



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

*LITTERATURES DE L'EUROPE UNIE*

*Ciclo XXIV*

Settore/i scientifico-disciplinare/i di afferenza: L-FIL-LET/14

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4 -

*La permanence du picaresque dans la littérature  
contemporaine*

Presentata da: Clizia Cevasco

**Coordinatore Dottorato  
Prof.ssa Anna Paola Soncini**

**Relatore  
Prof. Valerio Marchetti**

Esame finale anno 2013

In collaborazione con





## *Remerciements*

Je tiens à remercier de tout cœur Monsieur le Professeur Valerio Marchetti, pour son aide et son soutien, sans qui je n'aurais pas cru pouvoir commencer et mener à bien ce travail. Mes remerciements vont aussi à Madame le Professeur Anna Soncini, à tous les professeurs du D. E. S. E. et à Monsieur le Professeur Denis Labouret pour son accueil à l'Université Paris-Sorbonne.

J'adresse mes plus sincères remerciements à mes parents, qui m'ont soutenue par leur générosité et qui m'ont aidée à conclure mon parcours d'études par leur soutien matériel et moral, qui m'a été si précieux ; et à ma petite sœur Arianna pour sa grande capacité d'écoute, pour sa très grande affection, pour son sourire qui m'accompagne toujours, mais aussi pour m'avoir supportée dans le sens plus large du mot.

Un très grand remerciement aussi à mes chères amies Claudia et Anna, qui gardent encore une partie de mon enfance ; et à mes chères Giulietta, Caterina et Letizia, qui n'ont jamais manqué de transmettre leurs indispensables encouragements, surtout dans cette dernière période.

## *Table de matières*

<b><i>INTRODUCTION</i></b>	<b>2</b>
<b><i>1. LES RÉÉCRITURES ET LES ADAPTATIONS CONTEMPORAINES</i></b>	<b>22</b>
<b><i>2. LE NARRATEUR</i></b>	<b>55</b>
<b><i>3. LA NAISSANCE IGNOBLE</i></b>	<b>101</b>
<b><i>4. LA MARGINALISATION</i></b>	<b>170</b>
<b><i>5. LE DYNAMISME DU PÍCARO</i></b>	<b>230</b>
<b><i>6. LA FIN DU RÉCIT PICARESQUE</i></b>	<b>295</b>
<b><i>CONCLUSIONS</i></b>	<b>347</b>
<b><i>APPENDICE</i></b>	<b>352</b>
<b><i>BIBLIOGRAPHIE</i></b>	<b>355</b>

## ***Introduction***

Le picaresque est une forme très controversée dans la critique contemporaine. D'un côté, il semble qu'il y ait une certaine réticence à appliquer cette catégorie à la littérature des XXe et XXIe siècles. De l'autre, il existe des définitions hétérogènes telles que « écho picaresque », « reprise du picaresque », « resurgissement du picaresque » ou encore « renaissance du picaresque » ; mais les critiques ne sont pas parvenues à en donner une lecture commune.

La forme du picaresque est généralement établie à partir de trois textes canoniques : *La Vida de Lazarillo de Tormes*, la *Vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán et *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos* de Francisco de Quevedo. Ces récits constituent un premier corpus donnant naissance au canon du roman picaresque. Le *Lazarillo de Tormes* date approximativement de 1553-1554, le *Guzmán* date de 1599 et enfin le *Buscón* date de 1626. La périodisation est évidemment celle de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle. De plus, le contexte géographique permettant la naissance de ce genre littéraire est l'Espagne. Ainsi la forme institutionnalisée du picaresque est-elle constituée sur la base de données temporelles et géographiques bien précises et limitées.

Tout le monde s'accorde pour soutenir que, à la suite de cette première période de formation du genre, le récit picaresque a été rapidement exporté dans d'autres pays (par exemple en France, en Angleterre et en Allemagne). En tous cas, beaucoup de critiques arrêtent cette évolution littéraire vers la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Parmi ces critiques, on peut rappeler Alberto del Monte. Dans *Il romanzo picaresco*, publié en 1957, Alberto del Monte affirme qu'il est véritablement infécond d'étendre les limites de ce genre dans le temps et dans l'espace, parce que cela en causerait la dissolution. À son avis, il est important de garder un point de vue historique pour saisir l'essence du picaresque qui est « una forma socialmente condizionata, in quanto espressione elaborata e cosciente, ma spontanea, di un contenuto ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alberto Del Monte, *Il romanzo picaresco*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1957, p. 8.

Cette forme socialement conditionnée est « instaurata da un'opera e accettata e rinnovata da scrittori successivi, esprimenti una stessa realtà storico-umana ».<sup>2</sup> La réalité historique, à laquelle il se réfère, ne peut être que celle de l'Espagne du Siècle d'Or. Dans sa perspective qui tend à réduire le corpus des romans picaresques, « il genere picaresco si rivela più esiguo di quanto si possa credere e la sua parabola storica assai breve, ma altrettanto rilevata e corposa ». <sup>3</sup> L'avantage de l'interprétation sociale est constitué par la possibilité de fixer les limites du genre, trop souvent floues.

Maurice Molho parle aussi de dissolution du genre picaresque dans l'introduction de *Romans picaresques espagnols*, une édition française de 1968 regroupant plusieurs œuvres canoniques. Le picaresque d'après lui s'éteint avec la fin de l'Europe de l'Ancien Régime.

*La pensée picaresque est liée, dans le temps de l'histoire, à ce qu'il nous sera peut-être permis d'appeler l'Europe d'Ancien Régime. Elle est un événement qui ne lui survivra pas.*<sup>4</sup>

Molho précise que la littérature picaresque prend notamment fin avec le *Buscón* de Quevedo.

*Évanouie en Espagne (avec Quevedo) au moment où l'Espagne entre en sclérose, la pensée picaresque, après avoir donné un fruit tardif et inespéré dans l'Angleterre puritaine, ne pouvait se survivre ou renaître dans l'Europe du XVIIIe siècle.*<sup>5</sup>

La raison de la mort de la pensée picaresque réside dans la disparition de « l'ancienne conception du lignage », et par conséquent de la perte de valeur du concept d'antihonneur.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> Maurice Molho, « Introduction à la pensée picaresque », in *Romans picaresques espagnols*, sous la dir. de Maurice Molho et Jean François Reille, Paris : Gallimard, 1968, p. CXLI.

<sup>5</sup> *Ibid.*

*Il eût fallu, en effet, pour qu'elle pût survivre ou renouer sa carrière, que l'ancienne conception du lignage, sur laquelle repose la notion fondamentale d'antihonneur, ne se vît point soumise par une réflexion critique sûre d'elle et désormais partagée, à un ébranlement dont elle ne devait point se relever.*<sup>6</sup>

La philosophie des Lumières défend et diffuse l'idée de l'homme et de l'égalité profonde parmi les hommes, en dissolvant les bases idéologiques sur lesquelles le picaresque se fonde. Pour cette raison, à partir de ce moment, le pícario « n'a plus qu'à se démettre d'un antihonneur fondé sur sa naissance et qui ne le désigne plus au mépris public ».<sup>7</sup>

*C'est pourquoi les livres qu'on va lire, en vertu de leur date morale dont on ne saurait les délier, sont pour nous (c'est leur grandeur) d'une parfaite et totale inactualité. Nous les parcourons comme on ferait d'une planète désertée et dorénavant inhabitable, dont la considération nous ramène aux couches les plus profondes et les plus oubliées de notre histoire morale. Ils ne nous parlent plus qu'à travers un jeu de malentendus, qu'ils sont assez riches pour entretenir, mais qu'il fallait briser pour nous rendre à nous-mêmes et leur restituer leur substance à jamais abolie.*<sup>8</sup>

Molho conclut ainsi son introduction à l'édition des œuvres canoniques espagnoles du picaresque, en soulignant leur distance par rapport à l'époque contemporaine.

Dans *Le roman picaresque* de 1989, Didier Souiller donne une limite temporelle à la forme picaresque. À son avis, la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle signe la mort du picaresque, qui s'installe dans d'autres pays : l'exportation du picaresque donnerait lieu à sa disparition, vu la conséquente transformation de sa problématique essentielle.

*Il y a là la possibilité de cerner le phénomène picaresque spécifiquement et historiquement à la fois : le roman picaresque naît en Espagne et il y trouve sa matière religieuse, sociale et morale. Il serait vain de n'en faire qu'une forme (roman dans lequel*

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. CXLII.

*le héros voyage dans différentes classes sociales, assumant toutes sortes de conditions), mais l'importance de l'apport espagnol ne saurait cacher que, comme tous les genres, ce roman a connu une évolution, et ce, sur deux plans : s'implantant dans d'autres pays, sa problématique (religieuse, sociale et morale) s'est modifiée pour exprimer la mentalité globale d'une autre nation ; la plasticité et la fécondité de ce genre lui ont permis, d'autre part, d'accentuer certains de ses traits constitutifs au détriment d'autres : en ce sens, le roman picaresque est à l'origine du roman réaliste et du roman de mœurs, qui devaient bientôt le supplanter.*<sup>9</sup>

Didier Souiller choisit de la sorte une « chronologie courte », dont le point de départ se situe en 1555 et qui se termine avec la fin du XVIIIe siècle. Il souligne de plus qu'« avant de disparaître, le pícáro s'est transformé en même temps qu'une société qui découvrait les Lumières ».<sup>10</sup> Comme critère fondamental, Souiller cherche ici à « lier la problématique picaresque à la société aristocratique et à ses contradictions ».<sup>11</sup>

La naissance du picaresque en Espagne dérive de la matière religieuse, sociale et morale que cette narration y trouve dans le Siècle d'Or. Le picaresque naît en opposition à l'idéologie aristocratique, qui avait été exprimée dans les romans de chevalerie : ainsi ces récits s'enracinent-ils solidement dans l'espace et dans le temps de l'Espagne du Siècle d'Or.

Souiller, aussi bien que Molho, voit dans la fin de la domination aristocratique la disparition d'une morale qui entraîne la dissolution du récit picaresque. Au contraire de Molho, Souiller soutient que le picaresque meurt à l'époque de la montée du capitalisme industriel et des bouleversements de la Révolution Française. D'après lui, le roman réaliste et le roman de mœurs prennent la place du roman picaresque qui en représente l'origine. La limitation historique du roman picaresque est très claire : « il meurt vers le milieu de la seconde moitié du XVIIIe siècle ».<sup>12</sup>

Ces critiques considèrent que le récit picaresque est une catégorie historique et par conséquent close. Au contraire, pour d'autres critiques le picaresque est une forme a-historique qui constitue une tradition narrative ouverte.

---

<sup>9</sup> Didier Souiller, *Le roman Picaresque*, Paris : PUF, 1989, p. 5-6.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 6.



De ce point de vue, on peut citer Gonzalo Sobejano, qui dessine un tableau des romans picaresques espagnols du XXe siècle, dans son article *Sobre la novela picaresca contemporánea* paru en 1964. Il repère les premiers exemples d'un picaresque contemporain au début du siècle dans *Silvestre Paradox*, puis dans la trilogie *La lucha por la vida* de Pío Baroja. Il souligne que cette veine picaresque n'est pas une simple réadaptation de vieux récits, mais plutôt une nouvelle forme de narration : « No parece, pues, que se propusiera Baroja con tal novela imitar el viejo relato picaresco, sino dar forma novelada a un mundo de bohemia literaria que por su personal experiencia conocía ». <sup>13</sup>

Il poursuit en citant *La horla* de Vicente Blasco Ibáñez, paru en 1905. Ensuite il analyse le refus de tout penchant populaire, et donc picaresque, par la génération de Ortega y Gasset, Gómez de la Serna et Pérez de Ayala. Après ces années d'aristocratie littéraire, comme il les définit, il constate la reprise d'un intérêt pour le picaresque, qui coïncide avec la fin de la guerre civile.

Cette forme narrative se reflète sans aucun doute dans le réalisme espagnol naissant. Des exemples peuvent être reconnus chez Camilo José Cela, dans *La familia de Pascual Duarte* (1942) aussi bien que dans *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944). Et encore chez Darío Fernández-Flórez dans *Lola, espejo oscuro* (1950), ou chez Rafael Sánchez Ferlosio qui publie en 1951 *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

En conclusion, Sobejano trace une parabole historique de la permanence du picaresque dans l'Espagne du XXe siècle : il met en évidence la toute première critique sociologique du voyou qui permet la revalorisation du picaresque chez Baroja ; ensuite, jusqu'aux années quarante, la dévalorisation de la littérature picaresque qui est considérée dans la perspective de l'aristocratie littéraire en tant qu'expression populaire ; puis, à partir de la génération qui vit activement la guerre civile, la tendance à revêtir le pícario d'un caractère symbolique. Le personnage picaresque incarne ainsi la lutte de l'homme face à l'incertitude de son destin.

Cette parabole prend fin avec la dernière génération d'écrivains qui considèrent *la novela picaresca* comme le modèle romanesque fondamental permettant de saisir et de mettre en lumière les réalités historico-sociales les plus difficiles.

---

<sup>13</sup> Gonzalo Sobejano, « Sobre la novela picaresca contemporánea », *Boletín del Seminario de Derecho Político, Universidad de Salamanca*, 1964, n° 31, p. 225.

D'après Sobejano, le XXe siècle a montré l'importance et la valeur de *la novela picaresca* en tant que premier modèle européen d'un roman qui dévoile une conscience critique du monde : un tel roman se fait porteur d'une condition historique précise, grâce au récit des péripéties d'un personnage, inséré dans son milieu social, tout en gardant en même temps une connotation symbolique renvoyant à la nature de l'homme par rapport à la société. Toutefois, Sobejano précise que la permanence du picaresque au XXe siècle ne se limite pas à une reprise de la figure du pícaro, mais consiste plutôt dans une réactivation du récit picaresque en fonction de la description de la réalité actuelle.

Une analyse très différente est conduite par René-Marill Albérès dans son *Renaissance du roman picaresque* paru dans la Revue de Paris en 1968. Il constate la diffusion d'un genre qu'il appelle « picaresque » au sens large du mot, et qui à son avis n'est pas assez pris en considération par la critique française.

*Dans les pays voisins, un genre prédomine, que j'appellerais volontiers « picaresque » en élargissant la signification du mot, et qui est à peu près inconnu chez nous. Je veux parler ici de la littérature de l'Europe amie, de l'Europe proche, parce que nous la méconnaissions en faveur de nos goûts particuliers.<sup>14</sup>*

Il se propose alors de tracer le cadre de ce qu'il définit comme le « grand phénomène du roman picaresque », qui a d'après lui eu beaucoup plus de retentissement dans d'autres pays que la France.

*Je voudrais seulement évoquer très rapidement ce grand phénomène du roman picaresque (au sens large du mot) qui, en Europe, a succédé au roman de la condition humaine.<sup>15</sup>*

Les années soixante ont connu la disparition de « l'interrogation sur la condition humaine » qui l'avait emporté jusqu'à la seconde guerre mondiale. Par conséquent, « ce que l'on pouvait appeler le “sentiment tragique de la vie” ou “l'inquiétude humaine”, cesse

---

<sup>14</sup> René-Marill Albérès, « Renaissance du roman picaresque », *Revue de Paris*, 1968, n° 15, p. 46.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 47.

de s'exprimer directement au cœur de l'homme ou dans ses opinions métaphysiques, et se trouve en quelques sorte rejeté dans le monde ».<sup>16</sup>

Alors, ce qu'Albérès définit comme « le spectacle du monde » devient l'objet de « l'imagination littéraire ».<sup>17</sup> Même le roman à la première personne cesse d'être « une confession intime » pour devenir une mise en question de l'univers extérieur, « soit dans le nouveau roman qui en modifie l'optique, soit dans le roman descriptif et narratif qui se charge d'intentions picaresques ».<sup>18</sup>

Il soutient l'existence d'une concordance entre le « nouveau roman » et le roman picaresque dont il parle. Cette correspondance dérive de la représentation d'un « monde déformé et disloqué ».

*Dans des romans comme ceux d'Alfred Kern (Le Clown) ou dans des best-sellers comme les livres d'Iris Murdoch, aussi bien que des récits plus raffinés comme ceux d'Henri Thomas (Le Monde absent, le Promontoire) – et l'on pourrait citer des centaines d'exemples, c'est-à-dire presque toute notre littérature narrative –, le monde est présenté comme une dérision, le monde est non pas « absurde », mais désordonné, déconcertant, imprévisible. L'imagination romanesque s'est installée dans le picaresque.*<sup>19</sup>

Cette vision du monde représenté en tant que « dérision » est selon lui partagée par le roman contemporain, ce qui amène Albérès à affirmer que « l'imagination romanesque s'est installée dans le picaresque ».

Dans cette perspective, il prend en considération *Le Clown* d'Alfred Kern, l'œuvre d'Iris Murdoch, *Le Monde absent* et *Le Promontoire* d'Henri Thomas, tout en spécifiant que l'on pourrait citer « des centaines d'exemples, c'est-à-dire presque toute notre littérature ».

La veine picaresque se mêle à la satire, au lyrisme et à un « caractère épique et burlesque »<sup>20</sup> chez Günter Grass, dont Albérès mentionne *Die Blechtrommel* et

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

*Hundejahre*. Et encore, on la retrouve chez Gisela Elsner, dans *Die Riesenzwerge* et chez Heinrich Böll dans *Ansichten eines Clowns*.

En tout cas, la liste des œuvres à l'intérieur desquelles il retrouve le picaresque est très vaste : il cite par exemple *The Old Men at the Zoo* d'Angus Wilson, *The Contenders* de John Wain, *The General* d'Alan Sillitoe, *Der Verfolger* de Günther Weisenborn, *Jeder stirbt für sich allein* d'Hans Fallada, *The Danger* de Jos Vandelloo, *La jeunesse du monde* de Paul Vialar, *Un cielo difficilmente azul* et *El capirote* d'Alfonso Grosso, *Les Briques* de Miklos Batori, *Vuk i zvonu* (dont la traduction française est *Le loup et la cloche*) et *Heroj na magarcu* (dont la traduction française est *Le héros à dos d'âne*) de Miodrag Bulatovic, *Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* (dont la traduction française est *Zorba le Grec*).

Après la seconde guerre mondiale, le roman n'est plus centré autour d' « une idée ou une thèse sous-jacente », mais il offre « une matière volontairement confuse, riche mais inorganique », qui s'exprime dans ce qu'il définit comme le « néo-psychologisme »<sup>21</sup> : il s'agit d'une « forme de roman dont la matière est faite, dans une atmosphère strictement psychologique, mais heurtée, hachée et imprévue, de sentiments, de rancœurs, de toute la ferveur acide des malentendus humains... ».<sup>22</sup>

Il mentionne à ce propos en guise de précurseurs les *Novelle* de Luigi Pirandello, *Gli Indifferenti* d'Alberto Moravia, *Pietà contro pietà* de Guido Piovene. Il souligne ensuite la tendance néo-réaliste qui s'est imposée en Italie à partir de 1940 avec Vasco Pratolini, Ignazio Silone et Carlo Levi.

Après les années soixante, avec *Il giardino dei Finzi-Contini* de Giorgio Bassani et *Fausto e Anna* de Carlo Cassola, Albérès remarque un « sens du “malaise psychologique” : un monde d'indécision et de refoulements, qui crée une sentimentalité ambiguë et un réalisme subtil »<sup>23</sup>, qu'il rapproche de la veine picaresque. Ainsi mentionne-t-il *Un cuore arido* de Carlo Cassola, *Un amore* de Dino Buzzati, *La noia* d'Alberto Moravia, *Strike the Father Dead* de John Wain, *The Collector* de John Fowles, *Memoriale* de Paolo Volponi et *Ritual in the Dark* de Colin Wilson.

Le roman européen s'est vidé depuis 1955 des problèmes métaphysiques et « il ne lui reste plus qu'à traduire, de manière violente et pathétique encore, mais

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 51.

métaphysiquement “désengagée”, un état de fait où l’homme souffre de ses faiblesses autant que de celles du monde ».<sup>24</sup>

*Mais c’est pourtant à une autre sensation du monde – et même du petit monde humain, vétilleux, amoureux, prosaïque – que nous sommes conviés. Romanciers allemands qui vont de la névrose et de la fureur à l’idéalisme goethéen, romanciers italiens qui nouent et dénouent (dans un imbroglio) les ruses, l’habitude du mensonge, et les complexités de la néo-psychologie, romanciers anglais qui rompent avec la tradition pour se mettre « en colère » et pour faire de la culpabilité ou de l’agressivité, tout cela correspond à une époque de libération et de maladresse, où le roman renonce, provisoirement ou définitivement, aux théories, aux principes et à son rôle moralisateur (ou anti-moralisateur), pour exprimer de manière pathétique ce « phénomène » simple et humble qu’est la vie, dans ce qu’elle a d’indéchiffrable et de quotidien, un peu pâteux, pas très tragique ni très clair en fin de compte...<sup>25</sup>*

Cet esprit se traduit en France par *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras, *Le procès-verbal* et *Terra amata* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

*Dès que l’évocation romanesque touche aux réalités matérielles, sociales ou politiques du monde des années 60, elle se fait sarcastique, turbulente, pittoresque, picaresque. Il semble que, depuis la seconde guerre mondiale jusqu’à nos jours, la planète n’ait offert que des spectacles attristants. L’exotisme a disparu, chassé par le tourisme. La peinture sociale a cédé la place au désordre social ; l’observation des mœurs s’est effacée devant l’incongruité des nouvelles formes de vie. Le roman européen est devenu picaresque.<sup>26</sup>*

Ainsi Albérès conclut-il son *Renaissance du roman picaresque*. Selon lui, lorsque l’imagination romanesque s’approche de la réalité humaine (matérielle, sociale et politique) à partir des années soixante, elle finit par assumer une veine picaresque autant

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 53.

que « sarcastique, turbulente, pittoresque ». Il n'existe en fait pas une seule œuvre depuis 1955 qui décrit ou promet « une planète heureuse et plus ou moins unifiée »,<sup>27</sup> puisque dès la seconde guerre mondiale on n'a connu que « des spectacles attristants » : pour cette raison il en tire la conclusion que « le roman européen est devenu picaresque ».

Une autre perspective est donnée par Jacques Petit dans son article intitulé *Permanence et renouveau du picaresque*, paru dans les actes d'un colloque strasbourgeois sur le roman contemporain en 1970. Il se propose d'analyser « une tendance très nette qui a eu depuis une quinzaine d'années une importance assez grande – importance quantitative, essentielle pour l'histoire – et que j'appellerai “picaresque” ». <sup>28</sup>

Le problème de définir le picaresque se pose tout d'abord, puisqu'il est devenu une notion « bien générale et bien floue » : en revanche, une définition « stricte, contraignante »<sup>29</sup> risquerait de limiter l'ampleur de l'étude, qui serait ainsi réduite à un catalogage des œuvres entrant dans cette définition.

Ainsi procède-t-il à partir de « l'acception commune et large » du terme picaresque, à la base duquel il retrouve trois caractéristiques qu'il définit comme extérieures : le ton, le personnage et la structure. En premier lieu, le ton picaresque se présente ainsi :

*Le ton amusé le plus souvent, peut aussi être grinçant, voire violent ; on le dirait plus justement « dépréciatif », le romancier picaresque décrivant une réalité qu'il condamne.*<sup>30</sup>

En deuxième lieu, pour ce qui concerne le personnage, le héros picaresque consiste en une figure de « mendiant, gueux, truand »,<sup>31</sup> et il se trouve dans une condition de marginalité.

En ce qui concerne la structure, enfin, Petit souligne l'élément de la série d'épisodes, qui peut souvent prendre la forme du voyage.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Jacques Petit, « Permanence et renouveau du picaresque », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, sous la dir. de Michel Mansuy, Paris : Klincksieck, 1971, p. 45.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 45-46.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 46.

*Une succession, théoriquement indéfinie, d'épisodes, l'absence de dénouement véritable déterminent enfin une structure ouverte, apparemment lâche, qui se traduit fréquemment dans l'image du voyage.*<sup>32</sup>

La reprise du picaresque, tel qu'il vient d'être défini, dans la littérature contemporaine se caractérise par de nombreux traits, parmi lesquels Petit énumère « la prolifération actuelle des romans d'humeur, la peinture caricaturale de la réalité, l'engouement pour les truands et les "irréguliers" de toute espèce, un certain goût de l'inachevé ».<sup>33</sup>

À propos de l'élément caricatural, il mentionne un ensemble assez vaste de romans parus à partir des années soixante qui partagent cette tendance ainsi qu' « une attitude en face du réel, qui rejoint, extérieurement, celle des romanciers picaresques ».<sup>34</sup> Il s'agit notamment de *Les petits enfants du siècle* et *Les stances à Sophie* de Christiane Rochefort, *Deo Gratias* de Michel Servin, *Les cocotiers absents* et *Masculin singulier* de Gilles Rosset, *Ma cousine Amélie* de Paul Tillard, *La Métamorphose des cloportes* et *La cerise* d'Alphonse Boudard.

D'après lui, la banalité de la vie quotidienne ne peut plus être sujet de narration littéraire, comme elle l'avait été au XVIIe siècle : c'est ainsi que naît l'exigence de déformer le réel avec des traits caricaturaux.

Il rapproche en tous cas d'autres œuvres contemporaines dont l'intensité du ton caricatural s'exprime d'une façon beaucoup plus « aigre, acerbe, violente »,<sup>35</sup> tout en gardant les mêmes intentions : « Si ce n'est là une couleur habituelle du picaresque, ce pourrait être l'un des aspects que notre époque lui a donnés ».<sup>36</sup> Il fait référence par exemple à *Le chat qui aboie* de Gérard Jarlot, *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme, *Bannière de bave* de Marcel Moreau, *La rhubarbe* de René-Victor Pilhes, *Le roi des rats* et *Nibergue* de Maurice Frot, aussi bien que *Tombeau pour 500 000 soldats* de Pierre Guyotat

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

où « le “picaresque” y devient une sorte d’épopée délirante, à la fois violente, sadique, érotique ».<sup>37</sup>

Pour comprendre le roman picaresque, il est en outre essentiel de saisir la perspective du héros, qui arrive souvent à se confondre avec le narrateur : le héros-narrateur « se tient à l’écart du milieu qu’il dénonce, parfois transfuge, plus souvent étranger d’une manière ou d’une autre à ce monde ».<sup>38</sup> Il est évident que le pícario de la tradition, en tant que « mendiant-voleur », a laissé sa place à d’autres figures sociales contemporaines, que Petit retrouve dans les romans d’Anne Huré, d’Albertine Sarrazin, d’Alphonse Boulard, de Violette Leduc, de Robert Sabatier, de Jean-Marie Gustave Le Clézio et dans beaucoup d’autres.

L’errance des personnages picaresques se révèle « réelle ou imaginaire »<sup>39</sup>, tout en étant l’une des caractéristiques qui demeurent, d’après lui, au XXe siècle : « ainsi ces irréguliers, des déclassés que rien ne peut fixer, retrouvent-ils les aventures “convenues” du *pícaro* ».<sup>40</sup> Toutefois, l’élément essentiel ne réside pas nécessairement dans le voyage en tant que tel, mais plutôt dans « le caractère indécis, hasardeux de leur vie ; ce qui conduit à exclure certaines œuvres dont les héros “errent” avec une intention, dans un but bien déterminé ».<sup>41</sup> Ce voyage sans but est à la base de la succession des événements par séquences.

Jacques Petit précise qu’il ne veut ni établir l’existence du picaresque ni classer toutes les œuvres mentionnées comme picaresques. Au contraire, il constate simplement la présence de traits définissant le genre picaresque, bien que parfois à un niveau extérieur : il s’agit en fait d’une « présence, insistante, dans des romans contemporains » qui « incite à poursuivre l’analyse ».<sup>42</sup>

Il rappelle l’opinion contraire de Maurice Molho, selon lequel le roman picaresque a complètement disparu au XVIIe siècle, à cause de sa nature ancrée à « des conditions sociales et morales historiquement déterminées ».<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>43</sup> *Ibid.*



Selon Petit, le picaresque resurgit au XX<sup>e</sup> siècle sans son personnage et sans sa structure traditionnelle en tant que « création d'un univers superficiel, ressenti comme tel ». <sup>44</sup>

Poursuivant sa réflexion, il propose d'élargir la définition de la littérature picaresque, qui serait ainsi résumée : « peinture volontairement déformée de l'univers par refus de cet univers et de soi-même ; refus de tout sérieux accordé à ce monde et à soi (même si la justification métaphysique et religieuse d'un tel refus, évidente au XVI<sup>e</sup> siècle, a disparu ». <sup>45</sup>

En ce qui concerne le personnage picaresque, « la conscience d'une absence radicale d'honneur » constitue le moteur qui le pousse, à l'intérieur d'un monde fondé uniquement sur un concept d'honneur que l'on n'obtient que par la naissance. La base de la « dialectique picaresque » serait, donc, l'opposition entre honneur et antihonneur : même si cette opposition ne subsiste plus en tant que telle, « le sentiment d'une rupture totale entre le héros et la société » <sup>46</sup> est suffisant pour la réactiver. Ainsi, la dialectique picaresque contemporaine s'exprimerait-elle : « D'un côté un monde qui a ses règles de vie, son "code", de l'autre des êtres que ce code rejette ». <sup>47</sup> Le refus social se traduit notamment par la reprise des thèmes de la pauvreté et de la naissance ignoble.

En outre, Petit met en évidence la permanence d'autres aspects spécifiques du picaresque : « le héros picaresque se choisit tel ; plus qu'un être repoussé, il apparaît comme un être qui refuse, ce qui l'éloigne apparemment du personnage primitif et fondamental ; apparemment, car, la rupture consommée, l'opposition reparaît ; la société excommunie son contradicteur d'un jour, rejeté ainsi dans une condition qui était celle du picaro ». <sup>48</sup> Le héros picaresque moderne retrouve alors « dans un contexte certes tout différent, l'attitude du picaro ». <sup>49</sup>

Ces personnages ne sont pas absents de la littérature contemporaine, et selon Jacques Petit les œuvres qui en donnent l'exemple le plus significatif sont *Le Journal du voleur* de Jean Genet et *Je vivrai l'amour des autres* de Jean Cayrol. D'après Petit, ces

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*

deux romans offrent la possibilité de « retrouver la signification profonde de ce genre littéraire ». <sup>50</sup> Bien que le ton ne soit pas amusé ni dans un cas ni dans l'autre, les personnages principaux présentent « l'attitude et les traits du héros picaresque ». <sup>51</sup>

Dans la discussion ayant suivi l'intervention conduite par Jacques Petit, et qui est rapportée à la suite de son article dans le volume *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Bruce Morrisette souligne que « le roman picaresque fournit, de nos jours, non seulement un exemple *thématique*, mais aussi un modèle *structural* », <sup>52</sup> et Georges Emmanuel Clancier lui reproche d'avoir « élargi trop considérablement la notion de picaresque ». <sup>53</sup>

Comme on l'a montré, ce débat critique a clairement fait émerger la polémique née dans les années soixante et soixante-dix autour du picaresque : l'application d'une catégorie spécifique d'une autre époque au XXe siècle ne peut que produire le risque d'une délimitation trop floue. La forme narrative du picaresque oscille donc entre une référence historique qui l'enferme et une définition trop vague qui finit par tout inclure.

Quant à Ulrich Wicks, il propose une tentative de concilier ces deux points de vue dans *The Nature of Picaresque Narrative*, paru en 1974. Il résume tout d'abord cette polémique :

*There is a kind of paradox in our usage of the term that is not unlike the picaro's situation in his fictional world: just as he is plunged into the very thick of it and yet remains an outsider, so criticism has left us with a term that must do double – and confusingly contradictory – duty. On the one hand, we have an historical approach that sees the picaresque as a “closed” episode in the fiction of sixteenth- and seventeenth-century Spain, and, on the other, we have an a-historical approach that sees it as an “open” fictional tradition, until in contemporary usage the term “picaresque” seems to be applied whenever something “episodic” tied together by an “antihero” needs a name.* <sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>54</sup> Ulrich Wicks, « The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach », *PMLA*, 1974, 89, n° 2, p. 240.

Il remarque alors, d'un côté, une approche historique qui considère le picaresque en tant que « "closed" episode », et de l'autre une approche a-historique qui par contre résulte trop ouverte. Wicks se propose donc de suggérer une sorte de médiation entre ces deux différents points de vue, sur ce qu'il appelle le problème du picaresque.

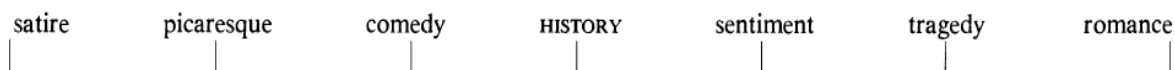
*I should like to suggest such a reconciliation by way of a different perspective on what we must now surely call the problem of the picaresque. My rather formidable – perhaps even presumptuous – title does not suggest a radical rearrangement or even reappraisal of picaresque fiction.<sup>55</sup>*

Il voudrait replacer cette vision polémique en donnant une idée plus maîtrisable du picaresque, qui puisse éliminer l'écart entre les deux extrémités.

*What I am looking for and will be trying to justify is a readjusted perspective on the picaresque, a more manageable idea of the picaresque that will help to bridge the gap between the extremities.<sup>56</sup>*

Pour cela, il réutilise la théorie des modalités de la fiction de Robert Scholes, c'est-à-dire le spectre des types idéaux de la fiction narrative.

57



Ces modalités de la fiction sont caractérisées par la relation entre le narrateur et le monde créé dans la narration : ce monde peut être meilleur que le monde de l'expérience réelle, ou pire que celui-ci, ou encore plus ou moins égal.

Ces trois relations avec le monde fictif correspondent respectivement à une attitude romantique, satyrique et historique et donc au *romance*, à la satire et à l'histoire : *romance* et satire se trouvent aux extrémités du spectre des possibilités de la fiction narrative, alors

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

que l'histoire est positionnée au centre. Le monde caractérisé par le *romance* est héroïque, celui de la satire est dégradé et celui de l'histoire est mimétique.

Ce spectre permet de saisir les différentes modalités possibles de la fiction ainsi que les caractéristiques des mondes créés par chaque modalité fictionnelle. Par exemple, le *romance* met en scène un univers idéal vécu par des personnages surhumains ; à l'inverse la satire met en scène une sous-humanité grotesque entraînée dans le chaos.

D'après Wicks, on peut expliquer le picaresque selon sa proximité avec la satire : le personnage présenté par le genre picaresque se trouve à subir « a world that is chaotic beyond ordinary human tolerance, but it is a world closer to our own (or to history) than the worlds of satire or romance ». <sup>58</sup>

L'on comprend alors la proximité du picaresque et de la catégorie de l'histoire. Cette perspective, qui considère les modalités narratives, offre une compréhension la plus large possible de la narration : dans n'importe quelle œuvre narrative, on peut constater la fréquence avec laquelle les types idéaux sont mélangés pour atteindre une unité globale.

