se base sur une étude socio-historique pour comparer ce récit avec la réalité espagnole de l'époque durant le règne de Charles Quint. Pour lui, l'auteur ne fait qu'adresser une satire à la politique désastreuse du souverain et qui se manifeste à travers les agissements de la cour et les actions

²⁶⁸ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000, p.92.

inhumaines du roi des thons. Cette réflexion renforce la thèse selon laquelle ce récit est tout simplement une satire de la réalité espagnole.

La continuación del Lazarillo que interesa a este trabajo es reflejo de las condiciones de España que se habían venido forjando hacía mucho tiempo. Basta para nuestro propósito limitarnos únicamente a observar detenidamente aquellos sectores históricos que atañen al carácter de esta obra²⁶⁹.

Richard Zwez procède à une étude du récit en suivant une démarche historique et sociologique. Pour mieux étudier la problématique de la satire, nous allons nous appesantir sur un genre peu connu. Il s'agit de la satire ménippée.

Tout d'abord, l'évocation du mot « satire » permet d'avoir une idée du genre de la satire ménippée. Quand on parle de satire dans la littérature, on fait référence à la composition littéraire qui a pour objectif principal la critique, avec la dernière énergie, du mal et l'enseignement du bien. C'est bien évidemment un contre-pied des travers de l'esprit et du cœur, une critique des individus et de leur pratique quotidienne. A travers cette critique, apparaissent des éléments constitutifs de la satire à savoir l'ironie, le ridicule, l'invective, entre autres. En somme, la satire est un moyen d'attaquer les vices, les passions déréglées, les sottises, les défauts des hommes, de la société, de la politique en vigueur ou d'une époque.

A travers l'évocation de la satire, on parvient à avoir une appréhension de ce qu'est ce genre. La satire ménippée est un genre fictionnel qui doit son nom au philosophe Ménippée de Gadara (IIIème siècle av. J-C). Cependant, ce genre a connu un grand essor au XVIème siècle. Pendant cette époque, la satire ménippée est un ouvrage qui fait référence à l'auteur latin Varon. Ce dernier avait donné le nom de

²⁶⁹ Richard Zwez, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, op. cit., p.34

Ménippée à ses satires où il avait entremêlé la prose et les vers. Dans cet ouvrage, l'intention de l'auteur consiste à diriger une satire acerbe à l'encontre de l'organisation sociale de son temps. Pendant la Renaissance, Lucien de Samatosa commence à se faire un nom en Europe au moment de la redécouverte de ses textes. Les auteurs de cette époque commencent alors à s'intéresser à ses écrits, désormais source de leur inspiration. Parmi ces auteurs on peut citer Érasme, Maure, Vives, Torquemada, entre autres. Tous ces auteurs espagnols trouvent une source d'inspiration dans ces textes de l'auteur.

Lucien a eu une influence particulière dans l'analyse du genre. Ce dernier adopte une démarche satirique généralisée qui touche à tout : la religion, les philosophes, les courtisans, les nouveaux riches, les parasites, les nymphes, les déesses. A travers un humour moqueur, Lucien critique les travers de la société de l'époque. Voilà pourquoi il convient de prendre en compte aussi son apport pour concevoir une définition de la satire ménippée. Ainsi, à travers l'ironie et la démarche comique, il s'attaque aux vices, aux passions déréglées, aux sottises, aux défauts de la société et enfin, à la politique en vigueur pendant cette période. C'est du moins l'idée que Pedro Ruiz Pérez semble mettre en relief.

La presencia directa de la obra lucianesca es el telón de fondo, pero también el elemento de contraste y validación, para la aproximación crítica a las distintas formas de proyección de la obra original, ya sea en forma de imitaciones o continuaciones de sus textos, ya sea en la adopción de elementos distintivos de su obra, como los principios estructurales o el tono que la define. Valgan entre los primeros el cauce del diálogo, la caracterización de los interlocutores en su función pragmática, la secuencia en sarta o las referencias de orden ético; el segundo adquiere su carácter distintivo en el predominio de la ironía, un lenguaje sin pretensiones y la actitud mordiente puesta en cuestión tanto del referente como del discurso mismo. La consideración de una realidad tan amplia y

de vertientes tan dispares, entre las propias de la filología, la crítica ideológica y la pura eutrapelia, nos conduce al problema de la sátira menipea como definición genérica y su relación con las modalidades de la narrativa en el siglo XVI español²⁷⁰.

Tous ces éléments permettent de donner, non seulement une définition de la satire ménippée, mais aussi et surtout d'en déduire différentes caractéristiques. En outre, cette assertion de Pedro Ruiz Pérez permet donc d'avoir une appréhension du genre. Deux éléments importants prédominent, à savoir l'ironie et la parodie. L'ironie est un procédé de style qui consiste généralement à affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre dans le but de railler. Il y a donc certainement une différence perceptible entre ce qui est dit et ce qu'il faut entendre. L'ironie consiste à ridiculiser, tourner en dérision quelque chose ou quelqu'un. Dans la plupart des cas, l'ironie a une fonction didactique. On essaye de rire de quelqu'un ou de quelque chose mais en donnant une leçon de morale. Quant à la parodie, il s'agit d'une imitation satirique. C'est une imitation qui permet de ridiculiser quelque chose en général en amplifiant ses caractéristiques jusqu'à les rendre ridicules. Ces deux éléments constituent la toile de fond de ce genre satirique. Ainsi, l'ironie et la parodie définissent clairement le genre de la satire ménippée. Les ouvrages de ce genre sont dans la plupart des cas, des œuvres courtes dans lesquelles prédomine la critique de certains maux d'une époque. Dans ce cas, l'ironie occupe une place prépondérante. On essaye d'octroyer un contenu sérieux à l'ironie la plus subtile. Voilà pourquoi, quand on parle de la satire ménippée, on ne peut pas faire abstraction du rire, du paradoxe et de la provocation qui sont des

²⁷⁰ Pedro Ruiz Pérez, « Sátira menipea y linaje narrativo: una lectura actualizada », In: *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote*, Pessac, Université de Bordeaux, 2017, p.14.

procédés qui ont pour but de mener une critique d'une chose, d'un homme, des idées et des mentalités nouvelles.

L'Âne d'or d'Apulée, œuvre emblématique du genre de la satire ménippée, n'échappe pas à cette règle. C'est une œuvre composée en latin par Apulée au II^{ème} siècle. Elle est divisée en onze livres. Dans ce récit, il s'agit de la trajectoire vitale de Lucius. Ce dernier se rend à Thessalie dans le cadre de ses affaires personnelles. Il loge chez un vieillard dont la femme est magicienne. Dans ces circonstances, Lucius nourrit l'espoir de devenir un oiseau. Pour y arriver, il convainc la servante de mettre à sa disposition des drogues de sa maîtresse. Cependant, il confond les boîtes et au lieu de devenir un oiseau, il se transforme en âne. Pour perdre cette forme et reprendre sa forme humaine, il doit manger des roses. Il s'adonne alors à une série d'aventures avant de réussir finalement à reprendre sa forme de départ. Ces roses sont celles du prêtre Isis et suite à cette métamorphose d'animal en humain, il se consacre au culte d'Isis et Osiris. D'abord, à travers les aventures de Lucius, Apulée adresse une critique mordante à ceux qui s'adonnent à la magie. Nous allons y revenir largement au moment d'établir une étude comparative du récit de la continuation du *Lazarillo* et des autres récits de transformation.

Pour finir, l'une des caractéristiques générales de la satire ménippée est aussi la transmigration. Nous sommes en face d'un cadre de transmigration dans le récit. Elle s'explique par le changement d'un corps à un autre à l'image de la métamorphose du protagoniste. Elle fait référence aussi à ce parcours initiatique du protagoniste à qui on inflige une métamorphose. Cette transmigration permet au protagoniste de se déplacer d'un lieu à un autre afin de mener à bien la démarche satirique. C'est d'ailleurs l'idée développée par Ana Vian.

El marco transmigratorio es, como se veía antes, una técnica característica de la sátira menipea bien explotado por El gallo de Luciano, procedimiento que permite la crítica social e ideológica de tipos diversos

gracias a un artificio fantástico, el de la teoría pitagórica de la metempsicosis. Erasmo readapta el modelo del Gallo de Luciano y lo hace significativo para una sociedad cristiana con pretensiones de renovación, sirve así a la censura de los comportamientos del clero, de prácticas religiosas y sociales, supersticiones populares, vida cortesana, propuestas alternativas de irenismo y religiosidad interior, etc.²⁷¹.

Dans tous les récits de caractère lucianesque, cette caractéristique de la transmigration est d'une importance capitale. Le récit que nous étudions n'échappe pas à cette règle. La transmigration est donc un procédé au service de la critique sociale. Cependant, il convient de noter que la satire ménippée à travers la transmigration a pour objectif de ridiculiser certains comportements humains et de susciter l'indignation ou le mépris du lecteur. Ce genre a beaucoup influencé certains auteurs de la littérature espagnole classique. C'est l'exemple des auteurs picaresques à l'image de l'auteur anonyme de la continuation de 1555 qui nous occupe. C'est une œuvre qui s'inscrit dans cette même dynamique de satire ménippée et de récits de caractère lucianesque. Ainsi, cette définition de la satire ménippée permet sans doute traiter la question de la satire dans l'œuvre en s'appuyant sur certaines caractéristiques.

Globalement, pour rédiger un récit de ce genre de la satire ménippée, l'auteur se base aussi sur le rire, les aspects humoristiques, dont l'objectif principal est la satire des défauts des hommes et de la société. Le récit de la continuation du *Lazarillo* n'échappe pas à cette règle dans la mesure où il présente des éléments du récit de la satire ménippée. C'est un récit qui commence par un parcours initiatique du protagoniste qui justifie la problématique d'un souci d'ascension sociale qui aboutit à sa métamorphose en thon. C'est donc l'idée d'une transmigration caractéristique du genre de la satire ménippée. C'est un

²⁷¹ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., p.152.

parcours initiatique qui aboutit au changement de son corps, c'est-à-dire, sa métamorphose. Cette thématique de la transmigration est renforcée par les différentes critiques que l'auteur du récit mène à l'encontre de la cour et de ceux qui la gouvernent. Dès le début de l'aventure de Lazaro, on note une critique acerbe des religieux qui préfèrent sauver leur vie laissant les autres membres de l'expédition sans confession. L'auteur présente la scène comme une fuite de la responsabilité qui leur incombe.

Los capitanes y gente granada que con ella iban saltaron en el barco, y procuraron de se mejorar en otras naos, aunque en aquella sazón pocas había que pudiesen dar favor. Quedamos los ruines en la ruin y triste nao, porque la justicia y cuaresma diz que es más para estos que para otros. Encomendámosnos a Dios y convenzámosnos a confesar unos a otros, porque dos clérigos que en nuestra compañía iban, como se decían ser caballeros de Jesucristo, fuéronse en compañía de los otros y dejáronnos por ruines. Mas yo nunca vi ni oí tan admirable confesión: que confesar un cuerpo antes que se muera acaecederá cosa es, mas aquella hora entre nosotros no hubo ninguno que no estuviese muerto²⁷².

Ce passage confirme la théorie de Marcel Bataillon qui considère ces théologiens comme de vrais ennemis de la religion. Il s'agit ainsi d'une critique acerbe des membres du clergé qui ont oublié la doctrine du Christ, à savoir la pauvreté, l'amour du prochain, le mépris de la vie pour la recherche de l'argent, des honneurs et des plaisirs. Au-delà de cette critique, Bataillon dresse une ligne de conduite pour la préservation des valeurs propres à la chrétienté.

S'il est vrai que les chrétiens sont des disciples, ils n'ont qu'à se référer à sa parole : celle-ci se passe de commentaires et des spéculations qui l'obscurcissent sous prétexte de l'éclaircir. C'est comme une nourriture si simple qu'elle convient à tous. Pour la savourer, il suffit d'avoir le cœur pur et plein de foi. Or, chose merveilleuse, elle nous insuffle elle-même cette foi qu'elle exige de nous. La tâche urgente entre toutes est donc de

²⁷² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

faire résonner la parole de Dieu. Il faudrait que n'importe quelle femme lût les Évangiles et les Épîtres, que ces livres fussent traduits dans toutes les langues de la terre. (...) Les ennemis jurés de cette vulgarisation illimitée de l'Évangile sont les théologiens professionnels et les moines, qui s'arrogent comme un monopole du pur christianisme. Mais le théologien digne de ce nom peut être un tisserand ou un journalier : ce n'est pas celui qui disserte savamment sur l'endettement angélique ; c'est celui qui, délivré de toute impureté, commence à vivre de la vie des anges. La Philosophie du christ doit être vécue non argumentée. Pour que le monde devienne chrétien, il n'est pas besoin de savantes spéculations dont n'avaient cure le Christ et ses apôtres : il faut que les vérités apportées par eux soient rappelées sans relâche par les prédicateurs en leurs sermons. Par maîtres dans les écoles, qu'elles inspirent la conduite des princes. S'il en était ainsi, on ne verrait sans doute pas la chrétienté déchirée par des guerres perpétuelles, les hommes lancés sans repos et sans scrupule dans une folle course à la richesse, le profane et le sacré en proie à des discussions haineuses : l'humanité serait chrétienne autrement que de nom et de cérémonies. Prendre conscience de la qualité du chrétien, c'est une transformation de tout l'être, mais ce n'est pas une violence faite à sa nature, car le christianisme est naturel : c'est une délivrance de la nature opprimée par le péché²⁷³.

Ainsi donc, ne peut-on pas dire que c'est cette même critique des religieux et des princes en général qu'a voulu mettre en pratique, à travers l'écriture, l'auteur anonyme de cette continuation du *Lazarillo* de 1555 ? Le moins que l'on puisse dire c'est justement qu'il y a une certaine complémentarité dans la dénonciation des vices à savoir les religieux irresponsables et une folle course à la richesse entre autres. Cette folle course à la richesse se manifeste chez Lazaro par le désir d'ascension sociale. C'est cette voracité qui a animé Lazaro pour faire partie de cette expédition. Les idées de l'époque, surtout celles qui sont nourries par les humanistes, ont une influence considérable sur l'auteur de ce récit qui a

²⁷³ Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne*, op. cit., pp.80-81.

adopté le procédé satirique qui le rapproche du genre de la satire ménippée.

L'auteur, en reprenant l'expédition d'Alger, affiche la volonté de décrire la situation désastreuse et cette attitude inhumaine des hommes qui ne pensent qu'à leurs intérêts sans tenir compte de la vie des autres. C'est une expédition désastreuse telle qu'elle est décrite par Richard Zwez²⁷⁴.

On peut alors soutenir la thèse de Richard Zwez pour affirmer que l'auteur s'est tout simplement basé sur le contexte historique de l'Espagne de l'époque pour mener à bien une satire de l'attitude inhumaine dans la politique en Méditerranée. A la suite de cette situation désastreuse, Lazaro intégrera désormais la cour subaquatique des thons. Dès lors, le protagoniste se trouvera dans l'obligation de montrer l'image ou la réalité de la cour dans les profondeurs maritimes. Nous avons évoqué la dualité cour/mer pour montrer les pratiques malsaines existantes dans ces deux milieux. Pour sa part, Lazaro nous décrit l'image d'une cour avec toutes ses fantaisies dans la mer. Il s'agit donc de la description d'un espace négatif dans lequel règne les instincts les plus sombres, à l'image de don Paver. A travers la conduite de ce dernier, on note alors l'atrocité de l'homme, des sujets des rois et surtout de ceux qui s'adonnent à toute forme de violence pour arriver à leurs fins sans se préoccuper des pertes en vies humaines. Historiquement, il faut revoir le contexte pour comprendre ce fragment décrit par l'auteur anonyme et le mettre en parallèle avec l'expédition d'Alger de 1541. Richard Zwez nous apprend que Charles Quint, malgré les mutineries, ne se préoccupait pas de la mort de ses sujets car, pour lui, l'essentiel consistait à arriver à ses fins comme don Paver.

²⁷⁴ Voir la note en bas de page numéro 16 à propos des circonstances désastreuses de l'expédition de Charles Quint tirées de l'étude de Richard Zwez.

La actitud de líder don Paver es sangrienta; el ataque al Lazarillo humano se lleva a cabo con una tremenda matanza de atunes. La vida de los soldados o la vida, en general, vale poco. Esto es en verdad un reflejo de época. Aunque el César perdió doce mil hombres en la invasión argelina de 1541, los cronistas de época como Sandoval, por ejemplo, no se preocupan gran cosa por la pérdida de la mitad del ejército imperial, si bien les molesta que la expedición no diera resultado digno de mención²⁷⁵.

C'est bien évidemment cette même situation qui est décrite dans la continuation de 1555 qui nous occupe. Ce fragment confirme alors l'hypothèse de la « corruption » militaire. On tue sans raison, non pour défendre sa vie mais pour la gloire de la victoire. Les sujets sont exposés au danger dans la mesure où les rois ne se préoccupent pas d'eux car leur objectif est de défendre leurs intérêts personnels. C'est d'ailleurs l'affirmation faite par Lazaro dans l'œuvre que nous étudions.

¡Oh capitanes – dijo yo entre mí –, qué poco caso hacen de las vidas ajenas por salvar las tuyas! ¡Cuántos deben de hacer lo que éste hace! ¡Cuán diferente es lo que estos hacen a lo que oí decir que había hecho un Paulo Decio, noble capitán romano, que, conspirando los latinos contra los romanos, estando los ejércitos juntos para pelear, la noche antes que la batalla se diese, soñó el Decio que estaba constituido por los Dioses que si él moría en la batalla, que los tuyos vencerían y serían salvos, y si él se salvaba, que los tuyos habían de morir Y lo primero que procuró, comenzando la batalla, fue ponerse en parte tan peligrosa, que no pudiese escapar con la vida, porque los tuyos la hubiesen, y así la hubieron. Mas no le seguía en esto el nuestro general atún²⁷⁶.

Ce fragment est donc l'exemple même de la corruption des comportements dans la cour des thons. La critique de la cour, à travers la corruption militaire que nous venons d'évoquer, est renforcée par l'attitude injuste des membres de la cour. Tous les défauts et les

²⁷⁵ Richard Zwez, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, op. cit., p.45.

²⁷⁶ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.28.

injustices de la cour sont mis en exergue par l'auteur. Dans ce cadre, Lazaro est témoin d'un ensemble d'injustices et d'exactions qui dominent dans les profondeurs maritimes. La preuve la plus palpable est celle de l'attitude de don Paver. A travers son attitude, l'auteur montre que les rois se laissent influencer par certains de leurs sujets jusqu'à être poussés à prendre des décisions injustes.

El señor rey, así mal informado y peor aconsejado, dando crédito a las palabras de su mal capitán, con dos o tres malos y falsos testigos que juraron lo que él les mandó, y con una probanza hecha en ausencia y sin parte, el mismo día que llegó a la corte el buen Licio, muy inocente desto, mandó fuese luego preso y metido en una cruel mazmorra y echada a su garganta una muy fuerte cadena. Y mandó al general hiciese con toda solicitud poner en él guarda y llevar a pura y debida ejecución su castigo, el cual luego proveyó más de treinta mil atunes que hiciese la guarda²⁷⁷.

C'est un fait qui existe dans l'administration des cours. Les rois sont toujours induits en erreur par leurs sujets. C'est donc une occasion pour lui de critiquer aussi bien la cour que les sujets qui gravitent autour du pouvoir royal et d'appuyer cette hypothèse de la rénovation de la société tant prônée par les humanistes. Cette hypothèse a été soutenue par Pedro Ramírez, qui souligne les tromperies de certains conseillers qui conduisent sans doute à des décisions injustes de la part des rois. C'est donc une ambiance négative qui règne dans les cours et celle qui est décrite par Lazaro dans le récit en est une parfaite illustration.

El problema radica en que el rey actúa aconsejado por sus privados, y con frecuencia los textos presentan la figura del rey que comete injusticias sin cuento mal orientado, cuando no descaradamente engañado por sus consejeros. Así Zifar es desterrado por el rey que solo tiene oídos para sus privados, Mío Cid sufre el destierro porque sus "enemigos malos", de gran audiencia de la corte, lo han calumniado ante Alfonso. En ambos

²⁷⁷ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.31.

casos, el rey mal aconsejado, ha sido injusto de con sus vasallos más fieles²⁷⁸.

C'est donc là que réside l'objectif fondamental de cette satire ménippée. L'auteur tente de critiquer les conflits d'intérêts qui poussent certains aux moyens extrêmes : assassinat et injustice pour parvenir à la richesse ou se maintenir au pouvoir. A partir de ce moment apparaît l'objectif principal de la satire ménippée, qui consiste à critiquer le mal et à remettre les choses en ordre. Cette démarche est assurée par le protagoniste Lazaro qui, après avoir été témoin de cette injustice menée à l'encontre de son ami Licio, tente de faire régner la justice.

Pues mi voto queréis, valerosos señores y esforzados amigos y compañeros – les respondí –, a mi me parece, pues Dios nos ha guardado en lo principal, así hará en lo accesorio, mayormente que tengo creído que esta victoria y buena andanza nos la ha dado para que seamos ministros de justicia, pues sabemos que a los malos desama y castiga. El mayor de los que tantas muertes ha causado que sería justo quedase con la vida, pues sabemos que la ha de emplear en maldades y traiciones; por tanto, sí, señor, os parece, vamos a él y hagamos en él lo que en vos hacer quiso, que siempre oí decir: “de los enemigos, los menos”²⁷⁹.

Cette hypothèse justifie l'influence du genre de la satire ménippée dans cette œuvre. On peut en déduire que l'auteur anonyme fait une analyse critique du mal pour enseigner le bien à travers l'attitude exemplaire de Lazaro, qui réussit à remettre les choses en ordre pour éviter la punition à son ami Licio. Avec l'influence de la femme de Licio, le roi se rend compte de la méchanceté de don Paver ; ce qui le pousse à faire de Lazaro son général et son vrai bras droit.

Capitán, yo he sido informado de vuestra lealtad y de la poca de vuestro contrario, por tanto, desde hoy sois perdonado de vos y todos los

²⁷⁸ Pedro M. Piñero Ramírez, « Lázaro cortesano (*Segunda parte del Lazarillo*, Amberes, 1555, capítulos XIII-XIX », In: *Bulletin hispanique*, Tome 92, n°1, 1990, pp.591-607, p.594.

²⁷⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.34.

de vuestra compañía, amigos y valedores que en el caso pasado dieron favor y ayuda. Y, para que de aquí adelante asistáis en nuestra corte, os hago merced de las casas y de lo que en ellas está del que permitió Dios las perdiese, y la vida con ellas; y os hago merced del mismo oficio que él tenía de nuestro capitán general, y de hoy más, lo ejerced y usad como sé que bien sabéis hacer²⁸⁰.

Un des faits majeurs souligné par Nathalie Peyrebonne dans l'administration de la cour subaquatique des thons est sans doute que la religion y est absente. Pour justifier cette absence, Peyrebonne se réfère aux propos d'Antonio de Guevara, qui affirme avoir vu « en la corte pedir y aun servir porque les diesen cabe palacio posada ; mas nunca vi que nadie la pidiese cabe la iglesia, y la causa es porque se precian más de ser buenos cortesanos que buenos cristianos. »²⁸¹. Non seulement cette hypothèse se base sur la critique de l'administration de la cour mais aussi et surtout elle s'appuie sur cette transposition de la réalité terrestre dans l'espace maritime symbolisé par la cour subaquatique, dont les péripéties illustrent un « guide de navigation » pour les courtisans.

Nous avons montré que cette métamorphose de Lazaro est un vrai parcours initiatique, dont l'objectif principal est pour lui une forme d'ascension sociale. Quand on parle de métamorphose et de parcours initiatique, on fait aussi référence à une évolution spirituelle. Lazaro, à la suite de son aventure, subit une renaissance de son être, il devient un nouvel homme.