Grâce à l'importance donnée aux types fictifs en tant que types narratifs irréductibles, applicables à n'importe quelle littérature de n'importe quel pays ou époque, cette théorie implique une nouvelle approche du problème du picaresque.

On dirait, en outre, que la *novela picaresca* n'est qu'un genre spécifique dominé presque totalement par le mode picaresque. Par conséquent, l'idée d'une modalité picaresque de la fiction narrative permet une conciliation entre les deux positions polémiques initialement énoncées.

Wicks tire du spectre de Scholes la définition de ce qu'il nomme la situation picaresque essentielle.

*I would suggest (since Scholes moves in a different direction and does not pursue these definitions) that the essential picaresque situation – the fictional world posited by the picaresque mode – is that of an unheroic protagonist, worse than we, caught up in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters that allow him to be alternately both victim of that world and its exploiter.* <sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 242.

De plus, il souligne que l'œuvre narrative est un mélange dominé par une seule modalité : le picaresque reprend parfois des éléments des romans idéalistes pour s'en moquer ; il peut toucher à la satire ; ou encore tourner quelquefois vers la comédie. Selon lui, cette perception modale et générique permet de rééquilibrer la perspective controversée envers le picaresque.

À ce moment, Wicks suggère une série de caractéristiques permettant donner une nouvelle définition au genre picaresque : 1) la prédominance de la modalité picaresque de la fiction narrative; 2) un rythme de Sisyphe, c'est-à-dire une forme fictive continuellement discontinuée ; 3) le point de vue d'une première personne partagée entre un *je* narré et un *je* narrateur, d'où la coexistence d'un niveau de la narration et d'un niveau de l'action ; 4) la centralité d'un héros-pícaro ; 5) le passage de la relation du pícaro avec son milieu de l'exclusion à l'inclusion et de nouveau à l'exclusion dans la société ; 6) la galerie des types humains ; 7) la parodie d'autres modalités narratives et même du picaresque.

Voici sa définition du héros-pícaro :

*The protagonist as a picaro, that is, a pragmatic, unprincipled, resilient, solitary figure who just manages to survive in his chaotic landscape, but who, in the ups and downs, can also put that world very much on the defensive. The picaro is a protean figure who can not only serve many masters but play different roles, and his essential characteristic is his inconstancy – of life roles, of self-identity – his own personality flux in the face of an inconstant world.*<sup>60</sup>

Le pícaro est un personnage pragmatique, sans scrupules, résistant et solitaire, qui n'essaie que de survivre dans un milieu chaotique. Le pícaro aussi peut être juxtaposé à une figure protéiforme, dans la mesure où il joue différents rôles et dans la mesure où sa caractéristique plus constante n'est que son inconstance de rôles de vie et d'identités.

En ce qui concerne les thèmes, Wicks les énumère à partir de l'analyse de textes canoniques espagnols.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 245.

En premier lieu, il met en évidence la présence de ce qu'il définit comme « Vanity, or Moral Survival » :

*A typical picaresque theme is "Vanity, or Moral Survival," and it tends to be (as it is in Guzmán and Simplicissimus) superimposed on the fiction by being emphasized in the narrative act of telling. There is, therefore, a tension between what is narrated and the narrating attitude of the teller: the conceptual intent is soon partly negated by the obvious relish with which the picaro-narrator launches into the hurly-burly of his life's experiences, and he is thus working against his ostensible purpose by dwelling on the very things that his narrative is intended to prove worthless.*<sup>61</sup>

En deuxième lieu, Wicks identifie la liberté comme l'un des thèmes spécifiques du picaresque. Il s'agit d'une liberté par rapport aux limites sociales du monde, qui est d'un certain point de vue imposée au pícario, et dans laquelle il est en même temps pris au piège.

*Another picaresque theme is "Freedom," which is partly an exploration of the paradox of entrapment in freedom. The picaro is freed, usually by necessity, from the confines of ordinary social life, and he roams the landscape; this is paralleled on the narrative plane by his desire to "free" himself from his life by turning it into art. The freedom of the picaro is imposed on him, though he learns to relish it, and he is actually trapped in freedom, or, to put it another way, the chaos the picaro discovers in freedom paradoxically traps him in his own freedom.*<sup>62</sup>

En troisième lieu, enfin, Wicks souligne le thème de la faim, qu'il définit en tant que « Hunger, or Primitive Physical Survival ».<sup>63</sup>

*Another picaresque theme is "Hunger, or Primitive Physical Survival," which is a theme that grows primarily out of the fiction or narrated material rather than out of the commentary in the narrating process.*<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*

Pour conclure, Wicks mentionne une série de motifs formant d'après lui les fondements du picaresque : 1) le motif de la naissance ou de l'enfance inusuelle ; 2) le motif de l'astuce ou des tours dans leur formes infiniment variées ; 3) le motif de la métamorphose et le fait de changer de rôle, qui fait partie de la stratégie de survie du pícáro ; 4) le motif de l'accident horrible et grotesque ; 5) le motif du rejet, qui est une sorte de choc initial.

En définitive, il est évident que toutes ces perspectives critiques montrent l'intensité de la polémique qui s'est créée autour du problème du picaresque. D'un côté, émerge l'exigence d'une définition précise et rigoureuse pouvant protéger du risque de trop élargir cette catégorie littéraire. Cependant, de l'autre affleure la nécessité de pouvoir dépasser une vision stricte qui délimiterait le picaresque à l'intérieur d'une frontière historique. Dans tous les cas, on remarque que la présence du picaresque à l'époque contemporaine est loin d'avoir disparu et que celle-ci constitue de ce fait un sujet d'étude très prolifique.

Pour aborder l'analyse de la permanence du picaresque dans la littérature contemporaine, on prendra en considération dans le premier chapitre d'abord un groupe délimité d'œuvres, représentant des réélaborations de textes picaresques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : il s'agit notamment d'un ensemble de réécritures et d'adaptations, même cinématographiques, présentant une référence explicite au canon du genre.

On passera ensuite à l'analyse des aspects de permanence du picaresque au sein d'un second groupe d'œuvres qui ne renvoient pas nécessairement aux textes picaresques canoniques. On constate en réalité que ce groupe constitue une constellation plus importante en termes quantitatifs, et qu'il révèle d'une façon plus manifeste la problématique de définition et d'analyse de la permanence du picaresque dans la littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Dans le deuxième chapitre, on abordera alors le sujet de la confession autobiographique fictive et du narrateur homodiégétique, en dégagant les différents niveaux de permanence de l'un des aspects spécifiques du genre.

Dans le troisième chapitre, on mettra en évidence comment l'élément de la naissance ignoble demeure ou se transforme, tout en gardant la même fonction d'expulsion primaire.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

On analysera ensuite, dans le quatrième chapitre, la condition de marginalisation du héros au sein de la société en tant que caractère constant de permanence et de définition du récit picaresque.

Dans le cinquième chapitre, on essaiera de comprendre les éléments de dynamisme qui contribuent à caractériser le héros picaresque en tant que déclencheur de la série d'aventures et de mésaventures qui composent un tel type de récit.

Enfin, dans le sixième chapitre, on cherchera à dégager de quelle façon le récit picaresque se conclut au sein de la littérature des XXe et XXIe siècles.

De toute façon, l'on constate que l'étude de la permanence du picaresque aux XXe et XXIe siècles peut permettre d'en comprendre non seulement les mécanismes de réactivation dans le cadre de la littérature contemporaine, mais encore les éléments fondamentaux constituant son essence la plus profonde même au regard de la période de sa naissance.



## ***1. Les réécritures et les adaptations contemporaines***

Le problème de définition qui se pose lorsque l'on veut aborder la question du picaresque dans la littérature contemporaine provient aussi d'une distinction fondamentale. Lorsque l'on approche le sujet de la permanence du picaresque, il faut en fait discerner deux groupes d'œuvres bien différents.

D'un côté, on remarque une large présence d'éléments et d'aspects picaresques au sein de la littérature des XXe et XXIe siècles, bien que le renvoi au genre ne soit pas une condition nécessaire. Par contre, de l'autre, on peut mentionner aussi un ensemble de réélaborations contemporaines de textes des XVIe et XVIIe siècles, où la référence au genre demeure manifeste.

Dans ce chapitre, on analysera alors ce second groupe d'œuvres – parmi lesquelles l'on retrouve même des transpositions cinématographiques –, composé notamment des réécritures ou des adaptations de textes canoniques de la tradition picaresque. On prendra en considération le roman *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* de Camilo José Cela, le film *I picari* de Mario Monicelli, le scénario *La picaresca* de Ruggero Maccari et Ettore Scola, aussi bien que le roman *Lazarillo Z, matar zombis nunca fue pan comido*.

*Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* a été publié par Camilo José Cela en 1944, à la suite de *La familia de Pascual Duarte* et *Pabellon de Reposo*.

Cette œuvre, dont le titre renvoie explicitement au canon picaresque, constitue la seule véritable réécriture du *Lazarillo de Tormes* de l'époque contemporaine. Par conséquent, elle nous permet de saisir les caractères de réadaptation de l'instance picaresque.

Avec son *Nuevo Lazarillo*, l'auteur poursuit dans son expérimentation du roman en tant que genre polymorphe, dans le but de créer un langage d'origine populaire basé sur l'oralité.

En fait, dans la « Nota sobre la herramienta literaria » qui ouvre l'édition complète des œuvres de Cela, il écrit :

*Con estas N.A. y D. L. T. quise ensayar mi madurez en el oficio de escritor. Sé bien que a la prosa di mayor eficacia, mas elasticidad y belleza, años andando, libros andando, pero en el tiempo en que escribí estos nuevos lances de Lázaro – o estos lances, ni viejos siquiera – fue cuando me planteé, con plena consciencia de que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines. Que la evolución fue lenta, es cosa que no ignoro. En el Lazarillo, mi prosa aparece, con frecuencia, envarada y su técnica, no pocas veces, enseña aún su andamiaje: pero la verdad es – y así he de reconocerlo – que tampoco me fue posible dar el necesario salto a cuerpo limpio y de una sola vez.<sup>1</sup>*

Dans les pages du *Nuevo Lazarillo*, Cela entend combiner « la belleza de Cervantes, la gracia de la picaresca, el talento de Quevedo, la delicadeza de fray Luis, la elegancia de Lope y la evidente claridad de Ortega – el único contemporáneo que en aquel tiempo leí ». <sup>2</sup>

L'auteur exprime donc la nécessité de s'approcher du picaresque d'une façon plus explicite, même si certains aspects ou thématiques étaient déjà présents dans *La familia de Pascual Duarte*.

Le *Nuevo Lazarillo* présente, comme les textes du canon picaresque, une structure diégétique précise : la narration y prend la forme d'une confession autobiographique fictive, écrite à la première personne et développée selon une succession chronologique linéaire qui se manifeste comme une suite de séquences juxtaposées.

En outre, selon la tradition, la progression linéaire des épisodes se configure comme une succession de séquences correspondant à la série des épreuves affrontées par le héros, qui se déplace et change continuellement de maître.

À ce type de narration accumulative correspond un partage en chapitres précédés par des titres plus ou moins brefs, dans lesquels l'auteur anticipe les aventures du héros.

---

<sup>1</sup> Camilo José Cela, *Obra completa*, Barcelona : Destino, 1964, p. 357.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 358.

Ainsi, le *Nuevo Lazarillo* se déroule-t-il en neuf *tratados* :

*ESTA OBRA SE DIVIDE EN NUEVE TRATADOS QUE SON LOS SIGUIENTES:*

*PRIMERO. Donde yo, Lázaro, cuento cómo pienso que vine al mundo y dónde y de quiénes.*

*SEGUNDO. Donde refiero cómo soy y hablo otras cosas del color y la estatura.*

*TERCERO. En el que oriento el lector para que conmigo pueda caminar el tiempo que caminé con el señor David, sin que le espanten humores de lagarto, ardores de alimaña ni olores de puerco.*

*CUARTO. Que trata de la paz que encontró mi alma paseando a orillas de los ríos, y habla también de las filosofías del penitente Felipe.*

*QUINTO. O el de la soledad; como ella accidentado y como ella breve y temeroso.*

*SEXTO. Que se refiere a la gimnasia como medio de ganarse la vida y perder la salud, y relata asimismo las extrañas costumbres del señor Pierre y la señorita Violette.*

*SÉPTIMO. En cuyas planas escribo de la traza como acabó mi amistad con el poeta y hablo de mi corto y estéril aprendizaje del oficio de mancebo de botica.*

*OCTAVO. Levántate, Simeón, o el arte de echar las cartas.*

y *NOVENO. Donde relato cómo llegué a la Corte y con qué compañía, y pongo punto a esta primera parte del cuento de mi trotar.*<sup>3</sup>

Alors que dans l'anonyme *La vida de Lazarillo de Tormes, de sus fortunas y adversidades*, les *tratados* ne sont que sept :

*Tratado primero. Cuenta Lázaro su vida y cómo hijo fue.*

*Tratado segundo. Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó.*

*Tratado tercero. Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él.*

*Tratado cuarto. Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced y de lo que le acaeció con él.*

---

<sup>3</sup> Camilo José Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona : Editorial Noguer, 1955, p. 23-24.

*Tratado quinto. Cómo Lázaro se asentó con un buldero, y de las cosas que con él pasó.*

*Tratado sexto. Cómo Lázaro se asentó con un capellán y lo que con él pasó.*

*Tratado séptimo. Cómo Lázaro se asentó con un alguacil y de lo que le acaeció con él.*<sup>4</sup>

Cette première juxtaposition permet déjà de remarquer que le *Nuevo Lazarillo* se présente comme une réécriture manifeste de l'ancien *Lazarillo*.

En guise de prologue, nous retrouvons « Unas palabras » qui suit la structure du schéma picaresque : Lázaro annonce aux lecteurs les raisons qui l'ont poussé à écrire son récit.

*Quiero que una vez compuesto este librito salga a la pública luz, porque pienso que los lances que hube de pasar a más de uno servirá de provecho el conocerlos si los entiende con calma y tal como me sucedieron: unos detrás de los otros y todos preocupados con la honradez y la buena crianza que fueron normas de mi vida aunque, a veces, tan soterradas quedaran por la necesidad que el buscarlas resultara laborioso y gozoso el encontrarlas, de puro difícil que fuera.*

*El libro es breve como el de mi abuelo pero pienso que más vale así, porque pecado imperdonable hubiera sido inflarlo con humo de pajas que non dejara ver el grano, y porque si es bueno queda mejor escaso por aquello de que de lo bueno, poco, y si es mayo también más vale siendo corto ya que de esta manera me acarreará menos maldiciones. Y ser maldito nunca tiene cuenta, aunque se equivoquen.*

*Como si la Divina Providencia se sigue portando conmigo como hasta ahora aún michos años de vida por delante parece que me han de quedar, prometo arreglar algunos puntillos desenderezados que seguramente se me habrán ido, tan pronto como los conozca y haya aprendido la Gramática, que ahora – a la vejez, viruelas – me he puesto a estudiar. Mientras tanto, valga como va y que me sean perdonadas las pifias, las trabacuentas y las necedades que se me hayan escapado por las grietas que mis pocas letras dejan en mi cabeza entre seso y seso.*

---

<sup>4</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición de Joseph Ricapito, Madrid : Ediciones Cátedra, 1984, p. 7-8.

*Y nada más, porque pienso que escribir así, de cosas sin sustancia y sin contar detalles, fuera bastante más difícil de lo que imaginara.*<sup>5</sup>

Tout comme l'annonce l'ancien Lázaro dans le « Prólogo » :

*Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleyte. Y a este propósito dice Plinio que no hay libro por malo que sea que no tenga alguna cosa buena. Mayormente, que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello. Y así vemos cosas tenidas en poco de algunos, que de otros no lo son. Y esto, para que ninguna cosa se debería romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fruto. Porque si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: «La honra cría las artes».*

*¿Quién piensa que el soldado que es primero del escala tiene más aborrecido el vivir? No por cierto; mas el deseo de alabanza le hace ponerse al peligro y así en las artes y letras es lo mismo. Predica muy bien el presentado, y es hombre que desea mucho el provecho de las ánimas; mas pregunten a su merced si le pesa cuando le dicen «¡Oh, qué maravillosamente lo ha hecho Vuestra Reverencia!».* Justó muy ruinmente el señor don Fulano y dio el sayete de armas al truhán porque le loaba de haber llevado muy buenas lanzas. *¿Qué hiciera si fuera verdad?*

*Y todo va desta manera: que, confesando yo no ser más santo que mis vecinos, desta nonada que en este grosero estilo escribo no me pesara que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.*

*Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio sino del principio*

---

<sup>5</sup> Camilo José Cela, *op. cit.*, p. 27-28.

*porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.*<sup>6</sup>

La forme narrative du roman de Cela a beaucoup d'éléments en commun avec les romans qui constituent le canon littéraire du genre picaresque : d'abord, le récit de la naissance ignoble du pícaro ; ensuite, le récit d'un épisode initiatique qui jette le héros dans le monde ; enfin, le récit d'une instabilité géographique, traduite sous la forme d'un voyage sans but, qui entraîne l'instabilité sociale et économique.

Dans le premier *tratado*, le héros commence le récit de sa vie, et il raconte avoir trouvé un livre étrange parmi les documents d'un boutiquier juif, au service duquel il se trouve dans le septième *tratado*. Il s'agit évidemment de l'anonyme *Lazarillo de Tormes*. Notre héros ne sait pas si Lazarillo est mort ou s'il est encore vivant, mais en tous cas la lecture de ce livre suscite en lui « una gran alegría »,<sup>7</sup> par son extrême ressemblance avec ce personnage.

Le Lázaro du XXe siècle remplace sa naissance malheureuse par une digne ascendance fondée sur une généalogie littéraire. Ainsi Lázaro se présente-t-il comme l'héritier naturel de l'ancien Lazarillo, coïncidant parfaitement avec l'intention de l'auteur de traduire l'œuvre en l'adaptant à son époque.

*Revolviendo una vez entre los papeles de un amo judío, boticario y – si hemos de creer a los deslenguados – también castrón, con quien tuve la malaventura de servir, me encontré cierto día con un libro que hablaba de un Lázaro de Tormes, que seguramente ya habrá muerto y que si vive deberá ser muy viejo, a juzgar por las cosas que dice.*

*Eli libro no pone de quién es, lo que me casusa cierta fatiga, ni en qué año fué compuesto, y de esta manera todo lo que averigüé fuera producto de mis conjeturas y, claro es, no muy de fiar.*

*Sin embargo, a mí el tal libro me produjo una gran alegría, porque también me llamo Lázaro y soy del país y porque, ya que la Providencia no quiso darme padres*

---

<sup>6</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, op. cit. p. 89-97.*

<sup>7</sup> C. J. Cela, *op. cit.*, p. 31.

*conocidos y sí sólo candidatos a porrillo, me ilusiona pensar que aquel Lázaro fuera abuelo mío – y de ello ya lo trataré en adelante – e hijo de padres con nombre y apellido como Dios manda.*<sup>8</sup>

Ce nouveau Lázaro s'insère donc dans une généalogie traditionnelle et naît sous le signe de l'exclusion sociale. Sa naissance misérable est le symbole de sa condition marginalisée. Le *Nuevo Lazarillo* montre la permanence de cet aspect par une reprise explicite et ponctuelle du topos de la naissance ignoble. Lázaro explique qu'il est né dans la zone du fleuve Tormes, probablement à Ledesma, dans la région de Salamanque, exactement comme son prédécesseur. Il ne connaît ni sa mère, Rosa López, ni son père, dont l'identité reste incertaine.

Lázaro est abandonné tout de suite à une famille de bergers, qui ne peut pas s'occuper de lui. Il grandit en compagnie d'une mère adoptive, qui n'est rien d'autre qu'une chèvre. Il est évident que l'enfance fictive de Lázaro est marquée par l'abandon et la solitude.

*El primer recuerdo de mi niñez me coloca agarrado a la teta de una cabra, mi madre adoptiva, la que me dió su calor cuando horro de calor estaba, su leche cuando hambriento andaba y sus inclinaciones, cuando inclinarme era fácil de tierno y mamón como era.*<sup>9</sup>

L'épisode de la naissance a donc la fonction de présenter le personnage picaresque comme un héros marginalisé, qui subit un abandon primaire au sein de sa famille et qui traduit cet abandon par un refus de toute stabilité géographique et économique.

L'épisode initiatique, qui suit la description de la naissance du héros, est un élément constitutif des romans picaresques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Cet épisode a évidemment la fonction de propulseur, jetant le héros dans le monde. Il s'agit d'une véritable initiation à la dureté de la vie sociale, qui commence par l'erreur fondatrice du pícario naïf qui croit que le monde a un sens. Cette découverte initiale de l'absence de signification du monde demeure dans le *Nuevo Lazarillo*.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 35.

Au début Lázaro est caractérisé par l'ingénuité : c'est un enfant abandonné à lui-même et maltraité par les bergers auprès desquels il est contraint de vivre. Après les premiers coups de bâton, il se rend compte que s'il ne part pas, sa situation ne peut pas que s'aggraver. Ainsi s'enfuit-t-il sans destination précise : « Tenía entonces un servidor ocho años cumplidos. Que es una buena edad para empezar a usar de la razón ». <sup>10</sup> La fuite du héros coïncide avec son entrée dans le monde et le début de ses péripéties.

Après l'initiation, le personnage picaresque passe à travers une série d'aventures, ou mieux, de mésaventures. Le parcours du pícáro se déroule sous le signe de l'abandon primaire : on peut bien remarquer que, à cause de cela, le héros est incapable d'accepter toute forme de stabilité. Il ne réussit à se lier ni à un lieu, ni à un travail, ni à une condition sociale. Il est poussé à changer continuellement de situation et à abandonner à chaque fois tout ce qu'il a gagné. Cette inconstance répétitive s'exprime dans la narration sous la forme non seulement d'une inconstance spatiale, mais aussi d'une inconstance économique et sociale du personnage.

Du point de vue spatial, l'instabilité du pícáro se traduit narrativement par un déplacement géographique continu : le moment initiatique donne lieu au commencement du voyage géographique. À l'origine de la tradition picaresque, le pícáro est un vagabond qui se déplace d'un village à l'autre : c'est un voyage de fortune, sans but et soumis au hasard.

Lázaro parcourt environ sept cents kilomètres à travers la campagne, dans la région de Salamanque : il part de Ledesma, passe par Salamanque, Barba de Puerco, Lumbrales, la confluence des Ríos Yeltes et Huebra, Horcajo, Puerto de Tornavacas, Cuenca, Belinchón, Fuentidueña et Perales, avant d'arriver enfin à Madrid.

Son parcours est un « trotar sin ton ni son », <sup>11</sup> et il vagabonde « como perro sin amo ». <sup>12</sup> Il erre comme s'il était transporté par le vent : « Pensé que el correr campos y pueblos, como empujado por el aire, había de ser mi eterno destino, y a él no quise oponerme ». <sup>13</sup> Et il a l'impression que ses pieds marchent sans qu'il puisse le décider : « Mis piernas caminaban a despecho de mi entendimiento ». <sup>14</sup> Ainsi son

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 113.



vagabondage est-il la seule façon de vivre qu'il puisse connaître : « Andar y andar fue, pasado el primer susto, mi única forma de matar la desazón que me comía ».<sup>15</sup>

Cette inconstance spatiale engendre de toute évidence une sorte d'instabilité économique qui caractérise les personnages picaresques. Dans la tradition canonique du genre, le pícaro est un valet aux nombreux maîtres. Et ses maîtres changent à peu près à chaque déplacement géographique.

Dans le cas de *Nuevo Lazarillo*, le schéma du valet aux nombreux maîtres est évidemment repris. Lázaro se retrouve à servir sept maîtres, exactement comme son prédécesseur : dans le roman de Cela, il s'agit des bergers, des trois musiciens (en particulier « el señor David »), du pénitent Felipe, des artistes de cirque Violette et Pierre, du poète Don Federico, du boutiquier Don Roque et de la sorcière Librada.

Dans la conclusion du *Nuevo Lazarillo*, on comprend bien que l'essence du voyage sans but est l'essence même du héros. Arrivé à Madrid, Lázaro passe la nuit dans la gare du Niño Jesús, mais il est arrêté pendant son sommeil par une rafle de la police. Au commissariat, on lui demande de décliner son état civil, mais Lázaro ne sait pas répondre avec précision. Le commissaire lui demande alors : « ¿Cómo quiere llamarte? ».<sup>16</sup> À la fin de cet interrogatoire absurde, le policier lui assigne une nouvelle identité et notre héros devient « Lázaro López López, hijo de Pedro y de Rosa, natural de Salamanca, de ventiún años ».<sup>17</sup> Lázaro est ensuite envoyé à la *Caja de Recluta* pour le service militaire obligatoire. À partir de ce moment, il perd toute liberté :

*Siguen mis compañeros pasando el interrogatorio. El escribiente acabó el escrito, el comisario firmó y un guardia me llevó a la Caja de Recluta. ¡Allí acabó mi libertad! Madrid, donde me las prometía tan felices, me metió en el cuartel, y en él, aunque a los dos meses escasos me sacó de asistente el teniente Díaz, me encontraba al principio como pienso que han de encontrarse los mirlos y los jilgueros al llegar a la jaula.*

*Aprendí la instrucción y los buenos modales, me acabaron de enseñar a leer y a escribir, y me metieron en la cabeza las cuatro reglas.*<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

À la fin de la période passée en caserne, Lázaro obtient donc une nouvelle identité imposée par la société, ainsi que de nouveaux papiers. Par conséquent, l'errance sans but, qui avait représenté le moteur de l'existence du héros, touche à son terme. Ainsi se conclut la première partie de la vie de Lázaro :

*Cuando al cabo del tiempo me licenciaron, tenía todo: una documentación, una cartilla, un certificado de buena conducta... Lo único que me faltaban eran las ganas de seguir caminando sin ton ni son por los empolvados caminos, las frescas laderas de las montañas y las rumorosas orillas de los ríos.*

*Me sentí viejo (¡entonces, Dios mío!) por vez primera en mi vida, y me encontré en la calle otra vez con el cielo encima y la tierra debajo.*

*Después empezó la segunda parte de mi vida. Pasé por momentos buenos y por instantes malos; conocí días felices y semanas desgraciadas; gocé la buena salud y padecí el hambre aún mejor..., y llegué, paso a pasito, a lo que hoy soy.<sup>19</sup>*

Dans la note qui suit l'épilogue, un éditeur fictif prévient le lecteur que la suite du récit ne sera probablement jamais écrite. L'éditeur raconte avoir rencontré Lázaro pour la dernière fois dans une clinique psychiatrique. Bien que le héros soit renfermé, ses péripéties se poursuivent dans son esprit, car l'espace de l'imagination est devenu sa seule dimension de liberté.

*Aunque Lázaro, en el Tratado IX de su relato, nos habla de que pone punto a la primera parte de sus andanzas, pareciéndonos indicar así que pensaba escribir una segunda que abarcase desde donde dejó el hilo del cuento hasta el fin de sus días, no parece probable que esta continuación jamás la escribiera. En todo caso, y si llegó a redactarla, por lado alguno llegó a encontrarse.*

*Cuando le visitamos, poco antes de nuestra guerra, en el hospital de San Juan de Dios, de Madrid, para preguntarle que dónde la había echado, nos respondió que en su cabeza seguía, porque había pensado que así había de ser mejor por aquello de que nunca segundas partes fueron buenas.*

*Quizá Lázaro tuviera razón.*

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 228.

*No sabemos si murió de aquella o de otra, o si sigue vivo todavía. Nada sabemos tampoco si varió de opinión. Lo que sí podemos asegurar es que seguimos sin noticia, tanto de nuestro hombre como de sus ingenuos y atormentados cuadernos de bitácora: o de macuto, morral o fardelejo, mejor sería decir.*

*Lo que lamentamos por no poder - por hoy - dar completa la historia de este hombre ejemplar que combatió contra todas las adversidades y se apagó como una vela cuando dejó de caminar.*

*Madrid, mayo de 1944.*<sup>20</sup>

Les pérégrinations de Lázaro, pícaro contemporain, se terminent ainsi par l'acquisition d'une nouvelle identité, toutefois imposée par la société : cette imposition engendre la mort du personnage picaresque, qui est interné dans une clinique psychiatrique et qui se réfugie dans la créativité de la folie.

Bien que le contexte historique soit différent, le *Nuevo Lazarillo* représente la seule tentative dans la littérature contemporaine de réécrire et d'adapter à nos jours le *Lazarillo de Tormes*.

Le cinéma italien des années quatre-vingt propose un autre cas particulier de réadaptation du canon picaresque. Un long-métrage constitue notamment l'exemple le plus explicite de cette permanence, bien qu'il ne joue pas un rôle important dans la critique de l'époque : il s'agit de *I picari*, film réalisé par Mario Monicelli en 1987. Un autre projet cinématographique se révèle également très intéressant à cet égard, même s'il n'a jamais été réalisé : *La Picaresca* de Ruggero Maccari et Ettore Scola.

*I picari* est une coproduction entre l'Italie et l'Espagne, dont le titre espagnol est *Los alegres pícaros*. Ce long-métrage raconte les mésaventures tragi-comiques de Lazarillo de Tormes, dont le rôle est joué par Enrico Montesano, et de Guzmán de Alfarache, interprété par Giancarlo Giannini. Les événements sont situés vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et les deux personnages sont présentés comme des pícaros : ils sont deux aventuriers marginaux dans un monde où survivent seulement les hommes rusés. Au-delà de Montesano et de Giannini, les autres rôles sont interprétés par Vittorio Gassman (le marquis Felipe De Aragona), Nino Manfredi (l'aveugle), Paolo Hendel (le précepteur),

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

Bernard Blier (le maquereau) et Giuliana De Sio (la prostitué Rosario). Les musiques ont été créées par Lucio Dalla et Mauro Malavasi ; le scénario est de Leonardo Benvenuti, Suso Cecchi d'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli.

À la sortie du film, les critiques négatives ont été nombreuses. Fabio Ferzetti écrit par exemple dans le quotidien *Il Messaggero* du 19 décembre 1987 que le problème de ce film est le peu de cohésion, la fragmentation en personnages et en épisodes divers. Toutefois, il affirme que la veine picaresque de Monicelli est un caractère évident dans son cinéma.<sup>21</sup> Dans un article du quotidien *Il Mattino* du 27 décembre 1987, l'opinion de Valerio Caprara est encore plus intransigente : pour lui, ce film ne fait pas rire du tout et poursuit au contraire un maniérisme sombre. Les acteurs jouent sans aucune passion, dans un seul but lucratif. Le répertoire est prévisible et les épisodes les plus critiqués sont la persécution de Lazarillo par l'aveugle Nino Manfredi et l'épisode trivial de la prostituée Giuliana De Sio.<sup>22</sup> Giovanni Grazzini juge *I picari* dépourvu de vitalité : le long-métrage néglige l'esprit des romans picaresques et se réduit à une série d'épisodes bizarres.<sup>23</sup> Francesco Bolzoni loue, au contraire, l'interprétation de Vittorio Gassman par rapport à ce

---

<sup>21</sup> Fabio Ferzetti, *Il Messaggero*, Roma, 19 décembre 1987, in Aldo Bernardini, *Nino Manfredi*, Roma : Gremese, 1999, p. 176 : « La vena picaresca di Monicelli è una caratteristica abbastanza evidente del suo cinema così spesso “al plurale”, un cinema di gruppi e non di individui o meglio di gruppi composti da irriducibili individualisti [...]. Il problema di questo *I Picari*, [...] è la coesione piuttosto labile dell'insieme, la frammentazione in personaggi e episodi separati o riuniti quasi a capriccio ».

<sup>22</sup> Valerio Caprara, *Il Mattino*, Napoli, 27 décembre 1987, in Aldo Bernardini, *op. cit.* : « *I Picari* non fa ridere per nulla ed, anzi, s'intestardisce ad inseguire un cupo manierismo pittorico adatto a “quadri viventi” di ben altro spessore. I “big”, arruolati per il quattrino senza un briciolo d'entusiasmo, non si affiatano e timbrano il cartellino con una sciatteria, un'arroganza ed un'avidità che battono di gran lunga quelle attribuite ai picari nella fiction. [...]. Il repertorio è prevedibile [...]. Pessimo, in particolare, il flash back sul trucido cieco Nino Manfredi che perseguitava Lazarillo bimbetto. Ma addirittura acqua di rose, in confronto alla programmatica trivialità dell'episodio-De Sio ».

<sup>23</sup> Giovanni Grazzini, *Corriere della Sera*, Milano, 19 décembre 1987, in Aldo Bernardini, *op. cit.* : « Firmato dagli stessi autori che tre anni fa ci dettero *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, il film gli è molto vicino nei meriti e nelle pecche. Come quello, è scarso di carica vitale. Lasciando perdere che trascura il controcanto magico proprio dei romanzi picareschi per snocciolare una coroncina di episodi buffi, e che l'accompagna con un poco congruo coretto alla Brancalione, il Monicelli degno di tanta lode per *Speriamo che sia femmina* qui sente così congeniali alla propria vocazione eversiva i vagabondi spagnoli da supporre che basti delineare icasticamente le figure con complice ironia e condensarne le peripezie in bozzetti e freddure per mettere in piedi un burlesco irresistibile. Il paradosso vuole che ne sia invece sortito un film di flebile nerbo, ora verboso ora d'una concitazione farsesca troppo premeditata per contentare anche chi è facile al riso ».

film : l'intention était de célébrer la vitalité des pícaros, même si le résultat ne correspond pas à cette proposition.<sup>24</sup> L'opinion positive de Vittorio Spiga souligne la veine inépuisable de Monicelli.<sup>25</sup>

Bien que le résultat puisse décevoir les attentes, *I picari* semble constituer l'un de rares cas de réinterprétation de la thématique picaresque en Italie. Dans ce long-métrage, l'opération d'adaptation des textes des XVIe et XVIIe siècles est très importante : il ne s'agit pas seulement de l'anonyme *Lazarillo de Tormes*, mais aussi du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán et d'autres romans picaresques qui demeurent à la base des aventures des deux pícaros. Toutefois, ces œuvres sont reprises dans le but d'une nouvelle création : il ne s'agit pas d'une simple mise en scène cinématographique d'un texte littéraire. Le personnage de Lazarillo finit par rencontrer le personnage de Guzmán, dans un rencontre des deux œuvres.