Cette hypothèse se confirme à travers sa deuxième métamorphose lorsqu'il se libère de son caractère animal. Cette deuxième métamorphose l'amène à Salamanque, lieu choisi pour procéder à une satire des savoirs universitaires. Cette critique justifie l'expérience acquise par le protagoniste tout au long de son aventure dans la cour

²⁸⁰ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.42.

²⁸¹ Nathalie Peyrebonne, « Le second *Lazarillo*, réécriture aquatique d'un manuel de courtisan », op. cit., p.176.

subaquatique des thons. Cette aventure fait de Lazaro un nouvel homme, un homme régénéré et qui se manifeste à travers l'évolution de son esprit. Dès lors, on pourrait établir une dualité entre l'expérience et le savoir. Dans cette dualité, l'expérience prend le dessus sur le savoir ; c'est du moins la démonstration que semble faire l'auteur du récit qui nous occupe. A travers son expérience acquise tout au long de son aventure dans la cour des thons, où il a œuvré pour la justice et la « remise en ordre », il arrive à ébahir les docteurs tout en montrant les limites du savoir théorique et l'avantage de l'expérience : « Hablamos de muchas cosas estando comiendo, y replicaba yo de tal manera con ellos que bien conocieron ambos haber yo alcanzado más por mi experiencia que ellos por su saber. »²⁸².

On peut affirmer que Lazaro profite de sa régénération pour procéder à une satire des hommes de lettres qui ont une connaissance limitée différente de ce que les autres pensent de leur réputation. Rappelons que Salamanque était la ville réputée pour son enseignement de qualité, la ville de référence du savoir universitaire. Pendant cette période, elle est présentée comme une université prestigieuse qui accueille surtout des étudiants venus de différentes parties du monde, afin de pouvoir puiser le savoir incontestable qui y est dispensé. Lazaro lui-même le confirme lorsque qu'il affirme, en parlant de Salamanque que c'est une université « donde, según dicen, tienen las ciencias sus alojamientos. »²⁸³. Cependant, Lazaro présente les docteurs de Salamanque comme des figures qui ont une connaissance limitée. Quant à l'expérience, c'est un ensemble de connaissances acquises tout au long des situations vécues. Le fait d'ébahir les hommes de lettres de

²⁸² *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.37.

²⁸³ *Ibid.*

Salamanque est la preuve palpable de la supériorité de l'expérience sur le savoir.

Prometo Vuestra Merced que hubo de callar el buen del rector y dejar lo demás para los otros; pero, cuando le vieron como corrido, no hubo quien osase ponerse en ello, antes, todos callaron y dieron por muy excelentes mis respuestas. Nunca me vi entre los hombres tan honrados, ni tan “señor acá, y señor acullá”. La honra de Lázaro de día en día iba acrecentando; en parte la agradezco a la ropa que me dio el buen duque, que si no fuera por ellas, no hicieran más caso de mis aquellos diablos de haldilagros, que hacia yo de los atunes, aunque disimulaba. Todos venían para mi: unos, dándome el parabién de mis respuestas; otros, holgándose de verme y oírme hablar. Habiendo visto mi habilidad tan grande, el nombre de Lázaro estaba en la boca de todos, e iba por toda la ciudad con mayor zumbido que entre los atunes²⁸⁴.

A travers cette séquence, on pourrait parler de la critique des idées qui est une caractéristique de la satire ménippée théorisée surtout par Nicolas Corread. Il parle d'une philosophie de rupture qui emploie des aspects comiques et du sérieux pour se moquer des idées et des discours académiques. Cette idée se justifie à travers l'attitude de Lazaro envers les docteurs de Salamanque, où on peut noter, malgré la défense sérieuse de l'expérience contre la théorie, la remarque ironique sur les apparences « La honra de Lázaro de día en día iba acrecentando ; en parte la agradezco a la ropa que me dio el buen duque, que si no fuera por ellas, no hicieran más caso de mis aquellos diablos de haldilagros ».

Ainsi, Nicolas Corread établit le lien indissociable entre le sérieux et le comique dans la satire ménippée.

Tout au long de la première modernité, la tradition littéraire de la satire ménippée reste fortement ancrée dans le mouvement humaniste, dont les prolongements se font sentir bien au-delà de la Renaissance. Il n'est pas lieu d'entrer ici dans une définition de ce genre polymorphe aux

²⁸⁴ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.43.

frontières par nature instables, dans la mesure où il repose sur la parodie satirique d'autres genres, sur la mise en scène d'énonciations ironiques, sur une esthétique du mélange délibéré entre le sérieux et le comique, ou sur un répertoire de conventions littéraires plus ou moins fictionnelles (déclamations, dialogues imaginaires, songes, voyages, fantastiques sur la terre ou sur le ciel par exemple), sans thème imposé. On peut écrire des satires ménippées d'à peu près tout au sein de la République des lettres, et les discours savants n'ont pas le privilège d'être l'unique cible. Mais en tant qu'art de la satire d'idées, la ménippée s'est trouvée fortement associée, dans le giron de l'humanisme, à une sagesse de la modernité intellectuelle d'inspiration cynique et sceptique, qui se défie des assertions dogmatiques, prétentions de la Vérité savante, ou du penchant naturel de la curiosité à dépasser les bornes de l'esprit²⁸⁵.

La critique des idées s'accompagne alors du comique et du sérieux. Ainsi, les éléments humoristiques et ironiques dans le récit justifient le lien indissociable entre le récit de la continuation du *Lazarillo de Tormes* avec le genre de la satire ménippée. Dès le début de son parcours initiatique, Lazaro est présenté au roi. Ainsi, l'ironie qui est un constitutif du genre se manifeste à travers l'éloge que Lazaro-thon adresse au roi dans une rhétorique encomiastique maîtrisée.

Señor, siendo tu grandeza tan valerosa, como por todo el mar se sabe, gran poquedad me parece que un miserable hombre se defienda de tan gran valer y poderoso ejército, y sería menoscabar mucho su estado y el gran poder de los atunes. Y digo, pues yo soy tu súbdito y estoy a tu mandado y de tu bandera, prefiero a ponerte en poder de sus armas y despejo, y si no lo hiciere, que mandes hacer justicia cruel de mí²⁸⁶.

Cette affirmation n'est pas ce que Lazaro pense réellement du règne du roi des thons. C'est juste un moyen de se tirer d'affaire et d'échapper à une éventuelle torture, tout reproduisant, ironiquement, un discours de

²⁸⁵ Nicolas Corread, « Les satires ménippées de la science nouvelle : la littérature comme avenir de la sagesse ? », In: *Belles Lettres, sciences et littérature*, 2015, pp.28-46, p.28.

²⁸⁶ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.26.

soumission. La leçon à tirer c'est alors qu'avec les rois, il faut savoir utiliser l'ironie dissimulée pour se faire un nom dans la cour.

En somme, à travers l'étude de la métamorphose en lien avec la tradition de la satire ménippée, nous avons pu noter une véritable proximité entre le récit que nous étudions et les caractéristiques du genre. Ces ressemblances structurelles et thématiques sont entre autres, la transmigration, la critique des travers de la société et l'humour satirique. Cela pose l'hypothèse d'une relation intrinsèque entre le récit de la continuation du *Lazarillo* et la démarche lucianesque de la métamorphose et de la représentation de l'animal dans le récit. Ainsi, dans les lignes qui suivent, il convient d'étudier cette relation dans le but d'avoir une idée panoramique du lien qui existe entre eux. Pour mener à bien notre étude, nous allons prendre comme base de notre démarche comparative le récit qui nous occupe en relation avec deux autres œuvres de transformation à savoir l'*Âne d'or* d'Apulée et le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*.

3.6. Du Lazarillo de Tormes de 1555 aux autres romans de transformation

Au Moyen Age, le mot « métamorphose », synonyme de transformation, dans le sens du passage d'un règne à l'autre de la nature, est inexistant. De la même façon, lorsqu'il fait son apparition dans la langue, au début du XVIème siècle, il n'est pas utilisé en tant que nom commun. Autrement dit, il est chargé d'une forte connotation littéraire et renvoie à l'œuvre d'Ovide. En langue vernaculaire, on le rencontre pour la première fois dans la vaste adaptation de l'ouvrage latin, mieux connu sous le nom d'*Ovide moralisé*. Ainsi donc, l'étude de cette thématique ne peut se faire sans tenir compte de cette figure emblématique, Ovide. Cependant pour mener à bien notre étude, il convient de prendre en compte deux œuvres remarquables de l'approche lucianesque à savoir l'*Âne d'or* et le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*. Bien

évidemment, plusieurs siècles séparent ces deux ouvrages. Le fait d'inclure ces deux ouvrages dans notre corpus de comparaison sans tenir compte du critère chronologique se justifie par un choix thématique. Ces deux récits répondent clairement à notre attente, dans la mesure où ils permettent de procéder à une étude comparative d'œuvres d'approche lucianesque. Dans ce cas, le critère chronologique est peu important et la tradition littéraire sait aussi tirer profit des œuvres plus anciennes.

Tous ces récits adoptent la même démarche du récit de métamorphose, c'est-à-dire, d'une transformation d'humain en animal. Dans le cas de l'*Âne d'or* d'Apulée, nous avons déjà fourni un résumé dans notre précédente étude. Quant au *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, il s'agit d'une œuvre satirique qui met en scène Micillo, un cordonnier, et le Gallo. L'œuvre s'ouvre par les ennuis de Micillo, réveillé par le Gallo lorsqu'il était en train de rêver de richesses. Ces ennuis de Micillo permettent au Gallo de raconter à ce dernier une série de ses propres métamorphoses. L'objet principal consiste à lui montrer combien il doit se sentir malheureux en voulant abandonner sa situation et en montrant son obsession pour la richesse.

Si on suit bien le résumé des deux œuvres, on comprend notre volonté de vouloir procéder à une étude comparative de ces récits d'approche lucianesque. La preuve, à l'image de cette continuation du *Lazarillo de Tormes*, les deux récits précédemment cités suivent cette même logique d'œuvre de métamorphose à vocation satirique. Dans l'œuvre d'Apulée, l'objectif principal est une critique directe et mordante de l'ordre social en vigueur. Cette critique est rendue possible par l'intermédiaire d'un protagoniste transformé en âne, Lucius, qui vit un ensemble d'aventures qui lui permet d'être en contact avec les autres et de découvrir leur face cachée, c'est-à-dire, leur vie privée quotidienne. Il n'y a d'ailleurs nul doute que la métamorphose est la thématique

générale de ce texte classique. C'est d'ailleurs ce même procédé qui nourrit le récit de l'auteur anonyme de la continuation du *Lazarillo* et de l'auteur du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*; la première avec la métamorphose de Lazaro en thon et la deuxième qui traite une série de métamorphose du Gallo. Les trois récits ont en commun le dialogue. C'est un échange qui oppose deux protagonistes. L'un raconte sa vie et l'autre tente d'en juger et de donner une réponse afin d'aboutir à une conclusion après la lecture du récit. On peut ainsi parler d'une fonction didactique dans ce processus de dialogue pour ce qui est des récits de caractère lucianesque. L'*Âne d'or* s'ouvre par un échange avec Lucius qui montre sa volonté de raconter une série d'historiettes. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons lire au début du récit: « Eh bien, dans ce style milésien, je vais te broder une chaîne de contes variés (...). »²⁸⁷. Le récit du *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* n'est pas en reste et s'ouvre avec un dialogue entre Micillo et le Gallo: « Oh maldito Gallo, con que esta tu voz envidiosa tan aguda Júpiter te destruya, porque con tus voces penetrables me has despertado del sueño más apacible que hombre nunca tuvo [...] »²⁸⁸. Pour finir, le dialogue entre Lazaro et le lecteur fictif est un des ressorts d'écriture de la continuation du *Lazarillo de Tormes*: « Sepa Vuestra Merced que, estando el triste Lázarro de Tormes en esta gustosa vida usando su oficio y ganando el muy bien comer y beber (...) »²⁸⁹.

On peut ainsi déduire que le dialogue est une caractéristique de l'approche lucianesque telle qu'elle est exploitée dans les récits que nous évoquons. Quand nous parlons de dialogue, nous faisons, pour le *Lazarillo*, référence aux récits autobiographiques. Le dialogue est un

²⁸⁷ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Âne d'or*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p.1.

²⁸⁸ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., pp.182-183.

²⁸⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

échange entre deux personnages. Cependant il convient de nuancer un peu l'idée de dialogue tel qu'il est interprété dans le récit. Il est évident que, dans le récit qui nous occupe, le dialogue apparaît par l'intermédiaire d'un interlocuteur incarné par le lecteur fictif auquel s'adresse le narrateur. Par contre, cet interlocuteur ne donne pas son avis et son jugement sur la trajectoire vitale de Lazaro, qui est racontée par le protagoniste lui-même. C'est aussi une occasion pour le protagoniste de raconter son aventure au cours de sa vie. Quant à l'autobiographie, elle se réfère au fait que le protagoniste fait rétrospectivement le récit réel de sa propre vie. Dans ces trois récits, la démarche autobiographie est bien exploitée. A travers une série d'historiettes, les protagonistes de ces trois récits à savoir Lazaro, Lucius et le Gallo, racontent leur vie à la première personne. Ceci permet de mieux s'appuyer sur le caractère « réaliste » de l'histoire racontée mais aussi de prendre la main sur le déroulement des récits.

L'autre caractéristique du récit d'approche lucianesque que nous retrouvons dans ces trois récits est la transmigration et la problématique de l'aventure qu'elle entraîne. Cette transmigration se manifeste à travers l'attitude du personnage aventurier, voyageur, ce qui permet à chaque protagoniste de faire face à de nombreuses situations et de rencontrer divers types de personnages et diverses situations.

La continuation du *Lazarillo* s'ouvre par la volonté du protagoniste d'entreprendre une expédition pour Alger. Le récit, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, reflète bien cette caractéristique avec le Gallo qui raconte à Micillo une série d'aventures dont le seul but consiste à railler les travers de l'époque. Dans l'*Âne d'or*, Apulée ouvre son récit avec le personnage principal, Lucius, qui rend compte, à la première personne, de son destin aventureux. Il s'agit d'un voyage d'affaires à Thessalie, pays de la magie. Tous ces récits mettent leurs protagonistes

face à de différentes situations afin de leur permettre de découvrir la réalité de ces milieux. L'objectif principal consiste à railler les vices cachés. Après l'entrée de Lucius dans le monde de la magie, il va ainsi découvrir la réalité dans le monde ordinaire des hommes du dehors. Puisque les hommes le considèrent comme un animal normal dépourvu de raison, il arrive à capter tout ce qui se dit et tout ce qui se fait dans le monde des hommes. Il découvre ainsi les travers du monde de tous les jours, qui paraissent aussi affreux que le monde de la magie. A travers cette transformation d'humain en animal, Lucius raconte la pratique malsaine surtout de la part des prêtres. Cela confirme donc l'hypothèse de la satire. Autrement dit, quand on parle de récit d'approche lucianesque, on ne peut pas reléguer au second plan la démarche satirique qui est un fondement essentiel. Ana Vian Herero affirme dans l'édition de l'ouvrage du récit *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* que la critique de l'organisation sociale et des travers de la société est le fondement même du récit.

El autor del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* critica la superstición sus contemporáneos, las falsas devociones y romerías, el culto a las reliquias, los excesos de la clerecía, del Papa y de la curia romana, la necedad de los filósofos pedantes, la vida relegada inmoral de ricos o tiranos, y no dejar de reflejar indirectamente las contiendas castizas de su siglo. A cambio, elogia los oficios mecánicos y a aquellos que, como el zapatero Micillo, trabajan con sus manos sin envidiar las riquezas ajenas ni ser una carga para los menudos. Dionisio el tirano o Epulón el rico son personajes caracterizados como tipos cómicos heredados de una rica tradición literaria, y tienen menos sensibilidad, estados de ánimo y matices que el burro o la rana del *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* y, por supuesto, que el gallo, su principal protagonista²⁹⁰.

²⁹⁰ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., pp.57-58.

Cette critique des travers de la société apparaît clairement dans le récit avec l'influence du Gallo qui critique les riches qui ne sont jamais satisfaits de leur situation.

Hallarías de verdad que son los ricos verdaderos infelices sin algún descanso ni plazer, porque se les va la gloria y el descanso por otros albanares de asechanças que no se parece, ladrillos por encima con lisonjas; e cuanto mejor duerme el pobre que no el que tiene de guardar con solicitud lo que con trabajo ganó y con dolor de lo dejar. El amigo del pobre será verdadero, y el del rico simulado y fingido; el pobre es amado por su persona y el rico por su hazienda²⁹¹.

La critique de la religion est aussi déterminante dans ces récits. A la suite de sa transformation en Dionisio, le Gallo entre dans une autre étape de sa vie. Il est ensuite transformé plus tard en Epulon le riche, qui a hérité de grandes richesses de ses parents. Après de nombreuses atrocités sous forme de châtements, il est transformé en âne. Suite à cette transformation et toutes les souffrances qu'il a subies, le Gallo est vendu à un muletier hongrois lors d'un marché hebdomadaire en Grèce. Plus tard, le Gallo est vendu à des Allemands qui partaient à Rome pour la célébration du mariage de deux des leurs. C'est évidemment à Rome que va s'exprimer une critique de la corruption dans la religion, où les membres de l'Église montrent leur voracité. A travers un dialogue entre Micillo et le Gallo, l'auteur nous montre comment ces religieux utilisent la religion à des fins personnelles.

Gallo: (...) En cuanto yo pude colejir de la calidad del negocio alcancé que era una dispensación para que pudiese casar dos grandes sennores de aquella tierra que no lo podían hazer por ser parientes dentro en el cuarto grado; concertaban entre sí que llegados a Roma y presentada su suplicación ante los officios del Papa no les habían de decir la calidad de las personas sino solamente los nombres.

²⁹¹ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., p.232.

Micillo: Dime, gallo ¿por qué se fingían y trataban así?

Gallo: No se declaraban del todo ellos, más según yo conocí de sus pláticas creo que fue porque dicesen al Papa o a las oficiales o aquellos personas con quien habían de dispensar que serían señores de mucha calidad y valor les lavarían más cuantía de maravedís por la dispensación, atento que decían que se salían con su propósito sin ser descubiertos que no les haría de costa más de cien ducados, y que si supiesen la verdad de la calidad de las personas les costaría más de seis mil ducados.

Micillo: ¡Oh nefandísimo jénero de simonía! ¡Que en las cosas de la iglesia, que va tanto interés a nuestra salud, no haya otra mayor dificultad para las alcanzar si no es añadir dinero!

Gallo: Después que hubieron bien concertado su negocio vinieron de plática a tratar de la gran suma de dinero que se consumía en Roma. Hablaban de las riquezas que tenía el Papa, de las posesiones de los cardenales y de los tesoros que había entre los obispos y oficiales que trataban este jénero de contratación²⁹².

Dans le récit d'Apulée, on note aussi un certain anticléréalisme et un des défauts des religieux. C'est une critique qui se produit lorsque Lucius tombe sur un groupe de prêtres homosexuels. Ces derniers profitent de l'ignorance de la population pour prétendre prédire l'avenir. Cependant, ils sont finalement punis lorsqu'ils sont surpris en train de voler de l'or dans l'autel d'une de leurs victimes.

Après s'être attardés là quelques jours, opulemment engraisés par la munificence publique et généreusement lestés des profits de leurs prophéties, ces prêtres virginalement impollués s'inventèrent un nouveau filon Ayant rédigé un sort passe-partout, ils l'utilisèrent comme attrape-nigaud universel, répondant par lui quelle que fut la question posée. (...). C'était une route bien pire que tout ce que j'avais fait de nuit jusque-là. Quelle route ! Creusé d'évocations béantes, en partie inondée d'un marais stagnant, par endroits rendue glissante par des écoulements de vase ! Enfin, après m'être copieusement esquiné les pattes à force d'obstacles et

²⁹² *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., pp.259-261.

de faux pas, j'arrivai à grand peine, épuisé, à rejoindre des pistes de plaine. Surgit alors brusquement à nos trousses un peloton de cavaliers en armes qui stoppèrent à grand peine à galop de leurs coursiers emballés, fondirent comme des rapaces sur Philèbe et ses compagnons, leur mirent la main au collet, les traitèrent de sacrilèges et d'impurs, leur passèrent à tous les manettes, non sans leur flanque au passage quelques coups de poing, et leur adressèrent à tous la même injonction pressante : Rendez donc le canthare d'or, rendez le salaire de votre infamie ! Vous avez profité d'une fausse cérémonie soi-disant secrète que vous avez fait semblant de célébrer pour aller le voler en douce sur le lit de procession de la Mère des dieux, et vous êtes partis du sanctuaire au petit matin, comme si on pouvait échapper au châtement d'un crime aussi atroce en filant à la sauvette²⁹³.

C'est donc une critique de l'hypocrisie des religieux mais aussi et surtout du peuple qui se laisse leurrer par cette pratique de la magie. D'abord, à travers les aventures de Lucius, Apulée adresse une critique à tous ceux qui s'adonnent à la magie. Il faut rappeler que la magie apparaît dans l'œuvre comme un mauvais mode de connaissance. Dès le début de l'œuvre, Lucius tente de connaître l'histoire qui est arrivé à Aristomène, un voyageur qu'il rencontre en chemin. Sa curiosité s'exerce sur des choses qui concernent la magie. D'après son raisonnement, les connaissances procurées par la magie lui permettront d'accéder au divin. Il présente alors un désir passionné d'être confronté au surnaturel, c'est-à-dire, de prendre un raccourci, de choisir la solution de facilité et d'échapper à la voie plus longue et plus difficile de l'initiation. A travers cette séquence, Apulée montre que les connaissances fournies par la magie sont trompeuses. Déjà dans le deuxième livre, on note des avertissements donnés à Lucius pour l'inciter à se méfier des apparences et de la magie parce que tout simplement elle ne reflète pas toujours la réalité.

²⁹³ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, op. cit., p.357.

Par cette adresse, mon cher Lucius, je t'aime tendrement, je voudrais te protéger de tous les dangers, et je suis horriblement inquiète pour toi. Méfie-toi de cette Pamphilé qui s'est mariée avec ce Milon chez qui tu m'as dit que tu habites, méfie-toi surtout bien fort de ses enchantements maléfiques et de ses pratiques criminelles (...) ²⁹⁴.

Comme on peut le constater dans cette séquence, la critique de la magie est rendue possible grâce aux conseils de Byrrhène. Cette dernière incite Lucius à se méfier des pratiques de la magie et surtout de la femme de Milon, Pamphilé, qui fait aussi partie des magiciennes de Thessalie. Dans l'exemple nous venons de citer, non seulement Apulée critique la magie qu'il présente comme une fausse connaissance mais aussi et surtout il montre qu'elle entraîne la funeste connaissance de la métamorphose de Lucius en âne. On peut donc dire que, au-delà de cette critique de l'anticléricisme, il faut signaler que c'est une thématique bien présente dans la continuation du *Lazarillo* de 1555. Aussi une caractéristique qui rapproche le récit de la continuation du *Lazarillo* des deux autres récits de caractère lucianesque est bien évidemment la conservation des facultés humaines chez les personnages métamorphosés. Ceci leur permet de connaître la réalité et d'être témoin des nombreuses atrocités existantes dans ces milieux. C'est une thématique que nous retrouvons dans *L'Ane d'or* d'Apulée. Sous la forme animale, sa raison lui reste sans altération malgré sa métamorphose en âne : « Telles furent ses déplorations, mais moi, qui, quoique de Lucius devenu bête de somme et parfait, avais quand même conservé mon intelligence humaine. » ²⁹⁵. Autant d'éléments justifient que ce récit de la continuation du *Lazarillo* fait partie des récits d'approche lucianesque et les relations avec *L'Ane d'or* d'Apulée sont particulièrement

²⁹⁴ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, op. cit., p.43.