À titre d'exemple, il est utile de mentionner la chanson d'ouverture du film, créée pour l'occasion :

*Noi siamo picari  
Soprattutto siamo liberi  
Come gli zingari, non molto stabili  
Uccelli tra gli alberi o topi tra i mobili  
Noi siamo nomadi  
Coi nostri limiti, ammazzati dai debiti  
Siamo diversi dai nostri simili  
Siamo maestri dei sogni impossibili*

---

<sup>24</sup> Francesco Bolzoni, *Avvenire*, Milano, 19 décembre 1987, in Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Roma : Gremese, 1999, p. 241 : « Un inatteso motivo di riflessione si incunea, grazie all'indovinato disegno dell'hidalgo, in un film che, molto nelle intenzioni e meno nei risultati, voleva celebrare la vitalità dei picari, vagabondi sempre affamati, imbrogliatori per necessità e un poco per vocazione che popolarono le strade di Spagna un secolo dopo la scoperta dell'America ».

<sup>25</sup> Vittorio Spiga, *Il Resto del Carlino*, Bologna, 19 décembre 1987, in Giacomo Gambetti, *op. cit.* : « Beata Giovinezza, è proprio il caso di dire per il settantaduenne Mario Monicelli che con *I Picari* conferma una vena inesauribile, fresca e vivace. Una vena che continua essere, come fu fin dagli esordi nel 1949, una sintesi originale tra umorismo e critica di costume, sbeffeggiante e amara, giocosa e drammatica: e, dal punto di vista prettamente cinematografico, un'armonia tra parti maggiori e minori, ottimi caratteristi, un miscuglio linguistico di tipi e inflessioni. Tutto ciò si ritrova felicemente nell'ultima opera di Monicelli ».

*Noi siamo picari*  
*E come i cani parliamo alla luna*  
*Ascoltaci*  
*Poveri ciechi vendiamo fortuna*  
*Ascoltaci, ascoltaci, ascoltaci, dacci di più*  
*Noi siamo picari*  
*Perversi lunatici*  
*Fantasma invisibili in mondi frenetici*  
*Daremmo un occhio per un po' di fortuna*  
*Ascoltaci*  
*La vita è un balocco, un pozzo, una luna*  
*Ascoltaci, ascoltaci, ascoltaci, dacci di più*  
*Rubare*  
*Mangiare*  
*Dormire*  
*Qualche volta un amore, eh qualche volta*  
*Noi siamo picari*  
*Soprattutto siamo liberi*  
*Come gli zingari, non molto stabili*  
*Uccelli tra gli alberi o topi tra i mobili*  
*Noi siamo nomadi*  
*Noi siamo picari*

Cette chanson est une sorte de manifeste. L'identité picaresque est affirmée dès le début avec orgueil : cette voix demande d'être écoutée et d'avoir de l'attention. Les pîcaros vivent dans des mondes frénétiques où ils ne sont que des fantômes invisibles, maîtres de rêves impossibles. La vie n'est qu'un jouet, un puits, une lune. On y déclare les priorités des pîcaros : voler, manger, dormir et parfois faire l'amour. De toute façon, l'identité picaresque consiste surtout dans la liberté.

Après la chanson *Noi siamo picari* et le générique d'entrée, une voix hors champ commence à raconter l'enfance de Lazarillo : le récit autobiographique est réutilisé en tant qu'élément caractéristique du canon picaresque des XVIe et XVIIe siècles. On apprend,

ensuite, que cette voix est celle de Lázaro, condamné aux galères avec Guzmán : l'un après l'autre, ils racontent leur vie passée. La famille de Lazarillo est évidemment misérable : sa mère se prostitue et son père est un maquereau. Lazarillo grandit avec ses frères, jusqu'au moment où il est vendu à un vieil aveugle. Le petit Lazarillo dit adieu à sa famille et son père lui assure : « Farai molta strada nella vita ». Toutefois, la voix hors champ de Lázaro ajoute : « Se intendeva le mille e mille miglia che ho fatto sotto il sole e le intemperie, quasi sempre inseguito da sgherri e da bargelli e mariti cornuti, è stato un buon profeta ». Bien que la famille décrite dans le *Lazarillo de Tormes* ne corresponde pas exactement à celle-ci, il s'agit toujours d'une condition misérable. En revanche, l'épisode du vieil aveugle est repris assez fidèlement : sur le pont de Salamanque, le maître frappe la tête du pauvre Lazarillo contre le taureau de pierre. Puis ils se dirigent vers la ville d'Avila où l'aveugle lui enseigne les différentes manières de siffler : à chaque signal correspond un type de personne, à qui demander de l'argent. Avec cette tromperie, l'aveugle peut mendier avec beaucoup plus de succès. Toutefois, Lazarillo est maltraité par son maître et il en subit la méchanceté, jusqu'au moment où il décide de se venger : l'épisode du torrent est repris du *Lazarillo de Tormes*. L'aveugle tombe d'un escarpement et Lázaro est finalement libre.

La scène suivante se déroule au bord d'une galère : Lázaro a été condamné à ramer et son voisin n'est autre que Guzmán de Alfarache. On apprend que Lázaro a poignardé un autre mendiant qui lui faisait de la concurrence devant une église : il doit purger neuf ans de galère. Guzmán a quant à lui été condamné pour une question de jeu : il se trouve dans cette galère depuis un an et demi. Cette scène fait allusion à un épisode du *Guzmán* : à la fin de l'œuvre, le héros est condamné aux galères à vie. De plus, le thème du vice du jeu est aussi tiré de cette œuvre.

Guzmán commence à raconter sa vie passée. Ainsi apprend-on qu'il n'est pas né dans la pauvreté : son père était horloger aussi bien qu'éminent tricheur aux cartes et aux dés. Lorsque son père est condamné à mort, le petit Guzmán vole les dés sur son cadavre. Il est évident que cet épisode n'est pas repris fidèlement, même s'il rend avec intensité l'esprit de l'œuvre.

Ensuite, Guzmán est mis au service d'une famille noble, chez laquelle il devient l'assistant pédagogique du jeune marquis : en réalité, il reçoit les punitions à sa place.

Trois jours après, il s'enfuit en ayant appris quelques notions d'histoire, de géographie et de grammaire.

À la suite de ce récit, on retourne à bord de la galère : grâce à un concours de circonstances, les deux personnages réussissent à devenir les gardes personnels du capitaine. Toutefois, cet ordre est renversé par une mutinerie : les forçats décident alors de jeter les deux traîtres à la mer.

Lázaro et Guzman se réveillent sur une plage : ils sont enchaînés par les chevilles. Après une dispute, ils se dirigent vers la campagne à la recherche d'une solution pour se délivrer l'un de l'autre. Ils arrivent auprès d'un moulin à vent où un homme est attaché à une aile : il s'agit évidemment d'une référence à Don Quichotte. Après une série d'aventures, ils se libèrent de leurs chaînes et s'enfuient dans deux directions opposées.

Guzmán finit au service d'un noble qui se révèle plus pauvre que lui. Cet épisode est entièrement repris du *Lazarillo de Tormes*, même si le héros est Guzmán. Le noble vit dans une misère absolue mais continue de se comporter selon son code d'honneur. Ne pouvant pas régler ses dettes, le noble chevalier est arrêté : Guzmán s'enfuit avec son cheval Barbarone.

Entre-temps, Lázaro a été recruté comme acteur : il joue le rôle de Saint Sébastien, et une religieuse cloîtrée tombe amoureuse de lui.

Guzmán et Lázaro se rencontrent par hasard : Lázaro est habillé comme un noble et Guzmán possède un cheval. Ils s'entendent et organisent une escroquerie appelée « il colpo dei cannoli alla catalana » : Guzmán enfile les vêtements de Lázaro et joue le rôle du chevalier, alors que Lázaro fait semblant d'être son serviteur. Par le biais d'un stratagème, ils réussissent à voler un bijou.

Dans une auberge, ils décident d'investir le capital gagné en achetant une prostituée. Toutefois, l'idée du bordel ambulante ne se révèle pas du tout fructueuse. Rosario se refuse à faire son travail, à moins que les clients ne soient jeunes, grands et blonds. Après une série de rocambolesques aventures, Guzmán décide d'abandonner l'affaire et s'en va. Lázaro propose en revanche à Rosario de changer de vie, mais Rosario réussit à échapper.

Entre-temps, Guzmán est condamné à être pendu dans la ville d'Arévalo le 11 juillet 1598. Heureusement, l'assistant du bourreau se révèle n'être autre que Lazarillo. Pour sauver son ami, il échange Guzmán avec un voleur auquel on doit seulement couper



une main : le larron est pendu et Guzmán perd sa main au lieu de sa vie. Dans la scène finale, Lázaro et Guzmán tirent le lait d'une brebis qui ne leur appartient pas. Lorsque le berger s'en aperçoit, ils s'enfuient avec le seau de lait.

En conclusion, il faut souligner que le projet de réaliser un film sur un sujet picaresque s'insère évidemment dans une reprise plus vaste de ces modèles. Dans le cinéma italien, pas uniquement celui de Monicelli, la veine picaresque est très présente, bien que *I picari* soit le long-métrage où cette permanence présente une forme plus explicite.

Dans *L'arte della commedia*, publié en 1986, Mario Monicelli affirme être en train de travailler au projet de *I picari* : « Il progetto de *I picari*, sul quale sto lavorando, è molto vecchio, si può dire che faccia parte ormai del cinema italiano ». <sup>26</sup> Il fait preuve d'une bonne connaissance des textes picaresques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et constate qu'on parle du picaresque au cinéma depuis trente ou quarante ans. <sup>27</sup>

Il poursuit en mentionnant Antonio Pietrangeli et Ettore Scola : « Il primo, a mia conoscenza, che volesse farlo è stato Antonio Pietrangeli [...] ; poi è intervenuto Ettore Scola, non solo come sceneggiatore ma anche come regista, poi altri ». <sup>28</sup> Cependant, dans l'interview que Monicelli a accordé le 14 avril 2010 et que l'on mentionne en appendice de cette thèse <sup>29</sup>, le metteur en scène affirme ne pas avoir connaissance du scénario *La Picaresca*, écrit par Ettore Scola et Ruggero Maccari, dont le film aurait dû être réalisé par Antonio Pietrangeli.

De toute façon, il trouve ce projet très stimulant : « Con il sostegno della Clemi Cinematografica di Gianni Di Clemente adesso stiamo sondando, insieme alla Suso Cecchi d'Amico e a Benvenuti e De Bernardi, come si possa strutturare questo racconto su questi personaggi, sui quali esiste un materiale enorme ». <sup>30</sup>

Sa peur a été de retomber dans le défaut de *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*, c'est-à-dire de réaliser un film recouvert d'un vernis populaire, en étant par contre un film

---

<sup>26</sup> Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, Bari : Dedalo, 1986, p. 145.

<sup>27</sup> *Ibid.* : « Se ne parla da trenta, quarant'anni nel cinema ».

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Interview de Mario Monicelli, voir *Appendice* de cette thèse, p. 351-353.

<sup>30</sup> Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, *op. cit.*

littéraire et raffiné.<sup>31</sup> Cette affirmation explique son choix artistique qui parfois touche au vulgaire.

Le projet de Pietrangeli auquel Monicelli se réfère a été publié en 1984 sous le titre de *La Picaresca* : il s'agit d'un traitement du roman et d'un scénario écrits par Ruggero Maccari et Ettore Scola dans les années 1960 et 1961. Le film aurait dû être réalisé par le metteur en scène Pietrangeli, mais il n'a jamais été produit.

Pietrangeli et Scola avaient déjà fait un long voyage en Espagne afin de repérer les lieux appropriés et avaient contacté des acteurs : « Belmondo, Tony Curtis e Manfredi per i due giovani picari, Sordi e Gassman per l'arcipicaro ». <sup>32</sup> À cet égard, on remarque que Manfredi et Gassman ont ensuite été choisis pour jouer des rôles dans le long-métrage de Monicelli.

Scola affirme, ensuite, que la réalisation du film a été plusieurs fois renvoyée en raison du coût : « Ma il film venne rinviato molte volte perché i costi erano giudicati troppo alti : facemmo tagli, impoverimmo, eliminammo le scene più costose e affollate, ripiegammo su attori meno noti, finché il progetto venne messo definitivamente da parte ». <sup>33</sup>

Dans sa présentation, le scénariste explique qu'il s'agit d'un *road-film* qui se déroule au XVIe siècle, bien que les actions et les personnages soient adaptés à une perspective différente. Le voyage sans but du pícario devient en fait un parcours vers une prise de conscience.

Il est en tout cas nécessaire de remarquer que le traitement du roman écrit par Scola et Maccari présente un certain nombre d'analogies avec le long-métrage réalisé par Monicelli en 1987. Toutefois, le scénario tiré du traitement du roman n'a pas autant d'analogies avec le film *I picari*. En effet, dans ce scénario beaucoup de scènes ont été coupées et changées, par rapport au traitement du roman.

---

<sup>31</sup> *Ibid.* : « Il mio terrore è quello di ricadere nel difetto di *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*, cioè di fare una cosa che alla fine diventa letteraria, se vogliamo squisita, con un'aria popolare, ma che invece non lo è ».

<sup>32</sup> Ruggero Maccari *et al.*, *La Picaresca: romanzo e sceneggiatura inediti di Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli e Ettore Scola*, Mantova : Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, 1984, p. 11.

<sup>33</sup> *Ibid.*

D'après l'analyse des deux textes recueillis et publiés dans *La Picaresca*, on peut remarquer les différences suivantes :

Traitement du roman	Scénario
Hernando, Tomé et l' <i>arcipícaro</i> se rencontrent en prison. Récit rétrospectif.	Scène de la chambre de torture et du Tribunal de l'Inquisition.
H. est un <i>esportillero</i> . Épisode de la vieille guérisseuse et de la jeune fille mélancolique.	Tomé est poursuivi par un garde civil. Il tombe sur Hernando qui fait semblant d'être aveugle.
Épisode de la viande de génisse transformée en viande d'âne.	Hernando et Tomé échappent et se réfugient dans une église.
Épisode du filtre d'amour.	Épisode du porc et des pommes volés. Ils décident d'aller à Séville.
À Tolède, Hernando est trompé par Justina. Tomé joue aux cartes : il perd sa mule. Il en sauve seulement la queue. Dans une taverne, Tomé rencontre et aide un enfant maltraité par un vieil aveugle.	Épisode du cygne volé. Épisode de la mule volée. À Tolède, Tomé joue aux cartes et perd la mule. Il en sauve seulement la queue. Hernando commence à travailler chez un cuisinier (Don Capra).
Hernando est trompé par Tomé qui s'enfuit avec le butin. Hernando est arrêté.	Épisode des chats et de Dona Beatriz.
Hernando en prison : il en sort après deux jours.	Hernando et Tomé vendent Celeste à Mamma Napposa, puis ils gaspillent tout l'argent gagné.
La vengeance d'Hernando sur l' <i>alguacil</i> .	Épisode du village pestiféré : ils sont arrêtés.
Tomé aide l'enfant à se débarrasser de l'aveugle, qui tombe dans un torrent.	En prison, avec l' <i>arcipícaro</i> .
Hernando commence à travailler chez un	Ils sont emmenés dans un camp militaire.

cuisinier. Épisode des chats et de Dona Beatríz.	Ils rencontrent Celeste qui est devenue prostituée.
Tomé épouse Isidora, l'amante d'un prêtre.	Hernando est trompé par Tomé qui s'enfuit.
Hernando trouve finalement Tomé.	Après un épisode de guerre, Hernando lutte contre des ennemis : toutefois ils sont déjà morts. Il décide de se venger de Tomé.
Hernando et Tomé brûlent la maison de Tomé : le prêtre et Isidora sont surpris en flagrant délit.	Hernando retrouve Tomé, qui a épousé Isidora. Hernando brûle leur maison, mais il s'aperçoit qu'Isidora est l'amante du <i>relator</i> du Conseil Général.
Épisode de la taverne : l'aubergiste s'aperçoit de la tromperie d'Hernando et Tomé et se venge. Hernando meurt d'avoir trop mangé : Tomé pleure en mangeant de la viande. L' <i>arcipícaro</i> passe dans un carrosse : il est devenu riche.	Épisode de la taverne et de la mort d'Hernando. Celeste passe dans un carrosse : elle est devenue riche.

La structure est construite autour de la rencontre des deux personnages principaux, Tomé et Hernando.

Dans le traitement du roman, Tomé est représenté comme un vrai pícaro dégourdi, dont le portrait rappelle celui de Lazarillo, alors que la figure d'Hernando est calquée plutôt sur le personnage de Guzmán. Après une rocambolesque scène de poursuite, Tomé et Hernando sont arrêtés : ils se retrouvent dans la même cellule de prison qu'un *arcipícaro*, un vieux pícaro. L'un après l'autre, ils racontent leur enfance et leurs mésaventures. Un schéma semblable est présent dans le long-métrage *I picari*, où les deux personnages se rencontrent à bord d'une galère et racontent leur vie passée. Il est évident

que l'élément du récit rétrospectif est considéré dans les deux cas comme l'un des aspects les plus importants du picaresque : il est donc mis en scène non seulement dans le traitement de *La Picaresca*, mais aussi dans *I picari*. En revanche, le scénario ne conserve pas la même structure : la rencontre des deux personnages n'est pas suivie par leur récit.

De nombreux épisodes rappellent les œuvres picaresques du XVIe et du XVIIe siècle : par exemple le mariage avec l'amante du prêtre, la passion pour les cartes ou encore la bagarre des chats. En ce qui concerne le traitement du roman, on peut mentionner aussi l'escroquerie de la viande d'âne et de la viande de génisse qui est tirée du *Guzmán de Alfarache*. De plus, le couple rencontré par Tomé dans une taverne évoque les personnages de Lazarillo et de l'aveugle :

*Tomé entra nella locanda e si fa servire un mezzo coniglio ripieno. Mentre lo addenta, nota al tavolo vicino un vecchio mendicante, un cieco alto e grosso seduto in compagnia di un ragazzetto stento ed affamato: il cieco mangia con voracità pane e capretto e la sua giovane guida se ne sta lì a guardarlo, con occhi rotondi, inghiottendo saliva. Con estrema cautela, il bambino tende la mano per raccogliere sul tavolo una briciola sfuggita al vecchio, ma questi – che mancando della vista ha, come spesso succede, gli altri quattro senso molto più sviluppati di chi li possiede tutti e cinque – intuisce le intenzioni del ragazzo e gli inchioda con un pugno preciso il braccio sul tavolo; poi strappa dalla mano la mollica e se la caccia in bocca, chiamando i presenti a testimoni della scelleratezza di quell'ingordo pupillo che spinge la sua ingratitude e la sua avidità fino a derubare con malizia il suo benefattore vecchio, cieco e storpio.*

*Tomé, mosso a pietà da quel fanciullo che gli ricorda un po' la sua sorte (anche lui fu venduto a un carrettiere che gli dava bastonate per pranzo e frustate per cena, fino al giorno in cui fu misteriosamente trovato legato al letto, mentre la sua casa andava a fuoco), gli tende cautamente un coscio del suo coniglio. Gli occhi del bambino brillano di muta riconoscenza; sta finalmente per mettere, forse dopo anni, forse per la prima volta nella sua vita, un pezzo di carne sotto i denti, quando il diabolico vecchio, che ha "sentito" quel movimento, gli strappa il coscio di coniglio e lo ingoia fulmineamente.<sup>34</sup>*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 26.

Il est évident qu'il s'agit de Lazarillo maltraité par son maître. D'une certaine manière, Tomé a l'impression de se retrouver dans ce personnage : il décide donc de l'aider à se débarrasser du vieux maître par la ruse du torrent.

*Arrivano nei pressi di uno scosceso torrente e Tomé decide che è necessario attraversarlo : il ragazzo, avvertito da un'occhiata del pícaro, non rivela al suo padrone che, poco più in là, c'è un agevole ponte. Il primo a saltare da una riva all'altra (poco più di un metro e mezzo) è Tomé ; poi lo imita il ragazzo ; poi mettendosi dietro un albero dice al cieco di saltare dritto davanti a sé : lo accoglierà lui tra le braccia. Il cieco segue le indicazioni e come un caprone prende la rincorsa per fare il salto più lungo, si slancia con tutte le sue forze e va a dare di capo nell'albero che risuona forte, come fosse colpito da una grossa zucca : il vecchio cade riverso ai piedi dell'albero, più morto che vivo, con la testa spaccata.<sup>35</sup>*

Toutefois, l'enfant est vertement réprimandé par Tomé à cause de sa naïveté.

*– Figlio di puttana! Era quasi un banchiere e ti negava il pane. Ma te lo meritavi : se non ti scioglievo io, saresti rimasto alla sua catena per altri trent'anni. Avevo la tua età quando legai al letto il carrettiere che mi aveva comprato e diedi fuoco alla sua casa. Non ti darò un solo maravedí.*

*Devi imparare a sbrigartela da te. Adiós.<sup>36</sup>*

Cet épisode est évidemment inspiré du *Lazarillo de Tormes*. Toutefois, cette scène a été éliminée dans le scénario, alors qu'elle a été reprise dans *I picari*.

De plus, le traitement du roman semble être construit sur le thème de l'éducation picaresque, même si cet élément a été atténué dans le scénario. Tomé représente le vrai pícaro qui pense seulement à son propre intérêt, alors que Hernando cherche à devenir un pícaro, malgré son sens de l'amitié et sa trop grande naïveté. Trompé par son ami, Hernando culpabilise.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>36</sup> *Ibid.*

*Quello che lo angustia di più, è la considerazione che mai egli sarebbe stato capace di fare altrettanto a Tomé, e che non gli era mai balenato neppure il sospetto che Tomé potesse comportarsi così con lui e che in definitiva il colpevole non è Tomé ma lui: perché un pícaro, un vero pícaro, deve essere pronto a tutto, non deve sentirsi obbligato da sentimenti di solidarietà o di amicizia, neppure verso il compagno che abbia provato con lui i morsi della fame.<sup>37</sup>*

Même l'arcipícaro lui dit : « Non sarai mai un vero pícaro ». <sup>38</sup>

Toutefois, les rôles semblent s'inverser dans la dernière scène, conservée aussi dans le scénario. Les deux pícaros organisent une imposture au détriment d'un aubergiste, qui s'en aperçoit. Sa vengeance est sans pitié : Hernando est contraint de manger tout ce que l'aubergiste lui apporte, alors que Tomé doit regarder sans pouvoir rien manger. Une fois chassés de la taverne, Tomé traîne son ami au bord de la route. Malheureusement Hernando ne s'en remet pas :

*Il suo respiro è quasi un rantolo : lo stomaco, duro e gonfio come un otre sta per schiacciargli il cuore. In uno estremo sforzo riesce a far cenno a Tomé di guardare nel suo farsetto: c'è un coscio di agnello. E riesce anche a mormorare : – L'ho preso per te, mentre quel figlio d'una puttana turca... non guardava...<sup>39</sup>*

Hernando meurt d'avoir trop mangé : « E Hernando, il pícaro sempre affamato, piega il capo e crepa per il troppo cibo, sotto un albero ». <sup>40</sup> Tomé commence à pleurer et ses larmes mouillent la viande de chevreau que Hernando lui a offerte.

En analysant la permanence du picaresque dans *I picari* de Monicelli et en éclaircissant le rôle que ce long-métrage a joué dans la critique de l'époque, on remarque qu'il s'agit d'une adaptation créative des modèles espagnols et qu'elle constitue un cas très intéressant de reprise de cette thématique au XXe siècle. En outre, l'analyse du scénario de Scola et Maccari, qui n'a jamais été réalisé, suggère qu'il existe bien des analogies entre *I picari* et le traitement du roman de *La Picaresca*.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> *Ibid.*

À la lumière de tout cela, il est donc évident que le débat sur le picaresque a été très important pour le cinéma italien depuis les années soixante.

Au sein des reprises et des adaptations des textes du canon du genre, il faut en outre mentionner une continuation du *Lazarillo de Tormes*, parue en Espagne en 2010, suite à une opération éditoriale particulière : il s'agit du roman *Lazarillo Z, matar zombis nunca fue pan comido* dont l'auteur fictif s'appelle Lázaro González Pérez de Tormes.

L'ancien Lazarillo n'est pas mort. Au contraire, il a survécu jusqu'en 2009 et il raconte sa véritable histoire sous la forme d'une autobiographie fictive.

Tombé amoureux d'une jeune vampire, Lázaro décide de se transformer lui-même en vampire. Il se fait donc mordre par la jeune fille, mais elle est malheureusement tuée par un zombie le soir même. Lázaro se trouve malgré lui engagé dans la plus grande guerre ayant ravagé l'Espagne du Siècle d'Or : il s'agit de la guerre contre le peuple de zombies. Les zombies sortent de leurs tombes et envahissent les villages pour se nourrir du sang des vivants. Et les vampires, dont la mort peut être provoquée par le sang des zombies, luttent pour les arrêter.

Après la mort de la jeune fille dont il était amoureux, Lázaro vivra dans le sentiment de culpabilité et dans la douleur pour le reste de ses jours, c'est-à-dire pour l'éternité.

Il est évident que *Lazarillo Z* s'inscrit dans la mode des vampires ou des zombies, qui ont récemment rencontré un énorme succès du point de vue littéraire. Dans cette perspective, on peut affirmer qu'il s'agit tout simplement d'une opération éditoriale sans autre ambition. Toutefois, *Lazarillo Z* nous montre à quel point le picaresque est un sujet intéressant pour le public contemporain.

La note biographique de l'auteur – fictif, évidemment – présente au lecteur le héros du roman :

*Lázaro Gonzáles Pérez de Tormes (n. 1502 - † ?), natural de Tejares, Salamanca, es el nombre completo del personaje a quien todos hemos conocido como Lazarillo de Tormes. En 1552, si no antes, llegó a las imprentas una versión espúrea de los hechos de su vida, supuestamente contados por él en primera persona, en el volumen La vida de*



Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. *Ahora, cinco siglos después de su nacimiento, los lectores de todo el mundo conocerán su verdadera historia.*<sup>41</sup>

La structure du roman est composée par un récit-cadre, écrit à la première personne par J. D. Barrera le 12 novembre 2009. Barrera, journaliste et écrivain spécialisé dans le paranormal, se propose de reconstruire les événements qui se sont déroulés dans la matinée du 14 septembre 2009, à l'intérieur de l'hôpital psychiatrique San Bartolomé. Onze personnes ont trouvé la mort : parmi les cadavres dévorés et éventrés, se trouvaient les corps de huit patients, du psychiatre Enrique Torres Rojo, de l'infirmier Joaquín Arroyo Muñiz et de l'agent de sécurité María del Pilar Gómez Cuenca. Un mystérieux patient, dont le nom est Lázaro Gonzáles Pérez, s'est échappé de l'hôpital en laissant un manuscrit comme seule trace de son passage. Suite à cet épisode, d'autres massacres ont eu lieu en Espagne : le dîner macabre de San Bartolomé reste encore un cas non résolu.

Ce récit-cadre précède un autre récit-cadre, écrit à la troisième personne et focalisé sur le docteur Torres. Le médecin-chef du service psychiatrique s'aperçoit qu'un patient a disparu et commence à lire l'étrange manuscrit qu'il a laissé.

Dans la transcription du manuscrit écrit par Lázaro apparaît d'abord un prologue, puis les trois premiers *tratados*. Ensuite, le récit de Lázaro est interrompu par une digression concernant les événements dans l'hôpital San Bartolomé : le docteur Torres avance dans la lecture pendant que l'agent de sécurité meurt à la suite d'un très violent coup à la tête.

Les *tratados* quatre, cinq, six et sept sont suivis par la conclusion du récit-cadre qui se déroule le 14 septembre 2009, puis par la conclusion écrite fictivement par le journaliste Barrera le 12 novembre 2009. Les corps du docteur Torres, de Joaquín Arroyo Muñiz et de María del Pilar Gómez Cuenca sont dévorés par les patients psychiatriques qui se sont transformés en zombies.

Barrera explique qu'il s'agit seulement d'une reconstitution : il est impossible de savoir exactement ce qui s'est passé cette nuit dans l'hôpital San Bartolomé. La police a en fait retrouvé les corps éventrés des huit patients hospitalisés dans le service de psychiatrie.

---

<sup>41</sup> Lázaro González Pérez de Tormes, *Lazarillo Z, matar zombis nunca fue pan comido*, Barcelona : Debolsillo, 2010, p. 4.

En revanche, le patient Lázaro González Pérez et l'agent de sécurité Juan Dámaso Villar sont les deux hommes les plus recherchés par la police.

Par sa reprise explicite du genre, ce roman conserve de nombreuses caractéristiques de l'ancien *Lazarillo de Tormes*. La manuscrit de Lázaro, qui porte le titre *La vida de Lázaro de Tormes, y de sus luchas y transformaciones*, commence avec une phrase rayée : il s'agit du début de l'ancien *Lazarillo* :

~~*Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido.*~~

*¿Cómo empieza uno a narrar su vida? He intentado usar la primera frase del libro que desde hace siglos pretende ser el fiel relato de mis aventuras, esa historia que los eruditos han dado en calificar como el inicio de la novela picaresca, pero a mi pesar compruebo que es imposible. Ojalá pudiera aprovechar lo que ya está escrito, el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes, ese muchacho avisado y hambriento que se movía por el mundo en la primera mitad del siglo XVI. Lo cierto es que esa época me queda tan lejos, y son tantas las cosas vividas y sufridas desde entonces, que el esfuerzo de recordarlas y ponerlas por escrito me resulta ímprobo y me siento tentado a desistir. Sin embargo, la gravedad de los hechos que se avecinan, unida a la afrenta de ver convertidos los primeros años de mi vida en un relato embustero e interesado que lleva siglos proclamando falsedades para el consumo de estudiantes e intelectuales, me han decidido a acometer la tarea de redactar lo que sólo yo puedo contar. Y es tan escaso el tiempo que ahora me queda que será mejor que no me entretenga y ponga manos a la obra. ¿Quién diría que después de casi quinientos años debo ahora apresurarme para hacer lo que siempre he sabido que era responsabilidad mía? Para disculparme sólo puedo decir que otros menesteres, más urgentes y peligrosos, han ocupado mi tiempo desde entonces. ¡Pobre excusa!, soy consciente de ello... Pero en mi descargo afirmaré que nunca he sido hombre de letras, sino de acción, y que desde luego no pretendo ahora nada más que contar la verdad. La sangrienta y cruel verdad que ha sido escamoteada durante siglos mediante poemas místicos, novelas de caballerías y, cómo no, relatos anónimos conmigo de protagonista. Dejad que proteste al menos una vez por la explotación a la que mi persona ha sido sometida: no contentos con usar mi nombre y partes de mi vida en la trama urdida por el poder para falsear la historia, he servido de*

*inspiración a pintores, escritores y cineastas, e incluso he dado nombre a esos perros fieles, tontos de tan buenos, que acompañan a los invidentes. ¡Yo, que fui el peor lazarillo, valga la redundancia, y abandoné al pobre ciego a su terrible suerte!*<sup>42</sup>

Après avoir pris ses distances avec le récit anonyme classique, le héros avoue :

*Debo hacerlo, por mucho que me pese; debo dejar constancia de mi larga vida, y no puedo entretenerme en florituras ni adornos vacuos. Lo que leeréis os revolverá las tripas y desafiará a vuestra razón; lo que leeréis quebrará el mundo tal y como lo habéis entendido hasta ahora. No os gustará, pero tenéis derecho a saberlo: mi fracaso significa vuestra condena.*<sup>43</sup>

Le premier *tratado* porte le sous-titre *Cuenta Lázaro su vida y de quien fue hijo*. Le héros raconte l'histoire des premières années de sa vie, en continuité avec l'original.

*Cierto es que siempre me han llamado Lázaro de Tormes, y que fui hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, una aldea de Salamanca. Mi nacimiento se produjo dentro del río Tormes, y de ahí me viene el sobrenombre. Tal vez os parezca un parto inusual para los albores del siglo XVI, pero en realidad tiene una explicación bastante prosaica: mi padre, cuyo rostro apenas recuerdo, se ocupaba de abastecer de grano a un molino de harina situado a orillas de ese río, y una noche en que mi madre, preñada de mí, estaba en el molino, empezaron los dolores de parto y dio a la luz allí. Así, pues, nadie puede negarme el hecho de haber nacido en el río. Se decía entonces que los nacidos en el agua están llamados a tener una larga vida, pero creo que nadie pudo sospechar que, en mi caso, eso se cumpliría de manera excepcional.*<sup>44</sup>

Lázaro relate sa rencontre avec l'aveugle, qui se déroule d'une façon différente de l'original.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25.

*Dejad que haga ahora un alto en el camino. Sé que hasta el momento en poco difiere esta historia de la que vosotros habéis leído siempre, pero es precisamente aquí cuando mi destino comenzó a alterarse. Poco sospechaba yo entonces, siendo aún un muchacho, el papel que la Historia me tenía reservado. A mí: un mocoso flaco, eternamente hambriento y asustadizo, cuya existencia parecía encaminarse hacia la pobreza y la deshonra. ¿Qué habría sido de ese rapaz si no hubiera sucedido lo que aconteció aquella noche? Tal vez habría terminado mis días en la cárcel por robar una hogaza de pan, o, como mi padre, muriendo en combate contra los moros. En cualquier caso tengo que contaros lo que no sabéis, lo que de manera deliberada mi biógrafo – ese vendido que traicionó mi confianza – enterró para siempre. La noche en que la pesadilla empezó, aunque en ese momento ni yo mismo comprendí su alcance.<sup>45</sup>*

Quelque chose d'étrange, qui touche à la mort, se passe dans la maison de Lázaro. Pendant la nuit, l'enfant entend des bruits qui proviennent de la chambre de sa mère : il s'agit de Zayd, le dernier amant de sa mère, qui est mort et s'est transformé en mort-vivant. De plus, le petit frère de Lázaro commence à se transformer lui aussi : des vers sortent de sa bouche souriante. C'est alors que la mère de Lázaro demande à l'aveugle de sauver son fils aîné, de l'emmener loin de ce village maudit.

Le récit continue en reprenant l'épisode du taureau de Salamanque, l'épisode du vin et celui du raisin. Le *tratado* se conclut avec l'horrible mort de l'aveugle dévoré par les zombies dans une église : Lázaro s'enfuit et abandonne son maître pour sauver sa propre vie.

Dans le deuxième *tratado*, qui porte le sous-titre *Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó*, les pérégrinations du héros s'achèvent dans le village de Maqueda. Comme dans le récit original du XVI<sup>e</sup> siècle, Lázaro rencontre à Maqueda un curé qui devient son nouveau maître. Derrière sa fausse gentillesse, le curé cache quelque chose d'horrible. Lázaro s'en aperçoit, mais il préfère se taire et s'adapter à la situation de confort dont il a besoin.