²⁹⁵ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, op. cit., p.113.

remarquables. Cette complémentarité se justifie à travers les différentes thématiques que nous retrouvons dans ces trois récits.

Nous avons noté que dans le récit de la continuation du *Lazarillo*, la métamorphose est réversible et Lazaro transformé en thon retrouve sa forme humaine. C'est donc un parcours initiatique qui aboutit à une régénération de son corps. Cette problématique nourrit aussi la réflexion dans l'*Ane d'or* d'Apulée et dans le *Diálogo de la transformaciones de Pitágoras*. Cela pose d'ailleurs la réflexion selon laquelle dans les récits d'approche lucianesque, cette problématique est bien présente et permet de parler d'une renaissance ou d'un renouveau du protagoniste. Le protagoniste de ces types de récit, suite à sa métamorphose, devient un nouvel homme à l'image de Lazaro. On peut aussi noter cette problématique de métamorphose réversible dans l'*Ane d'or*. Dans le livre onze du récit d'Apulée, on note un tournant décisif dans le processus de métamorphose de Lucius. Ce dernier fait appel à la déesse Isis pour avoir de l'aide. Cette dernière lui répond et lui annonce son sauvetage lors de la prochaine fête. Au moment de cette fête, il a l'opportunité de manger les roses qui lui permettent de se défaire de sa forme animale. Ainsi donc, il subit, comme Lazaro, une deuxième métamorphose.

(...) Et elle ne me manqua pas, la céleste promesse : en un instant tomba ma hideuse défroque de bête. Mon gros poil rêche se détacha d'abord, puis mon cuir épais s'amincit, mon ventre obèse se résorba, l'assise de mes pieds, de sabots, redevient ongles, mes pattes antérieures s'allongèrent en mains et se réadaptèrent à la station debout, mon long col s'étrécit, ma bouche et ma tête s'arrondirent, mes énormes oreilles se refirent menues comme devant, les pavés qui me servaient de dents retrouvèrent un format humain, enfin suprême torture et suprême levée d'écrou, plus de queue²⁹⁶.

²⁹⁶ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, op. cit., p.483

Il s'en suit alors une initiation et commencent ses services à Rome. C'est ainsi qu'il gagne sa vie comme avocat. Dans cette séquence de la double métamorphose de Lucius, on note une certaine signification morale voire mystique. C'est-à-dire que Lucius est purifié de ses péchés et il rend grâce à Isis tout en regrettant ses erreurs. Ses différentes initiations dans le livre onze est donc un moyen de purification de Lucius de ses péchés. L'interprétation que le prêtre fait de sa métamorphose en est une parfaite illustration : « Après avoir essuyé tant d'épreuves de toutes sortes – dit le prêtre –, balloté par les rudes bourrasques et les redoutables ouragans de la Fortune, te voilà enfin rendu, Lucius, au havre du Repos et à l'autel de la miséricorde. »²⁹⁷. C'est donc une régénération de son être et une nouvelle spiritualité qui l'anime. C'est d'ailleurs ce qui facilite l'initiation et la purification des péchés. Cependant, dans la continuation du *Lazarillo*, le parcours initiatique commence dans la cour subaquatique des thons. Un parcours initiatique qui lui permet d'acquérir une somme d'expériences et de devenir un nouvel homme: « Hablamos de muchas cosas estando comiendo, y replicaba yo de tal manera con ellos, que bien conocieron ambos haber yo alcanzado más por mi experiencia que ellos por su saber. »²⁹⁸. C'est bien évidemment cette même hypothèse que nous retrouvons dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*. Le Gallo, après un ensemble d'aventure acquiert une somme d'expériences à telle enseigne qu'il arrive à séduire Micillo.

Por cierto, tú me pareces muy sin letras, oh Micillo, pues no has leído los versos de Homero, en los cuales que Xanto, caballo de Archiles, después de haber relinchado en medio de la batalla, comenzó a cantar en alta voz rezando por orden los versos, y no como yo, que hablo en prosa,

²⁹⁷ Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, op. cit., p.485.

²⁹⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.42.

más el profetizaba y decía grandes oráculos de las cosas que estaban por venir²⁹⁹.

En face de Micillo, le Gallo se réjouit de son expérience et minimise la connaissance limitée de Micillo. C'est cette même thématique qui nourrit la démarche de Lazaro dans la continuation du *Lazarillo* à l'encontre des hommes de lettres.

En définitive, au-delà de toutes les caractéristiques et toutes les thématiques que nous retrouvons dans les trois récits, il convient de souligner que tous les récits de caractère lucianesque répondent à la volonté de l'auteur de mener une critique des travers de la société. C'est donc un ensemble de dénonciations qui justifie le projet critique de l'auteur comme l'affirme Pedro Piñero Ramírez dans son étude sur la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555.

El narrador-personaje, obediente al proyecto crítico del autor, denuncia la maldad que le va saliendo al paso y que tantas veces lo asedia, desde la cobardía de os clérigos que abandonan a su suerte desgraciada a los pobres náufragos, que morirán sin confesión, hasta la manía de los españoles de doñearse indebidamente, una manía generalizada y casi patológica. Pero sobre todo la crítica social se detiene en las cuestiones de gobierno y de la administración de los estados, denunciando a los privados prevaricadores, la insaciable avaricia de los poderosos, la cobardía de los jefes militares, la inquietud de los señores, el sinvivir de los cortesanos en manos de porteros venales, la corrupción de los miembros de la justicia, y todo ello echando mano de los ejemplos bíblicos, clásicos, históricos, alardeando de la cultura de su tiempo (...) ³⁰⁰.

Comme on peut le remarquer dans la continuation du *Lazarillo*, la critique est un fondement essentiel de l'approche lucianesque. Piñero

²⁹⁹ *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, op. cit., p.185.

³⁰⁰ Pedro M. Piñero Ramírez, « La segunda parte del *Lazarillo* (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos “desconcertados” de un nuevo género », op. cit., p.179.

Ramírez décèle, à travers cet exemple, certains défauts au sein des institutions. Il procède à ce qu'on appelle communément « la crítica de corte ». C'est une critique dirigée contre l'administration des cours et des rois qui se laissent induire en erreur par leurs sujets. La critique est menée aussi envers la cupidité des rois ; ce qui leur pousse parfois à des actes atroces sans oublier la corruption de la justice. C'est cette critique que nous notons dans les trois récits que nous avons étudiés. Ainsi donc, au-delà des ressemblances et des différences, ces trois récits ont en commun l'aspect le plus déterminant de l'approche lucianesque, c'est-à-dire, la satire des vices de son temps.

Chapitre VI

Étude picaresque du *Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna de 1620

Quelques dizaines d'années après la parution de la continuation d'Anvers de 1555, Juan de Luna publié à Paris en 1620 le récit de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, un récit qui constitue la supposée continuation du *Lazarillo* original de 1554. Dans son œuvre, il suit la démarche picaresque dont le premier *Lazarillo de Tormes* constitue l'architexte, selon la définition qu'en donne Gérard Genette. Ainsi, Luna se charge de procéder à une correction de l'histoire racontée par celle d'Anvers de 1555, en proposant sa version qui selon lui serait plus vraisemblable. En débutant la lecture de sa continuation, on comprend mieux la justification que donne l'auteur de son entreprise.

La ocasión amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda Parte de Lazarillo de Tormes*, ha sido por haberme venido en las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad. La mayor parte de él se emplea en contar como Lázaro cayó en la mar, donde se convirtió en un pescado llamado atún, y vivió en ella muchos años, casándose con una atuna, de quien tuvo hijos tan peces como el padre y la madre. Cuenta, también, las guerras que los atunes hacían, siendo Lázaro el capitán, y otros disparates tan ridículos como mentirosos, y tan mal fundados como necios. Sin duda que el que lo compuso, quiso contar un sueño necio o una necedad soñada. Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta Segunda Parte, al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo, que se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías, al fuego, las noches de invierno, y con lo que me destetó mi ama³⁰¹.

³⁰¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.3213-214.

L'entreprise de Luna est donc claire dès le début de son œuvre où il prend le soin d'éclairer au lecteur les raisons qui le pousse à publier son œuvre. Il s'agit bien évidemment de procéder à la correction de l'histoire « fausse » racontée par l'auteur de la suite de 1555 en proposant aux yeux du lecteur une version « réelle » et vraisemblable. Cependant, il convient tout de même de nuancer cette démarche adoptée par Luna en proposant une version « réelle ».

En effet d'abord, bien qu'il cite la suite de 1555 pour s'en démarquer, il exagère le monde thonesque, puisqu'il évoque un mariage de Lazaro-thon avec une femelle thon et une descendance, ce qui n'existe pas dans le livre de 1555. C'est sans doute là une exagération comique, destinée à se démarquer de cette suite. Ensuite, sa prétention à la vérité et à la vraisemblance est très ironique et relève aussi d'un jeu littéraire. En effet, si dans un premier temps, il prétend n'être que le « transcripteur » de cette suite, pour laquelle il y aurait des archives : « sacar a luz esta Segunda Parte, al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios », il précise que ces archives se trouvent dans la « jacarandina de Toledo ». Le terme de « jacarandina », qu'il soit interprété dans son sens le plus courant de chanson légère ou dans son sens familier de mensonge (attesté seulement en 1817 par l'Académie, mais certainement utilisé ainsi au XVIIe) montre que la référence à une quelconque vérité est ironique, ou présentée sur un mode comique. C'est en effet ce que confirme la suite où l'auteur indique que sa version est vraie, car conforme à celle que racontait les vieilles au coin du feu, une autre manière de suggérer qu'il s'agit en fait d'une invention peu sérieuse elle aussi. Voilà pourquoi cette démarche de Luna doit être bien nuancée surtout à propos du réel et de la vraisemblance de son récit.

Cependant, il convient tout de même de procéder à la présentation de l'auteur dont la biographie ne cesse d'être objet de controverse. Les

spécialistes de la question ont mené des recherches visant à répondre à l'interrogation sur les origines de Luna. Globalement, les chercheurs comme Eduard Boehmer et Jean Marc Pelorson défendent la thèse selon laquelle Luna serait originaire de la ville de Tolède. Cependant, cette affirmation ne fait pas l'unanimité. C'est du moins cette idée de controverse sur les origines de Luna que semble montrer María del Carmen Vaquero sur la même question. Elle réunit la thèse défendue par chaque chercheur afin de mener à bien son étude.

Hace mucho tiempo algún investigador propuso – y así fue aceptado en general – que Juan de Luna, el autor de la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (Paris, 1620), había nacido en Aragón. Contrariamente, desde 1969, gracias a un artículo de Jean-Marc Pelorson, tenemos noticia de un documento, donde se afirma que el escritor era natural del reino de Toledo (...), y de un libro impreso en 1616, en cuya portada consta que fue compuesto “por Juan de Luna, escritor español castellano, natural, de Toledo”. Según Pedro M. Piñero, que remite a Pelorson, el novelista había nacido aproximadamente en 1575³⁰².

En tout état de cause, l'idée d'une origine tolédane a presque fait l'unanimité chez les chercheurs. Juan de Luna serait un protestant né à Tolède vers 1575. Suite à une certaine forme de discrimination et de persécution en lien avec ses croyances, il décide de quitter l'Espagne pour s'installer définitivement en France, afin de pouvoir professer publiquement sa religion. C'est d'ailleurs dans ce même pays, précisément à Paris, qu'il publie ce livre, objet de notre recherche.

Ce petit rappel est très important pour mieux étudier les différentes thématiques dans l'œuvre qui nous occupe. Dans les lignes qui suivent, l'objectif consiste à procéder à une étude picaresque afin de mener à bien l'étude comparative de l'œuvre de Luna et celle d'Anvers. Nous allons

302 María del Carmen Vaquero, « Juan de Luna, continuador del *Lazarillo*: ¿Miembro de la toledana familia Álvarez Zapata? », *Revista Lemir*, 8, 2004, pp.1-18, pp.1-2.

surtout baser notre recherche sur quelques caractéristiques qui semblent les plus importantes. Il s'agit de l'antihonneur, la satire sociale et pour finir la thématique du fatalisme ou déterminisme du protagoniste.

1. Le récit d'antihonneur

Dans un contexte de réception favorable aux récits de chevalerie qui produisent des héros fabuleux qui s'adonnent aux multiples défis et exploits impressionnants, le roman picaresque apparaît, nous l'avons déjà souligné, comme un contrepied. Les actions sont menées par un picaro qui recourt aux subterfuges les plus astucieux pour changer sa condition. Dès lors, on peut affirmer que la picaresque est le récit d'un anti-héros. C'est tout le contraire des romans de chevalerie, dont le protagoniste vise à être un homme d'honneur, c'est-à-dire, sur le plan narratif, une amélioration située clairement sur le plan de la morale, en lien avec des idéaux nobiliaires et/ou religieux.

Le genre picaresque, pour sa part, propose une nouvelle conception basée sur l'antihonneur. C'est une conception perceptible à travers les actions du protagoniste et des personnages secondaires, qui doit être mise en regard avec les conceptions de l'époque. Pendant cette période, l'honneur représente un des fondements moraux de la société espagnole. Au siècle d'or espagnol, la préoccupation pour l'honneur atteint son véritable paroxysme. Il devient une obsession pour tous les Espagnols. On lutte pour conserver son honneur mais aussi on se bat pour le récupérer. Pour sa part, le code castillan des *Partidas* (XIIIème siècle) donne une définition claire de la question de l'honneur.

L'honneur (...) est la réputation que l'homme a acquise par le rang qu'il occupe, par ses hauts faits, ou par la valeur qui se manifeste en lui... Et il y a deux choses qui sont égales : tuer un homme, ou salir sa réputation, car l'homme qui a perdu sa réputation, encore qu'il n'y ait (de

sa part) aucune faute, est mort quant aux valeurs et aux honneurs de ce monde ; et pour lui, mieux vaudra la mort que la vie³⁰³.

Dans le dictionnaire de la RAE, dans l'édition de 1780, l'honneur est un terme polysémique qui se définit en suivant différentes circonstances.

Honra con esplendor y publicidad

Reputación y lustre de alguna familia, acción, u otra cosa.

Obsequio, aplauso, o celebridad de alguna cosa. Gloria

La honestidad y recato en las mugeres

Dignidad; como el honor de un ejemplo

Título, o preeminencia que concede a alguno, de poderse nombrar en alguna dignidad, o empleo, como si realmente se tuviera, aunque le falte el ejercicio, y no goce gages algunos³⁰⁴.

On pourrait ainsi établir une dualité sur le traitement de la question de l'honneur. Il est d'abord héréditaire et renvoie aux origines de la personne qui détient un « sang pur », sans mélange juif ou maure. Il se réfère aussi aux exploits de la personne dont les actions sont jugées héroïques. La problématique de l'honneur traduit en quelque sorte l'idéologie et l'atmosphère qui règnent en Espagne pendant cette période. Il s'agit d'une Espagne puissante qui exerce son hégémonie à travers de nombreux pays dans le monde, particulièrement en Europe. Cette hégémonie indéniable est rendue possible grâce à la puissance de ses explorateurs et ses « conquistadores », une puissance clairement militaire liée encore à l'exercice de la guerre par la noblesse. Tout cela rend l'espagnol fier et orgueilleux, mais aussi animé par des actes héroïques qui augmentent sa réputation, son honneur. Ainsi, les espagnols se définissent par leur foi catholique et la question de

³⁰³ Las Partidas, Livre. II, titre XIII, loi IV. Extrait repris par Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, Paris, Hachette, 1964, p.32.

³⁰⁴ Voir le dictionnaire de l'Académie de 1780. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española.

l'honneur, dans le but de se plier aux exigences établies par la pureté de sang.

En 711, l'Espagne était sous domination musulmane. Pendant de longues années un relatif mélange interculturel se produisit entre les juifs, les maures et les chrétiens, qui cohabitèrent ensemble dans la péninsule de manière pacifique. Cependant, à partir de 1492, après la prise de Grenade, qui signe de manière définitive la fin de la reconquête, cette cohabitation perd tout son sens. Les Rois Catholiques décident alors de procéder à une catégorisation de la société à travers un nouveau système de valeurs éthiques et morales dont le fondement est l'unité de foi et l'honneur. C'est d'ailleurs cette conception de la vie qui a motivé en quelque sorte la thématique générale des œuvres de chevalerie publiées à cette époque. Cependant, le picaro représente la figure d'un anti-héros, qui lui permet de s'opposer à l'idéal de la société en général.

Pour mieux répondre aux attentes du lecteur, Luna suit la trajectoire vitale du protagoniste du *Lazarillo* de 1554, avec un héros qui recourt aux activités marginales liées au désir de changer sa situation, non par des actes héroïques, mais plutôt en s'enrichissant ou en changeant son apparence. C'est ce qui permet de mieux accentuer le thème de l'antihonneur. Ainsi, le concept de déshonneur apparaît tout d'abord lorsque le protagoniste décide d'entreprendre une vie picaresque. Lázaro valorise cette vie qui selon lui « es más descansada que la de los reyes, emperadores y papas »³⁰⁵. Pour lui, ce n'est pas l'honneur qui lui assure sa survie. En conséquence, la ruse et la tromperie sont des attitudes incontournables pour s'élever à un niveau social beaucoup plus confortable. Il passe ainsi de maître en maître afin d'améliorer sa situation qui se dégrade progressivement du fait de

305 *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.814.

l'attitude de ces derniers, présentés comme des personnages malhonnêtes, dépourvus de valeurs éthiques.

Face à une société soucieuse des valeurs morales et régie par les codes de l'honneur et de la foi, Luna décrit à travers la vie picaresque de son personnage dans un monde peuplé de corrompus, d'escrocs, de religieux irresponsables et de prostitués, dans le but de montrer l'envers du décor, un décor dans lequel l'honneur n'a aucune place.

Ainsi, aux yeux de l'auteur, l'honneur n'est qu'une illusion qui cache la réalité de la vie espagnole de l'époque. C'est du moins ce que semble montrer Luna à travers les fortunes et les adversités du protagoniste avec ses différents maîtres. C'est à l'image d'une des maitresses de Lazaro à Valladolid dans la continuation de 1620. Elle est présentée par le protagoniste comme une femme hypocrite et malhonnête qui s'adonne à la fornication et au déshonneur chez elle. Cependant, la dissimulation est de mise : « cuando iba por las calles no alzaba los ojos del suelo, no se le caía el rosario de la mano, siempre lo rezaba por la calle »³⁰⁶. L'attitude de cette maitresse de Lazaro permet d'évoquer la contradiction entre l'idéologie et la pratique sur la question de la foi et de l'honneur dans la société espagnole de l'époque. Selon Marcelin Defourneaux, « la foi catholique apparaît consubstantiellement à l'âme espagnole mais sa sincérité et les manifestations, de même que sa ferveur se concilient avec des modes d'expression et des formes d'existence qui semblent la négation des valeurs morales liées au christianisme. »³⁰⁷.

Au-delà de cette contradiction, l'auteur picaresque montre des déviations morales incompatibles avec l'esprit de l'Église Catholique et de l'honneur « dans la classe la plus élevée où la ferveur religieuse la plus

³⁰⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.297.

³⁰⁷ Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, op. cit., p.29.

extrême se concile quelquefois avec un singulier relâchement des mœurs »³⁰⁸. Il montre aussi que l'honneur perd tout son sens face à la détérioration sociale d'une société en faillite. Nous avons vu qu'au XVII^e siècle l'Espagne entre en crise sans précédent. On parle d'un pays qui épuise ses richesses dans le but de protéger ses possessions en Europe et un peu partout dans le monde. Cette crise augmente la pauvreté et participe à la création de groupes marginalisés. Face à ce contexte peu favorable, les auteurs picaresques relèguent au second plan le concept de l'honneur et témoignent sans doute d'une crise des valeurs « officielles ». Voilà pourquoi, dans le récit de Luna, les nobles sont absents, les actions héroïques écartées pour laisser la place à l'image des bas-fonds de la société mais aussi à l'hypocrisie de ceux qui s'affichent comme des gens honorables. Luna décrit alors la face cachée d'une société, dont les meilleurs représentants sont des escrocs, des voleurs et des hypocrites.

Dans le traitement de la question de l'antihonneur, l'hidalgo représente une figure importante. En effet, la seule richesse de ce dernier est son honneur, tel que le décrit Defourneaux.

Placé au bas de l'échelle nobiliaire, l'hidalgo est, par cette situation même, amené à raffiner sur la conception de l'honneur. Il n'a pas comme les « grands », de vastes territoires et de nombreux vassaux à gouverner ; les hautes charges, les grands commandements ne sont pas pour lui ; il n'intervient pas dans les intrigues du Palais, ne recherche pas la faveur royale, et n'est pas contraint aux compromissions de ceux qui veulent « arriver ». Son seul capital est cet honneur, reçu en héritage d'une lignée d'ancêtres qui combattirent pour la foi³⁰⁹.

³⁰⁸ Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, op. cit., p.31.

³⁰⁹ Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, op. cit., p.42.

Dans ce même ordre d'idées, la question d'antihonneur s'analyse à travers la conduite de l'écuyer dans la continuation de 1620. Il est décrit comme un personnage qui vit à l'encontre des codes de l'honneur. C'est un personnage miséreux décrit par Lazaro comme « un semihombre, que más carbón, según las vedijas e hilachas de sus vestidos. »³¹⁰. Il est aussi voleur et sans valeurs éthiques et morales : « Daba al diablo al ladrón fanfarrón, que me había tenido la mitad de la noche contando grandeza de su persona »³¹¹. Ce dernier se rapproche de Lazaro pour lui raconter sa vie dans le seul but de le tromper et de voler ses biens. Ainsi, Luna montre l'image d'un écuyer qui cache sa misère pour se faire un nom devant Lazaro. D'où la question de l'hypocrisie propre à la question de l'honneur. Il est alors présenté comme un danger social. Il s'agit donc de parodier cette idéologie à laquelle les espagnols accordent tant de prix. On peut donc dire, en quelque sorte, que l'antihonneur est le fondement de la littérature picaresque.

Dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Aleman, l'antihonneur se réfère d'abord à la naissance ignominieuse du protagoniste. Il est né d'un adultère entre un renégat et une ancienne prostituée. Face à sa situation précaire, il décide de vivre aux antipodes des codes de l'honneur. C'est à partir de ce moment qu'il décide d'entreprendre une vie picaresque pour sortir de la misère.

Yo fui desgraciado, como habéis oído: quedé solo, sin árbol que me hiciese sombra, los trabajos a cuestras, la carga pesada, las fuerzas flacas, la obligación mucha, la facultad poca. Ved si un mozo como yo, que ya galleaba, fuera justo con tan honradas partes estimarse en algo.

El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hícelo así, y, para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre; púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache

³¹⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol. 1*, op. cit., p.225

³¹¹ Ibid.

de la heredad adonde tuve mi principio. Con esto, salí a ver mundo, peregrinando por él, encomendándome a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza³¹².

A travers l'expérience vécue tout au long de ses aventures, Guzman justifie les vanités du concept de l'honneur. Il parle surtout de l'hypocrisie dans la société espagnole. Pour Guzman, dans la société, tous les individus des différentes classes vivent à l'encontre des codes de l'honneur dans la mesure où « todos roban, todos mientan, todos trampean ; ninguno cumple con lo que debe, y es lo peor que se precian dello. »³¹³.

La question de l'antihonneur est aussi intimement liée à la situation de la femme et sa présentation dans l'œuvre. C'est une description qui montre l'envers du décor, l'image des femmes qui vivent aussi à l'encontre des valeurs sociales. Dans la continuation de Luna, la femme est caricaturée et stéréotypée. Tout d'abord, la perception du concept de l'honneur de l'homme est totalement différente de celle de la femme. De manière générale, l'honneur chez l'homme peut connaître une ascension fulgurante en fonction de ses différents actes héroïques. L'homme peut perdre son honneur et lutter pour le récupérer. Ce dernier peut aussi s'ingénier à réaliser des exploits impressionnants et avoir des conduites courageuses afin d'augmenter sa réputation et se hisser au plus sommet de la société. Nonobstant, l'honneur de la femme est en accord avec le respect qu'elle peut avoir d'elle-même et surtout de la préservation de sa dignité, c'est-à-dire, sa conduite sexuelle. Au siècle d'or espagnol, il est pratiquement difficile pour une femme de laver l'affront lié à la perte de son honneur. Ainsi, la femme est considérée comme un trésor. Voilà pourquoi elle est tenue de préserver son corps et surtout sa virginité. Elle ne doit pas s'adonner à des pratiques comme la

³¹² *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla, op. cit., p.63.