*Empezaría así una etapa de mi vida que preferiría no haber vivido y sólo puedo aducir en mi defensa que, como en tantos otros casos, la comodidad se impuso al honor.*

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

*Al fin y al cabo, me repetí durante esos meses engañándome con el más absoluto cinismo, yo no cometí maldad alguna. Sólo hice oídos sordos a lo que sucedía en el sótano.*<sup>46</sup>

En effet, le curé a la terrible habitude d'enfermer dans sa cave des petits garçon ou des petites filles qu'il retient prisonniers jusqu'à leur mort pour satisfaire tous ses pires vices. Voilà la réaction de Lázaro, qui a bien compris ce que son maître cache dans la cave :

*Como os he dicho, con el tiempo llegué a predecir cada « incidente », cada noche de horror; con el tiempo aprendí a cerrar los ojos y a taparme los oídos. Nunca hice preguntas: callé y seguí como si nada pasara, por cobardía o por instinto de supervivencia. Opté por beberme la infusión y dormir, para así no tener que oír lo que sucedía en la casa... Cuando al día siguiente circulaba el rumor de que había desaparecido otro niño (y supe entonces que lo mismo le daba que fueran de uno u otro sexo) fingía sorpresa y soportaba la hipocresía del clérigo, que lo achacaba a Satán y a sus secuaces, quienes « no se detenían ante de nada en sus actos malignos ». Y alguna vez que me atreví a comentar que un ruido me había despertado durante la noche, aquel monstruo, ladino como una serpiente, culpaba a aquellos ratones que yo había perseguido y decía: « Luego bajaré a ver qué pasa ». Mentiría si dijera que no pensé en marcharme, en huir de aquella casa depravada, pero el bienestar ganaba la partida a las dudas. No me di cuenta de que en cada una de esas noches mi alma se manchaba, mi mente se embrutecía, mi corazón se volvía más duro: sin ser consciente de ello empezaba a descender por el pozo de la maldad, a sumergirme en sus aguas. Los ojos del ciego me perseguían en sueños, el remordimiento dolía como la peor de las palizas, pero al mismo tiempo resultaba reconfortante; ésa era mi penitencia: las pesadillas, el insomnio, las náuseas. Sabía que podía hacer algo, que en mis manos estaba la llave de ese sótano. Pero, y me avergüenza decirlo aquí, decidí callar. Mirar hacia otro lado. No oír. Vivir como si eso no estuviera existiendo. No he sido el único, pero eso, lo sé, no me disculpa.*<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

L'intérêt et l'instinct de survie de Lázaro, qui ne veut pas renoncer à ses avantages, s'inscrivent dans la tradition picaresque. Toutefois, l'attitude du héros change lorsqu'il découvre la nouvelle victime de son maître : il s'agit d'une jeune fille aux yeux étranges, qui avait aidé Lázaro auparavant. Le garçon se cache dans la cave, prêt à attaquer son maître, mais la jeune fille poignarde le curé au bon moment. Lázaro et Inés s'enfuient, en laissant le corps du curé à la merci des rats.

Grace à Inés, Lázaro rencontre son nouveau maître : il s'agit d'un chevalier, don Diego de Valdés y Barrera, qui lutte contre les étranges phénomènes qui ravagent le pays. À travers don Diego et le curieux groupe qui l'aide (Inés, Brígida, Lucrecia, Rómulo et Dámaso), Lázaro découvre l'existence des zombies et des vampires.

*– La vida y la muerte empiezan a confundirse. Hay muertos que caminan como vivos y vivos que en el fondo están muertos. Estos últimos son los más peligrosos. – Volvió su cara hacia mii y vi que le ardían las melillas –. ¿Sabes una cosa? Los muertos no tienen sentimientos, ni remordimientos, ni freno. Los muertos están libres de culpas y cadenas. Sus hermanastros, los que han muerto aunque no lo parezca, comparten con ellos esa falta de escrúpulos. Dan rienda suelta a sus deseos más obscenos, más prohibidos, más ocultos... No se detienen ante nada.*<sup>48</sup>

Le troisième *tratado* porte le sous-titre *Cómo Lázaro se asentó con un caballero y de lo que le acaeció con él*, et relate les aventures du héros au service de don Diego. Le quatrième *tratado*, *Cómo Lázaro se enfrentó a los muertos y vivió para contarlo*, raconte la lutte contre les zombies : Lázaro se sauve grâce à l'aide de son ami Miguel. Toutefois, Lucrecia et Brígida sont capturées par l'Inquisition. C'est dans le cinquième *tratado*, *Cómo Lázaro se asoció con un buldero y lo que le sucedió con él*, que Lázaro réussit à libérer Lucrecia, alors que Brígida meurt. Dans le sixième *tratado*, *Cómo Lázaro adquirió la inmortalidad y tuvo ocasión de lamentarlo*, le héros décide pour amour pour Inés de se transformer en vampire. Malheureusement, après la morsure d'Inés, Lázaro est pris d'une sorte de paralysie et assiste au massacre d'Inés et de tous ses amis.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 84.

*Debo contarlo, pero no puedo. Ahora, siglos después, otra parálisis distinta, tan intensa como aquella, me impide actuar. Permittedme que sea breve. Es lo único que os pido. No puedo enfrentarme al relato de los detalles cruentos, me falla el pulso, se me corta el aliento...*

*Inmóvil, los oí llegar. Supe quiénes eran: soldados del rey, ejecutores con una misión. Irrumpieron en mi cuarto, y con ellos llegaron hasta mii los gritos de los otros. Noté la ausencia de Inés. Sentí que alguien la apartaba de mí. Vi, sin poder apartar la mirada, cómo un soldado la sujetaba por los cabellos y la decapitaba. El mismo soldado se inclinó sobre mí. Vio la profunda herida de mi cuello y mi cuerpo inerte. Otro me había rematado, pero éste no lo creyó necesario. Me dejó allí. Solo, rodeado de muerte. Rogando que el corazón se detuviera de una puta vez, y para siempre.<sup>49</sup>*

Lorsque Lázaro se remet de sa paralysie, il découvre une nouvelle faim, une faim qui finalement le rendra libre pour toujours.

*Pero ahora sabía también, sin necesidad de que nadie me lo dijera, que el alimento que debía saciarme no se compraba, ni dependía de nadie más que de uno mismo. Una sonrisa amarga se dibujó en mis labios... Por fin era libre.<sup>50</sup>*

Le manuscrit du héros se termine par le septième *tratado*, qui porte le sous-titre *Cómo Lázaro se transformó en personaje de leyenda*. Lázaro comprend que derrière le massacre de ses amis se cache une action de la Cour d'Espagne pour juguler l'épidémie de zombies et de vampires.

*He tenido mucho tiempo para reconstruir las piezas, para ordenar la secuencia de hechos que culminó con la terrible matanza de cuatro inocentes ordenada desde la corte. Durante un tiempo me obsesionó comprender, seguir el hilo y atar los cabos sueltos; luego la vida me llevó hacia otras luchas y abrió ante mí otros secretos. Un viejo marinero me habló un día de la epidemia que vino de ese Nuevo Mundo, la que él calificó como la « venganza de los indios ». La muerte que no lo era, así lo definió. Ignorábamos, e ignoro*

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 166.

aún, cinco siglos después, cómo se propagaba aquella peste inmunda: por qué algunos morían de manera absoluta para luego despertar y por qué otros seguían pareciendo vivos aunque en su interior estuvieran muertos. En cualquier caso me consta que, en mayor o menor grado, eso ha seguido sucediendo durante siglos. La iglesia habla de exorcismos y poseídos; los psiquiatras de psicópatas; los sociólogos de olas de crímenes... Son sólo muertos. Muertos en vida. Existen, igual que existimos nosotros, los ahora celebres vampiros. Tenemos, mal que nos pese, ciertos rasgos comunes: una vida eterna, un hambre voraz... Pero nosotros, los que nos alimentamos de sangre, seguimos amando y odiando: sentimos, podemos ser buenos o malos, crueles asesinos o simples adictos a la sangre que satisfacen su necesidad con la de los animales.<sup>51</sup>

Don Diego avait reçu de la Cour la tâche de lutter contre les zombies et de trouver le confesseur qui les recrutaient. Il s'agissait en fait du confesseur de la reine Jeanne, que son mari Philippe le Beau, devenu un zombie, persécutait. Une fois le confesseur capturé, don Diego savait qu'il ne pouvait pas laisser de témoins : il ne pouvait pas empêcher le massacre des amis de Lázaro, ses propres amis.

C'est donc dans le but de le condamner pour toujours que Lázaro décide de le mordre et de le transformer en vampire. Dámaso, le frère d'Inés qui a réchappé au massacre, entame une vengeance contre Lázaro en lui faisant mauvaise réputation : Dámaso convertit en fait Lázaro en le « mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento » de l'œuvre *Lazarillo de Tormes*.

*Supongo que ésa fue su triste venganza. Y que disfrutó llevándola a cabo. Igual que yo había condenado a don Diego a una eterna vida de pesar, él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento.*<sup>52</sup>

Les réécritures et les adaptations, même cinématographiques, des textes canoniques des XVIe et XVIIe siècles témoignent sans aucun doute de la présence très forte du genre picaresque dans la littérature contemporaine, bien qu'à différents niveaux.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 177.



Cependant, comme on l'a déjà anticipé, aux XXe et XXIe siècles, on remarque aussi la permanence et la transposition de nombreux éléments concernant le picaresque dans des œuvres qui ne renvoient pas nécessairement au canon du genre.

Dans les chapitres suivants, on analysera notamment ce groupe de romans, en essayant de mettre en évidence quels sont les aspects les plus pertinents de la permanence du picaresque à l'époque contemporaine.

## 2. *Le narrateur*

Une série de difficultés se pose lorsque l'on étudie la permanence aux XXe et XXIe siècles du picaresque, né au début de l'époque moderne. Toutefois, le picaresque n'est pas seulement constitué par un canon d'œuvres espagnoles des XVIe et XVIIe siècles : il s'agit d'une forme narrative qui dépasse les frontières historiques aussi bien que géographiques du monde littéraire.

La permanence du picaresque à l'époque contemporaine se manifeste à travers un éventail assez ample d'aspects, de traits, d'échos qui peuvent être définis comme picaresques. Il s'agit d'une véritable constellation qui d'un côté renvoie sans aucun doute au picaresque mais qui de l'autre ne cesse d'engendrer une problématique au niveau de sa définition.

Pour pouvoir procéder dans cette analyse, le premier élément à considérer sera nécessairement la confession autobiographique fictive. Cet aspect est l'un des traits les plus importants des œuvres picaresques des XVIe et XVIIe siècles, qui donnent voix au pícaro et à ses aventures.

On pourrait citer, par exemple, le premier *tratado* du *Lazarillo de Tormes*, qui commence avec le récit de la naissance du héros :

*Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera. Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y, estando mi madre una noche en la aceña preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, op. cit. p. 99-100.*

Ou encore la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán :

*El deseo que tenía – curioso lector – de contarte mi vida, me daba tanta prisa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas – porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto – que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me entrara cualquier terminista acusando de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la definición a lo definido y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta mía. Tomaré por mayor lo más importante, dejando lo que no me es lícito, para que otro haga la baza.*

*Y aunque a ninguno conviene tener la propiedad de la hiena, que se sustenta desenterrando cuerpos muertos, yo aseguro, según hoy hay en el mundo censores, que no les falten coronistas. Y no es de maravillar que aun esta pequeña sombra querrás della inferir que les corto de tijera y temerariamente me darás mil atributos; que será el menor dellos tonto o necio, porque, no guardando mis faltas, mejor descubriré las ajenas. Alabo tu razón por buena; pero quíerote advertir que, aunque me tendrás por malo, no lo quisiera parecer – que es peor serlo y honrarse dello – y que, contraviniendo a un tan santo precepto como el cuarto, del honor y reverencia que les debo, quisiera cubrir mis flaquezas con las de mis mayores; pues nace de viles y bajos pensamientos tratar de honrarse con afrentas ajenas, como de ordinario se acostumbra: lo cual condeno por necesidad de siete capas, como fiesta doble. Y no lo puede ser mayor, pues descubro mi punto y no salva mi yerro el de mi vecino o deudo; antes es siempre vituperado el maldiciente. Mas a mí no me sucede así; porque, adornando la historia, siéndome necesario, todos dirán: «bien haya el que a los suyos parece», llevándome estas bendiciones de camino.*

*Demás que fue su vida tan sabida y todo a todos tan notorio, que pretenderlo negar sería locura y a resto abierto dar nueva materia de murmuración. Antes entiendo que les hago – si así decirse puede – manifiesta cortesía en expresar el puro y verdadero texto con que desmentiré las glosas que sobre él se han hecho. Pues cada vez que alguno algo dello cuenta, lo multiplica con los ceros de su antojo, una vez más y nunca menos, como acude la vena y se le pone en capricho. Que hay hombre, si se le ofrece propósito para cuadrar*

*su cuento, deshará las pirámidas de Egipto, haciendo de la pulga gigante, de la presunción evidencia, de lo oído visto y sciencia de la opinión, sólo por florear su elocuencia y acreditar su discreción.*<sup>2</sup>

Ainsi que *La Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos* de Francisco de Quevedo :

*Yo, señora, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo, ¡Dios le tenga en el cielo! Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer.*

*Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aun viéndola con canas y rota, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era decendiente de la gloria. Tuvo muy buen parecer, para letrado; mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma no los tuvo por tales; persona de valor y conocida por quien era.*

*Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros. Probósele que a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua, levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años les sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faldriquetas. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades.*

*Por estas y otras niñerías estuvo preso, y rigores de justicia, de que hombre no se puede defender, le sacaron por las calles. En lo que toca de medio abajo, tratáronle aquellos señores regaladamente: iba a la brida, en bestia segura y de buen paso, con mesura y buen día. Mas, de medio arriba, ecétera; que no hay más que decir para quien sabe lo que hace un pintor de suela en unas costillas. Diéronle docientos escogidos, que de allí a seis años se le contaban por encima de la ropilla. Más se movía el que se los daba*

---

<sup>2</sup> Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, edición de Benito Branacaforte, Madrid : Ediciones Cátedra, 1984, I, p. 99-102.

*que él, cosa que pareció muy bien. Divirtióse algo con las alabanzas que iba oyendo de sus buenas carnes, que le estaba de perlas lo colorado.*<sup>3</sup>

À propos de la confession autobiographique fictive, les critiques ne concordent pas du tout : en ce qui concerne la définition d'une permanence picaresque à l'époque contemporaine, d'aucuns disent que la première personne du singulier est fondamentale, tout comme d'autres affirment le contraire.

Il faudrait plutôt s'interroger sur les transformations que l'un des éléments spécifiques du picaresque classique a subies en s'adaptant à la littérature des XXe et XXIe siècles. La complexité de l'univers littéraire contemporain montre en effet comment le modèle du narrateur a pu évoluer et s'enrichir de nuances. Dans cette perspective, qui garde la problématisation et la complexité de la fonction du narrateur, on a essayé de conduire une analyse de la permanence du picaresque.

Et on a remarqué que, dans la reprise du genre à l'époque contemporaine, il existe bien une tendance à l'usage de la voix à la première personne du singulier, ainsi que dans la fiction autobiographique. Il s'agit d'une réactivation, qui toutefois n'est pas constante : cet aspect peut en fait s'activer lorsqu'il y a une constellation d'autres éléments de permanence, même s'il n'apparaît pas en tant que condition indispensable.

On peut donc affirmer que les romans picaresques contemporains montrent une prédominance du narrateur homodiégétique, ainsi que du récit de la vie du héros. Toutefois, on remarque aussi des dérogations et des exceptions : la majorité des romans picaresques ici analysés conservent la première personne du singulier, même si certains dérogent à la règle.

On parlera alors de la réactivation du narrateur homodiégétique, au sein d'une constellation d'éléments de permanence du picaresque. La raison de cette mutation, ou de cette complexité, réside en fait dans les conditions littéraires d'une nouvelle époque : on n'a plus besoin de justifier avec la première personne du singulier le récit d'un antihéros, d'un pauvre ou d'un gueux, puisque le marginal est entré de droit en littérature. En outre, on n'a même plus besoin de justifier la vraisemblance d'un tel récit. Ainsi, la nécessité d'une voix à la première personne s'est-elle atténuée et problématisée.

---

<sup>3</sup> Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona : Crítica, 1993, p. 55-57.

Pour ces raisons, des œuvres écrites à la troisième personne du singulier montrent de toute façon d'autres éléments de permanence du picaresque. Lorsqu'il n'y a pas d'adhérence au modèle homodiégétique du narrateur, le rôle central de la vie et des aventures du héros subsiste toujours. Et, évidemment, ce héros présente des caractéristiques déterminées, dont l'analyse sera conduite dans les chapitres suivants.

Le modèle du narrateur peut être homodiégétique et donner lieu à une fiction autobiographique, ou peut être hétérodiégétique même en conservant le récit de la vie du héros : dans les deux cas, le modèle du narrateur ne remet pas en question la forme narrative du genre.

Dans les pages suivantes on prendra en considération en premier lieu des cas d'adhérence au modèle du narrateur homodiégétique ; en deuxième lieu on analysera des romans qui présentent une alternance de la voix à la première et à la troisième personne du singulier ; et, enfin, on examinera des œuvres écrites à la troisième personne du singulier.

En ce qui concerne la réactivation du narrateur homodiégétique dans le picaresque contemporain, on pourrait citer l'une des œuvres les plus importantes de la littérature européenne de la première moitié du XXe siècle, c'est-à-dire *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, publié à Paris en 1932.

Le *Voyage* de Céline présente en fait une structure diégétique précise : la narration est écrite à la première personne du singulier, sous la forme d'une confession autobiographique fictive qui se déroule selon une suite de séquences juxtaposées dans une succession chronologique linéaire. Il s'agit de la structure qui caractérise les premiers romans picaresques espagnols.

Ferdinand Bardamu est le personnage principal et il raconte à la première personne les épisodes de sa vie à partir de son enrôlement volontaire pendant la Première Guerre mondiale : l'œuvre est divisée en 45 chapitres dépourvus de titre et de numérotation.

*Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade. On se rencontre donc place Clichy. C'était après le déjeuner. Il veut me parler. Je l'écoute. « Restons pas dehors ! qu'il me dit. Rentrons ! » Je rentre avec lui. Voilà. « Cette terrasse, qu'il commence, c'est pour les œufs à la coque ! Viens par ici ! » Alors, on remarque encore*

qu'il n'y avait personne dans les rues, à cause de la chaleur ; pas de voitures, rien. Quand il fait très froid, non plus, il n'y a personne dans les rues ; c'est lui, même que je m'en souviens, qui m'avait dit à ce propos : « Les gens de Paris ont l'air toujours d'être occupés, mais en fait, ils se promènent du matin au soir ; la preuve, c'est que, lorsqu'il ne fait pas bon à se promener, trop froid ou trop chaud, on ne les voit plus ; ils sont tous dedans à prendre des cafés crème et des bocks. C'est ainsi ! Siècle de vitesse ! qu'ils disent. Où ça ? Grands changements ! qu'ils racontent. Comment ça ? Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. Et ça n'est pas nouveau non plus. Des mots, et encore pas beaucoup, même parmi les mots, qui sont changés ! Deux ou trois par-ci, par-là, des petits... » Bien fiers alors d'avoir fait sonner ces vérités utiles, on est demeurés là assis, ravis, à regarder les dames du café.

Après, la conversation est revenue sur le Président Poincaré qui s'en allait inaugurer, justement ce matin-là, une exposition de petits chiens ; et puis, de fil en aiguille, sur le Temps où c'était écrit. « Tiens, voilà un maître journal, le Temps ! » qu'il me taquine Arthur Ganate, à ce propos. « Y en a pas deux comme lui pour défendre la race française ! – Elle en a bien besoin la race française, vu qu'elle n'existe pas ! » que j'ai répondu moi pour montrer que j'étais documenté, et du tac au tac.

« Si donc ! qu'il y en a une ! Et une belle de race ! qu'il insistait lui, et même que c'est la plus belle race du monde et bien cocu qui s'en dédit ! » Et puis, le voilà parti à m'engueuler. J'ai tenu ferme bien entendu.

« C'est pas vrai ! La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France et puis c'est ça les Français.

– Bardamu, qu'il me fait alors gravement et un peu triste, nos pères nous valaient bien, n'en dis pas de mal!...

– T'as raison, Arthur, pour ça t'as raison ! Haineux et dociles, violés, volés, étripés et couillons toujours, ils nous valaient bien ! Tu peux le dire ! Nous ne changeons pas ! Ni de chaussettes, ni de maîtres, ni d'opinions, ou bien si tard, que ça n'en vaut plus la peine. On est nés fidèles, on en crève nous autres ! Soldats gratuits, héros pour tout le monde et singes parlants, mots qui souffrent, on est nous les mignons du Roi Misère. C'est lui qui

*nous possède ! Quand on est pas sages, il serre... On a ses doigts autour du cou, toujours, ça gêne pour parler, faut faire bien attention si on tient à pouvoir manger... Pour des riens, il vous étrangle... C'est pas une vie...*

*– Il y a l'amour, Bardamu !*

*– Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi! que je lui réponds.*

*– Parlons-en de toi! T'es un anarchiste et puis voilà tout! »*

*Un petit malin, dans tous les cas, vous voyez ça d'ici, et tout ce qu'il y avait d'avancé dans les opinions.*

*« Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste ! Et la preuve la meilleure, c'est que j'ai composé une manière de prière vengeresse et sociale dont tu vas me dire tout de suite des nouvelles : LES AILES EN OR ! C'est le titre !... » Et je lui récite alors :*

*Un Dieu qui compte les minutes et les sous, un Dieu désespéré, sensuel et grognon comme un cochon. Un cochon avec des ailes en or qui retombe partout, le ventre en l'air, prêt aux caresses, c'est lui, c'est notre maître. Embrassons-nous !*

*« Ton petit morceau ne tient pas devant la vie, j'en suis, moi, pour l'ordre établi et je n'aime pas la politique. Et d'ailleurs le jour où la patrie me demandera de verser mon sang pour elle, elle me trouvera moi bien sûr, et pas fainéant, prêt à le donner. »Voilà ce qu'il m'a répondu.*

*Justement la guerre approchait de nous deux sans qu'on s'en soye rendu compte et je n'avais plus la tête très solide. Cette brève mais vivace discussion m'avait fatigué. Et puis, j'étais ému aussi parce que le garçon m'avait un peu traité de sordide à cause du pourboire. Enfin, nous nous réconciliâmes avec Arthur pour finir, tout à fait. On était du même avis sur presque tout.*

*«C'est vrai, t'as raison en somme, que j'ai convenu, conciliant, mais enfin on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras, tu peux pas venir me dire le contraire !... Assis sur des clous même à tirer tout nous autres ! Et qu'est-ce qu'on en a ? Rien ! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. On travaille ! qu'ils disent. C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà ! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux. On nous fait*



*monter sur le pont. Alors, ils mettent leurs chapeaux haut de forme et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça : “Bandes de charognes, c’est la guerre ! qu’ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n° 2 et on va leur faire sauter la caisse ! Allez ! Allez ! Y a de tout ce qu’il faut à bord ! Tous en chœur ! Gueulez voir d’abord un bon coup et que ça tremble : Vive la Patrie n° 1 ! Qu’on vous entende de loin ! Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la dragée du bon Jésus ! Nom de Dieu ! Et puis ceux qui ne voudront pas crever sur mer, ils pourront toujours aller crever sur terre où c’est fait bien plus vite encore qu’ici !”*

*– C’est tout à fait comme ça ! » que m’approuva Arthur, décidément devenu facile à convaincre.*

*Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu’il avait l’air bien gentil et richement gaillard, le colonel! Moi, je ne fis qu’un bond d’enthousiasme.*

*« J’vais voir si c’est ainsi! que je crie à Arthur, et me voici parti à m’engager, et au pas de course encore.*

*– T’es rien c... Ferdinand ! » qu’il me crie, lui Arthur en retour, vexé sans aucun doute par l’effet de mon héroïsme sur tout le monde qui nous regardait.*

*Ça m’a un peu froissé qu’il prenne la chose ainsi, mais ça m’a pas arrêté. J’étais au pas. « J’y suis, j’y reste ! » que je me dis.*

*« On verra bien, eh navet! » que j’ai même encore eu le temps de lui crier avant qu’on tourne la rue avec le régiment derrière le colonel et sa musique. Ça s’est fait exactement ainsi.*

*Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu’il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes ! Et puis il s’est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d’encouragements, plus un seul, sur la route.*

*Nous n’étions donc plus rien qu’entre nous ? Les uns derrière les autres ? La musique s’est arrêtée. «En résumé, que je me suis dit alors, quand j’ai vu comment ça tournait, c’est plus drôle ! C’est tout à recommencer ! » J’allais m’en aller. Mais trop*

*tard ! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats.*<sup>4</sup>

Le *Voyage* ne s'ouvre pas avec le récit de l'enfance du héros, mais avec un épisode qui déclenche la série d'aventures et de pérégrinations de Bardamu : il décide de s'engager comme volontaire dans l'armée. Après avoir déclaré que la guerre est inutile, il voit passer un régiment et, poussé par l'enthousiasme, il s'engage. Le moment de gloire est trop bref : la foule des patriotes, qui suit le régiment en lançant des fleurs, disparaît dès que les soldats sortent de la ville. Bardamu s'aperçoit alors que les soldats sont restés seuls face à la guerre et qu'il n'y a rien d'héroïque. Toutefois, lorsqu'il se rend compte que « c'est plus drôle », il est déjà trop tard pour s'en aller : ses péripéties sont déjà commencées.

Certainement, cette œuvre ne peut pas être réduite à la seule catégorie de roman picaresque. Toutefois, il est évident qu'elle partage beaucoup d'éléments avec les romans qui constituent le canon littéraire du genre picaresque : par exemple, la condition marginalisée du héros, le manque de liens sociaux et familiaux, le récit d'une instabilité géographique (le voyage sans but) et économique.

*La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela garde une structure narrative qui renvoie d'une façon assez évidente à celle des classiques du genre espagnol. La narration est à la première personne, et commence dès l'enfance du héros. En outre, le récit s'interrompt à un certain moment, circonscrivant les aventures de Pascual Duarte à la première partie de sa vie, ce qui rappelle la structure du *Lazarillo de Tormes*.

Le roman s'ouvre par une lettre du transcritteur qui raconte avoir trouvé le manuscrit de Pascual Duarte dans une pharmacie d'Almendralejo, vers le milieu de 1939. Il confesse avoir rectifié le texte en ce qui concerne l'orthographe, la mise en ordre et la transcription des pages qui étaient presque illisibles. Seulement dans quelques passages trop violents, il est intervenu en coupant le texte. Le transcritteur affirme qu'il s'agit d'un modèle de mauvaise conduite : un modèle qu'il faut absolument éviter.

---

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1952, p. 7-10.

### *Nota del transcriptor*

*Me parece que ha llegado la ocasión de dar a la imprenta las memorias de Pascual Duarte. Haberlas dado antes hubiera sido quizás un poco precipitado; no quise acelerarme en su preparación, porque todas las cosas quieren su tiempo, incluso la corrección de la errada ortografía de un manuscrito, y porque a nada bueno ha de concluir una labor trazada, como quien dice, a uña de caballo. Haberlas dado después, no hubiera tenido, para mí, ninguna justificación; las cosas deben ser mostradas una vez acabadas.*

*Encontradas, las páginas que a continuación transcribo, por mí y a mediados del año 39, en una farmacia de Almendralejo – donde Dios sabe qué ignoradas manos las depositaron – me he ido entreteniendo, desde entonces acá, en ir las traduciendo y ordenando, ya que el manuscrito – en parte debido a la mala letra y en parte también a que las cuartillas me las encontré sin numerar y no muy ordenadas –, era punto menos que ilegible.*

*Quiero dejar bien patente desde el primer momento, que en la obra que hoy presento al curioso lector no me pertenece sino la transcripción; no he corregido ni añadido ni una tilde, porque he querido respetar el relato hasta en su estilo. He preferido, en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por lo sano; el procedimiento priva, evidentemente, al lector de conocer algunos pequeños detalles – que nada pierde con ignorar –; pero presenta, en cambio, la ventaja de evitar el que recaiga la vista en intimidades incluso repugnantes, sobre las que – repito – me pareció más conveniente la poda que el pulido.*

*El personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra; un modelo ante el que no cabe sino decir:*

*– ¿Ves lo que hace? Pues hace lo contrario de lo que debiera.*

*Pero dejemos que hable Pascual Duarte, que es quien tiene cosas interesantes que contarnos.<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona : Ediciones Destino, 1990, p.13-14.

Ensuite, une lettre annonce l'envoi de l'original : cette lettre a été fictivement écrite par Pascual et adressée à Don Joaquín Barrera López. Pascual est en prison et il attend sa condamnation à mort : il vient d'écrire ses mémoires et il les envoie pour éviter de les détruire dans un moment de tristesse.

À la suite de cette lettre figure une clause du testament dictée par Don Joaquín Barrera López : il demande que ce manuscrit contraire aux bonnes mœurs soit jeté aux flammes sans être lu. Toutefois, s'il arrive que ce manuscrit, pour quelque raison que ce soit, ne soit pas détruit sous dix-huit mois, il devrait être sauvé et publié.

S'en suit juste après une brève dédicace à Don Jesús González de la Riva, comte de Torremejía : au moment où Pascual l'assassinait, il lui souriait en l'appelant Pascualillo.

À partir de ce point, les mémoires de Pascual commencent et se succèdent en dix-neuf chapitres. Le héros décrit le village dans lequel il est né, sa famille, ses premiers souvenirs d'enfance

À la fin du récit, une seconde lettre du transcripteur explique qu'on ne sait pas si l'écriture de Pascual a été interrompue par son exécution. On ne sait même pas si la seconde partie de sa vie a été écrite, puis perdue. Un manque absolu d'informations enveloppe les dernières années de sa vie. On ne connaît même pas les raisons du meurtre de González de la Riva, dont Pascual n'a jamais parlé.

Le transcripteur ajoute également deux lettres ultérieures, pour satisfaire le désir de connaître des détails sur la mort de Pascual. D'abord, la lettre d'un prêtre qui a recueilli ses dernières confessions : il affirme que l'âme de Pascual était inoffensive, bien qu'il eut commis un pluri-homicide. Il avait été simplement terrifié par la vie. Le prêtre décrit la capacité de Pascual à affronter la mort et sa sérénité d'esprit, qui est devenue un exemple pour tous ceux présents à l'exécution. Sa mort aurait pu apparaître comme la mort d'un saint, si le Diable n'avait compromis ses derniers instants : pris par la peur, Pascual est mort comme un misérable.

Dans la seconde lettre, le garde civil Don Cesáreo Martín raconte son point de vue : la raison a abandonné Pascual et sa maladie mentale était devenue évidente. Il se consolait en écrivant toute la journée et en faisant ses pénitences. La mort de Pascual a été normale et malheureuse : une mort triviale et indécente, avec des coups des pieds et des crachats.

En conclusion, il est évident que la structure narrative prend la forme d'une confession autobiographique fictive corroborée par un encadrement qui s'inspire du topos du manuscrit trouvé.

Bien qu'il soit une œuvre très différente de celle du Nobel espagnol, *Il fasciocomunista, vita scriteriata di Accio Benassi* d'Antonio Pennacchi constitue un autre exemple de narrateur homodiégétique. Le héros – Accio Benassi – raconte son enfance à Latina, son expérience au séminaire, son amour et les aventures liées à son engagement politique (le « MSI » et les « giovani maoisti »).

*A un certo punto mi sono stufato di stare in collegio. Sono andato da padre Cavalli e gliel'ho detto: «Io non mi voglio più fare prete, voglio tornare nel mondo.»*

*«Il mondo?»*

*«Voglio andare a vedere come è fatto.»*

*Lui non voleva crederci. Ha insistito in ogni modo: «Ma la tua m'era sembrata una vocazione profonda. Ripensiamoci, magari è una crisi che ti passa. Chiediamo consiglio al Signore, aspettiamo.»*

*Io niente. M'ero stufato e basta. E allora ha telefonato a mia madre – o meglio, ha telefonato alla signora Elide che era l'unica ad avere il telefono al di qua della circonvallazione, che poi ha chiamato mamma – proponendo anche a lei di aspettare. Ma quella – mamma, non la signora Elide – gli ha risposto pure male, peggio di me: «Se proprio deve tornare, ritorni e basta, non la stiamo a tirare lunga. Sia lodato Gesucristo.»*

*E così sono tornato.*

*Mi ha accompagnato fratel Pippo. A Roma prendemmo il pullman. Era rosso. Me lo ricordo ancora adesso. Noi due stavamo seduti dietro, sui sedili di fondo. Nell'attesa che partisse, gli sportelli erano aperti ed entrava aria. Vento sul viso. Erano i primi di maggio e la giornata era piena di sole. Fratel Pippo si rigirava tra le mani la fascia nera dei vincenziani, mischiata alla corona del rosario. L'autista, davanti, stava sbracato coi piedi sul volante, e mandava la radio a tutto volume. C'era Betty Curtis, che cantava a squarciagola: «Chari-oooot... La terra, / la terra / ci porterà fortuna. / La luna, / la luna / ci svelerà il domani.» E io tornavo a casa. Felice e contento.*

*Ma chi, evidentemente, non era per niente felice e contento erano proprio quelli di casa.*<sup>6</sup>

Le jeune adolescent décide d'abandonner le séminaire : sa vocation est finie et il ne deviendra jamais prêtre. À partir de cet épisode, Accio vit son existence sous le signe de l'instabilité et de l'inconstance. Le retour en famille se révèle plutôt difficile : la maison est très petite, et les quatre frères du héros (Manrico, Violetta, Otello e Mimì) ne l'accueillent pas avec enthousiasme.

*Là stavano già stretti per conto loro. E, bene o male, ognuno s'era ritagliato il cantuccio suo. In una camera Otello e Manrico, nell'altra mio padre e mia madre con Violetta e Mimì; lui era fissato con la lirica: le prime le aveva chiamate una Norma e l'altra Tosca. Ogni tanto tornavano anche loro – con marito e figli – e allora si rimescolavano le carte: questi estranei in cameretta e Otello e Manrico in sala da pranzo, coi materassi per terra. Chi glielo aveva fatto fare a mio padre di mettere al mondo tutti sti figli? Sette: quattro femmine e tre maschi.*

*Mussolini e la Madonna glielo avevano fatto fare. Mussolini perché dava il premio a ogni figlio che nasceva e – anche se dopo è morto nel '45 e il premio non lo hanno dato più – mio padre oramai s'era preso il vizio e ha continuato a fare figli fino al 1953, quando mamma ha definitivamente detto: «Basta». Ed era basta per davvero. Ogni sera una tragedia. Si portava sempre a letto qualche figlio – o meglio: sempre la più piccola, Mimì, l'unica che abbia mai sbaciucchiato e che di nome vero, però, faceva Turandot – e se lo metteva in mezzo, bene in mezzo, per impedire a lui di saltare dalla parte sua. Ed è poi una storia che è andata avanti anni, pure quando oramai era arrivata la menopausa. Non il fatto di portarsi Mimì a letto, ma quello di non far saltare mio padre: «Oramai mi sono stomacata» diceva, «non riesco proprio a capire quelle che ci trovano gusto». Lui invece pare che ce lo trovasse.*

*L'altra ragione era la Madonna. La chiesa restava categorica: ogni tentativo di sfangarla era peccato mortale, figuriamoci se mio padre e mia madre erano disposti a perderti il paradiso. E così, ogni botta una tacca. Ecco perché eravamo tanti. Troppi.*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Antonio Pennacchi, *Il fasciocomunista, vita scriteriata di Accio Benassi*, Milano : Mondadori, 2003, p. 7-8.