³¹³ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.95.

fornication ou l'adultère qui pourrait ternir son image. Cette perception de l'honneur chez la femme dans la société espagnole de l'époque permet de mieux analyser l'antihonneur propre à la femme dans les œuvres picaresques.

Dans la continuation de 1620, Juan de Luna se passe de la présentation de la femme vertueuse, soumise, honnête et respectueuse pour laisser la place à l'image de la femme hypocrite, adultère et malhonnête. Cette image de la femme que peint Luna confirme les différentes interrogations et inquiétudes d'un moraliste comme Francisco Luque Fajardo sur le statut de la femme dans la société espagnole.

Où sont la simplicité, la discrétion et la vertu de la femme ? Où est le temps où elles ne se faisaient pas gloire, comme maintenant, de s'exhiber avec effronterie ? Qu'est devenue cette honnête retraite dans laquelle les jeunes filles vivaient enfermées jusqu'au jour de leurs fiançailles, à tel point que c'était à peine si leurs proches parents connaissaient leur existence ? Maintenant au contraire, tout n'est que divertissement : le manteau sur l'épaule, de fréquentes sorties ; plus de modestie et même plus de considération pour les femmes plus âgées ; à peine la jeune fille est-elle sortie de l'enfance qu'elle se mêle aux femmes mariées, et même les petites filles se lancent dans la conversion...³¹⁴

C'est alors cette inquiétude moraliste sur la situation de la femme que nous retrouvons chez Luna. Dans son œuvre, aucune femme ne respecte les règles et disciplines liées aux codes de l'honneur qui régissent la société espagnole. Ceci se confirme d'abord à travers l'attitude d'Elvira, la femme de Lazaro, qui pratique l'adultère avec l'archiprêtre. De retour chez lui, suite à l'échec de l'expédition d'Alger, Lazaro entend des échos sur l'infidélité de sa femme : « ¿De quién está

³¹⁴ Francisco Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, début XVII^e siècle, cité par Rodríguez Marín, éd. critique de Rinconete y Cortadillo, p.40. Extrait repris par Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*, op. cit., p.167.

preñada ?” preguntó la otra; “¿ de quién ?” prosiguió la primera, “del señor arcipreste; y es tan bueno que, por no dar escándalo, si pare en su casa sin tener marido, la casa el domingo con Pierres, el gabacho, que será tan paciente como mi compadre Lázaro” »³¹⁵.

Nous retrouvons dans cet extrait de Luna l’image de la femme vicieuse des moralistes. C’est l’idée d’une femme dépourvue de qualités morales et éthiques. La liste est loin d’être exhaustive dans la continuation de Luna de 1620. On ne pourrait pas ne pas évoquer les mésaventures de Lazaro avec ses sept maitresses décrites d’une manière morbide.

Cuando iban por las calles, parecían mujeres del presidente de Castilla o, por lo menos, de un oidor de cancillería. Sucedió un día que la sobrina del capellán y la corcheta se encontraron en una iglesia y, queriéndose tornar las dos a sus casas a un mismo tiempo, sobre a quién había de acompañar la primera hubo una riña tan grande que parecía estábamos en el horno: tiraban a mí, la una por un cabo, la otra por otro, con tanta rabia que me despedazaron la capa. Quedé en pelota, porque debajo de ella maldita otra cosa tenía sino un andrajo de camisa que parecía red de pescar. Los que veían el anzuelo, que por la camisa rota descubría, reían a boca llena: la iglesia parecía taberna. Los unos se burlaban del pobre Lázaro; los otros escuchaban a las dos damas, que desenterraban sus abuelos. Con la prisa que tenía de recoger los pedazos de mi capa, que de maduros se habían caído, no pude escuchar lo que decían³¹⁶.

La présentation de la femme dans cet extrait confirme sans doute sa position mysogine fondée sur l’image de la femme infidèle. Ainsi, la thématique de l’antihonneur permet à Luna de plonger ses personnages féminins dans un univers hostile et avec un ton frivole. A travers cette perception des femmes, il pénètre dans leur intimité

³¹⁵ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.247.

³¹⁶ Josep M. Sola Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.298-299.

« deshumanizándolas en retorcidas y caprichosas caricaturas en cuya senda no lo precede ningún autor de la novela picaresca »³¹⁷. C'est aussi un moyen pour l'auteur de mieux centrer son discours dans la thématique de l'antihonneur et de la caricature.

Le milieu social est rempli de « pícaras », gitanes, femmes infidèles, concubines, grues, entremetteuse et parfois même de religieuses malhonnêtes, qui s'adonnent toutes à des activités indignes. Nous pouvons donc déduire à travers la liste des personnages féminins, que la femme est caricaturée et stéréotypée dans l'œuvre de Luna. Au-delà d'être une caractéristique de l'antihonneur, Joseph Laurenti s'emploie à considérer Juan de Luna comme un misogyne.

En définitive, l'antihonneur est une caractéristique essentielle que nous retrouvons essentiellement dans l'œuvre de Luna qui nous occupe. Au-delà même de l'anti-héros propre chez le protagoniste, tous les personnages qui évoluent dans l'univers romanesque représentent le rejet des valeurs morales. Elles s'adonnent toutes à des activités marginales qui vont à l'encontre des codes de l'honneur.

Quand on parle d'étude picaresque, on ne peut pas faire abstraction de la thématique de la satire, qui est un fondement incontournable. La satire sociale constitue l'objet de notre étude dans les prochaines lignes.

2. La satire sociale

Dans l'étude de la picaresque, la satire joue un rôle essentiel. On peut même dire que c'est le fondement du genre. Ainsi, la picaresque se démarque de la production littéraire de l'époque, à l'instar des livres de chevalerie en vogue. Au lieu de suivre cette conception de la littérature qui met en exergue des héros fabuleux qui s'adonnent à des exploits

³¹⁷ Joseph Laurenti, « Caricatura y Misoginismo en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Juan de Luna », Centro Virtual Cervantes, AISO. Actas V, 1999, pp771-781, p.772.

impressionnants dont le seul but visé est d'être un homme d'honneur, la picaresque se fonde sur un personnage qui représente un anti-héros. Comme nous l'avons vu, ce personnage est le produit des bas-fonds ; ce qui facilite la critique sociale. A travers ce personnage miséreux, l'auteur rend compte des travers de la société en se servant de l'humour moqueur. Cependant, la critique sociale ne peut se comprendre que si l'on dispose d'abord de connaissances sur le contexte historique de l'époque.

Bien qu'il soit une période de rayonnement pour l'Espagne, le siècle d'or conserve aussi ses zones d'ombre. Au XVIème siècle, l'Espagne s'enfonce dans une décadence qui se poursuit jusqu'au XVIIème siècle. Marc Zuili parle d'une crise qui touche les différents domaines de la vie espagnole et que nous avons évoqué dans le chapitre premier de ce travail.

Dès le début du XVIème siècle, L'Espagne connut une crise complexe, due à des facteurs très différents qui s'étaient conjugués. Le premier de ces facteurs était la dégradation de la situation économique et sociale du pays. A cela s'était ajoutée une crise dynastique qui se produit non seulement en 1504, à la mort d'Isabelle de Castille, mais aussi en 1516, lorsque disparut à son tour Ferdinand d'Aragon. Enfin, une crise nationale, causée par la succession d'Espagne et par l'élection de Charles Quint à la dignité impériale, se superposa aux problèmes dynastiques, économiques et sociaux, plongeant l'Espagne dans des troubles qu'illustre parfaitement le mouvement des *Comunidades* qui éclata alors³¹⁸.

Cette crise participe à la paupérisation de l'Espagne qui touche toutes les classes sociales, particulièrement les plus basses de la société. Cette pauvreté est partout présente. Ramón Carande en donne quelques exemples. Il énumère un ensemble d'éléments qui ont contribué à l'incapacité de l'Espagne de produire un modèle fiable de développement économique.

³¹⁸ Marc Zuili, *Société et économie de l'Espagne au XVIème siècle*, Paris, Les éditions de l'école polytechnique, 2008, pp.29-30.

Entre las empresas que exaltan el nombre de España, incluso las acometidas bajo la sed de riquezas, las ganancias obtenidas, siendo muchas, implican afanes costosísimos, extraeconómicos; enormes sacrificios, que deportivamente, aceptarían sus protagonistas y rara vez sirvieron para fertilizar a nuestro país con actos de heroicidad insuperada. En este sentido la inspiración desinteresada de muchas páginas de la historia de España equivale a un mentís terminante de la supremacía del factor económico en la marcha de la historia. Además, cuando el prestigio de la fama no entra en juego, en el plano antedicho, y los humildes héroes, a su modo, aceptan el esfuerzo que les cuesta vivir pobremente, les falta, a menudo, la colaboración reflexiva de un medio propicio para obtener resultados económicos fértiles.

La concepción caballeresca que inspira la política y la vida misma de Carlos V tiene en España alguna de sus fuentes; y aunque ni aquí, ni en parte alguna, encontrara todo lo que pedían sus dispendios, en alguna de sus tierras (los Países Bajos, en primer término) coexisten el atractivo de ideales caballerescos y el desarrollo de la riqueza del país. Castilla no supera la postración de las ocupaciones manuales y mercantiles, para muchos indignas y viles³¹⁹.

L'Espagne se trouve ainsi dans une crise qui explique la pauvreté de l'époque et participe en même temps au désordre social représenté par le nombre de mendiants, d'escrocs, de prostituées, de religieux malhonnêtes, entre autres. En reprenant l'assertion de Fernand Braudel, Michèle Escamilla évoque la montée de la misère qui touche l'Espagne dans sa totalité.

Forme silencieuse, insistante de la misère, se multiplient alors les « errants et vagabonds » (...) Les villes sont obligées de faire leur police et, par salubrité, de se débarrasser périodiquement des pauvres : mendiants, fous, éclopés véritables ou simulés, désœuvrés qui encombrant places, tavernes et portes des couvents distributeurs de soupes populaires. On les chasse, ils reviennent, ou d'autres reviennent (...). En Espagne, les

³¹⁹ Ramón Carande, *Carlos V y sus banqueros. Vol.1*, Madrid, Edición crítica, 2000, p.97.

vagabonds peuplent les routes, font halte de toutes les villes : étudiants en rupture de ban qui faussent compagnie à leur percepteur pour se joindre au monde grandissant de la *picardía*, aventuriers de tout poil, mendiants et tire-laine. Et ils ont leurs villes préférées, et là leurs places fortes (...). Les *mendigós* forment une confrérie, un État avec ses *ferias*, et parfois se réunissent en nombre fabuleux. Les routes vers Madrid guident leur cortège de pauvres (...). Vers Séville, c'est la foule famélique des émigrants pour l'Amérique (...). Danger universel, le vagabondage en Espagne menace villes et campagnes (...). La preuve est faite (...) que vagabonds et bandits sont frères de misère et peuvent échanger leurs conditions. La preuve est faite également que l'on se débarrasse de ses pauvres que pour embrasser autrui (...). Évidemment tous ces drames posent le problème des bas-fonds urbains, des Cours des Miracles qui ne manquent dans aucune ville d'alors (...). Et le tableau est le même partout, à Séville, à Madrid comme à Paris. L'Italie entière est pleine, elle aussi, de mauvais garçons, de vagabonds, de mendiants, tous personnages dont la littérature va s'enticher. Pourtant on les pourchasse, partout ils reviennent. Seules les autorités responsables croient à l'efficacité des mesures officielles, toujours les mêmes (...). Ce jeu du gendarme et du voleur, de la ville sage et du vagabond, est sans commencement ni fin. C'est un spectacle permanent, une « structure » (...). Bientôt ce n'est plus à l'étroite mesure des villes revêches que se pose le problème des pauvres. C'est à la dimension des Etats et de l'Europe (...). Dans toute l'Europe, trop peuplée pour ses ressources et que ne soulève plus un élan économique compensateur, en Turquie même, se prépare une paupérisation de masses considérables d'hommes tourmentés par le besoin du pain quotidien. C'est l'humanité qui va se ruer dans les atroces conflits de la guerre de Trente-Ans³²⁰.

Ainsi, la pauvreté se fait sentir dans tous les domaines de la vie de l'époque. Cette misère est sans doute un des facteurs essentiels qui ont

³²⁰ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Arman Colin, 1985, Tome 2, pp.80-82. Extrait repris par Michèle Escamilla, « La picaresque dans son contexte historique », In : *Le roman picaresque. El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Éditions du Temps, 2006, pp.65-66.

contribué à la naissance du personnage miséreux présent dans la littérature picaresque. Ce personnage anti-héros permet aussi d'adresser une satire des travers de la société. Michèle Escamilla, dans son étude sur le contexte historique de la picaresque, confirme la transposition de la réalité sociale de l'époque dans la fiction. Elle reprend l'ouvrage de Pedro Fernandez Navarrete pour montrer l'idéologie de l'époque et l'atmosphère qui règne en Espagne pendant cette période dans une partie de l'élite intellectuelle.

Atravesad los campos, antes fértiles; veréislos cubiertos de cardos y de abrojos, porque ya no se encuentra quien los cultiva. La mayor parte de los españoles no hacen cosa; los unos so pretexto de nobleza, otros porque prefieren mendigar. Las calles de Madrid ofrecen singular espectáculo. Hállanse henchidas de vagabundos y haraganes que pasan el día jugando a los naipes, aguardando la hora de la comida a la puerta de los conventos, o se salen al campo a saquear viviendas. Y, lo que es peor, no es ya la vida de la holganza que han adoptado, sino el que las plazas verbenean de aventureros y vagos, cuyos vicios corrompen las ciudades y pueblan los hospitales³²¹.

Tous ces éléments du contexte historique nous permettent de mieux étudier la thématique de la critique sociale dans la continuation de Juan de Luna de 1620. Dans son œuvre, la satire apparaît dès le prologue où il s'adresse au lecteur. Il s'agit d'une critique à l'endroit du Tribunal de l'Inquisition.

Y yo digo que, aunque esta opinión no fuera defendida de autores tan calificados, bastaba, para excusa la ignorancia española, la licencia que los pescadores tenían de los señores inquisidores, pues fuera un caso de Inquisición si dudaran de una cosa que sus señorías habían consentido se mostrase por tal. A este propósito (aunque sea fuera del que trato ahora),

³²¹ Pedro Fernández Navarrete, *Conservación de monarquías y discurso político sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Sr. Rey Don Felipe III*. Extrait repris par Michèle Escamilla, « La picaresque dans son contexte historique », In : *Le roman picaresque. El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, op. cit., p.47.

contaré una cosa que sucedió a un labrador de mi tierra, y fue que, enviándole a llamar un inquisidor para pedirle le enviase de unas peras que le habían dicho tenía extremadas, no sabiendo el pobre villano lo que su señoría le quería, le dio tal pena que cayó enfermo, hasta que, por medio de un amigo suyo, supo lo que quería. Levantóse de la cama, fuese a su jardín, arrancó el árbol de raíz y lo envió con la fruta, diciendo no quería tener en su casa ocasión le enviasen a llamar otra vez: tanto es lo que los temen, no sólo los labradores y gente baja, mas los señores y grandes. Todos tiemblan cuando oyen estos nombres: inquisidor e Inquisición, más que las hojas del árbol con el blando céfiro³²².

Ainsi Luna tourne en dérision le Tribunal de l'Inquisition avec un ton satirique. Cette critique se base surtout sur son administration. Appelée aussi Saint-Office, l'Inquisition est une juridiction ecclésiastique créée par les Rois Catholiques suite à l'accord du pape Sixte IV à l'aide d'une bulle datée du 1^{er} novembre 1478. Son but ultime est donc de pérenniser foi catholique et de lutter contre toute forme d'hérésie. On parle d'une unité religieuse à travers une unité de foi.

Cette satire s'amplifie davantage et on le note dès le début de la narration avec l'image de l'écuyer, ancien maître de Lazaro dans le *Lazarillo* de 1554. Le protagoniste le présente comme « un semihombre, que más parecía carbón, según las vedijas e hilachas de sus vestidos »³²³. Ce dernier, comme nous l'avons évoqué dans notre étude sur l'antihonneur avec la figure de l'hidalgo, représente le prototype du personnage pittoresque qui, pourtant, est rempli de vices. Il représente le groupe de vagabonds qui essayent d'attirer l'attention dans le seul but de tromper son prochain. C'est tout simplement l'idée que semble développer l'auteur dans l'épisode de la rencontre entre Lazaro et l'écuyer. L'idée de personnage vicieux pittoresque se note à travers l'attitude de l'écuyer qui s'approche de Lazaro pour lui voler ses biens:

³²² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.215.

³²³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.223.

« A la mañana, affirme Lázaro, quise levantarme sin hacer ruido. Eché mano a mis vestidos, y fue en vano porque el traidor me los había hurtado e ido con ellos. »³²⁴.

La conséquence directe est la paupérisation qui incite la plupart à user de tous les moyens pour sortir de la pauvreté. On peut parler donc d'une critique des vagabonds pittoresques menée à travers un humour burlesque.

En suivant toujours la démarche satirique dans l'œuvre, Juan de Luna dirige la charge contre les hommes de religion qui, intégrés à la fiction, sont remplis de vices et de défauts. La critique des religieux apparaît dès le début de l'œuvre de Luna suite au naufrage de l'expédition. Ces derniers préfèrent se sauver laissant les autres membres de l'expédition sans confession, comme en atteste les propos de Lazaro.

Todos se confesaban con quien podían, y tal hubo que se confesó con una piltrafa, y ella le dio la absolución tan bien como si hubiera cien años que ejercitaba el oficio (...). A muchos confesé que no decían palabra con la agonía, ni yo la escuchaba con la priesa del tragar. Los capitanes y gente de consideración, con los dos clérigos que había, se salvaron en el esquife (...) ³²⁵.

Luna met à nu les vices des religieux qui vivent à l'encontre de la bonne parole qu'ils prêchent, c'est-à-dire en fuyant la responsabilité qui leur incombe. C'est d'ailleurs ce qui avait poussé Érasme à prôner la réforme de la religion. Pour lui, ces religieux ne font que ternir l'image du Christ à travers leur déviance et leur hypocrisie. Il est donc évident que Luna hausse le ton sur l'immoralité et la crise spirituelle au sein de l'Église Catholique. Cette satire des religieux montre l'anticléricalisme de Juan de Luna. C'est bien évidemment la thèse défendue par Marcel Bataillon.

³²⁴ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.226.

³²⁵ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.808.

Mientras el primer Lazarillo caricaturizaba con ironía contenida la avaricia de ciertos clérigos o las infracciones de otros al celibato sacerdotal, y su mayor audacia era contra los abusos de la predicación de la bula de la cruzada, la continuación de Luna de 1620 muestra un verdadero encarnizamiento contra la Inquisición española, y lleva el anticlericalismo a un punto de muy subido tono³²⁶.

Ainsi, Luna n'hésite pas à montrer son étonnement face à l'attitude irresponsable de certains religieux, qui abandonnent leurs couvents et leurs monastères pour rejoindre le groupe des gitans.

El buen viejo me acompañó media legua. Pregúntele en el camino si todos los que estaban allí eran gitanos, nacidos en Egipto. Respondióme que maldito el que había en España; mas que todos eran clérigos, frailes, monjas o ladrones, que habían escapado de las cárceles o de sus conventos; pero que, entre todos, los mayores bellacos eran los que habían salido de los monasterios mudando la vida especulativa en activa³²⁷.

Luna plonge donc les religieux dans un univers hostile où règne le vol, la délinquance et d'autres travers qui sont incompatibles avec le comportement responsable de l'Église Catholique. « La cruz en los pechos y el diablo en los hechos »³²⁸. Ce proverbe repris par José Esteban montre clairement la crise des vertus au sein de l'Église. Rappelons tout simplement le statut des gitans pendant cette période pour mieux comprendre l'anticléricalisme de Luna.

Les gitans sont considérés pendant cette époque comme une communauté de débauche. A cet effet, un ensemble de décisions ont été prises afin de lutter contre leur élargissement dans le pays. Vers la fin du XVIème siècle, précisément en 1594, une solution considérée comme définitive pour mettre fin au phénomène des gitans est proposée par les

³²⁶ Marcel Bataillon, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, op. cit., p.90.

³²⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.284.

³²⁸ José Esteban, *Refranero anticlerical*, Madrid, Vosa, 1994, p.38.

débutés aux Cortés. Ces derniers donnent une image négative de la population gitane. Leurs propos sont rapportés par Bernard Leblond.

Les gitans sont les plus dévoyés de tous les individus qu'on puisse trouver, même parmi les barbares. Ils vivent en dehors de toute loi, sont remplies de vices et ignorent toute réserve, étant ainsi un objet permanent de scandale. Ils sont vagabonds, sans travail, sans métier ; ils sont notoirement voleurs et jeteurs de sorts ; ils se marient sans tenir compte des liens de parenté et, la plupart du temps, vivent en concubinage, et fornicent entre eux sans se soucier de la consanguinité ni des lois civiles et religieuses ; ils ne vont pas à la messe, ne reçoivent pas les sacrements et de pareils péchés pourraient bien attirer sur le pays le châtiment de Dieu³²⁹.

Cette conception que les députés ont de la population gitane montre le danger symbolique que représente cette communauté pour le pays. Pour les députés, l'une des solutions principales consiste à éviter leur développement. Ils vont donc s'ingénier à séparer les deux sexes pour éviter leur reproduction. Cependant, cette proposition n'aboutit pas suite à une certaine forme de divergence entre les députés sur l'une des méthodes à adopter à savoir l'expulsion ou la sédentarisation. Cette proposition présentée aux Cortés consiste à les placer dans les résidences afin de les contraindre à travailler sous haute surveillance. Elle est appliquée en 1633. En 1611, un an après l'expulsion des descendants des Maures d'Espagne, le débat sur l'expulsion des gitans se pose. Selon le Conseil d'État, qui a voulu donner sa réponse au sujet de la consultation du duc de Lerme, l'expulsion des Gitans est entreprise de la même façon que celle des Morisques. En fin de compte, même si leur expulsion a été un échec, il convient tout de même de souligner l'image très négative associée à cette communauté dans la société de l'époque.

³²⁹ Bernard Leblond, *Les gitans d'Espagne*, Paris, P.U.F, 1985, p.33.

Ainsi, chez Luna, le fait de placer les religieux, qui ont combattu les Gitans à travers le Saint-Office, dans la communauté gitane justifie l'antycléricalisme apparent de l'auteur. Lazaro lui-même critique les gitans, en considérant les religieux comme des individus sans vocation qui ont osé abandonner leur vie paisible pour rejoindre les gitans.

(...) particularmente me admiré de que los frailes dejasen su vida descansada por seguir la desastrada y aperreada del gitanismo. Y no hubiera creído ser verdad lo que el gitano me dijo, si no me hubiera mostrado un cuarto de legua del rancho, detrás de las paredes de un arrañal, un gitano y una gitana: él rehecho y ella carillena. Él no estaba quemado del sol, ni ella curtida de las inclemencias del cielo. El uno cantaba un verso de los salmos de David y el otro respondía con otro. Advirtiome el buen viejo que aquellos eran frailes y monja, que no había más de ocho días habían venido a su congregación, con deseo de profesar más austera vida³³⁰.

Cet antycléricalisme, nous l'avons montré, témoigne de la crise spirituelle à travers l'attitude irresponsable des religieux. Il est aussi en rapport avec la philosophie de Luna. Nous avons montré dans la biographie de l'auteur la raison de l'exil de Luna en France. C'est un protestant discriminé et persécuté qui décide de s'installer définitivement à Paris pour vivre sa foi religieuse. A travers l'image qu'il donne des religieux, Luna essaye de faire comprendre le vrai sens du culte de la religion chrétienne. Il s'agit chez Luna d'un ton sarcastique, qui appuie la théorie de la Renaissance et de la Réforme sur l'image de la religion, qui ne cesse d'être ternie par des religieux irresponsables. Voilà pourquoi l'antycléricalisme devient un thème de prédilection dans les œuvres picaresques presque dans leur totalité.

Les religieux sont décrits comme des délinquants, des voleurs et des hypocrites. Parfois, la critique sociale contre l'Église catholique est

³³⁰ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., pp.285-286.

menée à travers la conception du « deleitar escarmentando ». Luna essaye de provoquer le rire en tournant en dérision certains comportements immoraux des hommes de religion. C'est d'ailleurs cette idée qui se construit dans le chapitre V.

En voulant s'enfuir suite à sa capture par des pêcheurs, Lazaro renverse le réservoir d'eau où il devait se retrouver enfermé. L'eau coule jusqu'à atteindre l'habitation où se trouve un religieux et une dame dans une situation obscène.

Sucedió que el agua, que de ella se había derramado, cayó toda por un agujero a un aposento más bajo sobre una cama, donde dormía la hija de casa, la cual, movida de caridad, había acogido en ella a un clérigo que por su contemplación había venido a aposentarse allí aquella noche. Espantáronse tanto del diluvio de agua que sobre su cama caía y de las voces que todos daban que, sin saber qué hacer, se echaron por una ventana, desnudos como Adán y Eva, sin hojas de higuera en sus vergüenzas³³¹.

L'eau joue ici le rôle de révélateur d'un écart moral caché par les murs d'une maison dont est responsable un membre du clergé. Tous ces exemples, qui justifient l'anticléricalisme de l'auteur, montrent à quel point Luna est animé par le désir de mettre à nu l'immoralité au sein de l'Église dont les membres se laissent guider par des pratiques et des comportements qui font d'eux des ennemis de la religion. En outre, cet anticléricalisme était aussi ancré dans la culture populaire, qui possède un fonds de proverbes assez fourni sur l'attitude immorale des membres du clergé. José Esteban souligne que « desde antiguo existió una literatura popular que fustigaba a frailes, curas y monjas. El pueblo les achacaba una contradicción total entre lo que hacían y lo que predicaban, entre su conducta real y su fingida virtud. »³³². Ainsi donc, ces proverbes

³³¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.244.

³³² José Esteban, *Refranero anticlerical*, op. cit., p.15.

« manifiestan una clara hostilidad a la gente relacionada, de un modo u otro con la iglesia, incluidos sacristanes y beatas. »³³³. On peut énumérer certains proverbes très acerbes, tirés de l'étude de José Esteban, qui montre le mépris des espagnols de l'époque à l'égard des comportements du clergé: « Frailes, aun de los buenos, los menos », « Frailes, ratas y pardales, nuestros enemigos mortales », [...] ; « Mozo mísero, abab balletero y fraile cortés, reniego de los tres » ; « Ladrillazo al fraile que lo descalabre »³³⁴. Globalement, tous ces proverbes montrent le mépris envers le clergé, et plus particulièrement le clergé régulier. Ce dernier se caractérise par l'opposition entre ce qu'il prêche et son attitude dans la vraie vie : « Haz lo que dice el fraile, y no lo que hace » ou encore « Del fraile toma el consejo y no el ejemplo »³³⁵.

La critique s'élargit dans la continuation de Juan de Luna et touche pratiquement toute la société. Nous l'avons noté dans notre étude sur l'antihonneur. Il s'agit d'une charge dirigée à l'endroit des femmes. Ce qui permet à certains critiques de taxer Juan de Luna de misogynie. C'est surtout à l'image de Laurenti qui opine que dans l'œuvre de Luna « sobre todo degenera la imagen de los personajes femeninos »³³⁶. Luna montre un grand mépris à l'égard des femmes. On peut le noter à travers les différentes descriptions faites d'elles. Elles sont toutes dépourvues de vertu. Elles représentent un ensemble de femmes infidèles, adultères et vicieuses. Le milieu social est ainsi peuplé de gitanes, de prostituées et d'adultères, ce qui permet à Luna d'afficher du mépris envers les femmes. Il ne pense rien de bon des personnages féminins. A cet effet, il rejoint l'idée caricaturale qui s'est construite dans *La Celestina* de

³³³ José Esteban, *Refranero anticlerical*, op. cit., p.17.

³³⁴ José Esteban, *Refranero anticlerical*, op. cit., p.23.

³³⁵ José Esteban, *Refranero anticlerical*, op. cit., p.26.

³³⁶ Joseph Laurenti, « Caricatura y Misoginismo en la Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes (1620) de Juan de Luna », op. cit., p.772

Fernando de Rojas. Le personnage Sempronio présente les femmes à travers une image caricaturée et stéréotypée.

Llenos están los libros de sus viles y malos ejemplos y de las caídas que llevaron los que en algo como tú, las reputaron... ¿Quién te contaría sus mentiras... su liviandad, sus alteraciones, sus osadías? Que todo lo que piensan, osan sin deliberar. ¿Sus disimulaciones, su lengua, su engaño, olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su negar, su revolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su soberbia, su sujeción, su parlería, su golosina, su lujuria, y suciedad... sus hechicerías... su desvergüenza, su alcahuetería? “Esta es la mujer antigua malicia que a Adán echó de los deleites del paraíso. Esta el linaje humano metió en el infierno. A ésta menospreció Elías profeta” ...³³⁷

Luna suit cette même logique en présentant négativement toutes les femmes présentes dans son œuvre. Il semble donc normal qu’il soit taxé de misogynie par les critiques à l’image de Laurenti. Philippe Rabaté et Cécile Bertin-Elisabeth se sont penchés dans leurs études respectives sur la question de la construction de la femme picaresque à travers des archétypes. Cette vision se présente sous une forme de misogynie basée sur « la conception d’une infériorité féminine qui va jusqu’à la création au Moyen Age de pseudo-étymologie négatives : “femina : fides minima” ou encore “mulier : mollis aer” et la croyance en une propension particulière du sexe dit faible au Mal [...] »³³⁸. Leurs études se basent alors sur une mise en scène du péché originel, principalement sur ce que Philippe Rabaté nomme « Eve satanique ». Cette image de la femme est donc construite dans les œuvres picaresques sur la base d’une immoralité

³³⁷ Martín de Riquier, *La Celestina y Lazarillos*, Barcelona, Vergara Editorial, 1959, pp.177-178.

³³⁸ Cécile Bertin-Elisabeth, « Les archétypes féminins dans les récits picaresques : entre tradition et subversion », In : *La femme dans la littérature et l’iconographie du Siècle d’Or : Vénus, Eve, Marie, ... ?*, Revue du C.R.I.S.O.L 16/17, 2007, pp.355-371, p.355

par nature et des stéréotypes infériorisant, reléguant au second plan ce que Philippe Rabaté appelle « Eve touchante ».

Ainsi, si la critique a tendance à réduire l'image de la femme picaresque à une vision misogyne qui fait d'elle une figure dépourvue de valeurs éthiques et morales, Rabaté se penche quant à lui sur l'influence du protagoniste ou des personnages secondaires face à l'attitude des femmes dans les récits. En d'autres termes, la dégradation des personnages féminins est intimement liée à l'attitude du protagoniste qui conduit la femme à la déchéance. Dans son étude sur l'image de la femme dans le *Guzmán de Alfarache*, Rabaté écrit que « si dans le cas des parents de Guzman, la mère portait en elle les conditions de sa propre dégradation, dans les secondes noces du protagoniste, il semble bien que ce soit à Guzmán que l'on puisse imputer l'essentiel de la responsabilité et de la faute de la dégradation de la jeune Garcia. »³³⁹. Cécile Bertin-Elisabeth confirme cette hypothèse en affirmant que « nos gueux essayent eux aussi de se sustenter auprès de certaines femmes et sont prêts à les tromper sans vergogne [...] »³⁴⁰. Ainsi donc, au-delà de la construction misogyne à l'égard des femmes, l'attitude des protagonistes dans les œuvres picaresques conditionne parfois la déchéance de ces dernières. A partir de ce moment, la femme ne devrait pas être vue comme un personnage subversif, produit du désordre social mais plutôt un personnage animé par un désir de liberté qui est tenu de faire face à l'ordre social préétabli et de subir la domination masculine.

Le propos semble cependant plus simpliste dans l'œuvre de 1620, ou, globalement, à travers son protagoniste et ses rencontres, Luna

³³⁹ Philippe Rabaté, « La femme alémanienne entre “Eve satanique” et “Eve touchante” : Réflexions sur quelques figures féminines dans le *Guzmán de Alfarache*. », In : *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or : Vénus, Eve, Marie, ... ?*, Revue du C.R.I.S.O.L 16/17, 2017, pp.326-354, p.340.

³⁴⁰ Cécile Bertin-Elisabeth, « Les archétypes féminins dans les récits picaresques : entre tradition et subversion. », op. cit., p.367.

critique un milieu social rempli de vices, dans lequel défilent différents personnages dont l'attitude témoigne d'une certaine immoralité généralisée. En plus des femmes, c'est surtout à l'image des membres de l'Église Catholique qui soutiennent les défauts de la société à travers leur conduite. Dans ce même ordre d'idées, il convient de souligner que parfois Lazaro devient observateur d'un milieu obscur, un envers du décor, totalement différent de la réalité sociale qui se construit pendant cette période. C'est un milieu de perversion, de marginalisation, de cynisme et d'hypocrisie. C'est bien évidemment dans ce milieu que Luna fait évoluer les personnages appartenant à différentes classes sociales tout en critiquant mais aussi en tournant en dérision les habitudes de ceux qui y évoluent. On peut dire que Luna a bien pris le soin de suivre la logique des œuvres picaresques dans lesquelles la satire sociale est incontournable, mais il place la critique à un niveau plus élevé et plus acerbe.

Une lecture de l'œuvre de Luna permet de noter aussi la dégradation progressive de la situation du protagoniste. Autrement dit, la situation sociale de Lazaro n'évolue pas au cours de ses différentes « *fortunas y adversidades* » en raison d'un milieu social rempli de vices. Cette problématique constitue une transition qui nous permet d'évoquer le fatalisme ou déterminisme du protagoniste dans les lignes qui suivent.

3. Le déterminisme du protagoniste

Le roman picaresque est un récit écrit sur le mode autobiographique, réalisé par un protagoniste qui raconte sa trajectoire vitale du début à la fin. Nous avons vu que l'œuvre se fonde sur la construction d'un personnage miséreux de basse extraction sociale issu des bas-fonds de la société qui témoigne de ses origines ignobles. Ce dernier représente un anti-héros, qui se différencie des personnages des

livres de chevalerie. Le genre picaresque repose sur l'antihonneur, avec un protagoniste qui vit aux antipodes des codes sociaux. Cet antihonneur se manifeste à travers ses différentes mésaventures au service de différents maîtres, un parcours qui suppose aussi le thème du voyage, en rapport avec le fatalisme ou déterminisme du protagoniste.

Le roman picaresque passe en revue une multitude de milieux sociaux, en raison de la mobilité du protagoniste en quête de meilleure fortune. Ce dernier se déplace en se mettant en contact avec différentes classes sociales. Ce voyage, sous forme d'errance, répond à une volonté de s'élever à un niveau social beaucoup plus confortable. Cette mobilité sociale dans les romans picaresques se comprend mieux si on se base sur la critique historique. Pendant cette période, l'Espagne entre dans une crise qui touche pratiquement tous les secteurs. Il s'agit d'une décadence qui augmente le flux migratoire de la population qui décide de sortir afin de tenter leur chance dans d'autres villes dans le but de changer leur condition. C'est à l'image des paysans, des ouvriers et des artisans en difficulté ou sans travail. Certains en profitent aussi pour vivre de mendicité pour survivre.

Pour mener à bien leur conception de la littérature, les auteurs picaresques optent pour une transposition de la réalité sociale dans la fiction : ils mettent en avant des personnages miséreux qui parcourent l'espace dans l'optique de changer leur condition. C'est d'ailleurs ce qui facilite l'évolution des aventures du « picaro ». On peut prendre l'exemple de la continuation de Luna de 1620 qui nous occupe pour comprendre le sens de cette « mobilité » sociale. Dans le récit, Lazaro évolue dans différentes villes espagnoles. Il quitte Tolède dans le but d'entreprendre l'expédition d'Alger afin de lutter contre les Maures. Suite au naufrage et les mésaventures avec des pêcheurs, il revient à Tolède où il découvre les relations adultérines de sa femme avec l'archiprêtre. Déçu,

il décide de faire un procès contre sa femme avant de l'abandonner et de partir à Madrid pour reprendre sa vie picaresque. Ses mésaventures avec différents maîtres l'obligent à rejoindre Valladolid, où il est au service d'autres maîtres. La mobilité se note alors à travers les déplacements du protagoniste animé par le désir de changer sa situation.

Dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Aleman, le protagoniste parcourt un espace beaucoup plus large. Guzman est parti dès son enfance de Séville, il vit quelques années à Madrid avant d'entreprendre d'autres aventures dans d'autres villes européennes à l'image de Rome qu'il rejoint en passant par Barcelone. Son aventure ne s'arrête pas dans ces villes car après avoir séjourné quelques années dans la ville où il vit de mendicité avant d'entrer au service d'un cardinal et d'un ambassadeur de France, Guzman effectue un retour aux sources. Il rejoint son pays d'origine pour s'installer définitivement à Madrid pendant quelques années. Dans cette ville, il se transforme en homme d'affaire et puis en étudiant en théologie. A la fin, il rejoint Séville.

Même si la structure du milieu social et spatial dans le *Guzmán* est beaucoup plus large, le système de construction de l'espace dans les deux œuvres permet tout de même de noter que la thématique du voyage ou mobilité sociale est une caractéristique essentielle du genre picaresque. Cependant, ce qui nous intéresse le plus dans ce processus de mobilité sociale est le déterminisme qui semble régir la trajectoire du protagoniste. Dans le roman picaresque, la succession des événements conduit vers la déchéance. On note une série d'échecs répétitifs qui bloquent l'évolution sociale du protagoniste. Ce dernier est condamné à subir une dégradation progressive de sa situation. On peut prendre l'exemple de Lazaro dans la continuation de 1620 pour comprendre le sens du déterminisme.

Au début, Lazaro, crieur public, mène une vie plus ou moins confortable « gozando el mejor tiempo que patriarca gozó »³⁴¹, décide d'aller chercher une meilleure fortune à travers l'expédition d'Alger. Ce désir de changer sa condition mène le protagoniste vers la déchéance avec le naufrage de l'expédition qui l'oblige à revenir au point de départ. Ainsi, son désir de s'élever à un niveau social plus confortable est couronné par des échecs répétitifs.

Cette dégradation se manifeste à travers la tromperie de sa femme et de l'archiprêtre qui signe inéluctablement la reprise de sa vie picaresque. Pour lui, « la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre. Si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que, por alcanzarla, dejaron lo que poseían »³⁴².

Cette vie picaresque est animée par le désir ardent de retrouver une certaine forme de liberté. Le protagoniste se plaît dans ses aventures, qui ne cessent d'empirer, mais qui lui permettent tout de même d'être libre et d'être maître de son propre destin. Voilà pourquoi le protagoniste chante les louanges de la vie picaresque en affirmant que « por ella quise caminar, como por camino más libre, menos peligroso y nada triste »³⁴³. Ainsi, l'interprétation du voyage et de l'errance du protagoniste peut différer du point de vue des critiques mais, quoiqu'il en soit, le protagoniste y voit une forme de liberté dans une société condamnée à suivre des codes sociaux de l'honneur. C'est aussi cette liberté qui anime Guzman qui voit dans la vie picaresque un « deseo de ver el mundo, ir a reconocer en Italia mi noble parentela »³⁴⁴.

³⁴¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.221.

³⁴² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos. Vol.1*, op. cit., p.262.

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.63

En tout état de cause, la situation du picaire n'évoluera pas, bien qu'il tente de l'améliorer. Il échoue dans chaque tentative d'évolution. Cette accumulation d'échecs témoigne donc une impossibilité d'évoluer dans une société de « fingidos » et de personnages immoraux qui se servent des autres à travers des apparences. L'expérience que Lazaro a vécue avec un prêtre de l'ordre des Franciscains dans le chapitre IX de la continuation de Luna de 1620 en est une parfaite illustration. Ce dernier lui fait transporter une charge trop lourde jusqu'au couvent. Cependant, il sera maltraité à la fin et ne recevra pas sa rémunération. Ce qui dénote une dégradation de sa situation causée par l'attitude d'un religieux immoral, qui ne respecte pas sa parole et abuse d'un pauvre.

Quedéme allí tendido más de media hora, sin poderme levantar. Consideraba mi mala dicha y las fuerzas de aquel irregular tan mal empleados: mejor estuviera sirviendo al rey, nuestro Señor, que no comiendo las limosnas de los pobres; aunque ni para esto son buenos, porque son carnes holgazanas³⁴⁵.

C'est aussi l'idée que semble développer Mateo Aleman dans le *Guzmán de Alfarache*. L'impossible évolution de Guzman dans l'œuvre est due à la voracité et l'hypocrisie au sommet même des classes sociales. En atteste les propos de Guzman dans le chapitre III.

He visto siempre por todo lo que he peregrinado que estos ricachos poderosos, muchos dellos son ballenas, que abriendo la boca de la codicia, lo quieren tragar todo para que sus casas estén proveídas y su renta multiplicada sin poner los ojos en el pupilo huérfano, ni el oído a la voz de la triste doncella, ni los hombros al reparo del flaco ni las manos de caridad en el enfermo y necesitado; antes, con voz de buen gobierno, gobierna cada uno como mejor vaya el agua a su molino. Publican buenos deseos y ejercítanse en malas obras; hácense ovejitas de Dios y esquilmalas el diablo³⁴⁶.

³⁴⁵ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.267.

³⁴⁶ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.65.

A travers ces différents exemples, on peut affirmer que le déterminisme du protagoniste s'accompagne d'une critique sociale. Autrement dit, c'est le milieu social qui agit sur ses différents échecs et qui l'oblige à connaître une déchéance dans ses aventures.

Au-delà d'être un échec, c'est aussi un moyen pour les auteurs de montrer que dans la picaresque, la structure du roman est toujours ouverte. C'est d'ailleurs ce qui permet d'ouvrir la porte à une possible continuation. La trajectoire vitale du protagoniste se poursuit indéfiniment avec une succession d'échecs du protagoniste. Si on suit bien la structure du roman picaresque, les auteurs promettent toujours une suite de l'histoire par la voix de leur protagoniste. Dans la continuation de *Luna de 1620*, Lazaro affirme au lecteur : « Esta es, amigo lector, en suma, la segunda parte de la vida de Lazarillo, sin añadir ni quitar de lo que de ella oí contar a mi bisabuela. Si te diere gusta aguarda la tercera, que te lo dará no menor. »³⁴⁷. C'est cette même structure ouverte du roman picaresque qu'on note dans le *Guzmán*. Avant même la rédaction de la suite du roman, Guzman informe le lecteur d'une deuxième partie afin de narrer la continuation de ses mésaventures : « Si no jugué los dardos, hice otros peores baratos, como verás en le Segunda parte de mi vida, para donde, si la primera te dio gusto, te convido »³⁴⁸. En tout état de cause, plus l'histoire évolue, plus la trajectoire vitale du protagoniste est couronnée d'échecs. L'accumulation de ces différents échecs qui suit le protagoniste sur tout ce qu'il entreprend constitue dès lors le déterminisme ou fatalisme du protagoniste. Autrement dit, l'évolution de la diégèse fait tendre le protagoniste vers le mal.

³⁴⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.328.

³⁴⁸ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.138.

En définitive, la succession des événements dans le roman picaresque conduit le protagoniste vers une déchéance. Voilà pourquoi on parle de fatalisme du protagoniste. Nous l'avons noté à travers les différents exemples tirés de la continuation du *Lazarillo de Tormes* de 1555 et celle de 1620 de Juan de Luna. Dès lors, cette thématique du fatalisme devient incontournable dans la production du genre picaresque.

Cette partie de notre travail est d'une importance capitale. Elle nous a permis de centrer notre recherche sur une étude thématique des deux continuations qui nous occupent. Cette étude est cruciale afin de mener à bien l'étude comparative des deux récits objets de notre recherche dans les prochaines lignes.

Partie IV

Etude comparative des deux versions du *Lazarillo de Tormes*

Chapitre VII

Etude comparative des deux œuvres selon la perspective picaresque

La démarche adoptée depuis le début de notre travail est une approche sine qua non qui permet de mieux comprendre les deux œuvres que nous étudions tant du point de vue de la thématique que de la technique narrative. Cette approche a permis alors de mieux comprendre les différents axes utiles pour mener à bien l'étude comparative des deux œuvres qui constitue l'objet de cette partie de notre travail. Il s'agit principalement d'une approche qui permet de regrouper les différents points que partagent les deux œuvres et ceux qui les opposent du point de vue de la picaresque. Pour y arriver, la méthode de la littérature comparée est incontournable. Ainsi, nous allons commencer par une étude de cette discipline dans le but d'avoir des connaissances nécessaires qui permettent de définir ses différents fondements. Ces connaissances permettent aussi d'axer l'étude sur les liens d'analogies, de parenté et de différences des œuvres en suivant les normes d'écriture établies par le genre picaresque.

1.1. Approche théorique de la littérature comparée

Tout d'abord, il convient de noter que la comparaison est une démarche ancrée dans l'existence de l'Homme. Ce dernier a tendance à regrouper des éléments dans le but de trouver ce qu'ils ont en commun mais aussi leurs différences afin d'en tirer une conclusion. La littérature

comparée s'inscrit dans cette même perspective. Selon Yves Chevrel, c'est bien évidemment cet intérêt que l'humain accorde à l'étude comparative qui a facilité la naissance des sciences fondées sur une approche comparative. On note alors à la fin du XVII^{ème} siècle la naissance de « la *comparative anatomy*, devenue en français anatomie comparée, avant que n'apparaissent, tout au long du XIX^{ème} siècle, des disciplines comme la *grammaire comparée*, la législation comparée – et la littérature comparée. »³⁴⁹. Cependant, on considère la littérature comparée comme une création française dans la première moitié du XIX^{ème} siècle. François Noël, Abel François Villemain et Jean Jacques Ampère sont considérés comme les précurseurs et figures emblématiques de la discipline. Cette dernière commence à connaître ses lettres de noblesses à partir de 1828 sous l'influence de Villemain. Son *Cour de littérature française* devient un support qui facilite une comparative de l'influence exercée mutuellement par l'Angleterre et la France mais aussi et surtout entre la France et l'Italie. Selon Pierre Brunel, Claude Pachois et André-Michel Rousseau, qui reprennent les propos de Villemain, l'auteur a juste voulu montrer « par un tableau comparé ce que l'esprit français avait reçu des littératures étrangères, et ce qu'il leur rendit. »³⁵⁰.

Jean Jacques Ampère y contribue aussi fortement avec l'inauguration en 1830 de son programme centré sur la littérature comparée intitulé « De l'histoire de la poésie ». Yves Chevrel le considère comme une approche qui permet de mener une étude comparative des littératures de l'étranger notamment en Allemagne, en Espagne et les pays scandinaves. C'est donc une approche qui permet de mieux comprendre la littérature produite en dehors d'un territoire précis. Ainsi,

³⁴⁹ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p.3.