De plus, sa mère le maltraite puisqu'elle n'a pas accepté le choix du jeune adolescent. Le contexte dans lequel Accio grandit est celui de l'Italie de l'après-guerre, jusqu'aux années soixante-dix. Sa passion pour le latin n'est pas comprise et ses parents l'obligent à s'inscrire dans une école pour géomètres. Le rapport du héros avec sa mère et ses frères (et en particulier avec Manrico) devient de plus en plus compliqué : il n'y a pas d'affection, et parfois sa mère le frappe. Accio commence à voler, et pour échapper à sa situation familiale il se rapproche des mouvements fascistes. Bientôt il devient militant et participe à des actions violentes. Pour avoir organisé une manifestation avec son frère Manrico, anarchiste, Accio est expulsé du mouvement « MSI ». Il commence à changer d'avis, à s'intéresser aux idées des « giovani maoisti », jusqu'à devenir militant communiste. Accio découvre l'amour pour Francesca, qui toutefois ne partage pas ses sentiments ; il s'inscrit à l'université mais sans succès et finit par connaître la drogue. Étouffé par la vie que le parti (« Unione Comunisti Italiani ») semble lui imposer, il décide de rentrer à Latina. Malheureusement, ce sont les années de la guerre civile et Manrico est l'un des chefs de la faction la plus violente du parti. Accio essaie d'aider son frère, en se rendant à Milan. Mais tout est inutile et le héros assiste à l'horrible meurtre de Manrico, tué par un policier. Accio, bouleversé, se réfugie dans le couvent où il a passé une partie de son enfance. Le héros confesse sa vie et ses péchés à Padre Cavalli, et il part pour le service militaire et pour un nouveau voyage.

Le roman de Fernando Aramburu, publié à Barcelone en 2004 par Tusquets Editores, *Vida de un piojo llamado Matías, un relato para jóvenes de 8 a 88 años* constitue un autre exemple. Grâce à la présence des illustrations de Raúl Arias, cette édition prend d'ailleurs place dans la littérature pour la jeunesse. Toutefois, le sous-titre du roman se propose d'étendre l'âge des jeunes lecteurs à quatre-vingt-huit ans.

*Yo nací en la nuca de un gigante humano que era maquinista,*

*Los primeros once días de mi vida, que es lo mismo que decir mi infancia entera, los pasé montado en la cabeza del gigante. El gigante, a su vez, iba montado en un tren de mercancías y de vez en cuando atravesábamos alguna ciudad.*

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

*Aquel gigante se llamaba Matías. Como yo no tenía nombre, me pareció bien tomar el suyo. De esta manera, cuando alguien le preguntaba:*

*– Hola, Matías. ¿Cómo va eso ?*

*Yo sentía con agrado que también me hablan a mí.*

*Y cuando él respondía:*

*– Pues aquí estoy tan tranquilo, rascándome como de costumbre la cabeza.*

*A mí me daba por pensar que era yo el que pronunciaba aquellas palabras.*

*Fuera de unos pocos remansos de tranquilidad, no he tenido una vida fácil. He viajado bastante, eso sí, y he visto lo que he visto.*

*La gente cree que los piojos sólo sabemos picar y tumbarnos a la bartola entre una y otra picadura, pero no es verdad. ¡Como si no tuviéramos nuestros propios sentimientos!*

*Una espina he llevado siempre clavada en el corazón. Me refiero a la pena de no haber conocido padre ni madre.<sup>8</sup>*

Dans cette parodie picaresque, le héros est un pou qui naît sur la tête d'un mécanicien. N'ayant connu ni sa mère ni son père, le héros n'a même pas de nom. Il décide alors de s'appeler comme le mécanicien sur lequel il habite, Matías. Il se retrouve seul dès sa naissance et apprend à survivre.

*A mí, al nacer, nadie me acunó en sus brazos, ni me hizo caricias, ni me cuidó. Desde un comienzo tuve que enfrentarme solo a los peligros, trabajar duro, aprenderlo todo por mi cuenta y estar alerta mañana y tarde para no perder la vida en un descuido.<sup>9</sup>*

Matías fait bientôt face à sa faim insatiable et à de nombreux dangers : par exemple, les doigts du mécanicien, le peigne, l'eau torrentielle du lavage des cheveux et le vent chaud du sèche-cheveux.

Le pou rencontre par hasard sa sœur, et les deux décident de s'éloigner de l'endroit où ils sont nés pour aller à l'aventure en quête de terres meilleures où habiter. Toutefois, ils tombent sur les soldats du roi des pellicules et sont fait prisonniers. Obligé à travailler

---

<sup>8</sup> Fernando Aramburu, *Vida de un piojo llamado Matías, un relato para jóvenes de 8 a 88 años*, Barcelona : Tusquets Editores, 2004, p. 11-12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.12.



comme un esclave, Matías profite de la première occasion pour s'échapper. Il finit sur un chapeau et risque de mourir de faim : il se sauve grâce à l'aide d'un groupe de poux, qui le transportent sur la tête de l'enfant du mécanicien. Les pérégrinations de Matías ne s'achèvent pas là. Après avoir connu l'amitié et même l'amour, le héros passe à travers le danger des ciseaux et d'un traitement antiparasite. Tombé sur le sol de la maison, Matías réussit à sauter sur le chien du mécanicien.

*Mi vida no ha sido fácil, pero yo amo la vida.*

*Ahora soy viejo. Pronto cumpliré cinco semanas. Cinco semanas representan una edad avanzada para los individuos de mi especie. Si mis hijos nacieron, juzgo probable que me hayan hecho abuelo. Tampoco descarto la posibilidad de tener bisnietos en alguna cabeza remota.*

*Me considero en muchos aspectos un piojo afortunado. No sólo por mi larga experiencia, por lo mucho que he visto y aprendido, sino también y sobre todo por un feliz acontecimiento que ha llenado de alegría los días de mi vejez.*

*Sucedió algún tiempo después de haber fijado mi residencia en el perro. El perro es un país confortable. Está cubierto de una jungla cuyos confines no he visto jamás. Reina en él la tranquilidad de los parajes solitarios. La comida, aunque abundante, es espesa, un tanto ácida para mi gusto, y da aires. No me quejo por ello. Quien ha padecido los rigores del hambre sabe que es una bendición poder alimentarse a diario.*

*A mi llegada pasé los primeros días vagando de un sitio a otro. Andaba a la ventura, ahora para aquí, ahora para allá, sin saber adónde dirigirme. Me alentaba el deseo de encontrar compañía. A medida que pasaba el tiempo crecía mi necesidad de conversación. Con frecuencia hablaba a solas. Me hacía la ilusión de que yo era dos y me ponía a preguntar y a responder, e incluso entablaba discusiones conmigo mismo.*

*– Yo creo que sí – decía.*

*– Pues yo creo que no – decía a continuación.*

*Al fin me resigné a no ver a nadie en la última etapa de mi vida. A mi edad uno no emigra así como así. Existen, como sabemos, en el mundo innumerables archipiélagos de cabezas; pero los riesgos que comporta trasladarse de una a otra sin mapas ni medios*

*fiabiles de transporte, siempre a expensas del azar, requieren mucha fortaleza, mucha valentía y mucha suerte. Para mí ya se acabaron las aventuras.*<sup>10</sup>

Les aventures de Matías se concluent par la rencontre du héros avec sa sœur : les deux poux peuvent finalement vivre leur vie tranquillement et en bonne compagnie.

Dans d'autres cas, on remarque une alternance de la première et de la troisième personne du singulier. Cette oscillation ne peut que correspondre à une confusion identitaire du personnage principal, ainsi qu'à une fragmentation du Moi.

Malgré l'adhérence au modèle du narrateur homodiégétique soit nuancée, la constellation d'éléments de permanence du picaresque demeure invariable : et, en particulier, il s'agit de la présence forte et unitaire du héros en tant que pícaro (avec des caractéristiques spécifiques) et du récit de sa vie et de ses aventures.

On peut saisir cet aspect, si par exemple on prend en considération l'une des œuvres les plus importantes de la littérature européenne des années vingt, *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin, publié à Berlin en 1929.

Dans ce cas, la narration à la troisième personne alterne avec une narration à la première personne : il s'agit non seulement de la voix du héros, mais aussi de celle d'autres personnages. L'effet produit est celui d'une fragmentation qui correspond à la description de Berlin comme métropole chaotique et vivante, même s'il faut se rappeler que la fragmentation du Moi est l'un des aspects spécifiques du roman contemporain.

*Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen [schrecklich, Franze, warum schrecklich?], die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahre mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte [Widerwillen, warum Widerwillen], waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern, tischlerten,*

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.

*Die Strafe beginnt.*

*Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. «Zwölf Uhr Mittagszeitung», «B.Z.», «Die neuste Illustrierte», «Die Funkstunde neu», «Noch jemand zugestiegen?» Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.*

*Schreck fuhr in ihn, als er die Rosenthaler Straße herunterging und in einer kleinen Kneipe ein Mann und eine Frau dicht am Fenster saßen: die gossen sich Bier aus Seideln in den Hals, ja was war dabei, sie tranken eben, sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht.*

*Oh, krampfte sich sein Leib zusammen, ich kriege es nicht weg, wo soll ich hin? Es antwortete: Die Strafe.<sup>11</sup>*

En outre, le narrateur anticipe, réfléchit et résume le parcours de Franz Biberkopf à travers plusieurs interventions méta-narratives, comme par exemple au début du deuxième livre :

*Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht. Er hat seinen Schwur getan, und es ist die Frage, ob wir nicht einfach aufhören sollen. Der Schluß scheint freundlich und ohne Verfänglichkeit, es scheint schon ein Ende, und das Ganze hat den großen Vorteil der Kürze.*

*Aber es ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins.*

*Franz Biberkopf ist schwer gebrannt, er steht jetzt vergnügt und breitbeinig im Berliner Land, und wenn er sagt, er will anständig sein, so können wir ihm glauben, er wird es sein.*

*Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Abe das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist.<sup>12</sup>*

On peut bien comprendre que le mélange entre la première et la troisième personne, aussi bien que la présence d'éléments méta-narratifs, provoquent une confusion entre les trois fonctions structurelles de la narration : auteur, narrateur et héros.

L'œuvre est partagée en neuf sections précédées par des titres anticipateurs, qui prennent une forme discursive et élaborée. La narration ne suit pas strictement un ordre chronologique, puisqu'elle est continuellement interrompue par des digressions et par des anticipations instillant la confusion chez le lecteur ; mais de façon générale, Döblin garde le déroulement accumulatif des séquences qui correspondent aux étapes évolutives du héros et à la série des mésaventures que Franz doit traverser.

---

<sup>11</sup> Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Olten und Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1961, p. 13-14.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 47.

Le roman *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé a été publié en 1966 à Barcelone. Avec cet œuvre, qui suit *Encerrados con un solo juguete* et *Esta cara de la luna*, l'auteur a été reconnu comme l'un des écrivains les plus importants de l'Espagne contemporaine.

Dans le récit, la narration à la troisième personne du singulier s'alterne avec des monologues à la première et parfois à la deuxième personne du singulier.

La première séquence proleptique décrit la dernière rencontre des deux personnages principaux, Manolo et Teresa (qui toutefois ne sont pas encore nommés). Ensuite, la *Primera Parte* s'ouvre avec le début de l'action.

Manolo Reyes, dont le surnom est « El Pijoaparte », vit dans l'un des quartiers les plus pauvres de Barcelone, le Monte Carmelo : il fait partie d'un trafic de motos volées, dont l'activité est gérée par le receleur de la zone, el Cardenal.

Manolo s'introduit à une fête d'étudiants dans le quartier bourgeois de San Gervasio où il rencontre Maruja. Il suit la jeune fille chez elle, dans une majestueuse villa sur la mer. Quand il se réveille après une nuit d'amour, il se rend toutefois compte qu'elle n'est que la domestique d'une riche famille bourgeoise.

*Y hasta que no empezó a despuntar el día en la ventana, hasta que la gris claridad que precede al alba no empezó a perfilar los objetos de la habitación, hasta que no cantó la alondra, no pudo él darse cuenta de su increíble, tremendo error. Sólo entonces, tendido junto a la muchacha que dormía, mientras aún soñaba despierto y una vaga sonrisa de felicidad flotaba en sus labios, la claridad del amanecer fue revelando en toda su grotesca desnudez los uniformes de satín negro colgados de la percha, los delantales y las cofias, sólo entonces comprendió la espantosa realidad.*

*Estaba en el cuarto de una criada.*<sup>13</sup>

Déçu par cette découverte, il continue sa relation avec Maruja dans l'intention de se rapprocher toujours plus de la famille pour laquelle elle travaille. Et la « señorita Teresa » devient bientôt l'objet de désir de Manolo : il s'agit de la jeune héritière de la famille Serrat, une belle universitaire à l'esprit rebelle. À la suite d'une chute, Maruja tombe dans le coma et finit à l'hôpital : c'est alors que le héros commence à fréquenter Teresa, en

---

<sup>13</sup>Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona : Seix Barral, 1986, p. 44.

espérant que cette relation puisse l'amener à une vie meilleure. Toutefois, leur amour n'est pas destiné à lui garantir une nouvelle position sociale. Aux yeux des Serrat, le seul prétexte qui justifie la fréquentation entre Teresa et Manolo est la maladie de Maruja : et, après la mort de la jeune domestique, le père de la riche universitaire empêche sa fille de revoir le garçon.

Dans une dernière tentative, le héros essaie de rejoindre sa bien-aimée dans la résidence où elle est surveillée. Malheureusement, il est arrêté par la police qui le surprend sur une moto volée : le héros est condamné à deux ans de détention, et il ne reverra jamais plus Teresa. Cet imprévu dans les plans de Manolo n'est pas le fruit du hasard : la police reçoit en fait l'information à travers Hortensia, une jeune fille issue du même quartier que Manolo et qui décide de se venger du manque d'intérêt que le garçon démontre à son égard.

Si le narrateur est la plus part du temps hétérodiégétique, et focalisé sur le point de vue de Manolo, dans certains passages les voix des personnages s'entremêlent. Le récit à la troisième personne s'alterne alors avec une narration à la première et parfois même à la deuxième personne du singulier, dans le but de créer une confusion entre les différentes intentions des personnages, ainsi qu'entre l'image extérieure de Manolo et ses véritables intérêts.

Dans ce cas, par exemple, Manolo est vu à travers les yeux de Maruja. Ce morceau montre une oscillation du narrateur homodiégétique et hétérodiégétique, bien que la focalisation sur Maruja demeure.

*...la fragancia del jardín esa noche, las parejas bailando en la pista, la música y los cohetes de la noche de San Juan, estaba muy asustada, fue durante un pequeño descanso después de preparar y distribuir otra bandeja de canapés (ya sabía yo que faltarían) pues me dije mira vamos a sentarnos un rato al borde de la piscina para verles bailar, nos quedaremos junto a la señorita que ahora está sola, siempre la más bonita de la fiesta, la más interesante y envidiada pero también la más criticada, y de pronto le vio avanzar hacia ella con el vaso en la mano, tranquilo y decidido: ni una sola vez tuvo que parar o desviarse, era como si en la pista, instintivamente, las parejas abriesen paso a una presencia que siempre estuvo allí y que no necesitaba anunciarse. Él parecía no darse cuenta de nada, tan seguro iba de sí mismo, qué descaro (quién podía imaginar que se*

atrevería a tanto) y a ella el corazón le dio un vuelco al ver que iba por Teresa, pero al llegar... – ya entonces pensé que no podía ser, que salir a bailar a la pista con los demás no podía ser, amor, ¿comprendes?, nuestro sitio estaba en el rincón más oscurito del jardín – ... apoya su cabeza en mi vientre y contempla el pinar y la playa bañados por la luna, más allá de la ventana abierta, y habla y habla hasta el sueño, susurra con su hermosa boca de lobo y un dulce quiebro en la voz, un temblor, un no sé qué de asombro y desamparo que su nuca transmite a mi entraña, cuenta y no acaba de aquel otro litoral y de cómo y por qué llegó un día a la ciudad, hace unos años, para acabar así, tan tontamente, en los brazos de una marmota, en una ratonera, creo que decía, no me acuerdo muy bien. Mejor recuerdo sus silencios, las cosas que no decía nunca, los amigos misteriosos y las atrevidas muchachas del barrio que duermen en sus ojos, el trato violento y cotidiano con la calle, con los maleantes y con su propia familia. Porque él hacía como si nada de esto existiera: jamás hablaba de su gente, se negaba incluso a pronunciar sus nombres, el de su hermanastro, el de su cuñada, el de los sobrinitos. Los suyos no son más que sombras tras él, seres sin rostro, personajes borrosos de una historia que siempre se ha empeñado en ignorar. Y sin embargo, bien debe de tener un hogar y forzosamente hay en alguna parte unas manos de mujer que se afanan por él, que lavan y planchan sus bonitas camisas con bolsillos y ponen diariamente su plato en la mesa... Y esta casita del Carmelo, qué cerca y qué lejos está: cuando llueve se va la luz, es lo único que él se concedía explicar, mulhumorado, cada vez que su Maruja le preguntaba, y ella sólo podía hacerse la idea de una triste bombilla que de pronto se apaga en un pequeño comedor mientras fuera llueve, retumba la lluvia sobre la uralita y las latas de las chabolas, así debe ser de oscura y envolvente la miseria, así de insostenible la vida de un joven en familia. Porque el amor de los pobres es su único bien, él nunca aprenderá a querer a los que le quieren.<sup>14</sup>

Et encore :

Aquí ella pierde el nervio de la historia, se incorpora un poco en el lecho, apoya el codo en la almohada, inclinada sobre tu vigoroso cuerpo desnudo que transpira sueño. “¿Duermes, Manolo?” La luna se escondió hace rato, y ella sigue despierta, vuelta hacia

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

*ti, no se cansa de mirarte. Un pasado de silencio y de tinieblas: porque te avergüenza contarlo o porque el sueño te vence, no hablarás de quién te llevó hasta aquí ni cómo la conociste – seguramente en la misma estación de gasolina donde él trabaja. Tampoco ha hecho jamás ningún comentario acerca del viaje ni de las cosas que vio – sólo dice que haciendo auto-stop se aprende a vivir, y con trescientas pesetas en el bolsillo, la bolsa de playa colgada al hombro y unas bonitas sandalias que habían pertenecido a un inglés (otra historia que no quiso contarme) a mediados de octubre de aquel año de 1952 se apea de un coche con matrícula extranjera en la plaza de España. Barcelona gris bajo la lluvia, neblina acumulada al fondo de las avenidas, rumor subterráneo bajo el asfalto, uno quisiera tener ya veinte años, ¿verdad? Ella sólo conoce el final de esta carrera, cierto beso que el viajero evoca con nostalgia: asoma una cabeza por la ventanilla del coche extranjero que le trajo, es una hermosa cabeza delgada de cabellos rojos muy cortos, y allí queda él, de pie, agitando la mano mientras el coche se aleja, sigue camino de Francia. Se acerca a un urbano y le pregunta por el Monte Carmelo, y luego, vagando por la ciudad, sin prisas, siempre con la bolsa de playa colgada al hombro, acaba por no poder resistir a la ingenua tentación de subir a un tranvía; seguro que sonrío tras el cristal, prensado por la gente, mirándolo todo con ojos maravillados: todavía no distingue nada entre la muchedumbre, todavía falta mucho para que pierda la inocencia, para que aprenda a abrirse paso entre estas elegantes y confiadas parejas, avanzando hacia mí, el pobre no sabe quién soy, no sabe que acabo de dejar la bandeja, que le he visto entrar, pero si me pide un baile aceptaré aunque nos echen a patadas, aunque todos nos señalen con el dedo, sólo que es mejor que no nos vean, mi amor, vamos a lo oscuro, a lo más oscuro...*<sup>15</sup>

*Der Nazi und der Friseur* d'Edgar Hilsenrath a été publié en 1971 aux États-Unis, et seulement en 1976 en Allemagne. Ce roman, qui a suscité de nombreuses critiques dans le pays d'origine de l'auteur, affronte le sujet de la Seconde Guerre mondiale et de l'holocauste du point de vue d'un SS. La veine provocatrice, irrévérencieuse et picaresque du récit a causé une certaine réticence de la part des éditeurs allemands, jusqu'à ce que l'auteur soit reconnu comme l'un des plus grands écrivains contemporains en Allemagne.

Le roman présente une forte oscillation de la première et de la troisième personne du singulier, ainsi qu'un récit des aventures du héros à partir de sa naissance.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 208-209.



L'alternance de la voix du narrateur correspond, en ce cas, au problème identitaire du héros. Max Schulz est un jeune aryen, pauvre et marginal, qui entre au parti national-socialiste et fait carrière dans le Troisième Reich : il finit en fait par devenir exterminateur nazi en Pologne. Son ami d'enfance, Itzig Finkelstein, fils d'une riche famille juive, trouve la mort dans un camp de concentration en Pologne.

Après la fin de la guerre, Max Schulz est recherché comme criminel de guerre. Décidé à se sauver à tout prix, il change d'identité. Max s'approprie alors l'identité d'Itzig, dont il connaît la culture et les habitudes pour avoir passé avec lui son enfance. Aux yeux de la société, il devient le barbier juif Itzig Finkelstein : par conséquent il peut même avoir droit aux aides pour les victimes de l'holocauste, et gagner Israël où il sera à l'abri.

À partir de cette appropriation illicite d'une identité, le héros se trouve dans une condition de dédoublement, où il ne sait même plus qui il est.

Dans le premier livre, les événements sont racontés à la première personne ; dans le deuxième, on passe par contre à une narration à la troisième personne ; alors que, dans le troisième livre, la première et la troisième personne s'alternent ; le quatrième livre repasse au contraire à la première personne ; enfin, le cinquième et le sixième livre présentent une oscillation des deux voix.

Au début, le narrateur homodiégétique raconte l'enfance du héros, son amitié avec Itzig, son apprentissage dans le salon de coiffure de Chaim Finkelstein, son enrôlement dans le parti national-socialiste, sa carrière chez les SS et l'extermination de deux cents mille juifs à Laubwalde en Pologne.

*Toll wurde das erst, als es nach Rußland ging. Einsatzgruppe D im südrussischen Abschnitt. Aber das war ja auch später. Im Jahre 1941.*

*Wissen Sie, wie man 30 000 Juden in einem Wäldchen erschießt? Und wissen Sie, was das für einen Nichtraucher bedeutet? Dort hab ich das Rauchen gelernt.*

*Können Sie Kopfrechnen? Können Sie Zahlen blitzschnell addieren? Wenn Sie das können, dann werden Sie wissen, daß das nicht leicht ist, auch für den, der das kann.*

*Ich habe die Opfer am Anfang gezählt; das hab ich allerdings gemacht, so wie ich als Kind die Pflastersteine zählte beim Hinke-Pinke-Hüpfspiel – und man kann sich da ab und zu erzählen. Später ging das nicht mehr. Das war zu mühsam.*

*Ja. Und was war dann? Dann kriegte ich einen leichten Herzinfarkt... vom vielen Huren und vom vielen Rauchen, wie ich damals glaubte. Wurde dann ins Hinterland versetzt. Das heißt: noch weiter nach hinten, denn es ging damals noch munter vorwärts und unser Abschnitt in Südrußland: der war ja auch Hinterland.*

*Ich wurde nach Polen versetzt. War wieder in Polen. Und das kannte ich ja. Dort waren Friedhöfe mit seltsamen Kreuzen. Kennen Sie das Konzentrationslager Laubwalde? Der Ort hatte früher einen polnischen Namen. Aber wir taufte ihn um: Laubwalde!*

*Ein wunderschöner Ort, umringt von Wald.*

*In Laubwalde waren 20 0000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 20 0000 ! Trotzdem war das ein kleines Lager, denn die meisten Gefangenen wurden gleich nach ihrer Einlieferung kaltgemacht. Das war praktisch. Denn auf diese Weise hatten wir nie zu viele von ihnen zu überwachen. Wie gesagt: ein kleines Lager!*

*20 0000. Eine Zahl mit fünf Nullen. Wissen Sie, wie man eine Null durchstreicht? Oder zwei Nullen? Oder drei Nullen? Oder vier Nullen? Oder fünf Nullen? Können Sie sich vorstellen, wie man Nullen annulliert? Und zuletzt auch die Zahl 2... obwohl das gar keine Null ist? Wissen Sie, wie das gemacht wird?*

*Ich weiß das, da ich ja damals sozusagen „mitbeteiligt“ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.*

*Dort in Laubwalde tat ich Dienst, bis der Krieg zu Ende war, das heißt: bis zu jenem denkwürdigen Tag, als der Krieg für mich, Max Schulz, später Itzig Finkelstein, endgültig vorbei war.<sup>16</sup>*

Avec cynisme, Max Schulz déclare avoir oublié le nombre de prisonniers qu'il a tués, frappés à mort ou pendus. Et il affirme aussi que la période passée à Laubwalde s'était au fond déroulée tranquillement, en comparaison aux soldats allemands qui combattaient sur le front et risquaient leur peau chaque jour. Avec ce chapitre se termine le récit de la guerre, raconté à la première personne par le héros : ce type de narrateur permet

---

<sup>16</sup> Edgar Hilsenrath, *Der Nazi und der Friseur*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010, p. 78-79.

ici de rendre la froideur et l'air détaché du personnage, en révélant au fur et à mesure sa folie lucide.

Le deuxième livre présente par contre un narrateur hétérodiégétique, d'abord focalisé sur le point de vue de Frau Holle, et ensuite sur le point de vue du héros. Après la fin de la guerre, Max Schulz a besoin de se cacher quelque part et d'élaborer un plan pour se sauver : sa situation s'est en fait renversée, et il se trouve à nouveau du côté des « mauvais », recherché par la nouvelle société allemande comme criminel de guerre.

Frau Holle, qui est la femme de l'un des SS que Max avait connu à Laubwalde, l'accueille chez elle et apprend de lui que son mari est mort le 19 janvier 1945, dans une forêt polonaise. La dame a besoin d'aide et d'argent, et Max possède un grand sac plein de dents en or : ainsi, Frau Holle décide-t-elle de l'héberger chez elle. Max lui raconte alors ce qu'il s'est passé le 19 janvier 1945.

Après la chute de Varsovie, les SS de Laubwalde, y compris Max et Günther, s'enfuient vers l'Allemagne à bord de camions, mais ils se retrouvent entourés par les maquisards dans l'une des forêts polonaises. Max a de la chance, il échappe aux fusillades et enterre une boîte de dents en or dans l'espoir de la récupérer ensuite. Après avoir vagabondé dans la forêt, il finit dans la maison d'une vieille polonaise, Veronja. La femme comprend tout-de-suite la situation et en profite. L'homme est pris au piège : la maison de la vieille dame est son seul refuge, dans une forêt pleine de Russes et de maquisards à sa recherche. Max est à la merci de la femme, qui lui propose de le nourrir et de le cacher jusqu'au printemps. Il dépend d'elle, il n'a pas le choix.

Bientôt, le nazi s'aperçoit que Veronja n'a pas du tout de bonnes intentions : la vieille femme l'oblige à toutes sortes de tortures et de violences. Une fois le dégel arrivé, Max récupère sa boîte de dents en or. Lorsque la vieille s'aperçoit de son trésor, l'homme la tue et met son cadavre dans le poêle. Il traverse alors la forêt et rejoint Warthenau, où habite Frau Holle.

Les nouvelles autorités allemandes connaissent l'identité de tous les SS de Laubwalde, et savent que Max Schulz a réussi à s'échapper. Alors, le seul moyen pour pouvoir dormir la conscience tranquille (« da schlaf ich mit reinem Gewissen »<sup>17</sup>) est de s'inventer quelque chose. L'ex-exterminateur nazi décide ainsi qu'il doit changer d'identité. Et la meilleure identité qu'il peut s'approprier, c'est celle d'un juif.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 181.

Il ne ressemble en fait pas du tout à un aryen, mais plutôt à un juif, à cause de ses yeux et de son nez. En outre, quand il était un enfant, il fréquentait la famille Finkelstein : il allait souvent avec eux à la Synagogue, il priait comme un vrai juif, il avait appris les fêtes et les habitudes juives. Le choix retombe alors sur l'identité de son meilleur ami, Itzig. S'il lui faut avoir une seconde vie, et une seconde chance, ce sera la vie d'un juif : c'est-à-dire pour lui, la vie de ceux qui ont gagné la guerre.

*Als Junge hatte ich einen jüdischen Freund«, sagte Max Schulz. »Und der hieß Itzig Finkelstein! Und der hatte blondes Haar und blaue Augen. Und noch so manches andre, was ich nicht hatte. Und ich hatte auch einen jüdischen Meister. Und der hieß Chaim Finkelstein. Und das war ein Meister, sag' ich Ihnen... ein richtiger Meister. So einen kenn sich jeder wünschen.*

*Und mit den Finkelsteins ging ich oft in die Synagoge. Und am Sabbat Abend, da saß ich mit ihnen am Tisch. Und auch am Passahfest. Und vielen anderen jüdischen Feiertagen. Und ich kann beten wie ein Jude. Und vieles andre, was die Juden können.*

*Und wissen Sie«, sagte Max Schulz... »seit Monaten denk ich darüber nach, wie ich am besten untertauchen soll... und je mehr ich nachdenke, desto öfter sag' ich zu mir: „Max Schulz! Wenn es ein zweites Leben für dich gibt, dann solltest du es als Jude leben.“ Und schließlich... wir haben den Krieg verloren. Und die Juden haben ihn gewonnen. Und ich, Max Schulz, war immer ein Idealist. Aber ein besonderer Idealist. Einer, der sich das Mäntelchen nach dem Wind hängt. Weil er weiß, daß es sich leichter an der Seite der Sieger lebt, als an der Seite der Verlierer. So ist das. Und verdammt will ich sein, wenn das nicht so ist. Und die Juden haben den Krieg gewonnen.*

*Nur den Schwanz muß ich mir abschneiden«, sagte Max Schulz. »Und das gefällt mir gar nicht.«*

*Frau Holle hatte stumm zugehört, was Max Schulz sagte. Aber plötzlich zuckte sie erschreckt zusammen.*

*»Was soll das heißen? Warum müssen Sie Ihren Schwanz abschneiden?«*

*»Nicht wirklich abschneiden«, sagte Max Schulz ernst. »Bloß das Vorhäutchen. Dann bin ich beschnitten... so wie Itzig Finkelstein.«*

*»Wo ist dieser Itzig Finkelstein?«*

»Das weiß ich nicht genau«, sagte Max Schulz. »Itzig Finkelstein wurde im Sommer 1942 in Laubwalde eingeliefert. Als ich ihn zum letzten Male sah... und das war in September... September 1942... am siebenten Tage des Monats... da lag er bereits tief unter der Erde. Aber vielleicht ist er inzwischen im Himmel? Ich weiß es nicht genau.«<sup>18</sup>

Le troisième livre présente l'alternance de la première et de la troisième personne du singulier. Le changement d'identité a déjà eu lieu et Max Schulz est devenu Itzig Finkelstein : l'ex-exterminateur nazi se fait tatouer sur le bras un numéro d'Auschwitz, et il se fait circoncire. Il se trouve à Berlin, en 1946 et sa nouvelle existence se passe bien : Itzig est riche, puisqu'il a vendu toutes les dents en or.

La voix à la première personne de Max Schulz laisse graduellement la place à une nouvelle voix, toujours à la première personne : il s'agit de la voix d'Itzig Finkelstein. Il raconte sa propre histoire, et comment il a survécu à l'holocauste. Cette oscillation des deux voix correspond à la confusion, aux traits schizophréniques, du Moi du héros. L'ex-exterminateur nazi cherche en fait à se construire une nouvelle identité et, en conséquence, un nouveau passé. Évidemment, l'histoire d'Itzig-Max n'a rien à voir avec ce qui s'est passé pour le vrai Itzig Finkelstein, mort à Laubwalde avec toute sa famille.

*Meine Geschichte ist einfach:*

*Ich bin Itzig Finkelstein, ein jüdischer Friseur aus Wieshalle. In unserer Stadt wohnten nicht viele Juden. Eine kleine Gemeinde. Die Nazis hatten uns gewarnt. Aber wir glaubten ihnen nicht. Wir glaubten, daß der ganze Spuk vorübergehen würde. Wir glaubten an ein besseres Deutschland. Und wir warteten ab. Wir sind nicht ausgewandert.*

*Und dann kam der Krieg. Und wir warteten auf ein Wunder. Und das Wunder kam nicht. Und eines Tages wollten wir auswandern. Aber da war es zu spät.*

*Denn eines Tages... wurden wir abgeholt. Im Morgengrauen. Alle Juden aus Wieshalle. Es wurde keiner vergessen. Wir mußten in Lastautos steigen. Im Morgengrauen.*

*Wir wurden nach Dachhausen gebracht, ein Konzentrationslager in Schlesien. Dort wurden einige von uns umgebracht. Aber nicht alle.*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 181-182.

*Im Juni 1942 wurde Dachhausen evakuiert. Man brachte uns nach Laubwalde, ein Vernichtungslager in Polen. Von dort ist keiner zurückgekehrt.*

*– Aber ich, Itzig Finkelstein, bin nie in Laubwalde angekommen. Unser Transportzug fuhr durch Polen. Tagelang. Wir kriegten kaum was zu essen, und Wasser war knapp. In meinem Waggon waren ein paar Tote. Auf einer kleinen Bahnstation in Polen wurden die Türen geöffnet und die Toten herausgeholt. Bei dieser Gelegenheit sprang ich aus dem Zug.*

*Wohin ich flüchtete? Wohin kann ein Jude in Polen flüchten? In den Wald natürlich. Ich traute den Polen nicht, denn das waren noch schlimmere Antisemiten als die deutschen Nazis.*

*Ich blieb im Wald. Setzte mich allmählich ab... Richtung Südrußland, Ukraine. Dort schloß ich mich den Partisanen an. Kämpfte eine Zeitlang im Schatten. Wollte meine Eltern rächen. Aber dann – kurz nach dem Fall von Stalingrad – wurde ich geschnappt. Meine Einheit war in eine Falle gerannt. Wieder gelang mir die Flucht. Blieb eine Zeitlang allein. Wanderte dort in der Gegend rum. Wurde wieder geschnappt. Arbeitete als Totengräber unter deutschem Kommando. Sollte erschossen werden. Konnte aber wieder fliehen. Diesmal zurück nach Polen. Dort wurde ich wieder geschnappt... und nach Auschwitz deportiert.*

*Auschwitz! Ja... dort wurden die Leute vergast. Aber nicht alle. Ich wurde einem Arbeitskommando zugeteilt. Ich, Itzig Finkelstein.*

*Und die Front kam näher. Die kam immer näher. Und eines Tages wurde Auschwitz von den Russen befreit.*

*Ob ich auch in Auschwitz von den Russen befreit wurde? Nein, meine Herren. Ein Teil des großen Durchgangslagers von Millionen wurde kurz vorher evakuiert. Wohin? Richtung Deutschland! Wissen Sie, was ein Todesmarsch ist? Ich kann das nicht beschreiben. Aber den hab ich mitgemacht. Unterwegs gelang mir die Flucht.*

*Ich flüchtete zurück nach Polen. In den Wald natürlich. Wohin sonst. Und eines Tages... ja... eines Tages wurde der Wald von den Russen überrollt. Ich, Itzig Finkelstein, war frei. Der Iwan hatte mich befreit.*

*Aber ich traute dem Iwan nicht. Und ich wollte auch nicht beim Iwan bleiben.*

*Nein, meine Herren. Ich habe zwar einen Dachschaden. Aber so schlimm ist das gar nicht: Ich, Itzig Finkelstein, bin doch nicht so dumm und bleibe beim Iwan! Ich, Itzig Finkelstein, gehe nach Berlin! Wohin in Berlin? In den amerikanischen Sektor natürlich!*<sup>19</sup>

Après avoir vendu ses dents en or, Itzig-Max devient l'amant d'une comtesse intéressée par son argent : dans l'espoir d'acquérir avec cette relation une position sociale, le héros supporte l'antisémitisme de la femme et finit par perdre tout son argent. Il décide alors d'abandonner l'Allemagne et de gagner la Palestine.

Le quatrième livre présente à nouveau un narrateur à la première personne du singulier. Le héros, qui s'est embarqué pour la Terre Sainte, adresse ses réflexions à son ami Itzig. Le long voyage correspond à une sorte de voyage intérieur, à un parcours, pendant lequel les deux identités de Max et d'Itzig s'opposent et s'entremêlent.

À la fin, dans ce conflit identitaire, Itzig prend le dessus. Au fur et à mesure qu'il s'approche de la Palestine, le héros se transforme en militant de la cause juive ; il arrive même à avouer à ses compagnons de voyage le nom du nazi qui aurait tué ses parents, et il affirme être presque sûr qu'il s'appelait Max Schulz ; il insulte Max Schulz, puisqu'il a réussi à échapper à la justice, et qu'il se cache quelque part.

Dans le cinquième et le sixième livre, à l'alternance entre les voix de Max et d'Itzig s'ajoute l'alternance d'un narrateur homodiégétique et hétérodiégétique. Le cinquième livre s'ouvre sur le débarquement en Palestine : alors que les compagnons de voyage du héros baisent le sol de la Terre Sainte, en pleurant, Max Schulz émerge à nouveau. La confusion de l'ex-exterminateur nazi se résout avec la décision d'imiter ses nouveaux amis, pour ne pas générer de soupçons.

*Ein dunkler Strand, obwohl es schon Tag war. Rings um mich kniende Menschen, die so tun, als ob es nichts Wichtigeres auf der Welt gäbe, als den Sand zu küssen. Sie werden sich vorstellen können, daß ich, der Massenmörder Max Schulz, ein bißchen verwirrt war. Was sollte ich tun? Die Heilige Erde küssen? Oder nicht küssen? Weinen oder nicht weinen? Dem Herrn danken oder nicht danken? Ich fiel also auf die Knie, um nicht aufzufallen, küßte die Heilige Erde und dankte dem Herrn.*<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 193-195.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 300-301.

L'oscillation de la première à la troisième personne du singulier, ainsi que de la focalisation du point de vue, correspond à une nouvelle métamorphose du héros. Le vieux Itzig, dont l'identité avait été créée par Max Schulz, se transforme en un nouveau Itzig toujours plus convaincu d'être soi-même et toujours plus détaché de Max Schulz.

Le héros abandonne bientôt le kibboutz Pardess Gideon pour s'installer à Beth David où il commence à travailler comme barbier dans le salon de Schmuël Schmulevitch : Chaim Finkelstein lui avait appris ce métier, qu'il exerce maintenant avec intérêt. L'existence d'Itzig se déroule assez tranquillement, sur fond de conflit entre terroristes juifs et les Anglais : quant à lui, il doit essayer de garder l'anonymat mais il n'est pas capable de contenir son esprit patriotique.

Le dédoublement identitaire est tellement fort, qu'il s'adresse à lui-même en tant que Max Schulz en utilisant la troisième personne du singulier, lorsqu'il est enlevé par les terroristes (« Wollten die mich von hinten erledigen? So wie „er“... den Itzig Finkelstein erledigt hatte? »<sup>21</sup>). Il se retrouve en présence de Jankl Schwarz, le chef du mouvement terroriste pour la constitution d'un État hébreu : Schwarz est convaincu qu'Itzig est un ex-maquisard qui avait combattu pendant la guerre contre les nazis, et il l'invite à faire partie de son groupe terroriste.

Itzig se marie avec Mira, une très grosse femme, qui a survécu à une extermination collective de juifs à Wapnjarka-Podolsk, en Ukraine, et est devenue muette à cause du choc des violences subies. Il éprouve un amour sincère pour sa femme, même s'il doute d'avoir lui-même pris part à l'exécution dans le cimetière de Wapnjarka-Podolsk, où elle s'est sauvée par hasard. Pour la première fois, le héros n'a pas une attitude opportuniste et il montre des sentiments désintéressés : l'amour pour Mira le pousse à accomplir sa métamorphose, et à s'engager encore plus dans le combat pour l'indépendance de l'État d'Israël.

Entre temps, il continue à collectionner des articles sur les exterminations, en cherchant des nouvelles sur Max Schulz. Toutefois, l'Allemagne semble l'avoir oublié.

Le groupe de Schwarz se disperse après le meurtre de son chef. Itzig s'enrôle alors dans l'Haganah. Lors de la déclaration officielle de l'État hébreu, le 14 mai 1948, Mira commence à pleurer puis se met à parler. Itzig est appelé aux armes contre les forces arabes, et il combat pour son nouvel État.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 371.



Dans le dernier livre du roman, Itzig réalise son plus grand rêve et devient le propriétaire du salon de coiffure où il travaillait : après la mort de Schmuël Schmulevitch, sa veuve décide en fait de rentrer en Allemagne et de vendre le salon à Itzig.

Le héros affronte le deuil de la perte de son fils, qui meurt à la naissance : Itzig interprète cette mort comme la juste punition pour les péchés qu'il a commis. Dès ce moment, il commence à éprouver le désir de se purifier. Il se trouve dans le « Wald der 6 Millionen »<sup>22</sup>, où les six millions d'arbres représentent les âmes des six millions de victimes de l'holocauste : face à la forêt des six millions, le bourreau ne peut plus se cacher ni mentir. Les âmes de ses victimes connaissent sa véritable identité.

Ainsi, décide-t-il qu'il est temps de faire tomber le masque. Il demande alors à l'ex-juge Wolfgang Richter de mettre en scène un procès pour Max Schulz : lui, Itzig Finkelstein incarnerait le rôle de l'accusé. Richter écoute la longue confession de l'accusé, qui avoue avoir exécuté les parents d'Itzig et puis Itzig lui-même, et qui lui raconte toute sa véritable histoire.

Toutefois, le juge le prend pour un fou. Aux yeux du héros, la seule sentence possible est la plus atroce : il s'agit d'une absolution, « Freispruch ». Aucune peine ne peut en fait correspondre aux crimes commis par l'accusé, qui est responsable de plus de dix mille morts. Il ne peut pas être condamné à mort dix mille fois, tout comme il ne peut pas redonner la vie à ses victimes. Max Schulz ne peut être jugé que par un juge suprême, c'est-à-dire par Dieu.

La scène finale conduit le héros à l'hôpital, à cause d'une crise cardiaque. Ainsi, franchit-t-il le seuil de la mort, poussé par le vent qui vient de la forêt des six millions.

L'œuvre de Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, a été publiée à titre posthume dans une édition non intégrale en 1998 puis intégralement en 2003 par Stampa Alternativa. Resté longtemps inédit, ce roman a été écrit entre 1967 et 1976 : l'œuvre a retenu un grand succès critique et public même hors d'Italie, après avoir été à plusieurs reprises refusée par la plupart des éditeurs italiens.

La narration à la première personne s'alterne à une narration à la troisième personne du singulier : le regard de l'héroïne apparaît donc comme une vision fragmentée,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 432.

du monde et de soi-même. Cette oscillation de la voix du narrateur exprime la scission du personnage, qui commet toutes sortes de crimes dans le but de survivre.

La petite Modesta naît en fait dans la misère la plus absolue, en Sicile, et subit un viol par un homme qui se présente comme son père.

Modesta, qui vient de perdre sa virginité, provoque intentionnellement l'incendie de sa maison, en causant la mort de son père, de sa mère et de sa sœur Tina. À la suite de cette tragédie, dont la jeune fille n'avouera jamais la responsabilité, Modesta finit dans un couvent. Elle se fait passer pour une victime et gagne la confiance de Madre Leonora. Au fur et à mesure qu'elle connaît la vie du couvent, elle commence à se sentir emprisonnée et élabore un plan pour s'enfuir. Après avoir découvert le testament de Madre Leonora, la jeune fille trouve un moyen de la faire tomber d'une balustrade. À la mort de Madre Leonora, Modesta est désormais libre de sortir du couvent, sans éveiller de soupçons et dans les meilleures conditions. Suivant la volonté de la sœur, Modesta pourra en fait connaître le monde hors du couvent avant de décider d'entrer en religion. Madre Leonora a tout prévu dans son testament, et la jeune fille finit alors dans la villa de famille de la religieuse.

Ici, elle fait la connaissance de Beatrice : les deux filles entament une relation innocente qui dépasse bientôt l'amitié. Beatrice n'est pas la fille de la princesse Gaia, la sœur de Leonora, comme tout-le-monde le croit : la mère de Beatrice est en réalité Leonora, et Gaia la protège d'un scandale.

Pour consolider sa position au sein de cette famille de la noblesse sicilienne, Modesta décide d'épouser le prince Ippolito, qui souffre de mongolisme. Modesta, dont la sœur Tina était elle aussi atteinte de mongolisme, réussit à calmer Ippolito et à communiquer avec lui. Le mariage donne à l'héroïne un prétexte pour entrer de droit dans la famille, et la liberté d'avoir des relations amoureuses. Ippolito est en fait bientôt confié aux soins de l'infirmière Inès. Ainsi, Modesta peut-elle apprendre à gérer le patrimoine et la villa. De plus, elle se libère bientôt de Gaia : Modesta ne la secourt pas, accélérant ainsi sa mort.

L'amour secret avec Carmine donne vie à Eriprando, le premier fils de Modesta. L'existence de l'héroïne se déroule dans la liberté d'une vie aisée : elle s'occupe de Beatrice, d'Eriprando, des affaires de famille, d'Ippolito et d'Inès. Et, entre-temps, elle

peut se dédier à ses études et à l'amour, d'abord pour Carlo, puis pour Mattia, Joyce, Nina et enfin Marco.

Le narrateur homodiégétique s'alterne parfois à un narrateur hétérodiégétique, qui semble capturer de l'extérieur une image de l'héroïne. Par exemple, après le mariage de Beatrice et de Carlo, Modesta s'isole dans sa chambre :

*Appena varcato il cancello il parco mi sembrò subito immenso e solitario. Entrando nel salotto, un silenzio tombale scivolò fra i divani, le sedie, il pianoforte. Sul pianoforte la testa gigantesca del moro non era ormai che un teschio. Dovevo, come Beatrice aveva sempre fatto, riempirlo di fiori o buttare via quel vaso senza vita. Nel giardino cercai rose e pampini ma il buio era sceso a nascondere i colori e le mie dita non trovarono che spine. Non un rumore veniva dal primo, né dal secondo piano. Forse nelle cucine c'era qualcuno ma erano lontane. E mi trovai a piangere, succhiando il sangue dei polpastrelli, piccole lagrime senza dolore... capriccio delle emozioni! Avrei voluto correre su da Eriprando e farmi abbracciare, farlo ridere e giocare, ma a quell'ora Eriprando dormiva. Nel sonno si allontanava autonomo da me.*

*Il polpastrello non sanguinava più. Modesta poteva finalmente liberarsi di quel vestito da cerimonia e in vestaglia cercare di finire quella piccola fiaba di un'alga e un pesce, che aveva cominciato per Eriprando. Ma davanti alla sua scrittura minuta – come mai scriveva così piccolo? – rinunciò e, reclinando la testa sulle braccia, ascoltò il silenzio che dagli alberi del parco entrava nel salotto, saliva le scale e ora poggiava le palme mute alla porta. Aveva paura. Una paura nuova, sconosciuta. Nella chiana aveva temuto le ire della madre, l'indifferenza di Tuzzu. In convento aveva temuto di restare prigioniera e dopo, in quell'altro convento di seta, aveva avuto paura di Gaia, Argentovivo, di Beatrice stessa. Ecco che cosa era: non era mai stata sola in una casa vuota, libera di andare e venire a suo piacimento. Ecco cos'era quella paura che per poco non aveva scambiato per nostalgia di Beatrice e perfino di Argentovivo. No, non le rimpiangeva, rimpiangeva solo un modo di vita così a lungo impresso nelle sue emozioni, che non poteva mutare da un'ora all'altra. Doveva accettare quella paura, e pian piano abituarsi a quella solitudine che ormai, era chiaro, portava con sé la parola libertà. Per darsi una prova che quella solitudine era una ricchezza in confronto al vizio dell'abitudine, balzò dal letto e accese tutte le luci della stanza. Indossò una gonna, una*

*camicetta, lo scialle. E, cosa che non avrebbe mai potuto fare senza il timore di addolorare Beatrice, prese con sé la rivoltella per correre lontano dalla casa, dal parco, con Menelik felice di correre davanti a lei abbaiano alla schiuma del mare e alle palme – torri – castelli – dorsi di bisonti risuscitati dalla luna fra le dune di sabbia che per chilometri e chilometri svolgevano l'insonne fantasia della notte.*<sup>23</sup>

Dans la troisième partie du roman, l'usage du narrateur à la troisième personne du singulier s'intensifie. Par exemple, à propos du rapport de l'héroïne avec Joyce :

*Forse Joyce sola nella sua stanza, abbandonata al suo dolore, non ha resistito alle lusinghe della Certa. Non era mai avvenuto a Modesta di dimenticare così completamente la presenza della sua amica. A questa scoperta, un'ansia piena di rimorso la fa correre su per le scale. La porta accostata le conferma che Joyce l'ha attesa. Infatti la piccola mezzaluna d'opaline rosa accesa sul comodino illumina un viso immobile, bianco, di pietra. Tremando per quel biancore innaturale, Modesta si china sul letto fino a sentire un respiro così lieve e profumato da trasportarla lontano, indietro nella memoria, al tempo in cui Prando non era che un piccolo batuffolo morbido di carne. A quel ricordo, incomprensibilmente, lagrime urgono alle palpebre... Jò respira piano fissando dentro di sé un qualche suo sogno sereno. Perché allora, non appena il sole appare, una maschera segreta di tristezza cala sul suo viso? Perché?*

*– La sfinge, Mody, la sfinge! Se la guardi bene sicuramente sotto le labbra vive nasconde denti d'oro con un diamante incastonato nel lungo canino.*

*Un terrore insensato mi fa fuggire fuori. E solo quando mi sento lontana da quella stanza, camminando su e giù lungo la spiaggia deserta appena sfiorata dai raggi del sole, riesco a sorridere di quel terrore infantile per i mostri, le sfingi, i portentosi miraggi che sempre all'alba affollano, secondo Tuzzu, le vigne, le rocce immense di lava a strapiombo, i dorsi squamosi delle azzurre Certe del mare... Anche adesso fra miriadi di gabbiani insonni e affamati, la piccola isola del Profeta sembra una grande testa convulsa semisommersa dal mare... sta affogando, o come Stella racconta, sta per essere risucchiata dall'isola madre. Con le spalle appoggiate al capanno di legno, Modesta può svuotarsi dei suoi pensieri, del suo passato e del suo futuro per seguire i lamenti dei*

---

<sup>23</sup> Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, Roma : Stampa alternativa, 2006, p. 215-216.

*gabbiani, il brontolio cupo della risacca, lo stridio oroargento dei raggi del primo sole. E quasi non dà ascolto a un sussurrare sommesso dietro le assi. Devono essere i gabbiani, pensa, ma poi pian piano accostando la testa alla parete... Non è la voce nitida di Bambolina?*<sup>24</sup>

Ou encore, alors que Modesta se détache de son fils Eriprando. Dans ce passage, la première et la troisième personne s'alternent aussi à la deuxième personne du singulier.

*Davanti al piccolo lago artificiale che per prodigio è scaturito davanti a lei, Modesta si ferma e con la mano carezza l'acqua verde. Ma nessuna gioia viene da quel prodigio. Prando volta le spalle e s'allontana. "Non mi vedrai più, mamma, mai più!". Ribellarsi a un figlio... questo lei non lo sapeva, ribellarsi a un figlio dà un dolore incontenibile, vero Modesta? e perché? Pensa bene, Modesta, non ti fare intrappolare. Se ci pensi bene e non perdi la testa – proprio come sotto i bombardamenti – troverai la risposta. Ecco, siediti sul piccolo sgabello dorato dove la tua Beatrice si sedeva mentre tu sguazzavi nell'acqua: "Lo metto qua, Modesta. È carino, così antico in un ambiente moderno... È originale, e poi così potremo parlare sempre". Ecco, siediti sullo sgabello e accendi la sigaretta, l'acqua può aspettare. Fra il fumo e le lacrime Modesta pensa: ribellarsi a un padre avviene quando credi d'essere giovane e d'avere l'eternità davanti, ma ribellarsi a un figlio quando sei forse vicino alla meta del viaggio schiude pensieri di solitudine carnale che fanno di morte. E allora, che fare? Sono ancora vestita. Posso correre fuori e chiamarlo, e con questo dichiarare la propria morte in vita, assoggettarsi a parole, azioni contrarie al proprio pensiero, assistere alla demolizione sistematica di quella povera Amalia, fiduciosa come tutte le donne intelligenti, nuove però all'arte d'essere adulte. Assistere alla demolizione al contrario che Carluzzu subisce giorno per giorno: "Sei un uomo, devi dimostrare quanto sei virile, Carluzzu! non una mezza donna come questi giovani d'oggi!".*

*Non hanno trent'anni e già come sempre si scagliano contro i quattordicenni, i ventenni. No, Modesta! accettare questo è vile, più vile che stare dalla parte dei carcerieri là nell'isola. Se hai resistito in quel palmo di roccia sferzato dal vento a tutte le ore, sei hai resistito allora, non puoi ora annullare quell'azione con una resa totale verso Prando*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 384-385.

(o verso la paura della morte?), o verso la paura della vecchiaia che t'hanno inculcato per non portare disordine nella società, per non intaccare quella fortezza di prima linea che, fascismo o no, è sempre la famiglia, palestra di futuri soldati, madri-soldato, nonne-regine. E perché poi quell'eterna glorificazione della giovinezza? Il giovane serve, produce, sgrava i figli, fa la guerra prima d'aver coscienza di se stesso. Ma a quarant'anni, a cinquanta, l'essere umano – se non è perito nella guerra sociale continua – diventa pericoloso, si pone dubbi, richiede libertà, riposo, gioia. Anche la parola vecchiaia mente, Modesta, è stata rimpinzata di fantasmi paurosi come la parola morte per farti stare calma, ossequiosa di tutte le leggi costituite. Chi sa cos'è la vecchiaia? Quando comincia? Al tempo di Stendhal una donna a trent'anni era vecchia. Io a trent'anni ho appena cominciato a capire e a vivere. Chi ha osato varcare la soglia di quella parola senza ascoltare pregiudizi, luoghi comuni? Forse più di quanti immagini se puoi incontrare nei cantoni visi sereni, sguardi calmi e sapienti. Ma nessuno ha osato mai parlare per timore – sempre l'eterno timore – di rovesciare i falsi equilibri stabiliti. Davanti alla porta chiusa di quella parola paurosa la tentazione di entrare, osservare tutto ti prende, vero Modesta? Certo, a ogni cantone, dopo aver imboccato quella porta, puoi incontrare la tua morte. Ma perché aspettarla lì fuori, le spalle curve, le mani molli nel grembo? Perché non andarle incontro e sfidarla giorno per giorno, ora per ora, rubando a essa tutta la vita possibile?

La sigaretta s'è spenta fra le dita e l'acqua incita alla lotta. Saponi profumati da Mille e una notte – chi l'avrebbe immaginato allora, vero Beatrice? – accendono di rosa, verde, azzurrino la mensola in ombra. È Bambù che li ha messi lì per darmi gioia. Forse ha capito la mia viltà? “Sei distante zia, perché? Distante e distratta. Ti prego, torna come prima!”. Insaponarsi è dolce, il corpo compatto ha solo bisogno di movimento. È ora di muoversi, di lottare con tutti i muscoli e i pensieri in quella partita a scacchi con la Certa che attende. E ogni anno rubato, vinto, ogni ora strappata alla scacchiera del tempo, si fa eterna in quella partita finale. Pensa, Modesta, forse invecchiare diversamente non è che un ulteriore atto di rivoluzione...

Rivoluzione? Modesta sorride cercando di galleggiare in quel breve spazio d'acqua artificiale.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 536-537.

Le roman montre donc une oscillation du narrateur homodiégétique et hétérodiégétique, bien qu'il soit construit comme une autobiographie imaginaire et fictive. Cette alternance exprime le regard extérieur que Modesta assume sur elle-même et sur son existence, ainsi qu'une sorte de scission de la voix à laquelle est confiée la narration.

Comme on l'a déjà remarqué, la réactivation du modèle homodiégétique du narrateur peut aussi ne pas se présenter du tout. Dans ce cas, la narration hétérodiégétique apparaît au sein d'un éventail d'autres éléments qui peuvent être reconduits au picaresque. En particulier, il s'agit surtout de la présence unitaire d'un héros picaresque (qui garde des caractéristiques déterminées) et de la présence du récit de ses aventures et mésaventures.

Par exemple, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio reprend la tradition picaresque dans les années les plus difficiles du franquisme : le roman en fait a été publié à Madrid en 1951, et il pourrait être vu comme un avant-coureur du fantastique et du réalisme magique de la fin des années soixante-dix. Si d'un côté cette œuvre veut se rattacher à la littérature pour la jeunesse, de l'autre elle mélange des aspects fantastiques avec des éléments picaresques.

Le héros est un enfant qui construit son identité grâce à la découverte de la nature et grâce à de nombreuses pérégrinations. Ce pícáro moderne est poussé par le désir de connaître le monde qui l'entoure. Des animaux l'accompagnent : le coq de la girouette, son premier compagnon, le bœuf « Caronglo » et les *Edicnèmes* criards.

L'enfant veut apprendre à empailler les animaux pour pouvoir capturer les couleurs de la nature. Sa mère décide alors de l'envoyer chez un maître taxidermiste à Guadalajara.

*En Guadalajara vivía el maestro disecador. El niño fue a Guadalajara y buscó su casa. Vivía en un pasillo de bóveda sin ventanas, alumbrado por lámparas de aceite que colgaban de las paredes. A todo lo largo del pasillo había una gran mesa de trabajo y en la mesa un sinfín de usos de hierro, madera y latón. El pasillo tenía dos puertas bajas y terminaba en una sala octagonal, más bien pequeña, que recibía la luz por una claraboya verde que había en el techo.*

*El maestro miró al niño de arriba abajo con unos ojos muy serios y dijo:*

– ¿Tú? Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhuí porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros. ¿Sabes de colores?

– Sí.

– ¿Qué sabes?

El niño contó lo que había hecho con la herrumbre de los lagartos, pero nada dijo de la sangre, porque el gallo le había aconsejado que lo tuviera secreto, puesto que era él el primero que la había conseguido.

– Me parece bien.

Dijo el maestro. El maestro abrió una de las puertas. Apareció una habitación pequeña con una ventanita, al fondo, de cristales de colores, desigualmente cortados y soldados con estaño. Las paredes estaban chapadas hasta media altura, de madera de nogal oscurecida. La cama, alta y estrecha, tenía cuatro bolas doradas en las esquinas. Sobre cada bola, un pájaro; guardaban la cabecera un mirlo y un abejaruco, a derecha e izquierda; los pies, un zarapito real y una avefría. Todo el cuarto tenía muchos pájaros, sobre todo una garza.

– Aquí dormirás.

Dijo el maestro.

En la casa vivía también una criada, oscuramente vestida y que no tenía nombre porque era sordomuda. Se movía sobre una tabla de cuatro ruedas de madera y estaba disecada, pero sonreía de vez en cuando.

La casa tenía también un jardincito delante de la fachada y en un costado. Daba a la calle por una valla de madera, baja y pintada de verde.

El maestro contaba historias por la noche. Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse.

Una noche se acabó la leña antes que la historia, y el maestro no pudo continuar.

– Perdóname, Alfanhuí.



*Dijo y se fue a la cama. Nunca contaba historias sino en el fuego y apenas hablaba de día.*<sup>26</sup>

Le maître donne à l'enfant un nouveau nom, Alfanhuí, puisque ses yeux lui rappellent la couleur jaune des Œdicnèmes criards. L'apprentissage d'Alfanhuí chez l'empailleur se conclut par une extraordinaire expérience donnant vie à des oiseaux végétaux, à une « multicolor y multiforme bandada vegetal »<sup>27</sup>. À la suite de l'incendie qui détruit l'arbre des oiseaux végétaux et la maison de l'empailleur, Alfanhuí et son maître décident de partir à l'aventure. Mais, malheureusement, le vieux maître meurt après trois jours de marche. Le jeune garçon en proie à la douleur et à la tristesse rentre alors chez sa mère.

Toutefois, les péripéties du héros ne s'achèvent pas là : bientôt, il quitte la maison de sa mère et arrive à Madrid. Voilà la vision qu'il a de la ville à son arrivée :

*La ciudad era morada. Huía en un fondo de humo gris. Tendida en el suelo contra un cielo bajo, era una inmensa piel con el lomo erizado de escamas cúbicas, de rojas, cuadradas lentejuelas de cristal, que vibraban espejando el poniente, como láminas finísimas de cobre batido. Yacía y respiraba. Un cielo llano y oscuro, como una llanura vuelta del revés, cubría con su losa cárdena la ciudad. La ciudad era morada, pero también podía verse rosa.*

*La ciudad era rosa y sonreía dulcemente. Todas las casas tenían vueltos sus ojos al crepúsculo. Sus caras eran crudas, sin pinturas ni afeites. Pestañeaban los aleros. Apoyaban sus barbillas las unas en los hombros de las otras, escalonándose como una estantería. Alguna cerraba sus ojos para dormir. Y se quedaba con la luz en el rostro y una sonrisa a flor de labios. Se puso el sol. Los pájaros traían en su pico un inmenso velo gris. Ondulando fue a posarse sobre la ciudad.*<sup>28</sup>

Les aventures d'Alfanhuí à Madrid, avec Don Zana et Doña Tere, se concluent avec la mort de Don Zana et le départ du héros vers de nouvelles péripéties. Le garçon se

---

<sup>26</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona : Ediciones Destino, 2010, p. 25-27.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

retrouve alors dans une montagne, où il se réfugie chez des montagnards. Une fois l'hiver terminé, il se dirige vers Moraleja : c'est le village où habite sa grand-mère.

Alfanhuí reste avec sa grand-mère et il commence à travailler comme bouvier. À un certain moment, toutefois, le héros décide de s'en aller à nouveau. Il arrive à Palencia et travaille chez l'herboriste Diego Marcos. Après avoir conclu son apprentissage chez l'herboriste, il abandonne Palencia pour reprendre ses pérégrinations.

Le narrateur hétérodiégétique est, dans ce cas, un narrateur omniscient. Seulement dans de rares passages, le narrateur assume la focalisation du héros en dévoilant ses pensées. *Industrias y andanzas de Alfanhuí* renvoie en tout cas au picaresque, dans la mesure où il s'agit du récit de la vie d'un jeune pícaro.

En ce qui concerne le roman de Romain Gary, *Les mangeurs d'étoiles*, il faut souligner qu'il fait partie de la *Comédie américaine* avec *Adieu Gary Cooper*.

Les deux œuvres ont été publiées d'abord en américain : *The Talent Scout* en 1961, et *The Ski Bum* en 1965. Les deux romans sont sortis en France en 1966 et en 1969. La raison pour laquelle on a décidé d'analyser ici la version française de *Les mangeurs d'étoiles* réside dans le fait que l'auteur considérait les deux versions françaises comme supérieures par rapport aux éditions américaines.

*Les mangeurs d'étoiles* est l'une des œuvres dans lesquelles Gary met en place son esthétique picaresque, bien qu'il utilise une narration à la troisième personne du singulier : on peut citer, par exemple, aussi *Le grand vestiaire*, publié en 1948, ou *Les racines du ciel*, paru en 1956. Dans d'autres romans, l'auteur privilégie par contre un récit à la première personne : c'est le cas, par exemple, de *La danse de Gengis Cohn* ou de *La tête coupable*.

Si l'on prend en considération la thématique picaresque chez Gary, on s'aperçoit aisément que le choix de la première ou de la troisième personne n'empêche jamais la réussite de la veine picaresque, la présence de nombreux aspects qui remontent à ce genre, aussi bien que la mise en scène du personnage picaresque dont Gary explique les caractéristiques dans *Pour Sganarelle*.

En Amérique centrale et du Sud on appelle « mangeurs d'étoiles » ceux qui mâchent les feuilles de *mastala*, qui se droguent au mescal : à travers les effets du stupéfiant, ils peuvent imaginer un monde meilleur et une réalité plus heureuse par rapport

à leur condition de misère. Selon Gary l'expression « mangeur d'étoiles » acquiert un sens plus large : l'homme est par sa nature un « mangeur d'étoiles », qui court après ses rêves, qui poursuit ses chimères et qui se nourrit d'étoiles.

Le roman raconte la vie du jeune indien José Almayo : le garçon, qui est né dans un village d'un pays imaginaire en Amérique centrale, grandit avec le désir de faire un pacte avec le Diable. Il a bien appris, en fait, par les Jésuites de son village, que le plus puissant sur Terre ce n'est pas le Bien mais le Mal. Pour obtenir le succès, il faut donc traiter avec le Diable et non pas avec Dieu.

José rêve de devenir un grand torero, et pour atteindre son but il est disposé à se mettre au service d'un protecteur.

*Il semblait s'être pris d'une véritable passion pour la corrida et allait d'arène en arène, s'efforçant de maîtriser cet art. Il avait trouvé une sorte de protecteur, un homme très riche et bien connu dans le pays, mais de mœurs tout à fait déplorables, qui facilitait son apprentissage en payant quelques-uns des meilleurs toreros pour lui donner des leçons. Mais cette persévérance ne le mena nulle part, il n'avait aucune disposition naturelle pour les toros. Le Père Sébastien entendait parler de lui de temps en temps. Il se faisait de nouveaux amis, des toreros de troisième ordre, de petits propriétaires d'arènes de province, des imprésarios ratés que son protecteur payait, toute la pitoyable racaille habituelle de picaros qui gravitent autour des rêves d'un homme et ne manquent jamais d'en tirer quelque profit. Une ou deux fois il était venu le voir, et le Père Sébastien avait essayé de le mettre en garde contre ses fréquentations et contre tous les parasites et les mauvais conseillers qui l'entouraient, mais il était très jeune et ambitieux, et il était beau, ce qui n'arrangeait rien, ou peut-être, au contraire, arrangeait trop bien certaines choses.<sup>29</sup>*

Toutefois, José n'est pas assez doué pour devenir un torero célèbre. Il veut à tout prix atteindre le succès, même par un autre biais que la corrida. Après avoir compris que la Puissance sur Terre est dans les mains du Mal, le héros commence à perpétrer les crimes les plus ignobles : il tue un homme d'église (le Père Chrysostome), il commet un acte

---

<sup>29</sup> Romain Gary, *Les mangeurs d'étoiles*, Gallimard, Paris, 2008, p. 113-114.

d'inceste avec sa sœur Rosita, il entre dans le commerce de la drogue et des films pornographiques, il travaille dans la prostitution et bientôt il devient maquereau.

*José continua pendant quelques mois à prospecter des talents nouveaux pour les films porno, simplement pour gagner sa vie et se créer quelques contacts politiques, puisque le vice vous permettait de rencontrer toutes sortes de gens bien. Il continuait aussi à vendre de l'héroïne et de la marijuana dans les rues et commençait à se faire une certaine réputation dans la police.*<sup>30</sup>

Et voilà les mots de José, avec lesquels il explique sa « philosophie » :

*– La philosophie, oui... Bien sûr, je sais ce que c'est. Les curés me l'ont assez répété. Le mal règne sur la terre, l'argent c'est le mal, la fornication c'est le mal, tout ce qui est bon est mauvais. Alors ? Alors, si un homme veut être heureux, il faut qu'il soit mauvais lui-même. Sans ça, il n'a accès à rien. Il faut qu'il se fasse les relations nécessaires et montre qu'on peut avoir confiance en lui, qu'il sait qui est le Patron. O. K. ?*<sup>31</sup>

Almayo devient ainsi le « lider maximo » de son pays : il devient dictateur sanglant, dans le but d'obtenir la « protección » de son Maître, c'est-à-dire du Diable. Il garde en même temps une véritable obsession pour les saltimbanques et pour les prestidigitateurs, qui sont à son avis les artistes de l'impossible. Il est mu par une inspiration à la toute-puissance, puisqu'il veut briser les forces de la nature. Dans ce sens, les jongleurs cherchent à se surpasser, dans une quête du surhumain.

À la fin du roman, Almayo finit par rencontrer le meilleur prestidigitateur au monde : il s'agit de Jack, un vieillard, toujours accompagné par son misérable assistant. Le héros désire plus que tout voir de ses propres yeux si Jack est vraiment le meilleur au monde, si le talent existe encore sur la terre.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 214.