³⁵⁰ Pierre Brunel, Claude Pachois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983, p.18.

il est indispensable de se dépasser, dans le but de s'ouvrir aux autres littératures. Autrement dit, il faut sortir de notre propre bulle, de notre propre espace car c'est une condition sine qua non pour mieux comprendre notre littérature et celle des autres. Voilà pourquoi Yves Chevrel pense que « l'étranger est indispensable pour définir et comprendre le national. »³⁵¹.

Après sa naissance en France, la discipline s'élargit pour connaître une évolution en Europe (Italie, Angleterre, Allemagne) et en Asie, particulièrement au Japon. L'intérêt principal est donc l'identification des différences et des similitudes aussi bien sur le plan de la thématique que des techniques narratives. Cet intérêt accordé à cette discipline a contribué à la naissance de deux écoles de littérature comparée en France et en Amérique. Pour la France, il s'agit de « l'école française » orientée vers l'histoire littéraire, l'étude des influences et la recherche de faits. Quant à l'Amérique, il s'agit de « l'école américaine » dont les plus influents sont René Wellek, Horst Frenz, Gian Orsini, Zbigniew Fakjowski, Gleb Stuve, Werner Friedderich et François Jost. Ces chercheurs proposent une étude des relations entre la littérature et les autres domaines à savoir l'art, la philosophie, entre autres. Pierre Brunel, Claude Pachois et André-Michel Rousseau parlent d'une querelle de la nouvelle critique.

L'École « française » a longtemps passé pour farouchement attachée à l'histoire littéraire, à l'étude des influences, à la recherche du fait. En réaction tantôt hardie et tantôt mesurée contre une pondération qui a pu paraître pesanteur, une tradition considérée comme routine, un positivisme devenu scientisme, la littérature d'Outre-Atlantique a voulu s'appuyer sur deux principes. Le principe moral reflète l'attitude d'une nation grande ouverte sur l'univers, soucieuse d'accorder à chaque culture étrangère une sympathie démocratique, mais, en même temps, plus

³⁵¹ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, op. cit., p.9.

consciente de ses racines occidentales. Le principe intellectuel permet aux Américains de prendre le recul nécessaire aux vastes panoramas, depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^{ème} siècle, de préserver jalousement des valeurs esthétiques et humaines de la littérature encore sentie comme une exaltante conquête spirituelle, de se lancer dans les expériences de méthode et d'interprétation les plus éclectiques sans crainte de se fourvoyer³⁵².

Quoiqu'il en soit, la littérature comparée attire un groupe très élargi de chercheurs qui appartiennent à des champs d'études diversifiés et dépasse la simple méthode française de comparaison entre des œuvres issues de la littérature nationale et étrangère. C'est d'ailleurs ce qui participe à la popularité de la discipline. Ainsi donc, « la littérature comparée n'est pas une technique appliquée à un domaine restreint et précis. Vaste et diverse, elle reflète un état d'esprit fait de curiosité, de goût de la synthèse, d'ouverture à tout phénomène littéraire, quels qu'en soient le temps et le lieu. »³⁵³.

Ainsi, La littérature comparée peut être définie comme une approche multidisciplinaire qui permet de mettre en regard l'étude des œuvres littéraires dans l'optique d'éprouver leurs différences et leurs similitudes. La définition est ainsi établie par Pierre Brunel, Claude Pachois et André-Michel Rousseau :

La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs

³⁵² Pierre Brunel, Claude Pachois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, op. cit., p.28.

³⁵³ Pierre Brunel, Claude Pachois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, op. cit., p.29.

cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter³⁵⁴.

Cette définition reste assez française par l'établissement de la nécessité d'une appartenance à plusieurs langues. Dans notre cas, la méthode comparative sera adaptée à un unique champ national. En effet, dans ce cadre, on peut dire qu'il existe deux types d'étude comparative, à savoir l'étude synchronique qui compare deux œuvres d'une même époque et l'étude diachronique centré sur l'étude de deux ou plusieurs œuvres d'époques différentes mais présentant quelques éléments en commun. Cette dernière étude sera sans doute un élément incontournable que nous comptons mettre en œuvre dans notre réflexion. Cette étude comparative sera menée en relation avec le genre picaresque. Nous allons nous appesantir sur les éléments qui partagent et opposent les deux œuvres en suivant les caractéristiques essentielles de la picaresque. Ainsi, il nous incombe de poser à nouveau la question du genre, qui présente une très grande confusion et un débat contradictoire chez les spécialistes de la théorie littéraire.

1.2. Problématique du genre littéraire comme matrice créative

Dans la plupart des cas, le processus de compréhension d'une œuvre littéraire passe par la maîtrise du genre auquel elle appartient. Globalement, tout texte se rattache à un genre préétabli auquel il est tenu de se conformer en tenant compte de sa structure et de sa forme. Dans ce cas, on parle de la codification d'un genre qui prédéfinit les normes d'écriture. Dès lors, on peut parler de la classification des genres en tenant compte des différents textes qui appartiennent à ce genre. Il convient de noter que cette classification est à mettre en relation avec l'héritage aristotélicien qui établit une triade à savoir l'épique (œuvre où

³⁵⁴ Pierre Brunel, Claude Pachois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, op. cit., p.150.

auteur et personnage ont droit à la parole), le lyrisme (œuvre où seul parle l'auteur) et le dramatique (œuvre où seuls parlent les personnages). Cette triade aristotélicienne est entièrement fondée sur la « mimesis ». Dès lors, on peut affirmer que la distinction canonique des genres littéraires remonte à la *Poétique* d'Aristote qui pose le débat sur le fondement d'un genre tel qu'il est conçu.

En parlant de genre, il existe un ensemble de normes établies qui régissent les productions littéraires qui s'y rattachent. Pour Yves Stalloni, « tout genre suppose des lois qui le définissent, des limites qui le circonscrivent, des théoriciens qui en contrôlent l'usage et qui décernent le label. »³⁵⁵. Cette codification ou classification des textes en fonction d'un genre préétabli facilite, d'une certaine mesure, une meilleure compréhension des œuvres mais aussi le travail des bibliothécaires pour classer les textes en suivant le genre auquel ils appartiennent. Ainsi, pour qu'une œuvre puisse prétendre appartenir à un genre donné, il faut une présence suffisante de ce que Roman Jakobson appelle « la dominante ». C'est-à-dire, l'œuvre doit contenir un ensemble d'éléments et de caractères propres au genre auquel elle se rattache. Jakobson explique cette notion de « dominante » dans une conférence prononcée en 1935. Ses propos sont repris par Yves Stalloni.

La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion et la structure. La dominante spécifie l'œuvre (...). Un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité ; il agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments³⁵⁶.

Cette question de « dominante » peut être analysée en relation avec la picaresque. Par exemple, pour qu'une œuvre puisse prétendre au genre

³⁵⁵ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2003, p.9.

³⁵⁶ Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Seuil, Coll. « Point », 1977, p.77. Extrait repris par Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, op. cit., p.22.

picaresque, il faut une prédominance de différentes caractéristiques essentielles de la picaresque. C'est-à-dire, la construction d'un personnage miséreux qui présente le profil d'antihéros, l'autobiographie fictive, le déterminisme, la satire sociale, entre autres. C'est bien évidemment ces différentes caractéristiques contenues dans une œuvre donnée qui permettent de classer un texte comme appartenant au genre picaresque. Le *Lazarillo* de 1554 étant considéré comme le premier roman picaresque, on peut dire que ses différentes caractéristiques définissent le statut du genre. Les autres textes picaresques à l'image du *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, etc., suivent cette même logique de « dominante » avec un protagoniste miséreux qui recourt aux subterfuges pour échapper à la pauvreté. On peut donc parler de codification, mais d'une codification non théorisée à l'époque des œuvres. Elle constitue l'étude de Jean Rousset qui définit le genre par convention préétablie.

Si l'on définit le genre quel qu'il soit : une classe de texte dotée par convention bien établie de traits communs propres à cette classe seule, on admettra que chaque texte particulier y est conclu – et lu – dans sa relation avec tous ceux qui lui ressemblent ; le genre préexiste donc à l'œuvre individuelle³⁵⁷.

Dès lors, la définition d'un genre passe par la compréhension de cette codification. Cependant, cette codification, nous l'avons montré, présente une très grande confusion et un débat contradictoire chez les spécialistes de la théorie littéraire. Maurice Blanchot défend la conception du livre qui est loin de se conformer aux différentes caractéristiques préexistantes, c'est-à-dire, loin de tout modèle codifié. Pour lui, le livre n'est pas tenu à un quelconque modèle préétabli par un genre précis car seul le livre prime.

³⁵⁷ Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, p.14.

Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seules de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si les genres s'étaient dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant³⁵⁸.

Blanchot prône une nouvelle conception de la littérature qui s'intéresse au texte en faisant abstraction de toute idée liée au genre. Il récuse sans ambages les genres littéraires. D'autre part, au lieu de procéder à une certaine codification d'un genre auquel les auteurs sont tenus de se conformer, certains critiques opinent qu'il serait préférable de s'en tenir à la réception de l'œuvre par rapport à la société ou l'époque. C'est-à-dire, la perception de l'ouvrage par le public. C'est ce que Jauss appelle un « horizon d'attente ». C'est l'idée développée par Yves Stalloni dans son étude sur les genres littéraires.

Telle époque, tel pays, telle civilisation recevra de manière particulière l'œuvre en fonction de ce qu'on conviendra d'appeler (selon une formule de Jauss adaptée de Husserl) un « horizon d'attente ». Une forme de consensus conventionnel donne ainsi au texte littéraire, et presque indépendamment de son créateur et de l'intention qui l'a guidée, une coloration particulière, une « norme esthétique » à partir de laquelle s'établira une réputation, et, pour revenir à notre sujet, une classification. Dès lors, le genre se définit moins par la réalisation d'un modèle préexistant, par le respect d'une codification abstraite, que par la concrétisation d'une sorte de « pacte » passé entre l'œuvre et le public³⁵⁹.

³⁵⁸ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p.293.

³⁵⁹ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, op. cit., p.21.

Ainsi donc, le livre se définit en relation étroite avec son époque et non avec son appartenance à un genre. Aristote quant à lui avait déjà posé les jalons de ce que l'on nomme aujourd'hui « l'esthétique de la réception » dans sa conception de la notion de « catharsis ». Dans ce cas, la tragédie rejoint la rhétorique « en ce qu'elle prend en compte non plus la nature intrinsèque de la tragédie, selon des critères thématiques ou structuraux, mais sa réception ou, étymologiquement, son esthétique. »³⁶⁰. Dominique Combe récapitule en opinant qu'« en matière de tragédie, en particulier, il faut répondre à l'attente du public qui devient le principal critère de réussite, et par là de définition des genres. »³⁶¹. Nonobstant, l'un des facteurs qui rend difficile la définition d'un genre et sa codification est l'hybridation entre genre. L'hybridation pose la question de la stabilité d'un genre. Notre étude sur le genre picaresque a montré que le genre est constitué par un ensemble d'emprunts et de caractéristiques propres à d'autres genres préexistants. L'exemple de la continuation du *Lazarillo* de 1555 en est une parfaite illustration. Elle présente des éléments de la picaresque et des contenus lucianesques, c'est-à-dire, des romans de transformation. Ainsi donc, un genre n'est jamais précis, encore moins stable. Cette question de l'hybridation entre genres littéraires est bien analysée par Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* (1827) dont l'extrait est repris par Yves Stalloni.

Elle (la poésie) se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre et la lumière, le grotesque au sublime. (...) Shakespeare, c'est le drame ; et le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la

³⁶⁰ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p.37.

³⁶¹ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p.40.

tragédie et la comédie, le drame est le propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle³⁶².

Victor Hugo, avec sa très grande contribution, participe à l'entérinement de la triade établie par Aristote mais aussi d'une manière générale à la codification d'un genre. Il faut aussi admettre que la littérature se caractérise par le mélange des genres qui justifie la notion d'hybridation. Tout genre, même s'il est codifié, est constitué par l'emprunt d'autres caractères propres à un autre genre. Cela signifie donc que le texte est toujours en relation dans un texte donné. D'où la notion d'intertextualité dont parle Genette.

Ainsi donc, la transgression des genres est un fait tangible dans la littérature. Dominique Combe évoque la poétique du « Grand Œuvre », de l'« Œuvre total », qui permet aux acteurs de pouvoir procéder à la transgression des genres à savoir la poésie, le théâtre, le roman et l'essai. Il met l'accent sur la persistance de la transgression des genres de l'époque contemporaine. Pour lui, ce fait est lié à la valorisation dans la littérature des théories comme l'intertextualité par exemple.

En d'autres termes, les textes contemporains, parce qu'ils sont essentiellement polyphoniques, pluriels, n'ont pas pour but l'appartenance à un genre unique. Un modèle de description fondé sur le postulat de la « pureté » - sur l'existence idéale des genres littéraires - ne peut être qu'inadéquat à une littérature où sont valorisés le « mélange », l'intertextualité, le « métissage » des cultures. Nul doute, de ce point de vue, que nous vivons encore aujourd'hui sur le rêve symbolique de l'« Œuvre total » et de la « correspondance des arts », bien davantage que sur l'idée « classique » d'une distinction et d'une autonomie des arts. (...)³⁶³.

³⁶² Victor Hugo, *Cromwell*, 1827. Extrait repris par Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, op. cit., p.120.

³⁶³ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p.150.

En d'autres termes, le genre est en perpétuelle évolution. Il serait donc inadéquat de procéder à sa codification stricte et rigide dans la mesure où il n'est pas constant. Cette évolution caractérise même le genre. Depuis sa création en 1554 avec la publication du *Lazarillo* original, le genre ne cesse de connaître des modifications et des rajouts d'autres caractères de la part des auteurs picaresques. L'une des plus grandes nouveautés, qui confirment l'évolution du genre picaresque, est l'apparition d'un protagoniste féminin dans la *Pícara Justina* de 1605 de Francisco López de Úbeda. Pour la première fois, les actions sont menées par un personnage féminin.

Au-delà de cette nouveauté du genre picaresque, on peut noter l'évolution des formes dans les œuvres qui nous occupent et que nous avons repérée dans nos analyses précédentes. Dans la continuation de 1555, par exemple, l'auteur anonyme procède à une présentation linéaire des faits de la narration sans trop de dialogues au style direct. Le personnage raconte aussi sa trajectoire vitale en évitant d'insérer trop de dialogues avec les personnages secondaires. C'est tout le contraire de l'œuvre de Juan de Luna de 1620 qui présente des dialogues constants tout au long de la narration. Cela permet aux personnages secondaires de mieux agir et d'être mieux représentés dans l'univers fictionnel. Ainsi donc, on peut affirmer que les formes ont évolué. Cette évolution des genres constitue la théorie d'Iouri Tynianov, écrivain et théoricien de la littérature russe. Il considère qu'« en réalité, il n'est pas un genre constant, mais variable, et son matériau linguistique, extralittéraire, aussi bien que la manière d'introduire ce matériau en littérature,

changent d'un système littéraire à un autre. Les traits même du genre évoluent »³⁶⁴.

La codification des genres reste inappropriée dans la mesure où les genres évoluent en modifiant ou en rajoutant des caractéristiques. Voilà pourquoi la classification rigide reste illogique. Ainsi, l'étude des genres doit se faire en tenant compte de l'évolution qui peut générer quelques modifications.

Certains critiques mettent l'accent sur la liberté de création de l'auteur. Au lieu de participer à la codification des œuvres pour définir un genre, l'auteur doit plutôt être animé par son esprit de liberté pour concevoir sa création littéraire. C'est aussi l'idée développée par Yves Stalloni pour qui le surréalisme et le Nouveau Monde « n'ont pas manqué de dresser des réquisitoires impitoyables contre les conventions littéraires, de lancer des appels à la rébellion et nous rappeler les droits imprescriptibles à la liberté en matière de création littéraire. »³⁶⁵. Dans ce sens, la stylistique apparaît comme un contrepied face à la poétique rhétorique qui définit les genres littéraires. Les auteurs doivent d'ores et déjà promouvoir leurs originalités et leur liberté de création afin de s'opposer à la codification des genres. C'est tout à fait l'idée que développe Dominique Combe qui analyse la stylistique des genres.

La stylistique s'est en effet attachée principalement à caractériser la part individuelle de l'écriture, faisant de la « déviation », de l' « écart » entre le texte et la langue ordinaire, entre l'individu et la collectivité, son objet propre. L'idée de genre, dans la mesure où elle semblait réduire la liberté individuelle de l'auteur, effacer son originalité pour l'inscrire dans

³⁶⁴ Iouri Tynianov, *Théorie de la littérature, texte des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, pp.120-137, p.127.

³⁶⁵ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, op. cit., pp.102-103.

une tradition dont les contraintes étaient dument répertoriées, paraissait un carcan, non seulement aux auteurs mais encore aux critiques³⁶⁶.

A la lumière de ce que nous venons de développer, nous constatons que le débat autour de la problématique du genre littéraire ne cesse de défrayer la chronique chez les spécialistes de la théorie littéraire. Le roman picaresque qui nous occupe n'échappe pas à cette règle. Dans notre étude sur la picaresque de la première partie, nous avons pu constater que certains critiques remettent en cause l'existence du genre picaresque du fait de la complexité de la question. Au-delà même du genre picaresque, le roman en général se caractérise par son caractère hétérogène qui l'amène à être indéfini. C'est d'ailleurs le débat que pose Mikhaïl Bakhtine.

On continue de le considérer comme un genre parmi les genres, on tente de fixer ce qui le distingue des genres constitués, on cherche à lui découvrir un canon interne qui serait un système précis d'indices stables et surs. Dans la grande majorité des cas, les recherches sur le roman reviennent à recenser et à décrire le plus grand nombre possible de ses variétés, mais en fin de compte, on n'arrive jamais à une formule de synthèse du roman en tant que genre. Mieux : les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque, sans faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice³⁶⁷.

Ainsi donc, les fondements du roman en tant que genre sont indéfinis car les règles ne sont pas stables et sûres. Cela est donc dû à la diversité des œuvres romanesques qui, parfois, pose cette grande difficulté de fixer des éléments stables du roman comme genre précis, et même de définir historiquement ce qu'est le roman et à partir de quels critères : formels ? historiques ? sociologiques ? idéologiques ?

³⁶⁶ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, op. cit., p.103.

³⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1976, p.466.

Cependant, pour mener à bien l'étude comparative des deux œuvres qui nous occupent en tenant compte de la picaresque, nous allons déterminer ce qui rapproche et ce qui oppose les deux récits.

1.3. En quoi les deux œuvres sont picaresques

1.3.1. Le voyage et l'errance

L'un des éléments qui attirent l'attention du lecteur dans les deux récits qui nous occupent est le déplacement physique du protagoniste et la notion abstraite de mobilité sociale. Les deux protagonistes sont animés par l'idée de voyage ou errance dans le but de s'élever à un niveau social plus confortable. Ainsi donc, les deux œuvres s'ouvrent de la même manière. Elles commencent par la fin de la première partie du *Lazarillo* original de 1554. Cette démarche adoptée par les deux auteurs est un moyen de montrer aux lecteurs des deux continuations que l'une ou l'autre est bel et bien la suite de la deuxième partie du *Lazarillo* de 1554.

Dès le début des récits, les deux protagonistes à savoir celui d'Anvers de 1555 et celui de Luna de 1620 sont animés par un souci d'ascension sociale. Dans la continuation de Luna, Lazaro s'embarque pour la guerre d'Alger.

(...) con deseo de dejar en los venideros siglos, ejemplo y dechado, no de guiar a un astuto ciego, retomar el pan del avariento clérigo, servir al pelón escudero y, finalmente, de gritar las falsas ajenas; mas el ejemplo y dechado fue de dar vista a los moros ciegos en sus errores, de abrir y romper los atrevidos y corsarios bajeles, de servir a un valeroso capitán de la Orden de San Juan, con quien asenté por repostero, capitulando que todo lo que ganase seria para mí (como lo fue)³⁶⁸.

Le récit d'Anvers de 1555 s'inscrit dans cette même dynamique. Le protagoniste s'embarque pour l'expédition d'Alger poussé par la soif de richesse : « Con esto y con la codicia que yo me tenía, determiné –que no

³⁶⁸ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.222.

debiera-ir a este viaje »³⁶⁹. On en déduit alors que l'auteur du récit de Luna imite celui du texte d'Anvers. Bien qu'il ait indiqué s'en démarquer dans la préface, cette façon de débiter le récit est adoptée. Les protagonistes des deux récits entreprennent l'expédition d'Alger pour chercher fortune. Cela pose d'ailleurs la notion d'espace transmigratoire que nous avons évoqué dans nos précédentes études. Nous sommes en face d'un cadre transmigratoire qui pousse le protagoniste à se déplacer d'un lieu à un autre. C'est une caractéristique essentielle et constante de la picaresque, où, globalement, les protagonistes sont mobiles. C'est ce qui permet de donner plus de sens aux aventures et mésaventures des protagonistes. L'espace s'élargit et tout au long de la narration le lecteur découvre une multiplicité de milieux sociaux corrélés avec les espaces visités.

Dès le début donc, on évoque le concept d'éloignement des personnages par rapport à leur point « initial », celui où ils se trouvaient en début de récit. Cet éloignement permet aux différents personnages d'évoluer dans des milieux différents et d'être en contact avec des personnages issus de différentes classes sociales. A travers le voyage et l'errance, les différents protagonistes se mettent en contact avec des nobles, des religieux et d'autres personnages appartenant aux classes les plus basses de la société. L'objectif est donc d'adresser une satire des travers de la société. Cette satire se manifeste à travers l'anticléricalisme qui est une critique des religieux, l'antihonneur qui permet de mettre à nu la pratique des personnages qui est à l'encontre des codes sociaux de l'honneur. Ainsi, chaque étape dans l'évolution du protagoniste dans la narration constitue une nouvelle critique. Le voyage ou l'errance a donc une visée satirique dans les deux œuvres.

³⁶⁹ *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, op. cit., p.24.

On peut affirmer que les deux récits conservent cette caractéristique essentielle de la picaresque. Dans la continuation de 1555, l'auteur se sert du voyage ou l'errance du protagoniste pour critiquer les religieux qui préfèrent sauver leur vie, laissant les membres de l'expédition sans confession. Nous avons donc caractérisé cela comme une fuite de responsabilité qui ternit l'image de la religion. Au sein même de la cour subaquatique, qui constitue un autre lieu dans lequel évolue le protagoniste, l'auteur montre l'atrocité de l'Homme à travers l'allégorie des thons, des sujets du roi et de tous ceux qui s'adonnent à des pratiques à l'encontre de l'honneur. A cela s'ajoute aussi la corruption militaire qui pousse certains sujets à tuer sans raison. Tous ces éléments confirment donc la critique de cour que nous avons analysé dans notre recherche. Pour sa part, la continuation de Luna suit cette même logique de critique sociale à travers le voyage et l'errance. A travers l'éloignement et le cadre transmigratoire, l'auteur tourne en dérision le Tribunal de l'Inquisition, l'antihonneur à travers la figure de l'écuyer que nous avons étudié à travers une vision pittoresque. Plus le personnage évolue dans la narration, plus la critique s'élargit et touche toute la société.

En résumé, le voyage ou l'errance est une caractéristique essentielle de la picaresque, bien exploitée par les deux auteurs, comme élément structurant de leurs récits. On peut aussi noter une certaine complémentarité dans la démarche des deux auteurs, surtout, en ce qui concerne la thématique de l'éloignement.

Quand on parle de la picaresque on ne peut pas faire abstraction de l'humour moqueur qui est une autre forme de critique sociale adoptée par les auteurs, comme nous allons l'étudier dans les lignes qui suivent.