*Il n'était pas encore désespéré, puisqu'il était vivant. Tant qu'il était de ce monde, il y avait de l'espoir. La puissance du Mal cessait peut-être de l'autre côté, mais pas ici. Sa chance était encore bonne, puisqu'il était parvenu à quitter la ville au nez de l'Armée. Quelqu'un, quelque chose veillait toujours sur lui. Il toucha de la main la terre encore chaude du soleil et sourit.*

*Au-dessus de sa tête, les ombres tordues des cactus se penchaient sur son front et les rocs avaient des formes étranges qui semblaient parfois s'animer, prendre vie, lui faire signe. Mais ce n'était qu'une illusion, et la soif vus fait toujours voir des sources qui ne sont pas là. Peut-être, après tout, que la terre appartenait aux hommes et qu'il n'y avait personne d'autres, pas de puissance, pas de mystère, et que le monde n'était fait que de boîtes de sardines vides, de machines américaines et de Coca-Cola. Peut-être le monde n'était-il qu'un immense lieu de stockage de matériel où se déversaient les surplus militaires américains. Les Espagnols avaient toujours menti et sans doute leurs curés avaient-ils menti aussi et n'y avait-il ni Bien ni Mal, ni Dieu ni Diable, pas de talent véritable et tout-puissant, uniquement un immense lieu de vidange pour les surplus américains. Il n'arrivait pas à le croire. Malgré sa fatigue, malgré l'extraordinaire facilité avec laquelle les jeunes officiers idéalistes et bien intentionnés et les étudiants sans Dieu ni Diable l'avaient renversé, la foi ne l'abandonnait pas. Ses ennemis l'avaient souvent accusé de cynisme, et il s'était fait expliquer ce mot. Il n'était pas cynique. Il n'y avait que les nouveaux officiers et les étudiants qui étaient cyniques dans ce pays. Ils ne croyaient à rien, ils croyaient seulement aux hommes.*

*Les intellectuels, les « élites » l'avaient toujours appelé derrière son dos « le mangeur d'étoiles ». C'était une allusion à ses origines de Cujon, car c'était le nom qu'on donnait, dans les vallées tropicales d'où il venait, aux Indiens qui se droguaient à la mastala, au mescal et, dans les montagnes, à la cola. Mais les Indiens n'avaient rien d'autre à se mettre sous la dent, et la mastala les rendait très heureux, leur donnait des forces et leur permettait de voir Dieu dans leurs visions et de constater de leurs propres yeux qu'un monde meilleur existait vraiment. Ses ennemis croyaient l'insulter ainsi, il croyaient que « mangeur d'étoiles » était un terme blessant et humiliant, mais eux-mêmes se droguaient continuellement, bien que ce ne fût pas avec du mescal ou avec de la cola. Il se droguaient avec toutes sortes de belles idées qu'ils se faisaient d'eux-mêmes et de leur talent, des hommes et de leur puissance, de ce qu'ils appelaient leur civilisation, leurs*

*maisons de la culture, avec le matériel des surplus américains qui couvrait déjà toute la terre et qu'ils envoyaient maintenant tourner autour de la lune, à la recherche d'endroits toujours nouveaux où ils pourraient déverser leurs ordures. Ils se droguaient beaucoup plus que les Indiens, et eux non plus ne pouvaient se passer de leurs drogues et se voyaient tout-puissants dans leurs visions, maîtres de l'univers. Une haine profonde le saisit et il serra les poings. Il eut soudain l'impression de se trouver à nouveau dans l'arène, encore une fois renversé, sous les rires et les huées.*<sup>32</sup>

Le héros se retrouve finalement face aux « deux pauvres magiciens ambulants »<sup>33</sup>, qui ne sont rien d'autre que Dieu et le Diable. Ils n'ont plus de pouvoirs à cause du « public » qui a perdu la foi, et qui ne croit plus en rien. Ils se contentent donc de s'exhiber dans quelques numéros dans des boîtes de dernier ordre, et de vivre dans les souvenirs et la nostalgie.

Jack essaie de léviter devant les yeux déçus de José, qui ne s'aperçoit de rien. Le héros sort de l'hôtel : il est mourant et il n'a plus la possibilité d'échapper à ses ennemis. Toutefois, même après la plus grande des déceptions, il garde encore la foi de rencontrer le Tout-Puissant.

À travers ces exemples, on a analysé la permanence à l'époque contemporaine de l'un des aspects spécifiques du picaresque classique, c'est-à-dire la confession autobiographique fictive. On a mis en évidence quelles sont les transformations subies par cet élément. Ainsi a-t-on remarqué une prédominance de l'usage du narrateur homodiégétique dans les romans picaresques contemporains. Toutefois, on a souligné qu'il s'agit de la réactivation d'un aspect particulier au sein d'un éventail d'autres éléments. Et, en outre, on a constaté que cette réactivation n'est pas toujours constante.

En premier lieu, on a pris en considération des œuvres qui présentent un narrateur homodiégétique ; en deuxième lieu, on a analysé l'alternance du narrateur homodiégétique avec un narrateur hétérodiégétique ; et enfin, on a examiné l'usage d'un narrateur uniquement hétérodiégétique.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 372-374.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 425.

En conclusion, l'élément de l'autobiographie fictive subsiste aux XXe et XXIe siècles sous la forme d'une tendance vers le narrateur homodiégétique. Si on s'interroge sur la raison de cette prédominance, on s'aperçoit qu'un autre élément encore plus important demeure invariable. Il ne s'agit pas de la permanence du récit à la première personne du singulier, mais plutôt de la permanence du héros picaresque qui assume une position essentielle au sein du récit. L'un des aspects fondamentaux du récit picaresque est donc le pícaro en tant qu'élément central dans la narration.

### 3. *La naissance ignoble*

Se poser la question du picaresque au XXe siècle implique une série de problèmes de définition, sur lesquels la critique contemporaine a été longtemps (et souvent en vain) concentrée. L'objectif dont il faut tenir compte est celui de comprendre dans quelle mesure le picaresque demeure dans la littérature du XXe siècle. Il est évident qu'il faudra proposer une vision différente, voire plus large, du picaresque en l'appliquant à une époque si lointaine par rapport aux textes canoniques.

Face à cette difficulté de définition, dans le premier chapitre on a pris en considération l'un des éléments spécifiques du picaresque classique, c'est-à-dire la confession autobiographique fictive, dans le but d'en analyser les aspects de transformation et de conservation. Ainsi, a-t-on mis en évidence la présence d'une prédominance du narrateur homodiégétique dans les textes contemporains qui peuvent être reconduits au genre picaresque. Toutefois, cette tendance n'est pas toujours constante. Lorsqu'elle ne se réactive pas, il y a quand-même d'autres éléments de permanence qui subsistent dans le texte.

En effet, de l'analyse du genre picaresque émerge un autre aspect, qui se révèle invariable, et qui demeure dans les œuvres canoniques autant que contemporaines : il s'agit de la position centrale du héros au sein du roman. En outre, il est manifeste que l'importance du héros picaresque et du récit de ses aventures puisse activer l'usage d'un narrateur homodiégétique, bien qu'il ne soit pas une condition *sine qua non*.

Le héros picaresque présente des caractéristiques déterminées, plus ou moins constantes, dont l'une est constituée par sa naissance déshonorée.

Le motif de la naissance ignoble du héros est l'un des aspects spécifiques des œuvres canoniques du picaresque. Cet élément se base souvent sur un modèle typique, c'est-à-dire sur la présence d'une mère qui se prostitue et sur l'absence d'un père.

Par exemple, la naissance de Lazarillo a lieu dans le lit du fleuve Tormes : son père, Tomé González, était chargé de s'occuper du moulin à eau qui se trouvait sur le bord du fleuve, alors que la mère de Lázaro (Antona Pérez) avait été surprise par les douleurs de l'accouchement. Pour avoir volé du blé, son père est condamné à partir pour une



expédition contre les Maures d'où il ne reviendra jamais. Quant à sa mère, une fois restée seule, elle devient la concubine d'un palefrenier maure, Zaide, et elle donne la vie au petit frère de Lázaro. Lorsque leur relation illicite est découverte (ainsi que les vols de Zaide pour entretenir la femme et le nouveau-né), Antona commence à travailler dans une auberge.

*Pues siendo yo niño de ocho 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 confesó y no negó, y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la Gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, feneció su vida. Mi viuda madre, como sin marido 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, 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 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, fuíle queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños a que nos calentábamos.*

*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 padrastro trebejando con el mozuelo, como el niño vía a mi madre y a mí blancos, y a él no, huía dél con miedo para mi madre y, señalando con el dedo decía: «¡Madre, coco!» Respondió él riendo: «¡Hideputa!» Yo, aunque bien muchacho, noté aquella palabra de mi hermanico y dije entre mí «¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros, porque no se ven a sí mismos!»*

*Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide, que así se llamaba, llegó a oídos del mayordomo y, hecha pesquisa, hallóse que la mitad por medio de la cebada, que*

*para las bestias le daban, hurtaba; y salvados, leña, almohazas, mandiles y las mantas y sábanas de los caballos, hacía perdidas y, cuando otra cosa no tenía, las bestias desherraba; y con todo esto acudía a mi madre para criar a mi hermanico. No nos maravillamos de un clérigo, ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto. Y probósele cuanto digo, y aún más; porque a mí con amenazas me preguntaban, y como niño respondía y descubría cuanto sabía con miedo, hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí.*

*Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron, y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario que en casa del sobredicho Comendador no entrase, ni al lastimado Zaide en la suya acogiese. Por no echar la soga tras el caldero, la triste se esforzó y cumplió la sentencia. Y por evitar peligro y quitarse de malas lenguas se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana, y allí, padeciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico hasta que supo andar y a mí hasta ser buen mozueto, que iba a los huéspedes por vino y candelas y por lo demás que me mandaban.<sup>1</sup>*

En ce qui concerne l'œuvre de Mateo Alemán, Guzmán est le fils d'un marchand voleur et de la concubine d'un chevalier. Ce n'est que lorsque le chevalier meurt, que les deux peuvent légitimer leur relation à travers le mariage. Toutefois, le père de Guzmán meurt quand l'enfant a environ douze ans : sa mère se trouve alors à nouveau dans une condition de manque de ressources.

*Vuelvo a mi puesto, que me espera mi madre, ya viuda del primero poseedor, querida y tiernamente regalada del segundo. Entre estas y esotras, ya yo tenía cumplidos tres años, cerca de cuatro; y por la cuenta y reglas de la ciencia femenina, tuve dos padres. Que supo mi madre ahijarme a ellos y alcanzó a entender y obrar lo imposible de las cosas. Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos. Ambos me conocieron por hijo: el uno me lo llamaba y el otro también. Cuando el caballero estaba solo, le decía que era un estornudo suyo y que tanta similitud no se hallaba en dos huevos. Cuando hablaba con mi padre, afirmaba que él era yo,*

---

<sup>1</sup> *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades, op. cit. p. 101-106.*

*cortada la cabeza, que se maravillaba – pareciéndole tanto que cualquier ciego lo conociera sólo con pasar las manos por el rostro – , no haberse descubierto, echándose de ver el engaño; mas que con la ceguera que la amaban y confianza que de los dos hacían, no se había echado de ver ni puesto sospecha en ello.*

*Y así cada uno lo creyó y ambos me regalaban. La diferencia sola fue ser, en el tiempo que vivió, el buen viejo en lo público y el extranjero en lo secreto, el verdadero. Porque mi madre lo certificaba después, haciéndome largas relaciones destas cosas. Y así protesto no me pare perjuicio lo que quisieren caluniarne. De su boca lo oí, su verdad refiero; que sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrarse o si soy de otro tercero. En esto perdone la que me parió, que a ninguno está bien decir mentira y menos a quien escribe; ni quiero que digan que sustento disparates. Mas la mujer que a dos dice que quiere, a entrambos engaña y della no se puede hacer confianza. Esto se entiende en la soltera; que la regla de las casadas es otra. Quieren decir que dos es uno y uno ninguno y tres bellaquería. Porque no haciendo cuenta del marido, como es así la verdad, él solo es ninguno y él con otro hacen uno; y con él otros dos, que son por todos tres, equivalen a los dos de la soltera. Así que, conforme a su razón, cabal está la cuenta. Sea como fuere, y el levantisco, mi padre; que pues ellos lo dijeron y cada uno por sí lo averaba, no es bien que yo apele las partes conformes. Por suyo me llamo, por tal me tengo, pues de aquella melonada quedé legitimado con el santo matrimonio; y estáme muy mejor, antes que diga un cualquiera que soy malnacido y hijo de ninguno.*

*Mi padre nos amó con tantas veras como lo dirán sus obras, pues tropelló con este amor la idolatría del qué dirán, la común opinión, la voz popular que no le sabían otro nombre sino la comendadora, y así respondía por él como si tuviera colada la encomienda. Sin reparar en esto ni dársele un cabello por esotro, se desposó y casó con ella. También quiero que entiendas que no lo hizo a humo de pajas. Cada uno sabe su cuento y más el cuerdo en su casa que el necio en la ajena.*

*En este tiempo intermedio, aunque la heredad era de recreación, esa era su perdición: el provecho poco, el daño mucho, la costa mayor, así de labores como de banquetes. Las tales haciendas pertenecen solamente a los que tienen otras muy asentadas y acreditadas sobre quien cargue todo el peso; que a la más gente no muy descansada son polilla que les come hasta el corazón, carcoma que se le hace ceniza y cicuta en vaso de ámbar. Esto, por una parte; los pleitos, los amores de mi madre y otros gastos que*

*ayudaron, por otras, lo tenían harto delgado, a pique de dar estradillo, como lo había de costumbre.*

*Mi madre era guardosa, nada desperdiciada. Con lo que en sus mocedades ganó y en vida del caballero y con su muerte recogió, vino a llegar casi diez mil ducados, con que se dotó. Con este dinero, hallado de refresco, volvió un poco mi padre sobre sí; como torcida que atizan en candil con poco aceite, comenzó a dar luz: gastó, hizo carroza y silla de manos, no tanto por la gana que dello tenía mi madre, como por la ostentación que no le reconocieran su flaqueza. Conservóse lo menos mal que pudo. Las ganancias no igualaban a las expensas. Uno a ganar y muchos a gastar, el tiempo por su parte a apretar, los años caros, las correspondencias pocas y malas. Lo bien ganado se pierde, y lo malo, ello y su dueño. El pecado lo dio y él – creo – lo consumió, pues nada lució y mi padre de una enfermedad aguda en cinco días falleció.*

*Como quedé niño de poco entendimiento, no sentí su falta; aunque ya tenía de doce años adelante. Y no embargante que venimos en pobreza, la casa estaba con alhajas, de que tuvimos que vender para comer algunos días. Esto tienen las de los que han sido ricos, que siempre vale más el remaniente que el puesto principal de las de los pobres, y en todo tiempo dejan rastros que descubren lo que fue, como las ruinas de Roma.*

*Mi madre lo sintió mucho, porque perdió bueno y honrado marido. Hallóse sin él, sin hacienda y con edad en que no le era lícito andar a rogar para valerse de sus prendas ni volver a su crédito. Y aunque su hermosura no estaba distraída, tenía los años algo gastada. Hacíasele de mal, habiendo sido rogada de tantos tantas veces, no serlo también entonces y de persona tal que nos pelechara; que no lo siendo, ni ella lo hiciera ni yo lo permitiera.*

*Aun hasta en esto fui desgraciado, pues aquel juro que tenía se acabó cuando tuve dél mayor necesidad. Mal dije se acabó, que aún estaba de provecho y pudiera tener el día que se puso tocas poco más de cuarenta años. Yo he conocido después acá doncellejas de más edad y no tan buena gracia llamarse niñas y afirmar que ayer salieron de mantillas. Mas, aunque a mi madre no se le conocía tanto, ella, como dije, no diera su brazo a torcer y antes muriera de hambre que bajar escalones ni faltar un quilate de su punto.*

*Veisme aquí sin uno y otro padre, la hacienda gastada y, lo peor de todo, cargado de honra y la casa sin persona de provecho para poderla sustentar. Por la parte de mi padre no me hizo el Cid ventaja, porque atravesé la mejor partida de la señoría. Por la de*

*mi madre no me faltaban otros tantos y más cachivaches de los abuelos. Tenía más enjertos que los cigarrales de Toledo, según después entendí. Como cosa pública lo digo, que tuvo mi madre dechado en la suya y labor de que sacar cualquier obra virtuosa. Y así por los propios pasos parece la iba siguiendo, salvo en los partos, que a mi abuela le quedó hija para su regalo y a mi madre hijo para su perdición.*

*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 despolvoreado, porque se compadecía menos dama sin don, que casa sin aposento, molino sin rueda ni cuerpo sin sombra. 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 una letanía. A los Guzmanes era donde se inclinaba más, y certificó en secreto a mi madre que a su parecer, según le ditaba su conciencia y para descargo della, creía, por algunas indirectas, haber sido hija de un caballero, deudo cercano a los duques de Medinasidonia.*

*Mi abuela supo mucho y hasta que murió tuvo qué gastar. Y no fue maravilla, pues le tomó la noche cuando a mi madre le amanecía, y la halló consigo a su lado; que el primer tropezón le valió más de cuatro mil ducados, con un rico perulero que contaba el dinero por espuestas. Nunca falleció de su punto ni lo perdió de su deber ni se le fue cristiano con sus derechos ni dio al diablo primicia. Aun si otro tanto nos aconteciera el mal fuera menos, o, si como nací solo, naciera una hermana, arrimo de mi madre, báculo de su vejez, columna de nuestras miserias, puerto de nuestros naufragios, diéramos dos higas a la fortuna.*

*Sevilla era bien acomodada para cualquier granjería y tanto se lleve a vender como se compra, porque hay marchantes para todo. Es patria común, dehesa franca, ñudo ciego, campo abierto, globo sin fin, madre de huérfanos y capa de pecadores, donde todo es necesidad y ninguno la tiene; o si no, la corte, que es la mar que todo lo sorbe y adonde todo va a parar. Que no fuera yo menos hábil que los otros. No me faltaran*

*entretenimientos, oficios, comisiones y otras cosas honrosas, con tal favor a mi lado, que era tenerlo en la bolsa. Y a mal suceder, no nos pudiera faltar comer y beber como reyes. Que al hombre que lleva semejante prenda que empeñar o vender, siempre tendrá quien la compre o le dé sobre ella lo necesario.*

*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 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 confianza.<sup>2</sup>*

Quant à *La vida del Buscón*, Pablo nait dans une famille pauvre : son père (Clemente Pablo) est un barbier et un voleur, alors que sa mère (Aldonza de San Pedro) est considérée comme une sorte de sorcière doublée d'une prostituée.

Il est évident que le récit de la naissance du pícaro est un élément récurrent, et qui s'avère fondamental pour positionner le héros dans la société où il vit. Sa naissance se révèle, de plus, une naissance ignoble : sa famille est toujours composée par une mère prostituée ou concubine, et par un père plus ou moins absent. En tous cas, le pícaro se retrouve seul face au monde quand il est encore très jeune.

On pourrait donc parler d'une famille absente, qui ne protège pas son fils, comme nous montrent bien ces mots de Guzmán : « Yo fui desgraciado, como habéis oído: quedé solo, sin árbol que me hiciese sombra ».<sup>3</sup>

Quelle est alors la signification narrative de l'élément de la naissance ignoble du héros, qui demeure en tant que constante dans la tradition picaresque ? En fait, dès le début de la tradition picaresque, le pícaro-narrateur manifeste toujours l'exigence de mentionner ses origines. À cet égard, il faut souligner que, dans la société des premiers romans

---

<sup>2</sup> Mateo Alemán, *op. cit.*, I, p. 135-142.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 141.

picaresques, le sens de cette naissance déshonorée est assez précis : elle marque profondément la marginalisation du personnage.

Dès sa naissance le pícario est un exclu, un misérable, un marginal. La famille apparaît donc comme un ventre qui expulse, qui jette le héros au dehors de lui-même. Le pícario se retrouve alors seul et sans protection, face à la société. Cette condition particulière d'être jeté dans le monde (et sans aucun abris) est notamment le moteur narratif qui pousse le personnage à se mouvoir selon une dynamique qui lui est propre.

Le héros commence ainsi à rechercher une protection, représentée par exemple par les figures des maîtres qui le prennent à leur service, dans le seul but de survivre et de vaincre le défi contre la société.

Dès l'analyse des textes contemporains, il émerge clairement la permanence de cet élément : la naissance ignoble peut notamment être réelle ou symbolique, mais place en tous cas le personnage en marge de la société dans laquelle il agit.

Si l'on considère le roman *Der Nazi und der Friseur* d'Edgar Hilsenrath, on remarque par exemple la présence de la même typologie de famille absente : sa mère est une prostituée, et son père est inconnu.

*Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz... zur Zeit meiner Geburt Dienstmädchen im Hause des jüdischen Pelzhändlers Abramowitz. An meiner rein arischen Herkunft ist nicht zu zweifeln, da der Stammbaum meiner Mutter, also der Minna Schulz, zwar nicht bis zur Schlacht im Teutoburger Walde, aber immerhin bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann. Wer mein Vater war, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, aber er war bestimmt einer von den funfen: der Fleischer Hubert Nagler, der Schlossermeister Franz Heinrich Wieland, der Maurergehilfe Hans Huber, der Kutscher Wilhelm Hopfenstange oder der Hausdiener Adalbert Hennemann.*

*Ich habe di Stammbäume meiner fünf Väter sorgfältig prüfen lassen, und ich versichere Ihnen, daß die arische Herkunft der fünf einwandfrei festgestellt wurde. Was den Hausdiener Adalbert Hennemann anbetrifft... da kann ich sogar mit Stolz sagen, daß einer seiner Vorfahren den Spitznamen »Hagen der Schlüsselträger« trug, sein Herr und Gebieter als Zeichen seines großen Vertrauens einen bestimmten Schlüssel anvertraute...*

*nämlich den Schlüssel des Keuschheitsgürtel, der später am Hofe des großen Königs berühmt wurde und Geschichte machen sollte.*<sup>4</sup>

Le narrateur essaie de démontrer que ses origines aryennes ne sont pas mises en question par son arbre généalogique, même si les candidats au rôle de père biologique sont en réalité au nombre de cinq : un boucher, un forgeron, un cocher, un maçon, et un majordome.

Lors de la circoncision d'Itzig Finkelstein, qui est né deux minutes et vingt-cinq secondes après Max, Minna Schulz essaie de circoncire son enfant âgé seulement de huit jours, avec un couteau de cuisine, en compagnie de ses cinq pères. La femme change d'avis, mais le boucher est sur le point de s'approcher de Max quand le nouveau-né réagit d'une façon imprévisible :

*Nach der vollzogenen Beschneidung des Itzig Finkelstein rannte meine Mutter aufgeregt nach Hause, alarmierte sofort meine fünf Väter, holte mich aus der Wiege und legte mich auf den Küchentisch, in der Absicht, mich meines Gliedes zu berauben, es sozusagen abzuschneiden. Die Familie Abramowitz war nicht zu Hause... und ich armes, hilfloses und wehrloses Wurm war ihnen völlig ausgeliefert. Ich mußte etwas geahnt haben, denn ich schrie wie besessen, und weder meine Mutter noch meine fünf Väter konnten mich beruhigen. Der Schlossermeister hielt mir die Ärmchen fest, der Maurergehilfe die Beinchen, meine Mutter steckte mir den Schnuller in den Mund, der Hausdiener und der Kutscher standen verlegen herum, während der Fleischer grinsend ein langes Messer zückte.*

*»Schneid's ihm nicht ab«, sagte meine Mutter plötzlich. »War doch nur'n Spaß.«*

*»Kein Spaß«, sagte der Fleischer. »Sowas ist bitterer Ernst.« »Vielleicht wächst es nicht nach«, sagte meine Mutter, »schließlich ist er kein Jude. Außerdem ist der Mohel nicht da, um seine Zaubersprüche zu murmeln.«*

*»Schleiß auf den Mohel und seine Zaubersprüche«, sagte der Fleischer.*

*»Mach's nicht«, sagte meine Mutter. »Sonst kommen wir noch alle ins Kittchen.«*

*Der Fleischer wollte gerade mein Glied packen, als etwas Seltsames geschah. Ich, Max Schulz, acht Tage alt, sprang dem Fleischer plötzlich mit einem Aufschrei an den*

---

<sup>4</sup> Edgar Hilsenrath, *op. cit.*, p. 7-8.



*Hals, bis kräftig zu, obwohl ich noch keine Zähnen hatte, ließ mich auf den Fußboden fallen, kroch in Windseile zum Fenster, zog mich am Fensterbrett hinauf, erblickte zum ersten Mal in meinem Leben... die Straße... eine ganz gewöhnliche Straße... mit Gehsteig und Rinnstein und Kopfsteinpflaster... und Backsteinhäusern, die schiefe bunte Dächer hatten, sah Fuhrwerke und ein Gewimmel von zwei- und vierbeinigen Lebewesen, erblickte auch den Himmel... aschgrau und schwarz... wolkenverhängt–betupft–verschmiert–überzogen... sah kreisende runde Vögel... aber keine Englein, gar keine Englein.*

*Unten auf der Straße liefen die Leute zusammen. Irgendjemand rief: »Was, zum Teufel, ist denn dort oben los?« Und meine Mutter, die inzwischen ans Fenster getreten war und mich auf den Arm nahm, rief zurück: »Was soll schon los sein!«<sup>5</sup>*

Dans ce passage, Max se présente déjà comme une créature sans aucune protection et poussée à survivre à tous prix. Au lieu de protéger le petit enfant, sa mère et ses « fünf Väter » constituent ses premières sources de danger : ses premiers ennemis.

Après avoir abandonné la maison des Abramovitz où elle travaillait en tant que bonne, Minna Schulz finit presque par hasard par habiter chez le barbier Anton Slavitzki, un polonais dont la misérable boutique fait face au salon de Chaim Finkelstein. C'est là que commencent les problèmes de Max.

Alors que Minna refuse de coucher avec Slavitzki, l'homme passe sa colère sur le petit enfant âgé seulement de sept semaines : Slavitzki révèle sa vraie nature, un violeur d'enfants, « der Kinderschänder ».<sup>6</sup>

*Als Slavitzki schließlich einsah, daß er verspielt hatte, kannte seine Wut keine Grenzen. Er stürzte wie ein Wilder aus dem neuen Ehebett, nackt, mit gereckten Glied, Schaum auf den Lippen, Schweiß auf der flachen Stirn, verklebten Haar... und stillte Wut und Juckreiz an mir.*

*Können Sie sich das Ausmaß des Verbrechens vorstellen? Ich Max Schulz, gerade sieben Woche alt, zukünftiger Massenmörder, zur Zeit aber unschuldig, lag wie ein Engel in meiner neuen Wiege, dem Waschbecken, in das Slavitzki aus Gewohnheit pinkelte, das jedoch ganz trocken war, denn meine Mutter hatte es ausgewischt, lag eingehüllt in warme*

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

*Windeln... und einem Deckchen, schlief friedlich, träumte von meinen Kollegen, den Engeln, träumte und lächelte... wurde plötzlich aus dem Schlaf gerissen, hochgerissen... wollte die Engel um Hilfe rufen, konnte aber nicht schreien, riß entsetzt die Augen auf, pisste vor Angst in die Windeln, verschluckte mich, bekam Erstickungsanfälle, kotzte Muttermilch auf Slavitzkis Hand, streckte Händchen und Beinchen aus, wollte meine Unschuld verteidigen, sah das gewaltige Glied Slavitzkis, dachte, es wäre ein riesiger Bandwurm, murmelte Stoßgebete, obwohl ich das beten noch gar nicht gelernt hatte, wollte sterben, sehnte mich zurück in den dunkeln, aber sicheren Schoß meiner Mutter... und landete plötzlich bäuchlings auf dem Friseursessel, der vor dem Waschbecken stand.*

*Meine Mutter stand neben dem Klappbett: zweitonnenschwer, frierend, Nachthemd verrutscht, tiefhängende Brüste... stand auf ihren mageren, langen, haarlosen, fraulichen Storchbeinen, zitterte nicht, fror bloß, stand dort und guckte, guckte verschlafen mit gläsernem Block, sah Slavitzki, sah den Friseursessel, sah meine Samthaut... arisch, schneeweiß, unschuldig... leckte ihre Lippen, prüfte ihre Zähne, fand auch ein Streichholz, nicht hinter dem rechten Ohr, sondern hinter dem linken, hob das magere Bein, das linke, rieb das Streichholz gegen die Pantoffelsohle, sah die Flamme, zündete ihre Zigarette an, paffte, starrte auf den Mammutknochen des Friseurs Slavitzki, grinste verlegen, kicherte, weil Slavitzki schwitzte... und zuckte dann plötzlich zusammen.*

*Ich, Max Schulz, zukünftiger Massenmörder, zur Zeit noch unschuldig, stieß einen markerschütternden Schrei aus, bäumte mich auf, krallte mich in der Holzwolle des aufgeplatzten Friseursessels fest, reckte mein Köpfchen, das ganz rot angelaufen war, pisste wieder, ohne Absicht, wollte auch furzen, konnte aber nicht, weil die Öffnung verstopft war, fing zu zucken an, hörte die Englein singen, hörte ihr »Halleluja«, sah schwebende Harfen und Panflöten, sah kletternde Füßchen auf Tonleitern, sah verschiedene Schlüssel, Notenschlüssel und andere, sah auch den großen eisernen Schlüssel meines Vorfahren »Hagen der Schlüsselträger«, hörte den Schlüssel knarren und knirschen, sah den goldenen Keuschheitsgürtel seiner Herrin, sah ihre Scham, hörte Kichern und Flüstern, sah die Sünde auf Tonleitern, sah ein Sündenpfehl, sah keine Engel, sah keine Harfen und Panflöten, hörte den lieben Gott lachen, wollte beten und konnte nicht mehr...<sup>7</sup>*

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 22-23.

Le berceau du petit Max n'est rien d'autre que le lavabo nettoyé par sa mère, où Slavitzki est habitué à uriner. Le petit enfant est brutalement violé par le barbier, alors que sa mère regarde la scène en s'allumant une cigarette.

Ainsi, se déroule l'enfance de Max dans le sous-sol de la boutique de coiffeur de son parâtre : Slavitzki abuse de lui fréquemment ; dans les périodes où l'homme disparaît, Minna Schulz recommence à se prostituer ; l'enfant fait la chasse aux rats et devient tortionnaire de souris ; il se lie d'amitié avec Itzig et apprend de lui la culture et la tradition juive.

Dans ses truculents jeux d'enfance, Max explique pourquoi, selon lui, les vers continuent à vivre même après qu'on leur ait coupé la tête : ils ne veulent pas renoncer à leur existence de ver. Et, dans une certaine mesure, cette interprétation prend un sens bien plus large en regard de l'instinct de survie de Max.

*Ich spielte aber gern mit Itzig Finkelstein. Ich zeigte dem Itzig, wie man Rattenfallen aufstellt, wie man lange, schwarze Lakritzstangen in die Weich- und Hinterteile der betäubten Ratten einführt, zeigte ihm den Unterschied zwischen stumpfen und spitzen Nadeln, erklärte ihm, daß ein Regenwurm auch ohne Kopf in sozusagen zerhacktem Zustand weiter beweglich blieb, was bedeutete, daß der Wurm und seinesgleichen das Würmerdasein nicht aufgeben will und letzten Endes die Hand, die ihn zerschneidet.<sup>8</sup>*

Au niveau de l'aspect physique, la différence entre Max et Itzig est bien soulignée, et elle est à la base du changement identitaire qui aura lieu par la suite : l'aryen ressemble à un juif, alors que le juif ressemble à un pur aryen.

*Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz, hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne.<sup>9</sup>*

---

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

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

La situation se renverse lors du premier discours d'Adolf Hitler à Wieshalle. Max y participe et décide qu'il ne restera jamais plus du côté des victimes.

*Und da sagte ich zu mir: Ja, warum eigentlich? Jetzt ist's aber genug! Und ich sagte zu mir: Max Schulz. Du wirst den Hintern nicht mehr hinhalten. Höchste Zeit, da ß du mal selber den Stock in die Hand nimmst, den gelben und den schwazen.*<sup>10</sup>

Aux yeux de Max, enfermé dans son sous-sol, les couleurs des nazis sont en fait « die Farben der Freude », les couleurs de la joie : il s'agit d'une joie conçue comme l'enthousiasme immédiat qui dérive de l'idée de rébellion, de renversement social, de l'espoir de libération.

*Die ganze Stadt schien zum Ölberg zu pilgern – und die aus der Umgebung. – Sie hatten Wieshalle sehen sollen – an jenem Nachmittag. Mir gefielen besonders die blumengeschmückten Fenster. Da konnte man alle möglichen Farben sehen. Die Juden in der Schiller – und Goethestraße hatten Trauerblumen in ihre Fenster gestellt, ebenso die Pazifisten, bei den Kommunisten sah ich Haßblumen, bei Anhängern schwächerer Parteien, ebenso wie bei den Unparteiischen farblose Blumen, die stumm und müde nickten, während die anderen verzweifelt zu schreien schienen oder zu weinen. Die Blumen der Nationalsozialisten aber jubelten uns zu; sie waren sorgfältig ausgewählt und zusammengestellt und trugen ausschließlich die Farben der Freude.*<sup>11</sup>

Même dans *La famille de Pascual Duarte* la famille du héros joue un rôle très important. L'abandon familial et la fuite chaotique configurent la structure de l'œuvre, en rappelant les mécanismes typiques du récit picaresque.

Quant à sa famille, Pascual naît dans un contexte de misère et de pauvreté. Chez lui, à la place de l'amour règne la colère. Son père est un homme violent, un contrebandier qui a passé une longue période en prison ; sa mère est elle aussi une femme violente, insensible, sans aucun instinct maternel.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 49.