4.3.2. L'humour moqueur

D'une façon ou d'une autre, l'humour et la picaresque sont inséparables. Généralement, les auteurs ont tendance à utiliser l'humour

au service de la satire. On parle de la notion de « *deleitar escarmentando* », c'est-à-dire faire rire en donnant une leçon de morale. Dans les deux continuations du *Lazarillo*, aussi bien Luna que l'auteur anonyme de 1555, l'humour est un fondement essentiel pour donner à voir les travers de la société. Cette façon de faire est une imitation de la tradition grecque. Pendant cette période, on note une représentation de l'humour à travers les manifestations religieuses. On ne peut pas passer sous silence la présence et l'importance de la culture comique populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. C'est d'ailleurs ce qui permet à Bakhtine de poser la question de la culture comique populaire incontournable pendant ces deux périodes.

Pourtant, son ampleur et son importance étaient considérables au Moyen Age et sous la Renaissance. Le monde infini des formes et manifestations du rire s'opposait à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal. Dans toute leur diversité, ces formes et manifestations : réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et rang divers, littérature parodique vaste et variée, etc., toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties et des parcelles de la culture comique populaire, notamment de la culture du carnaval, une et indivise³⁷⁰.

Au Moyen Age, le comique populaire domine pratiquement tous les domaines de la vie. Il représente, selon Bakhtine, un intérêt considérable accordé au carnaval. A cela s'ajoute aussi certaines fêtes pendant lesquelles on n'hésite pas à recourir à la culture populaire. Bakhtine parle de « fête des sots » (*festa stultorum*) et la « fête de l'âne » ; il existait aussi un « rire pascal » (*risus paschalis*) particulier, libre, consacré par la

³⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.12.

tradition³⁷¹. On peut donc affirmer que l'humour représente le fondement de la société du Moyen Age et sous le Renaissance. Cette conception de l'humour est une source d'inspiration pour les auteurs picaresques, notamment ceux des deux continuations du *Lazarillo* que nous étudions. La culture populaire s'y glisse particulièrement à travers le travestissement et la parodie. Cette forme littéraire permet de tourner en dérision les travers de la société mais aussi de critiquer certains personnages qui représentent une institution sociale. Dans la continuation de 1555, l'humour apparaît à travers la rencontre de Lazaro avec les docteurs de Salamanque. L'auteur se sert d'un humour moqueur pour parodier les docteurs et leur savoir. Il montre l'importance de l'expérience face au savoir. Dans la continuation de Luna de 1620, l'humour se manifeste à travers la présentation des religieux, que l'auteur plonge dans un univers hostile, celui des gitans. On parle ainsi d'un travestissement à travers le processus de carnavalesation. Autrement dit, l'ordre social est renversé. Les rôles changent et tout se retrouve à l'envers. C'est aussi l'idée que développe Bakhtine.

Cette perception, hostile à tout ce qui est tout prêt et achevé, à toutes prétentions à l'immuable et à l'éternel nécessitait pour s'exprimer des formes d'expression dynamiques changeantes (protéennes), fluctuantes et mouvantes. C'est pourquoi toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités du pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la farce et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons. La seconde vie, le second monde et la culture populaire s'édifie dans une

³⁷¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous le Renaissance*, op. cit., p.13

certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers »³⁷².

Pour donner plus de sens à la culture populaire, les deux auteurs procèdent à une représentation de certains personnages de la haute noblesse selon une vision déformée. Nous l'avons montré à travers le processus de carnavalisation des docteurs de Salamanque dans la continuation de 1555 et des religieux dans celle de Luna de 1620. Ce processus permet de mieux accentuer le comique à travers un humour moqueur. Notons aussi que ce processus de carnavalisation est le fondement de l'œuvre de Cervantès *Don Quichotte*. C'est un rire satirique totalement différent du rire joyeux qui est parfois le fondement du carnaval dont l'objectif consiste à divertir le public, un rire festif. C'est donc un rire satirique associé au grotesque. Dominique Iehl définit le grotesque comme « un phénomène qui relève à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais aussi qui signifie plus que leur simple combinaison. Le terme est souvent accompagné d'une connotation négative, et traduit une forme d'irritation, de déception, de dérision. »³⁷³. Dans la littérature, le grotesque se caractérise par la caricature, la satire, la dérision et le burlesque. Il s'agit de rabaisser toutes les choses intéressantes à travers un langage comique et grossier afin de créer le rire chez le lecteur. Par la voix de leurs personnages, les auteurs adoptent une démarche satirique et moralisante à l'endroit des vices de la société de l'époque. Le roman picaresque étant un univers où s'entremêlent l'humour et la satire, représente un mode d'expression proche du grotesque. C'est d'ailleurs cette idée que développe Iehl en analysant le *Lazarillo* original de 1554 qui constitue la matrice du genre picaresque.

³⁷² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p.19.

³⁷³ Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.3.

Le *Lazarillo*, qui parodie la littérature pastorale à la mode, se rattache au grotesque par son ludisme mobile, par la peinture d'un monde à l'envers, où le prêtre ignore l'amour, où le valet entretient le maître, par la confrontation constante entre le pícáro et un univers négatif qu'il met en pièces, mais sans pouvoir lui opposer autre chose que sa propre négativité³⁷⁴.

Il s'agit donc d'une combinaison de comique et de sérieux qui permet de mettre en œuvre l'envers du décor. A travers ce monde à l'envers construit dans les œuvres picaresques, l'auteur use d'un humour féroce, qui permet de critiquer les tares de la société et des institutions. Il s'agit ainsi de la combinaison de deux éléments contradictoires, entre la satire et l'humour, qui donne un mélange grotesque à travers surtout une déformation de la réalité. L'auteur anonyme du *Lazarillo* de 1555 plonge ses personnages dans une cour subaquatique semblable à une jungle. Cette cour est le théâtre d'innombrables injustices menées par des monstres qui s'entredéchirent avec une méchanceté extrême. C'est une série de scènes grotesques qui entremêlent parfois le rire et la satire. Mais, il s'agit plutôt d'un rire satirique qui tourne en dérision l'animosité qui règne dans les cours.

En définitive, l'humour, élément essentiel de la littérature picaresque, est bien représenté dans les deux continuations que nous étudions. Il est surtout représenté à travers le processus de carnavalisation en lien direct avec le grotesque. C'est un moyen de divertissement à but satirique tel que le conçoit Molière et sa comédie, « *castigat ridendo mores* », c'est-à-dire, faire rire en châtiant les mœurs.

A travers cette étude des éléments que partagent les deux textes du point de vue de la picaresque, nous avons pu noter quelques ressemblances entre les deux œuvres qui permettent de réfuter toute idée visant à réduire la continuation d'Anvers de 1555 comme simplement un

³⁷⁴ Dominique Iehl, *Le grotesque*, op. cit., p.44.

récit de caractère lucianesque. Notre étude a montré que l'auteur s'est tout simplement basé sur la question d'hybridation entre genres littéraires mais en conservant un lien étroit qui rapproche son récit de la picaresque. Cependant, cela n'empêche pas qu'il y ait quelques éléments qui les opposent et que nous proposons d'étudier dans la suite de notre travail.

1.4. Les éléments qui opposent les deux textes

1.4.1. Le statut du pícáro

L'un des faits majeurs de la littérature espagnole du siècle d'or, particulièrement celle du XVIème siècle, est sans doute l'apparition du pícáro. Ce dernier marque une rupture avec la longue tradition littéraire de l'époque dominée par la présence de personnages nobles et d'autres qui s'adonnent à des défis majeurs afin d'être des hommes d'honneur, tel que nous l'avons noté dans les romans de chevalerie. L'élaboration de ces personnages est donc au service des codes sociaux de l'honneur. Le pícáro quant à lui représente le vrai sens de l'antihonneur tant du point de vue de ses origines que de ses actions au sein de l'univers romanesque dans lequel il est présenté comme un délinquant, un antihéros³⁷⁵. Nul besoin de revenir amplement sur la question du pícáro que nous avons déjà étudié. La réflexion qui nous occupe le plus est celle de son statut dans les deux œuvres. Tout d'abord, l'une des caractéristiques essentielles de la picaresque est le déterminisme du protagoniste. Nous avons noté que cette caractéristique se traduit par une dégradation progressive de la situation du pícáro. Cependant, dans les deux œuvres,

³⁷⁵ Cécile Bertin-Elisabeth utilise des termes comme « hétérodoxe » ou « plaque picaresque » pour désigner l'apparition d'un héros picaresque comme une forme de remise en question de l'ordre social établi. Cette apparition crée alors une tension au sein de la société. Voir l'intéressant article de Cécile Bertin-Elisabeth, « Le pícáro, héros en tension et figure de la rupture », *Babel*, 26, 2012, pp.65-85.

le statut des deux pícaros diffère. Même si les deux protagonistes évoluent dans deux milieux différents —celui de 1555 passe une très grande partie du récit dans le monde subaquatique—, on note aussi deux situations différentes. Dans la continuation de 1555, Lazaro, suite à sa métamorphose intègre un milieu dans lequel il est accueilli comme un héros du fait de ses différents exploits au service de la cour. Ses différentes aventures sont couronnées d’exploits impressionnants jusqu’à ce qu’il arrive à gagner la confiance du roi. Plus tard, il devient le bras droit du roi. Il s’agit donc d’une récompense de ses succès et de ses différentes actions utiles au service de la cour subaquatique. Il y connaît une ascension fulgurante. Lazaro lui-même ne cache pas sa satisfaction puisque, comme il l’affirme, ses affaires « iban de bien en mejor »³⁷⁶. Le statut du Lazaro dans la continuation de 1555 pose le débat sur le non-respect de la codification du genre picaresque qui impose le déterminisme du protagoniste allant vers une dégradation ; même si, il convient de nuancer un peu puisque sa situation se dégrade lors de sa deuxième métamorphose et son retour parmi les humains. Cependant, globalement, le statut de Lazaro de 1555 est totalement différent de celui de 1620.

Juan de Luna quant à lui, dans sa volonté de corriger l’histoire racontée dans la continuation de 1555, « un librillo que toca algo de su vida, sin rastro de verdad. »³⁷⁷, plonge le pícaro au cœur de sa vie picaresque. C’est une image très forte qui permet aux lecteurs de concevoir sa continuation comme celle qui serait la plus vraisemblable. Il continue donc le modèle préétabli dans le *Lazarillo* original et surtout, il

³⁷⁶ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.173.

³⁷⁷ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.213.

emprunte aux nombreux romans picaresques publiés entretemps³⁷⁸. Contrairement à l'élaboration de l'œuvre anonyme de 1555, Lazaro de Luna de 1620 part de maître en maître pour une meilleure fortune. Cependant, ses différentes aventures restent couronnées d'échecs, puisque en suivant le style de la littérature picaresque, le pícáro échoue toujours dans sa quête pour une meilleure condition de vie. L'objectif consiste à montrer la difficulté d'évoluer dans une société d'hypocrites et d'hommes malhonnêtes. Lazaro note ainsi que ses différentes aventures le conduisent à la déchéance. Au-delà même d'être une alternative pour une meilleure situation sociale, les aventures permettent de montrer une vision déformée de la réalité sociale. On comprend mieux le statut de Lazaro de 1620 si on suit son itinéraire de Tolède à Madrid en passant par Valladolid. Chaque étape représente une déchéance mais elle est chaque fois associée à une critique sociale des maîtres responsable de l'échec de Lazaro. En définitive, on comprend la grande différence de statut des deux pícáros dans les deux continuations. La continuation de 1555, construit un personnage dont le statut est couronné d'exploits et de meilleure fortune et la continuation de 1620 suit la logique de la première partie, avec un protagoniste qui reprend sa vie picaresque. On peut donc reposer la même question évoquée dès le début de notre étude. Comment deux œuvres qui apparaissent comme les deux continuations du *Lazarillo* peuvent-elles présenter telle configuration ou telle différence ? Pour y répondre, on peut dire que, pendant cette période, le genre picaresque n'est pas codifié réellement. Même le terme « pícáro » n'apparaît pas dans les deux œuvres du *Lazarillo* de 1554 et celle de 1555. Il faut attendre la publication du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán pour voir le terme apparaître dans l'univers romanesque. Voilà pourquoi

³⁷⁸ Voir à ce propos Philippe Rabaté, « Las vidas de Lazarillo de Tormes: Fortunas y adversidades de un modelo », In: *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, pp.205-219.

ce changement de configuration semble évident, puisque ce genre se caractérise au début par une liberté créative de l'auteur, qui n'a pour seule référence finalement que le court récit de 1554. D'où cette volonté de l'auteur anonyme de la continuation de 1555 de construire une œuvre qui se rapproche aussi du caractère lucianesque et des romans de transformation. Cependant, si on étudie le statut du *pícaro* en tenant compte de la codification du genre picaresque, on comprend mieux la démarche de Luna pour la correction de l'histoire racontée dans la continuation de 1555, dans la mesure où le protagoniste de l'œuvre anonyme de 1555 est totalement différent des autres *pícaros*, à l'image de Guzmán par exemple. Cette œuvre se caractérise par une configuration très différente, que nous pouvons noter surtout dans l'élaboration de la métamorphose qui constitue l'objet de notre étude dans les lignes qui suivent.

1.4.2. La thématique de la métamorphose

L'une des plus grandes nouveautés des deux continuations du *Lazarillo* est sans doute la thématique de la métamorphose. Même si dans la continuation de 1620 cette thématique est moins visible ou apparaît sous une autre forme, dans la continuation de 1555, la métamorphose est le fondement même du récit. Lazaro, dans sa quête de meilleure fortune entreprend l'expédition d'Alger et subit un naufrage dans la Méditerranée avec les autres membres de l'expédition. À partir de ce moment, apparaît un changement radical entre Lazaro « *pregonero de vino* » à Tolède et un nouveau personnage sous la forme de Lazaro-thon, qui vit désormais dans une cour subaquatique à laquelle il appartient désormais. Cette démarche peut être analysée comme un processus de caractère lucianesque, c'est-à-dire, des romans de transformation. A partir de ce moment s'élabore un ensemble de stratégies qui tend à le

différencier du genre picaresque et de le rapprocher davantage des romans de transformation.

Ainsi donc, on comprend l'entreprise de Luna qui plaide pour une correction de l'histoire en proposant sa version qui semble la plus vraisemblable, tout en reprenant l'épisode initial de l'expédition d'Alger et du naufrage. Car, pour Luna, l'auteur de cette continuation de 1555 s'emploie tout juste à raconter la trajectoire vitale de Lazaro dans les profondeurs maritimes « donde se convirtió en un pescado llamado atún, y vivió en ella muchos anos, casándose con una atuna, de quien tuvo hijos tan peces como el padre y madre »³⁷⁹.

Luna critique cette démarche qui s'éloigne pour lui sans doute davantage des fondements de la picaresque, des fondements bien plus établis en 1620 qu'en 1555. Voilà pourquoi, dans le récit de 1620, du chapitre IX à la fin du récit « se suceden distintas aventuras del protagonista que responden sin duda a lo que esperan los lectores de la picaresca, con uso y abuso (...) de giros sintácticos y refranes de provecho para los estudiosos del castellano. »³⁸⁰. Ce jugement esthétique de Philippe Rabaté est très intéressant : il révèle sans doute la situation des deux textes : le premier reflète une époque où une certaine liberté est possible avec la picaresque, genre naissant, le second révèle un moment où les « classiques » dont le *Guzmán* et le *Buscón* ont fini par codifier avec talent un genre et à l'établir comme tel.

Dans la continuation de 1555, la métamorphose se manifeste par la peur et la tristesse surtout au début du processus de transformation lorsque le protagoniste s'apprête à se défaire de ses attributs humains. On parle donc d'une métamorphose subie de laquelle nous avons mené

³⁷⁹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol. 1*, op. cit., p.213.

³⁸⁰ Philippe Rabaté, « Las vidas de Lazarillo de Tormes: Fortunas y adversidades de un modelo », In: *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, 2017, p.219.

une étude détaillée. La métamorphose de Lazaro est perçue comme une mort humaine pour revêtir la forme d'un animal. En définitive, la métamorphose de Lazaro dans la continuation de 1555 est un parcours initiatique qui aboutit à la régénération de son être.

Luna en réalité ne supprime pas la métamorphose, il la traite d'une façon différente. Même si Luna a décidé de suivre la logique picaresque à l'image du *Lazarillo* original (et des autres classiques), il n'en demeure pas moins qu'il conserve cette idée d'une transformation. Ainsi, la métamorphose est présentée sous la forme baroque du déguisement et du travestissement destinés à la tromperie. C'est à l'image du naufrage de l'expédition d'Alger dès le début de l'œuvre de Luna de 1620. Sauvé par les pêcheurs, Lazaro est présenté comme une bête de foire, c'est-à-dire, un être partagé entre l'humain et l'animal, une sorte de métamorphose incomplète.

Los pescadores, echando de ver se les ofrecía tan buena, asiénronla de la melena, y aún de todo el cuerpo. Viendo que acudía tanta gente al nuevo pescado, determinaron esquitarse de la pérdida que habían hecho, cortándome la sogá del pie, y así enviaron a pedir licencia a los señores inquisidores para mostrar por toda España un pez que tenía cara de hombre. Alcanzáronla con facilidad, por medio de un presente que, del mejor pescado que habían cogido, presentaron a sus señorías³⁸¹.

A travers cette séquence, la métamorphose remplit différentes fonctions essentielles. L'auteur traite d'abord avec ironie la thématique de la métamorphose telle qu'elle est présentée dans le *Lazarillo* de 1555, qui est clairement l'intertexte de référence. Pour Luna, le récit de métamorphose n'est pas du tout crédible dans le cadre de la littérature picaresque telle qu'elle est devenue. Il présente sa vision de la métamorphose sous une autre forme, celle du travestissement du personnage contre son gré, mais qui finalement n'a pas d'autre but que le

³⁸¹ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol. 1*, op. cit., pp.236-237.

travestissement classique de la picaresque dont le résultat est toujours de modifier la relation à autrui. D'autre fois en effet, le travestissement apparaît comme une alternative, une attitude personnelle du personnage. Ainsi par exemple, Lazaro est travesti de plein gré, après que l'écuyer lui ait volé ses habits.

El remedio que por entonces tomé (porque ninguno me lo daba), fue ver si los vestidos de aquel matasiete me podrían servir, hasta que Dios me deparase otros, pero era un laberinto: ni tenían principio ni fin. Entre las calzas y sayo no había diferencia. Puse las piernas en las mangas y las calzas por la ropilla, sin olvidar las medias, que parecían mangas de escribano. Las sandalias me podían servir de cormas, porque no tenían suelas. Esncasquetéme el sombrero, poniendo lo de arriba abajo, por estar menos mugriendo. De la gente de a pie y de a caballo que iban sobre mí, no hablo. Con esta figurilla fui a ver a mi amo, que me había enviado a llamar, el cual, espantado de ver aquella madagaña, le dio tal risa que las cinchas traseras se aflojaron, e hizo flux: por su honra es muy justo se pase en silencio. Después de haber hecho mil paradillas, me preguntó la causa de mi disfraz³⁸².

Au-delà d'être une forme de travestissement par les habits, l'auteur y rajoute de l'humour qui est une caractéristique essentielle des œuvres picaresques. Parfois aussi, le travestissement se manifeste à travers le comportement du protagoniste qui présente un lien étroit avec la satire. Ce dernier change d'habits afin de mener une critique de l'idéologie de l'époque.

Llegué a Valladolid con seis reales en la bolsa, porque la gente, que me veía tan flaco y descolorido, me daba limosna con mano franca, y yo la recibía no con escasa. Fuime derecho a la ropería donde, por cuatro reales y un cuartillo, compré una capa larga de bayeta que había sido de un portugués, tan raída como rota y descosida. Con ella, y con un sombrero alto como chimenea, ancho de halda como de fraile francisco, que compré por medio real, y con un palo en la mano, me paseaba por el lugar. Los que

³⁸² Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.227.

me veían se burlaban de mí: cada uno me decía su apodo. Los unos me llamaban filósofo de taberna; otros; “veis allí a San Pedro, vestido en vispera de fiesta”; otros: “ah, señor ratino, ¿quiere sebo para sus botas?” No faltó quién dijese parecía alma de médico de hospital³⁸³.

Dans ce passage, l’auteur lance un message fort en rapport avec l’idéologie des hommes de l’époque. Ce travestissement du personnage qui passe d’un gueux à un supposé personnage honorable mais risible montre que l’habit ne fait pas le moine et que les apparences sont souvent trompeuses. A travers l’image du travestissement de Lazaro, l’auteur montre le résultat des codes sociaux du concept de l’honneur sur l’attitude de certains dans la société. Autrement dit, tous les moyens sont bons pour coller un « *Don* » sur son nom ou d’être un homme d’honneur. Dans ce cas, on est en face d’une société en dérive, ancrée dans des idéologies dont les fondements reposent sur l’apparence. Principalement, c’est ce qui explique le travestissement de Lazaro.

En définitive, la métamorphose est une thématique bien développée dans les deux œuvres et traitée de différentes manières par l’auteur anonyme du *Lazarillo* de 1555 et aussi par Luna dans sa continuation de 1620. Cette dernière reprend d’ailleurs les recettes de la métamorphose par travestissement qui est un des ressorts narratifs de la picaresque classique. L’un utilise la démarche lucianesque des romans de transformation avec le passage d’un personnage d’humain en animal. Quant à l’autre, la métamorphose prend la forme d’un travestissement qui mêle humour et satire. On comprend alors qu’il y a bel et bien des oppositions entre les deux auteurs, ce que nous allons essayer de confirmer dans notre étude sur le système de personnage secondaire dans les deux œuvres.

³⁸³ Josep M. Sola-Solé, *Los tres Lazarillos Vol.1*, op. cit., p.293.

1.4.3 Le système de personnage secondaire

Dans tout récit, le personnage joue un rôle très important. D'une certaine manière, il n'existe pas de récit sans personnages. Ces derniers sont présentés comme des êtres fictifs utilisés pour mener à bien l'action et la narration des événements de la diégèse. Ainsi, on peut établir une typologie en suivant la présence de chaque personnage dans une œuvre. Ils peuvent être divisés en trois catégories : le ou les personnages principaux, les personnages secondaires et les figurants. Nul besoin de revenir sur le statut des personnages auquel nous avons consacré une longue étude. En revanche, ce qui nous occupe c'est précisément les personnages secondaires tels qu'ils sont présentés dans les deux œuvres que nous étudions.

L'étude de Greimas du modèle actantiel, que nous avons étudié dans la partie consacrée aux personnages, permet de mieux comprendre le sens des personnages secondaires. Ces derniers ont pour rôle d'aider (adjuvant) ou de nuire (opposant) le personnage principal dans sa quête de l'objet. Ils sont moins importants dans les récits mais leur présence a tout de même une influence sur l'action des personnages principaux. Notre objectif consiste à procéder à l'identification ou le sens de la présence des personnages secondaires à travers une étude comparative des deux œuvres.

Les deux continuations présentent des configurations différentes du point de vue de la thématique mais aussi de la technique narrative à l'image des personnages. Cette différence est due au choix des auteurs dans l'élaboration de chaque narration. Luna opte pour un récit qui le rapproche des auteurs picaresques, tandis que l'auteur anonyme de 1555 construit un récit d'approche lucianesque. Ce choix a donc une influence sur le statut des personnages secondaires. Chez l'auteur anonyme de 1555, les personnages secondaires sont présentés comme des êtres de

qualité qui, globalement, agissent pour aider Lazaro dans sa quête, dont on peut dire qu'il compte un nombre d'adjuvants non négligeable qui par ailleurs sont investis thématiquement comme acteurs de valeurs positives. C'est à l'image des thons, personnages féminins, qui agissent dans la cour subaquatique en compagnie du protagoniste. L'auteur les présente avec des attributs moraux et éthiques dans le but de montrer le côté positif des personnages féminins. Ces derniers sont vertueux et représentent l'idéologie de l'époque, c'est-à-dire, la vertu et les codes sociaux de l'honneur. L'image de la femme de Licio en est une parfaite illustration. C'est une femme vertueuse aux qualités humaines innombrables. On peut aussi reprendre l'exemple de son influence pour la libération de son mari Licio. La femme de Licio représente donc l'image positive de la femme loin des stéréotypes et de l'image négative dont Elvira, femme de Lazaro, fait l'objet. Cependant, il est possible de noter quelques exemples de critique à l'endroit de l'attitude d'autres personnages secondaires comme les religieux, don Paver (opposant principal de Lazaro dans le monde subaquatique) sans oublier la satire des docteurs de Salamanque après la deuxième métamorphose de Lazaro. On retient que le texte de 1555 donne une image positive d'une partie de ses personnages secondaires tout en conservant cette thématique de la satire si prépondérante pour le genre picaresque.

Cette démarche se différencie largement de celle adoptée par Juan de Luna dans son œuvre. Son idéologie antiespagnole et sa démarche picaresque l'obligent à placer la satire au cœur de sa narration. Dans son œuvre, toute l'action des personnages secondaires est à l'encontre des codes sociaux de l'honneur. Ainsi donc, « tout est à l'envers ». Luna construit l'image de personnages secondaires sans vertu et sans codes moraux. C'est d'ailleurs ce qui le différencie du traitement du système de personnages secondaires établi par l'auteur anonyme de 1555. Ce dernier,

comme nous l'avons vu, donne à certains ses personnages une place privilégiée dans la diégèse. Luna quant à lui divise ses personnages secondaires en trois parties : les religieux, les gitans et les femmes. Les religieux sont décrits pour leur avarice et leur cupidité. Ils fréquentent des lieux qui ternissent l'image de la religion. Quant aux gitans ils sont tous marginalisés et stéréotypés. Pour finir, l'un des éléments importants des personnages secondaires est l'image de la femme. Si l'auteur anonyme de 1555 présente des femmes à l'image positive, Luna apparaît comme un misogyne en présentant les femmes comme des personnages secondaires sans éthiques et sans honneur. Ce qui est donc l'opposé de la conception de la société espagnole de l'époque. Elles sont toutes des infidèles, des gitanes, des prostitués et parfois même des adultères. D'une manière générale, Luna s'oppose au traitement de l'image de la femme vertueuse dans la continuation de 1555, tout en montrant son mépris envers ces dernières. C'est d'ailleurs la raison principale qui a poussé certains critiques, tel Laurenti, à le taxer de misogynie.

En définitive, les deux continuations présentent des configurations très différentes sur de très nombreux plans, à l'exception de quelques rares exemples relatifs surtout à la question de la satire et du déplacement spatial. Luna, s'est employé à respecter le pacte établi avec le lecteur qui consiste à répondre à ses attentes en lui proposant une version plus proche de la picaresque. Dès lors, il s'engage à proposer une version bien différente de la continuation de 1555 qui, selon lui, n'est qu'invraisemblable ou fausse. C'est d'ailleurs ce qui justifie les différences, même s'il demeure des similitudes qui les rapprochent.

CONCLUSION

Les méthodes d'analyse littéraire que nous avons utilisées tout au long de notre recherche à savoir la critique historique, la narratologie et l'approche comparative nous ont permis d'avoir une vision panoramique des deux œuvres. La conception de Gustave Lanson qui part du principe de la critique historique a permis de concevoir une étude socio-historique afin de comprendre l'influence de la société sur les deux continuations du *Lazarillo*.

En ce qui concerne l'œuvre anonyme du *Lazarillo* de 1555, la critique historique a permis de déceler certains faits du contexte de l'époque transposés dans la fiction. L'étude de l'époque immédiatement antérieure, XV^{ème} siècle, avec l'apport des Rois Catholiques pour l'unification politique a permis de mieux comprendre l'héritage de Charles Quint. Ce dernier représente une figure emblématique qui règne dans un vaste empire grâce à ses possessions dans le monde. Cependant, la contestation intérieure et les guerres incessantes pour l'hégémonie en Méditerranée ont plongé le pays dans une crise à tous les niveaux. Notre étude a montré que ces éléments ont constitué une toile de fond pour l'auteur de la continuation du *Lazarillo* de 1555, qui plonge son protagoniste dans une Méditerranée théâtres des conflits les plus sombres et dans une cour des thons qui ressemble à celle décrite par les manuels de courtisan. D'ailleurs, Juan de Luna, auteur de la continuation du *Lazarillo* de 1620, emboîte le pas à l'auteur anonyme en concevant le contexte historique de l'époque comme une source d'inspiration, sans pour autant l'exploiter de la même façon, ce qui est logique. Au XVII^{ème} siècle, sous le règne de Philippe III, nous avons pu cependant noter la persistance de la question d'hégémonie en Méditerranée et les guerres incessantes qui plongent le pays dans la crise. L'Espagne malgré ses nombreuses ressources, s'appauvrit largement. Cette crise affecte particulièrement la société et contribue à la création de groupes

marginiaux à l'image des gitans, des *pícaros* et aussi des prostitués. L'influence de ce contexte chez Luna se manifeste à travers son protagoniste Lazaro, qui représente le rejet des valeurs sociales positives de l'époque. Cette influence s'exerce à travers la dépravation des mœurs, le recours à des activités marginales chez les femmes et la remise en question des codes sociaux de l'honneur. En résumé, la méthode d'analyse de critique historique adoptée par Gustave Lanson nous a permis de noter le génie des auteurs des deux continuations qui réussissent à réunir la réalité historique et la fiction pour produire des œuvres légendaires.

L'étude du contexte historique est parallèle avec celle du contexte littéraire des deux œuvres. Au XVI^{ème} siècle, la littérature connaît un succès retentissant avec des auteurs célèbres, qui représentent l'hégémonie espagnole dans le domaine littéraire. L'influence de l'Humanisme, qui apporte une nouvelle conception de la littérature, contribue à la création de nouveaux genres, dont le plus important est la picaresque. Au XVII^{ème} siècle, malgré l'ampleur de la crise, notre étude a montré l'existence d'une littérature florissante, dont le plus illustratif est l'avènement du baroque avec des auteurs emblématiques comme Cervantès, Quevedo, Góngora ou encore Calderón.

L'étude de la picaresque, genre auquel appartient les deux œuvres que nous avons étudiées, a permis non seulement de comprendre le *Lazarillo de Tormes* de 1554 qui constitue l'œuvre fondatrice du genre, mais aussi et surtout d'établir ses différentes caractéristiques. Cependant, à travers notre recherche, nous avons pu poser le débat sur la perception de la picaresque comme genre littéraire. Ainsi, cette partie sur la réception critique de la picaresque a permis de réunir les différents travaux des critiques sur la question. Nous avons découvert que l'hybridation entre genres littéraires dans les œuvres picaresques

constitue une raison fondamentale pour remettre en question sa perception comme genre littéraire.

L'analyse de la technique narrative a permis de comprendre la diversité des éléments internes qui ne sont toujours pas exploités par la critique. La narratologie représente une discipline efficace pour cerner les deux récits mais aussi combler ce vide. A travers l'étude des niveaux narratifs nous avons noté l'insertion de récits enchâssés par les deux auteurs. L'apport de Gérard Genette a permis de diviser ces niveaux narratifs en trois parties à savoir les niveaux extradiégétiques, intradiégétiques et métadiégétiques. Le niveau extradiégétique, élément central dans les deux œuvres se manifeste par des indications temporelles au présent de l'indicatif avec un ensemble d'éléments qui apparaissent comme une théorie morale de l'expérience de Lazaro. Quant à la question de point de vue ou focalisation, nous avons pu déceler les perspectives des personnages à l'intérieur de la narration. La typologie établie par Genette est d'une efficacité indéniable pour mener à bien cette étude. Il s'agit de la focalisation zéro, la focalisation interne et la focalisation externe. Dans ce sens, nous avons conçu les deux œuvres à travers une focalisation zéro dans la mesure où dans la plupart des récits (pseudo) autobiographique le narrateur détient un savoir supérieur à celui du personnage. Par contre, cela n'empêche pas le passage d'une focalisation à une autre au sein de la diégèse. Cependant, les incohérences dans l'application des différentes focalisations ont soulevé un débat contradictoire chez certains spécialistes à l'image d'Alain Rabatel qui s'appuie sur leur maniement malcommode ou encore Mieke Bal qui parle d'ambiguïté dans les types de focalisation. Dans notre étude, nous avons montré ces incohérences à travers une manœuvre narrative qui introduit parfois une amorce de tension narrative.

La catégorisation des êtres fictifs qui agissent au sein de l'univers fictionnel a permis de comprendre le sens de la représentation des personnages. Dans les deux œuvres, les personnages sont caricaturés. Cette démarche entre dans la conception des auteurs de la picaresque pour la critique sociale. A travers leurs personnages, les deux auteurs montrent le panorama social de l'époque en dénichant les aspects les plus condamnables de la société.

En poursuivant toujours notre recherche sur la narration, la notion de référence caractérise l'étude des trajectoires spatiales et de la temporalité. Elle se manifeste à travers une construction par des toponymes, qui contribue au souci de vraisemblance. Elle contribue aussi à créer une illusion référentielle. En ce qui concerne les trajectoires spatiales, nous avons pu noter des espaces qui existent dans le hors texte. Pour l'espace maritime, il apparaît comme imaginaire, sans valeur référentielle, dans la mesure où il ne peut pas être considéré du point de vue de la géographie ou de la cartographie. Par contre, il permet de montrer les dangers de la Méditerranée et de la cour. D'où la question de « crítica de corte » sur laquelle nous sommes basé pour comprendre le sens de la représentation de la cour dans les profondeurs maritimes. Quant aux espaces intérieurs, principalement chez Luna, ils constituent des cadres marginaux pour cacher les vices. En définitive, notre étude a montré que l'espace dans les deux récits remplit des fonctions narratives et morales.

La temporalité se manifeste à travers une représentation du temps de l'univers sous une forme d'imitation. La dualité entre le temps de la narration et le temps du discours a permis de mieux cerner les deux récits. A cela s'ajoute aussi les références temporelles qui contribuent à créer un effet de réel chez le lecteur.

L'étude de l'univers thématique des deux œuvres a été une occasion pour nous d'étudier en profondeur la question de la métamorphose dans la continuation de 1555 et l'univers picaresque dans la continuation de Luna de 1620. Pour la thématique de la métamorphose, sa conception à travers le recours à la mythologie grecque a permis de comprendre ses différentes fonctions. La catégorisation faite par Berthelot a permis de situer la dimension littéraire de la métamorphose. Chez Lazaro, la métamorphose représente un parcours initiatique qui le plonge dans la cour subaquatique et qui aboutit plus tard à sa régénération. Cette régénération se manifeste à travers sa deuxième métamorphose ou le passage du corps animal au corps humain. Globalement, cette métamorphose est en lien direct avec la satire sociale héritée des récits de caractère lucianesque, c'est-à-dire, des romans de transformation. Quant à l'étude picaresque de la continuation de Luna de 1620, elle a permis de cerner le récit en tenant compte les caractéristiques les plus représentatives du genre de la picaresque à savoir le récit d'antihonneur, la satire sociale et le déterminisme du protagoniste.

La démarche de notre recherche, qui part de l'approche de la critique historique en passant par la narratologie et l'étude comparative nous a permis d'avoir une vision plus large des récits. Elle a aussi facilité l'étude comparative des œuvres. A travers cette étude comparative, nous avons distingué ce qui différencie les deux œuvres selon la conception de la picaresque et ce qui les opposent. Il s'agit aussi de répondre à notre interrogation de départ, qui constituait la problématique de notre recherche : comment deux œuvres qui apparaissent toutes les deux comme les continuations d'un récit peuvent-elles présenter des thématiques différentes ? Nous avons montré que cette divergence est surtout due au fait que le genre n'était pas encore codifié ; ce qui impose une hybridation avec des éléments littéraires propres à chaque époque.

Ceci justifie aussi la question de la métamorphose dans la continuation de 1555 de caractère lucianesque.

Ce travail de recherche nous permet d'envisager une insertion dans le milieu de l'enseignement supérieur et de la recherche. Après la thèse le statut d'enseignant chercheur au Sénégal pourrait nous permettre alors d'approfondir certains points essentiels que nous avons étudiés dans les deux œuvres. En définitive, notre objet de recherche nous a permis de réfléchir sur l'apport des différentes méthodes d'analyses en recherche littéraire. Ainsi, nous avons essayé de combiner l'approche sociohistorique générale avec l'analyse des nouvelles formes narratives et l'histoire des genres et leur évolution. Ainsi, il nous semble nécessaire de pouvoir croiser ces méthodes dans nos futures recherches car elles s'enrichissent mutuellement. De ce point de vue, la fin de la thèse nous a apporté une méthode de travail structurante qui pourra être mise à profit sur d'autres productions littéraires, que ce soit d'autres romans picaresques ou leurs continuations postérieures³⁸⁴ ou des récits d'un autre genre.

³⁸⁴ On pense notamment à des œuvres picaresques comme *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán de 1599 et sa continuation en 1604 mais aussi *La pícaro Justina* de Francisco López de Úbeda de 1605 sans oublier *El Buscón* de Quevedo de 1626.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire et Histoire littéraire

- Allen, Paul, *Felipe III y la Pax hispánica 1598-1621*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Bataillon, Marcel, *Erasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1998.
- Bennassar, Bartolomé, « Problématique de la prostitution à l'époque moderne », In : *La prostitution en Espagne : de l'époque des Rois Catholique à la IIème République*, Paris, 1994.
- Bustamante García, Agustín, « El Santo oficio de Valladolid y los artistas », *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, Tome 61, 1995, pp.456-466.
- Canavaggio, Jean, *Histoire de la littérature espagnole. Moyen Age, XVIème siècle, XVIIème siècle*, Paris, Fayard, 1993.
- Carande, Ramón, *Carlos V y sus banqueros Vol.1*, Madrid, Edición crítica, 2000.
- Carrasco Raphael, *Charles Quint et la monarchie espagnole*, Paris, Ellipses, 2005.
- Civil, Pierre, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, Paris, Dunod, 1997.
- Defourneaux, Marceline, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Hachette, 1964.
- Delort, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, Seuil, 1984.
- Eliot, John, *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1999.
- Esteban, José, *Refranero anticlerical*, Madrid, Vosa, 1994.
- Gelis, Jacques, « Le corps, l'Eglise et le sacré », In : *Histoire du corps Vol.1. De la Renaissance aux lumières*, Paris, Seuil, 2005.
- Godman, David, *El poderío naval español. Historia de la armada española del siglo XVII*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

- Lanson, Gustave, « L'histoire littéraire et la sociologie », In : *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, Armand Colin, 1904, pp.621-642.
- Leblond, Bernard, *Les gitans d'Espagne*, Paris, PUF, 1985.
- Marcos Martin, Alberto, *España en los siglos XVI, XVII y XVIII. Economía y sociedad*, Barcelona, Caja Duero, 2000.
- Mira Caballos, Esteban, *Las armadas imperiales. La guerra en tiempos de Carlos y Felipe II*, Madrid, la esfera de los libros, 2005.
- Norman, Daniel, *Tempête sur Alger. L'expédition de Charles Quint en 1541*, Paris, Bouchène, 2001.
- Pérez, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996.
- Pérez, Joseph, *La revolución de las comunidades de Castilla (1520-1521)*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1999.
- Zuili, Marc, *Société et économie de l'Espagne au XVIème siècle*, Paris, Les éditions de l'école polytechnique, 2008.

Théorie de la littérature

- Bale, Mieke, « Narration et focalisation : Pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, N°29, 1997, pp.107-127.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1976.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bonhomme, Beatrice, « Espace et paysage méditerranée dans les textes de *Le Clézio* », In : *Cahiers de narratologie*, N°9, *Espace et voix narrative*, Nice, CNA, 1999, pp.10-31.

- Brau, Jean Louis, « La dimension spatiale du récit dans le Quichotte », In : *Cahiers de narratologie, N°8, création de l'espace et narration littéraire*, Nice, CNA, 1997, pp.81-94.
- Brunel, Pierre, Pachois, Claude, Rousseau, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 1983.
- Chevrel, Yves, *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Combe, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2003.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Dunod, 1997.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- González de Amezua y Mayo, Agustín, *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de archivos, 1929.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1968.
- Iehl, Dominique, *Le grotesque*, Paris, PUF, 1997.
- Marti, Marc, « L'espace dans le roman épistolaire : *La Serafina* de José de Fuentes (1797) », In : *Cahiers de narratologie, N°8, Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, CNA, 1997, pp.81-94.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- Rabatel, Alain, *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Publication du Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours, 1997.
- Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.
- Rousset, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986.
- Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Nathan, 2003.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », In : *Communication*, 8. *Recherche sémiologique : L'analyse structurale du récit*, 1966, pp.125-151.

Tynianov, Iouri, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965.

Vierne, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, PUG, 2000.

Travaux sur la picaresque

Apulée, *Les métamorphoses ou l'Ane d'or*, Paris, Belles Lettres, 2007.

Aubrun, Charles, « La dispute de l'eau et du vin », In : *Bulletin Hispanique*, Tome 58, N°4, 1956, pp.453-456.

Bataillon, Marcel, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca, Anaya, 1973.

Berthelot, Francis, *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*, Paris, Nathan, 1993.

Bertin Elisabeth, Cécile, « Métamorphose ichtyologique et asine dans la littérature picaresque : une échappatoire utopique à la mort sociale ? », In : *Bulletin Hispanique*, Tome 117, N°2, 2015, pp.531-538.

Bertin Elisabeth, Cécile, « Les archétypes féminins dans les récits picaresques : entre tradition et subversion », In : *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or : Vénus, Eve, Marie, ...?* Revue du C.R.I.S.O.L 16/17, 2007, pp.355-371.

Bertin Elisabeth, Cécile, « Le pícario, héros en tension et figure de la rupture », In : *Babel*, N°26, 2012, pp.65-85.

Besson, Cyril, « Frères ennemis, ou les métamorphoses du Texte dans *The Private Memoirs and confessions of a Justified Simmer* de James Hogg et *The Master of Ballantrae*, de Robert Louis

- Stevenson », In : *La métamorphose. Définitions, formes, thèmes*, Editions Gérard Montfort, 2009, pp.135-150.
- Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Madrid, Universidad Santiago de Compostela, 1992.
- Close, Anthony, « La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro », In: *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, coord. por Arellano y Victoriano Roncero López, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp.115-142.
- Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Histoire du corps Vol.1. De la Renaissance aux lumières*, Paris, Seuil, 2005.
- Corread, Nicolas, « Les satires ménippées de la science nouvelle : la littérature comme avenir de la sagesse ? », In : *Science et littérature*, Belles Lettres, 2015, pp.28-46.
- De Riquier, Martin, *La Celestina y Lazarillos*, Barcelona, Vergara Editorial, 1959.
- Del Carmen Vaquero, María, « Juan de Luna, continuador del *Lazarillo*: ¿Miembro de la toledana familia Álvarez Zapata? », *Revista Lemir*, N°8, 2004, pp.1-18.
- Delpech, François, « Lazare, l'eau, le vin et les thons. Eléments pour une recherche sur les corrélats folkloriques de la première continuation du *Lazarillo* (Anvers 155), In : *Ecriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIème et XVIIème siècle. Hommage du CRES à Agustín Redondo*, 2001, pp.309-327.
- Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, ed. de Ana Vian, Barcelona, Sirmio, Quadernos Crema, 1994.
- Edgar Zwez, Richard, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1555)*, Valencia, Albatros, 1970.

- Escamilla, Michèle, « La réalité et la fiction : La picaresque dans son contexte historique », In : *Le roman picaresque. El Lazarillo de Tormes et El Buscón*, Nantes, Editions du Temps, 2006, pp.13-78.
- La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2001.
- Laurenti, Joseph, « Caricatura y misoginismo en la *Segunda Parte de la vida de Lazarillo de Tormes* (1620) de Juan de Luna », Centro Virtual Cervantes, AISO Actas V, 1999, pp.771-781.
- Lázaro Carreter, Fernando, « Para una revisión del concepto de novela picaresca », In: *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas*, El colegio de México, 1970, pp.27-45.
- Marguet, Christine, « Fernando Rodríguez Mansilla (ed.), Picaresca femenina de Alonso de Castillo: Teresa de Manzanares y la Garduña de Sevilla », *Mélanges de la casa de Velásquez*, 44-2/2014.
- María Sola-Solé, Josep, *Los tres Lazarillos Vol.1*, Barcelona, Puvil Libros, 1987.
- Marigno, Emmanuel, « Le rôle des anthologies allemandes dans la création du concept de picaresque », In : *Canon et identité culturelle. Elites, Masses, Manipulation*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2010, pp.153-159.
- Meyer Minnemann, Klaus, « El género de la novela picaresca », In: *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert, 2008, pp.14-40.
- Michel, Christian, *La métamorphose. Franz Kafka*, Paris, Bordas, 2004.
- Miguel de Cervantes Saavedra. Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999.

- Molho, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », In : *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, pp. XI-CXCLII.
- Morgado García, Arturo, « La visión del mundo animal en la España del Siglo XVII: *El Bestiario* de Covarrubias », In: *Cuadernos de Historia Moderna*, N°36, 2011, pp.67-88.
- Nais, Hélène, « Pour une notice lexicologique sur le mot “métamorphose” », In : *Poétique de la métamorphose*, Saint-Etienne, Publication de l’Université de Saint-Etienne, 1981, pp.15-25.
- Ovide, *Les Métamorphoses*. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Joseph Chamonard. Tome deuxième, Paris, Garnier, 1953.
- Ovide, *Les Métamorphoses (I-V)*, Tome 1, Paris, Belles Lettres, 1957.
- Peyrebonne, Nathalie, « Le second *Lazarillo*, réécriture aquatique d’un manuel de courtisan », In : *L’imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pp.169-177.
- Piñero Ramírez, Pedro Manuel, « *La Segunda parte del Lazarillo (1555)*. Suma de estímulos diversos o los comienzos desconcertados de un género », In: *Criticón* (Toulouse), N°120-121, 2014, pp.171-1999.
- Piñero Ramírez, Pedro Manuel, « Lázaro cortesano (*Segunda parte del Lazarillo*, Amberes, 1555, capítulos XIII-XIX) », In: *Bulletin Hispanique*, Tome 92, N°1, 1990, pp.591-607.
- Rabaté, Philippe, « Ecrire la métamorphose dans la littérature du Siècle d’Or », In : *Métamorphose (s) : représentations et réécritures*, *Bulletin Hispanique*, Tome 117, N°2, 2015, pp.433-454.
- Rabaté, Philippe, Las vidas de *Lazarillo de Tormes*: Fortunas y adversidades de un modelo », In: *La escritura inacabada*.

- Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2017, pp.205-223.
- Rabaté, Philippe, « La femme allemande entre “Eve satanique” et “Eve touchante” : réflexions sur les quelques figures féminines dans le *Guzmán de Alfarache* », In : *La femme dans la littérature et l'iconographie du Siècle d'Or : Venus, Eve, Marie, ...?*, Revue du C.R.I.S.O.L 16/17 ? 2007, pp.355-371.
- Rey Álvarez, Alfonso, « La novela picaresca y el narrador fidedigno », *Hispanic Review*, N°47, 1979, pp.55-75.
- Roncero López, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela cortesana*, Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert, 2010
- Ruiz Pérez, Pedro, « Sátira menipea y linaje narrativo: una lectura actualizada », In: *Sátira menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a Don Quijote*, Pessac, Université de Bordeaux, 2017.
- Siary, Gérard, « Echos picaresques dans le roman contemporain », *Pazlauhesh – e – Zabanha – yekhareji*, N°21, Special Issue, French, 2005, pp.49-60.
- Soupault Rouane, Isabelle, *Le roman picaresque et El Buscón*, Paris, Sedes CNED, 2007.
- Tempère, Delphine, « Les monstres marins : reflets d'un imaginaire au fil des nouvelles perceptions des espaces maritimes », In : *Le monstre, Espagne et Amérique Latine*, Paris, Harmattan, 2009, pp.31-46.