*De mi niñez no son precisamente buenos recuerdos los que guardo. Mi padre se llamaba Esteban Duarte Diniz, y era portugués, cuarentón cuando yo niño, y alto y gordo como un monte. Tenía la color tostada y un estupendo bigote negro que se echaba para abajo. Según cuentan, cuando joven le tiraban las guías para arriba, pero, desde que estuvo en la cárcel, se le arruinó la prestancia, se le ablandó la fuerza del bigote y ya para abajo hubo que llevarlo hasta el sepulcro. Yo le tenía un gran respeto y no poco miedo, y siempre que podía escurría el bulto y procuraba no tropezármelo; era áspero y brusco y no toleraba que se le contradijese en nada, manía que yo respetaba por la cuenta que me tenía. Cuando se enfurecía, cosa que le ocurría con mayor frecuencia de lo que se necesitaba, nos pegaba a mi madre y a mí las grandes palizas por cualquiera la cosa, palizas que mi madre procuraba devolverle por ver de corregirlo, pero ante las cuales a mí no me quedaba sino resignación dados mis pocos años. ¡Se tienen las carnes muy tiernas a tan corta edad!*

*Ni con él ni con mi madre me atreví nunca a preguntar de cuando lo tuvieron encerrado, porque pensé que mayor prudencia sería el no meter los perros en danza, que ya por sí solos danzaban más de lo conveniente; claro es que en realidad no necesitaba preguntar nada porque como nunca faltan almas caritativas, y menos en los pueblos de tan corto personal, gentes hubo a quienes faltó tiempo para venir a contármelo todo. Lo guardaron por contrabandista; por lo visto había sido su oficio durante muchos años, pero como el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse, y como no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo, un buen día, a lo mejor cuando menos lo pensaba – que la confianza es lo que pierde a los valientes –, le siguieron los carabineros, le descubrieron el alijo, y lo mandaron a presidio. De todo esto debía hacer ya mucho tiempo, porque yo no me acuerdo de nada; a lo mejor ni había nacido.*

*Mi madre, al revés que mi padre, no era gruesa, aunque andaba muy bien de estatura; era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud, sino que, por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era también desabrida y violenta, tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos. Vestía siempre de luto y era poco amiga del agua, tan poco que si he de decir la verdad, en todos los años de su vida que yo conocí, no la vi lavarse más que en una ocasión en que mi padre la llamó*

*borracha y ella quiso como demostrarle que no le daba miedo el agua. El vino en cambio ya no le disgustaba tanto y siempre que apañaba algunas perras, o que le rebuscaba el chaleco al marido, me mandaba a la taberna por una frasca que escondía, porque no se la encontrase mi padre, debajo de la cama. Tenía un bigotillo cano por las esquinas de los labios, y una pelambreira enmarañada y zafia que recogía en un moño, no muy grande, encima de la cabeza. Alrededor de la boca se le notaban unas cicatrices o señales, pequeñas y rosadas como perdigonadas, que según creo, le habían quedado de unas bubas malignas que tuviera de joven; a veces, por el verano, a las señales les volvía la vida, se les subía la color y acababan formando como alfileritos de pus que el otoño se ocupaba de matar y el invierno de barrer.*

*Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba – defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar – y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y de refrenar los instintos, lo que daba lugar a que cualquier motivo, por pequeño que fuese, bastara para desencadenar la tormenta que se prolongaba después días y días sin que se le viese el fin. Yo, por lo general, no tomaba el partido de ninguno porque si he de decir verdad tanto me daba el que cobrase el uno como el otro; unas veces me alegraba de que zurrase mi padre y otras mi madre, pero nunca hice de esto cuestión de gabinete.<sup>12</sup>*

Les parents de Pascual manquent donc non seulement d'éducation mais aussi de vertus et de principes moraux, et ils ne sont pas capables de réfreiner leurs instincts : la colère, le conflit, la rage et la violence sont alors à l'ordre du jour.

Le héros admet avoir reçu en héritage leurs défauts, et il avoue qu'il faut s'adapter à la situation :

*La verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya – y aun antes de nacer – estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar.<sup>13</sup>*

---

<sup>12</sup> Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, op. cit., p. 29-31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 32.

La sœur de Pascual s'appelle Rosario. Dès l'enfance, elle montre ses inclinations : elle est rusée, mais n'utilise jamais ses capacités pour faire quelque chose de bien. Elle commence bientôt à boire, à voler et plus tard à se prostituer.

*Si el bien hubiera sido su natural instinto, grandes cosas hubiera podido hacer, pero como Dios se conoce que no quiso que ninguno de nosotros nos distinguiésemos por las buenas inclinaciones, encarriló su discurrir hacia otros menesteres y pronto nos fue dado el conocer que si bien no era tonta, más hubiera valido que lo fuese; servía para todo y para nada bueno: robaba con igual gracia y donaire que una gitana vieja, se aficionó a la bebida de bien joven, servía de alcahueta para los devaneos de la vieja, y como nadie se ocupó de enderezarla – y de aplicar al bien tan claro discurrir – fue de mal en peor hasta que un día, teniendo la muchacha catorce años, arrambló con lo poco de valor que en nuestra choza había, y se marchó a Trujillo, a casa de la Elvira.<sup>14</sup>*

La mère de Pascual commence à fréquenter un autre homme, le « señor Rafael », et tombe enceinte. Le jour de la naissance du petit Mario coïncide malheureusement avec la mort tragique du père de Pascual : enfermé par sa famille, il meurt d'hydrophobie.

Mario, qui a des problèmes dès sa naissance, subit toutes sortes de malheurs, puisqu'il est incapable de se défendre : il est abandonné à lui-même, il est frappé par sa mère et par le Señor Rafael, et il est même attaqué par un porc qui lui ronge les oreilles. Il n'a même pas atteint l'âge de dix ans, lorsqu'il meurt noyé dans un baril d'huile. La mère de Pascual, qui avait ri à la mort de son mari, se montre insensible à cette tragédie. La perte dramatique du petit frère invalide marque le début de la haine de Pascual et du désir d'assassiner sa mère.

La prédominance de la figure maternelle possède, de toute évidence, une signification très importante : la mère de Pascual est l'objet primaire de son désir de tuer et de sa haine déchirante. Toute l'œuvre s'articule autour de personnages féminins : la mère, la sœur et Lola, la première femme de Pascual.

Comme dans la tradition picaresque, le rapport du héros avec la famille est ambigu : d'un côté, le rôle d'une famille misérable est fondamental dans la formation de l'identité du pícaro ; de l'autre, l'abandon subi au sein de cette famille provoque la

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 38.

nécessité d'un déplacement répétitif et chaotique. Cet élément du voyage sans but est lié à une inconstance plus profonde qui se traduit par un changement continu de travail et dans le refus de toute stabilité sociale.

Du point de vue narratif, il est évident que la vie de Pascual Duarte est marquée par la violence et par les meurtres. D'abord, il tue sa chienne, sans raison apparente. Puis, il poignarde un homme du village dans une taverne. Ensuite, il tue la mule qui a provoqué l'avortement de Lola en la faisant tomber. Quelque temps après cet avortement, Lola met au monde un autre enfant. Toutefois, Pascual a un mauvais pressentiment : il est convaincu que son fils est marqué par le malheur. Le petit Pascualillo meurt en effet à cause d'un coup de vent. Sa mère et sa sœur retournent vivre avec le couple, mais les trois femmes rappellent continuellement le deuil à Pascual.

La haine et le désespoir deviennent toujours plus forts en lui, aveuglé par le dégoût envers sa mère au point de la menacer de mort. Alors, il s'enfuit et vit pendant deux ans à Madrid et à La Corogne. Le voyage en Amérique s'avérant trop cher, il décide de retourner chez lui. Toutefois, il trouve sa femme enceinte : Lola meurt en lui confessant que le futur père est le maquereau de Rosario. À l'occasion propice, Pascual tue violemment El Estirao et à cause de cet homicide, il passe trois ans en prison.

Une fois remis en liberté, il retourne au village : il se remarie avec une jeune femme, mais sa mère l'obsède et lui rend la vie insupportable. La tension augmente jusqu'au point où la haine prend le dessus sur la raison de Pascual : il ne peut plus échapper au terrible désir de tuer sa mère. Et après une lutte féroce, le meurtre de sa mère s'accomplit. Finalement, Pascual affirme qu'il réussit à respirer à nouveau...

Le récit de Pascual se termine par cet épisode. On apprend de la note finale du transcritteur que Pascual a poursuivi sa vie de meurtrier jusqu'à la condamnation à mort.

*Había llegado la ocasión, la ocasión que tanto tiempo había estado esperando. Había que hacer de tripas corazón, acabar pronto, lo más pronto posible. La noche es corta y en la noche tenía que haber pasado ya todo y tenía que sorprenderme la amanecida a muchas leguas del pueblo.*

*Estuve escuchando un largo rato. No se oía nada. Fui al cuarto de mi mujer; estaba dormida y la dejé que siguiera durmiendo. Mi madre dormiría también a buen*



*seguro. Volví a la cocina; me descalcé; el suelo estaba frío y las piedras del suelo se me clavaban en la punta del pie. Desenvainé el cuchillo, que brillaba a la llama como un sol.*

*Allí estaba, echada bajo las sábanas, con su cara muy pegada a la almohada. No tenía más que echarme sobre el cuerpo y acuchillarlo. No se movería, no daría ni un solo grito, no le daría tiempo... Estaba ya al alcance del brazo, profundamente dormida, ajena – ¡Dios, qué ajenos están siempre los asesinados a su suerte! – a todo lo que le iba a pasar. Quería decidirme, pero no lo acababa de conseguir; vez hubo ya de tener el brazo levantado, para volver a dejarlo caer otra vez todo a lo largo del cuerpo.*

*Pensé cerrar los ojos y herir. No podía ser; herir a ciegas es como no herir, es exponerse a herir en el vacío... Había que herir con los ojos bien abiertos, con los cinco sentidos puestos en el golpe. Había que conservar la serenidad, que recobrar la serenidad que parecía ya como si estuviera empezando a perder ante la vista del cuerpo de mi madre... El tiempo pasaba y yo seguía allí, parado, inmóvil como una estatua, sin decidirme a acabar. No me atrevía; después de todo era mi madre, la mujer que me había parido, y a quien sólo por eso había que perdonar... No; no podía perdonarla porque me hubiera parido. Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno... No había tiempo que perder. Había que decidirse de una buena vez. Momento llegó a haber en que estaba de pie y como dormido, con el cuchillo en la mano, como la imagen del crimen... Trataba de vencerme, de recuperar mis fuerzas, de concentrarlas. Ardía en deseos de acabar pronto, rápidamente, y de salir corriendo hasta caer rendido, en cualquier lado. Estaba agotándome; llevaba una hora larga al lado de ella, como guardándola, como velando su sueño. ¡Y había ido a matarla, a eliminarla, a quitarle la vida a puñaladas!*

*Quizás otra hora llegara ya a pasar. No; definitivamente, no. No podía; era algo superior a mis fuerzas, algo que me revolvía la sangre. Pensé huir. A lo mejor hacía ruido al salir; se despertaría, me reconocería. No, huir tampoco podía; iba indefectiblemente camino de la ruina... No había más solución que golpear sin piedad, rápidamente, para acabar lo más pronto posible. Pero golpear tampoco podía... Estaba metido como en un lodazal donde me fuese hundiendo, poco a poco, sin remedio posible, sin salida posible. El barro me llegaba ya hasta el cuello. Iba a morir ahogado como un gato... Me era completamente imposible matar; estaba como parálítico.*

*Dila vuelta para marchar. El suelo crujía. Mi madre se revolvió en la cama.*

– ¿Quién anda ahí?

*Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca... En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno... Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón – el izquierdo – y me lo arrancó de cuajo.*

*Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...*

*La sangre corría como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos.*

*La solté y salí huyendo. Choqué con mi mujer a la salida; se le apagó el candil. Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras. El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me corrió las venas.*

*Podía respirar...<sup>15</sup>*

En ce qui concerne Modesta, dans *L'arte della gioia*, elle naît elle aussi dans une situation d'extrême pauvreté et de solitude. Elle habite dans une cabane misérable avec sa mère et sa sœur Tina. Le père est complètement absent, au début, puisqu'il a abandonné sa famille. La mère de Modesta s'occupe presque uniquement de Tina, qui est atteinte de mongolisme, et qui pleure continuellement si sa mère s'éloigne d'elle.

Ainsi s'ouvre le roman, la petite Modesta traînant difficilement un morceau de bois trop lourd pour elle.

*Ed eccovi me a quattro, cinque anni in uno spazio fangoso che trascino un pezzo di legno immenso. Non ci sono né alberi né case intorno, solo il sudore per lo sforzo di trascinare quel corpo duro e il bruciore acuto delle palme ferite dal legno. Affondo nel*

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 154-157.

*fango sino alle caviglie ma devo tirare, non so perché, ma lo devo fare. Lasciamo questo mio primo ricordo così com'è: non mi va di fare supposizioni o d'inventare. Voglio dirvi quello che è stato senza alterare niente.*

*Dunque, trascinavo quel pezzo di legno; e dopo averlo nascosto o abbandonato, entrai nel buco grande della parete, chiuso solo da un velo nero pieno di mosche. Mi trovo ora nel buio della stanza dove si dormiva, si mangiava pane e olive, pane e cipolla. Si cucinava solo la domenica. Mia madre con gli occhi dilatati dal silenzio cuce in un cantone. Non parla mai, mia madre. O urla, o tace. I capelli di velo nero pesante sono pieni di mosche. Mia sorella seduta in terra la fissa da due fessure buie seppellite nel grasso. Tutta la vita, almeno quanto durò la loro vita, la seguì sempre fissandola a quel modo. E se mia madre – cosa rara – usciva, bisognava chiuderla nello stanzino del cesso, perché non voleva saperne di staccarsi da lei. E in quello stanzino urlava, si strappava i capelli, sbatteva la testa ai muri fino a che lei, mia madre, non tornava, la prendeva fra le braccia e l'accarezzava muta.<sup>16</sup>*

Le morceau de bois représente le poids dont l'héroïne désire se libérer. Il s'agit de quelque chose qui la tire vers le fond, qui l'empêche d'être libre, qui la contraint à cette situation. Tout au long du roman, Modesta conduit en fait sa lutte personnelle contre l'existence, en recherchant toujours sa propre joie et sa propre liberté.

Une fois rentrée chez elle, elle rencontre son père.

*Dietro il velo si sente parlare. Deve essere la vecchia col suo sacco pieno di tanti piccoli stracci che poi la mamma cucirà insieme uno vicino all'altro.*

*Scostando il velo nero rimasi impietrata sulla soglia. Proprio davanti a me, come se mi aspettasse, seduto dietro la tavola c'era un uomo alto e robusto, più alto e robusto del padre di Tuzzu. Un gigante con una massa di capelli arruffati sulla fronte e una giacca azzurra di una stoffa che non avevo mai visto, lucida e pelosa; mi fissava sorridendo con gli occhi azzurri come la giacca. I denti erano bianchi come quelli di Tuzzu e di suo padre.*

*– Ma guarda un po' che bel tocco di figlia mi ritrovo! Mi fa piacere, proprio piacere! Ero convinto che da tua madre non nascessero che Tine. Vedo con piacere che*

---

<sup>16</sup> Goliarda Sapienza, *op. cit.*, p. 11.

*non è così, figlia mia. È una soddisfazione vedere la carne della tua carne che s'è fatta questo bel tocco di ragazza che sei.*

*– Finiscila! Non parlare così e lascia stare Modesta! Non è un tocco di ragazza, ancora una bambina è, una bambina! Vattene! È tutta la sera che te lo dico. Vattene, vattene o chiamo i carabinieri!*

*– Sentitela! I carabinieri! E dove li trovi? Dietro la porta? Vai, vai! Corri giù per la chiana che ti fa bene! Sei diventata grassa come una vacca. Guarda io che figurino che sono, è una vita che corro!*

*Dicendo questo si alzò stirandosi in tutta la sua altezza, toccandosi il petto e i fianchi robusti senza un filo di grasso. E dopo aver girato su se stesso per mostrarsi meglio, cominciò a venire verso di me ridendo. Aveva una voce morbida come la stoffa della sua giacca. Non avevo mai toccato una stoffa così. Mi prese il mento fra le mani e mi fissò sempre ridendo.*

*– Pure alta sei, e piena e rossa come una melagrana.*

*Ecco con chi mi aveva generato mia madre! Mi piaceva parlare e ridere con lui. Né la mamma né Tina parlavano mai. Ora con lui avrei parlato, invece di andare a sfogarmi col vento come avevo fatto sempre... La mano mi alzava il mento e io alzai gli occhi per vedere meglio quel riso, quando mia madre, gridando – non l'avevo mai sentita gridare così –, si slanciò fra me e quell'uomo e cominciò a tirarmi verso un angolo per allontanarmi da lui. Quei gridi mi fecero desiderare i baci di Tuzzu e chiusi gli occhi. Mia madre, con la voce di Tina, tirava e gridava e lui rideva. Con tutte le forze la respinsi. Non volevo muovermi. Volevo stare lì ad ascoltarlo.*

*– È inutile che strilli, cretina! Vedi che vuole stare qui vicino al suo paparino? Eh, la voce del sangue non mente mai, mai! È vero che vuoi stare vicino al tuo papuccio? Diglielo a tua madre che vuoi stare col tuo papà.*

*– Sì, voglio stare con lui!*

*Non avevo finito di dire questo che mia madre, sempre gridando, mi si buttò addosso, prendendomi per i capelli. Ma lui, con una mano grande, la strappò da me dicendo soavemente:*

*– E bada bene di non toccare la carne della mia carne! Molla le mani, o ti stacco quel collo rinsecchito di gallina che ti ritrovi.*

*Mia madre si afflosciò come un vestito vuoto fra le sue mani: sembrava proprio un mucchio di stracci. E come un mucchio di stracci le grandi mani la raccattarono per buttarla nello stanzino del cesso. Quando aprì la porta, vidi Tina raggomitolata in un cantone. Sicuramente era stato lui prima. E straccio su straccio la mamma andò a raggiungere Tina. Poi con calma chiuse lo stanzino a chiave e rivolgendosi a me fece il gesto buffo di lavarsi le mani. Il sangue mi rideva d'orgoglio per la sua forza.*

*Quando mi sollevò fra le braccia, le mie carezze e le carezze di Tuzzu svanirono in confronto al piacere che sentivo fra le gambe per quelle mani pesanti e leggere piene di peli morbidi e biondi. Aspettavo. Sapevo da come mi fissava che cosa voleva.*

*– Non è che ti sei messa paura, vero? Non le ho fatto niente di male. Me la sono solo levata dai piedi per un po'. È troppo noiosa, e io mi voglio godere in santa pace questo pezzo di figlia che non sapevo di avere. Un vero regalo della sorte... hai paura?*

*– Non ho paura. Hai fatto bene. Così impara a gridare sempre e a punirmi sempre per tutto.*

*– Bene. Vedo che abbiamo lo stesso sangue e questo mi fa piacere, proprio piacere...*

*Continuando a ripetere piacere, sempre più a bassa voce e sempre più in fretta, mi posò sul letto senza fatica. Era così forte che mi sentivo leggera come la matassa di lana che sempre dovevo portare alla mamma quando lavorava. Ora non lavorava. Dopo aver taciuto per un po', si mise a gridare dietro la porta con Tina, o era Tina? O forse erano tutte e due, ma a me non me ne importava niente. Anch'io avevo pianto tante volte così, ora toccava a lei, non mi importava. Quello che mi importava era di seguire le mani grandi piene di peli biondi che mi spogliavano. Quando fui tutta nuda mi toccò sul petto smettendo di sussurrare e, incominciando a ridere piano:*

*– Ecco due bottoncini che stanno spuntando. Ti fa male a toccarli?*

*– No.*

*– Lo sai cosa sono questi piccoli gonfiori?*

*– No. Forse foruncoli?*

*– Sciocchina! È il seno che comincia a spuntarti. Scommetto che ti verrà su un seno grande e sodo come a mia sorella Adelina. Quando aveva la tua età, tua zia Adelina ci aveva nei capezzoli lo stesso tuo colore, rosa rosa.*

*– E dov'è questa Adelina, che non l'ho mai vista?*

– Zia Adelina devi dire, zia Adelina. Se fai quello che ti dico ti ci porto. Sta in una grande città con negozi, teatri, fiere... c'è anche un grande porto.

– Se c'è il porto c'è anche il mare, allora?

– Certo che c'è il mare, e le navi anche, i palazzi. Una gran signora è diventata Adelina! Se fai quello che ti dico ti porto con me da lei, e non solo questa tua zia signorona ti faccio conoscere, ti faccio conoscere cose che tu non puoi nemmeno immaginare, cose meravigliose. Vuoi? Vuoi fare felice il tuo papuccio? Se tu fai felice lui, lui dopo fa felice te.<sup>17</sup>

Dans un premier temps, Modesta semble être flattée par les attentions dont son père fait preuve envers elle. L'homme fait croire à la petite fille qu'il l'amènera avec lui loin de la misère, loin de sa mère et de Tina, à la mer. Toutefois, lorsqu'il révèle ses véritables intentions, pour Modesta il est désormais trop tard.

*E sembrava felice sdraiato vicino a me tutto nudo. Non avevo mai visto un uomo nudo. Senza la giacca azzurra le spalle sembravano le rocce bianche della fiumara al tempo delle ceusa, quando il sole alto restava inchiodato in mezzo al cielo per giorni e giorni e mesi. Aprivo gli occhi e quello era lì, fisso. Li chiudevo ma lui era sempre lì immobile dietro i vetri della finestra. Spiava? Dovevo dormire. Anche con gli occhi chiusi le spade lucide del sole mi foravano le palpebre e per dormire dovevo raggomitolarmi tutta per nascondermi da lui che mi spiava.*

– Che fai? Cerchi di nasconderti che ti raggomitoli così? Hai paura del tuo paparino?

*Come l'aveva capito? Così nudo e bianco faceva paura, ma non dovevo mostrarglielo. Dovevo essere forte come lui. Se si accorge che ho paura pensa che sono come la mamma e non mi porta lontano.*

– Non ho paura. Sono quelle scimunitte che piangono che mi svoltano il sangue. Se è vero che sei mio padre e mi somigli, azzittiscile con un pugno.

*Le rocce vicino a me si muovevano ora lentamente. Scottava e la peluria leggera e bionda come un prato di segala saliva dai polsi alle spalle. La segala incendiava. Quando era stato? Con la mamma raccoglievamo ceusa e Tina rideva sotto l'albero di fico quando*

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 17-19.

*un pezzo di quel sole alto e immobile era caduto e come un serpente di fuoco aveva cominciato a scivolare bruciando tutto intorno. Bruciavano i peli biondi, i papaveri, i panni che la mamma aveva steso ad asciugare, le gonne di Tina, il fumo di quei peli bruciati soffocava anche me.*

*– E come faccio io, figlietta, come faccio a farle tacere quelle galline se tu mi accarezzi così? Un bocciolo sei, un vero bocciolo di rosa.*

*La segala bionda bruciava e il serpente di fumo strangolava la gola, doveva scappare... Doveva scappare e arrampicarsi sul fico e gridare come quella volta... Ai suoi gridi Tuzzu sarebbe venuto e l'avrebbe presa in braccio.*

*– Come fu che mi salvasti dal fuoco, Tuzzu?*

*– Sotto un'ascella tu e sotto l'altra la povera Tina, tutta abbruciacchiata che sembrava un tozzetto di legna quando si fa il carbone.*

*– E perché non l'hai lasciata lì a bruciare? Solo me dovevi salvare.*

*– Ma sentitela 'sta addannata picciridda che cuore c'ha! Se lo dici un'altra volta, a te, quanto è veriddìo, a te ti lascio bruciare, anche se sei bianca e piena come una palombella.*

*Doveva scappare, ma la roccia lentamente si era arrovesciata su di lei e la schiacciava alle tavole del letto grande e il fuoco saliva. Tina gridava, ma nessun piacere le facevano quelle grida. Quell'uomo non la teneva sotto l'ascella, non l'accarezzava come Tuzzu, ma le tirava le gambe e le infilava, nel buco da dove esce la pipì, qualcosa di duro che tagliava. Doveva aver preso il coltello di cucina e la voleva squartare come a Pasqua la mamma squartava con l'aiuto di Tuzzu l'agnello. Entrava la lama fra le cosce tremanti dell'agnello – la mano grande affondava nel sangue per dividere, separare – e lei sarebbe rimasta lì sulle tavole del letto, a pezzi.<sup>18</sup>*

Alors que son père s'endort à côté d'elle, après l'avoir violée, Modesta se rend compte qu'elle doit échapper à cet homme. Elle a désormais grandi, elle est responsable d'elle-même et de sa survie. Quant à sa mère, ses bras ne représentent pas un refuge sûr contre le danger de son père : aux yeux de Modesta, sa mère n'est qu'une femme faible, sans pouvoir, qui ne s'occupe que de Tina.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

La décision est alors prise. Il suffit d'approcher la lampe à pétrole de la porte derrière laquelle son père a enfermé sa femme et Tina. Immédiatement, l'incendie éclate. Modesta observe les flammes, décidée à ne pas demander de l'aide.

Dans l'incendie, elle perd son père, sa mère et sa sœur. Finalement, elle est libre de sa famille.

*Non si vedeva niente. Il sole era calato? O lei era già morta, tagliata a pezzi come l'agnello? Il dolore del coltello era ancora lì e saliva su per l'ombelico dentro lo stomaco, su fino al petto che si spaccava. Eppure le braccia si muovevano. Con le dita cercai il coltello, era lì attaccato alle spalle. Anche il petto era intatto e anche la pancia, intatta. Solo sotto la pancia la carne tagliata bruciava e qualcosa di denso e liscio, un liquido strano, colava, non è pipì, è sangue. Non aveva bisogno di guardare: lo conosceva da sempre.*

*Era meglio restare ferma con gli occhi chiusi e dormire, ma il sole mi spacca la testa e devo aprire gli occhi: quel bagliore non è il sole ma il lume a petrolio che la mamma prima aveva acceso per lavorare, tanto tempo prima, quando ancora quell'uomo nudo che dormiva ora accanto a lei non c'era, e con lui il sangue che faceva male. Anche la mamma quando aveva il sangue si premeva lo stomaco e piangeva, e poi nella catinella si accumulavano panni e panni macchiati di rosso.*

*Il dolore ora non c'era più e suo padre sembrava felice nel sonno. Presto si sarebbe svegliato e sicuramente avrebbe voluto rifare quello che l'aveva reso così felice. La mamma lo diceva sempre: "È una disgrazia nascere femmine, ti viene il sangue e addio salute e pace! Quelli non cercano che il loro piacere, ti squartano da cima a fondo e non si saziano mai...".*

*Io prima ero una bambina, ma ora sono diventata femmina e devo stare attenta: quello già si muove. Devo scappare. Ma dove? Fuori è buio.*

*Nello stanzino? Bastava girare la chiave e rifugiarsi fra le braccia della mamma. Ma nessun rumore veniva da quella porta e poi la mamma non mi aveva mai abbracciata, solo Tina abbracciava. E anche ora, poggiando l'orecchio al legno, si sentiva che dormivano abbracciate. Si sentiva il respiro pesante di Tina e quello leggero della mamma, come ogni sera nel letto grande: io ai piedi e loro abbracciate nel verso giusto. No, non avrebbe aperto, voleva solo sapere se anche lì in terra stavano abbracciate.*



*Prendendo il lume forse dalle fessure si poteva vedere. Niente, non si vedeva niente... Le devo svegliare, con la luce della lampada le devo svegliare... Basta posare la lampada vicino alla porta e togliere il vetro che protegge la fiamma che quella, come il sole, già mi spacca la fronte se non arretrato, e subito sguscia rapida sul legno secco d'arsura. Erano mesi che non pioveva.*

*Tuzzu aveva fatto male a salvare Tina dal fuoco, allora. Aveva fatto male, solo me doveva salvare. Ma questa volta lui non era lì, e io anche a costo di morire dalla paura per quelle fiamme, per quel fumo che quasi mi strozzava, non avrei chiamato aiuto, né gridato.<sup>19</sup>*

Manolo Reyes, « el Pijoaparte », est le héros de *Últimas tardes con Teresa*. Ses origines sont douteuses, puisqu'il est le second fils d'une femme qui travaille comme domestique dans le palais du marquis de Salvatierra en Ronda.

*Ha llegado con los años, inconscientemente, a hacer una especie de mecánica selección de recuerdos con el mismo oscuro criterio que el que hace anualmente una selección de nombres de amigos anotados en la agenda vieja antes de pasarlos a la nueva: se ha quedado con unos pocos, los más fieles, los más queridos.*

*Manolo Reyes – puesto que tal es su verdadero nombre – era el segundo hijo de una hermosa mujer que durante años fregó los suelos del Palacio del marqués de Salvatierra, en Ronda, y que engendró y parió al niño siendo viuda. Su primera infancia, Manolo la compartió entre una casucha del barrio de “Las Peñas” y las lujosas dependencias del palacio del marqués, donde se pasaba las horas pegado a las faldas de su madre, de pie, inmóvil, dejando vagar la imaginación sobre las relucientes baldosas que ella fregaba.<sup>20</sup>*

On ne connaît pas l'identité du père de Manolo. Lors de sa naissance, sa mère venait de fréquenter un jeune Anglais, l'un des hôtes du marquis. Selon certaines mauvaises langues, Manolo serait le fils de l'Anglais et non pas du marquis.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>20</sup> Juan Marsé, *op. cit.*, p. 64.

D'où le surnom que ses amis donnent au héros : « el inglés ». Manolo déteste ce surnom et se met en colère lorsqu'il l'entend. Dans l'incertitude, il a en fait choisi d'être le fils du marquis et il ne tolère pas que ses présumées origines nobles soient mises en question.

*Una curiosa historia circulaba, según la cual su madre había tenido amores, a poco de enviudar, con un joven y melancólico inglés que fue huésped del marqués de Salvatierra durante unos meses. El niño nació en la fecha prevista según el malicioso cálculo de las malas lenguas. Pero Manolo arremetió siempre contra la pretendida autenticidad de esa historia, y el empeño que puso en desmentirla fue tal que llegó incluso a asombrar a su propia madre: se pegaba salvajemente con sus compañeros de juegos cuando se burlaban de él llamándole “el inglés”, y se tiraba a matar contra las personas mayores y las insultaba groseramente si hacían ante él algún comentario burlón. A decir verdad, esa cólera precoz no se debía tanto al interés por defender la honra de su madre como a una insólita necesidad, instintiva, profunda, de que a él se le hiciera justicia según exigía su propia concepción de sí mismo; es decir: el chico arremetía contra esa historia porque ponía en peligro, o por lo menos en entredicho, la existencia de otra que encendía mucho más su fantasía y que suponía para él la posibilidad de un origen social más noble: ser hijo del mismísimo marqués de Salvatierra. En efecto, a medida que fue creciendo, todos los hechos relacionados con su nacimiento – ser hijo de alguien que no podía darse a conocer a causa de su condición social en Ronda, haber sido engendrado en una época en que su madre vivía prácticamente en el palacio del marqués y, sobre todo, la circunstancia, para él todavía más significativa, de haber nacido en una cama del mismo palacio (en realidad fue por causa del parto prematuro, casi sobre las mismas baldosas que la hermosa viuda fregaba, por lo que fue preciso atenderla en el palacio) – fueron cristalizando de tal forma en su mente que ya desde niño creó su propia y original concepción de sí mismo.*

*Era, en cierto modo, como una de esas mentiras que, debido a la confusa naturaleza moral del mundo en que vivimos, pueden pasar perfectamente por verdades al sustituir, por imperativos de la imaginación, mentiras aún peores. Manolo Reyes, o era hijo del marqués, o era, como Dios, hijo de sí mismo; pero no podía ser otra cosa, ni siquiera inglés.*

*Cuando, para ayudar con algún dinero a su madre, se hizo maletero en la estación y ocasional guía turístico de Ronda, esmerándose todo lo que pudo en la presencia y en el trato, sus compañeros empezaron a llamarle el “Marqués”. El apodo discutible o no, obtuvo la aprobación general. Nadie supo jamás que él había sido el creador de su propio apodo, ni tampoco las astucias que desplegó para divulgarlo. Manolo estaba muy lejos de considerarlo como su primer éxito profesional – puesto que la naturaleza de esta profesión era algo que no estaba todavía claro en el horizonte de sus proyectos – pero pudo saborear por vez primera su poder. No tardó, sin embargo, en descubrir que todo esto eran balbuceos sin utilidad ninguna de orden inmediato, y que había que esperar.<sup>21</sup>*

Le héros finit alors par substituer un père absent par un père imaginaire, qui évidemment ne peut qu’appartenir à la noblesse. Même dans ce cas, on repère aisément un schéma récurrent : la famille du héros se base sur le manque d’un père et sur la présence d’une mère dont les relations amoureuses sont ambiguës.

À partir de l’invention de l’histoire de ses origines, le garçon développe une prédisposition au mensonge : « Así, desde niño necesitó la mentira lo mismo que el pan y el aire que respiraba ».<sup>22</sup>

Lorsqu’il travaille comme guide, à l’âge de onze ans, il rencontre des touristes français qui séjournent dans son village en caravane. Ils suggèrent plusieurs fois au jeune andalou de partir avec eux pour étudier à Paris. Flatté par cette proposition séduisante, le petit garçon décide alors que sa nouvelle famille sera celle des Français et que son avenir sera en France. Toutefois, le matin du départ la caravane et les touristes ont disparu à jamais : ils sont partis sans l’attendre.

Déçu, Manolo comprend qu’il ne peut plus rester chez sa mère, dans la maison d’une domestique, qui ne correspond désormais plus à ses ambitions. Il projette alors de partir et d’aller chez son frère aîné à Barcelone, au Monte Carmelo.

Toutefois, une fois arrivé à Barcelone, Manolo sera à nouveau déçu : son frère habite avec sa femme dans un taudis et il se dédie au noble commerce de motos volées. Il ne lui reste qu’à s’adapter et suivre l’exemple de son frère.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 66.

En ce qui concerne *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf est un exclu. Bien que sa famille d'origine ne soit jamais nommée, il est évident que la sortie de prison de Tegel représente la naissance du héros, qui se trouve expulsé de son abri protecteur.

Le livre I s'ouvre en effet par l'image de Franz qui tourne le dos à Tegel et est incapable de monter à bord du tram pour rentrer à Berlin : le héros naît dans un contexte marginal, ignoble, et il reste marqué par cet abandon paradoxal, vécu comme une expulsion du nid.

*Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen [schrecklich, Franze, warum schrecklich?], die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahre mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte [Widerwillen, warum Widerwillen], waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern, tischlerten, lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.*

*Die Strafe beginnt.*

*Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. «Zwölf Uhr Mittagszeitung», «B.Z.», «Die neuste Illustrierte», «Die Funkstunde neu», «Noch jemand zugestiegen?» Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust*

zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.

Schreck fuhr in ihn, als er die Rosenthaler Straße herunterging und in einer kleinen Kneipe ein Mann und eine Frau dicht am Fenster saßen: die gossen sich Bier aus Seideln in den Hals, ja was war dabei, sie tranken eben, sie hatten Gabeln und stachen sich damit Fleischstücke in den Mund, dann zogen sie die Gabeln wieder heraus und bluteten nicht. Oh, krampfte sich sein Leib zusammen, ich kriege es nicht weg, wo soll ich hin? Es antwortete: Die Strafe.

Er konnte nicht zurück, er war mit der Elektrischen so weit hierher gefahren, er war aus dem Gefängnis entlassen und mußte hier hinein, noch tiefer hinein.

Das weiß ich, seufzte er in sich, daß ich hier rin muß und daß ich aus dem Gefängnis entlassen bin. Sie mußten mich ja entlassen, die Strafe war um, hat seine Ordnung, der Bürokrat tut seine Pflicht. Ich geh auch rin, aber ich möchte nicht, mein Gott, ich kann nicht.<sup>23</sup>

Cette association entre Tegel et le nid familial est explicite dans le neuvième livre :

Das erste Haus, das er verließ, war die Strafanstalt in Tegel. Verängstigt stand er an der roten Mauer, und als er sich losmachte und die 41 kam und mit ihm nach Berlin fuhr, da standen die Häuser nicht still, die Dächer wollten über Franz fallen, er mußte

---

<sup>23</sup> Alfred Döblin, *op. cit.*, p. 13-14.

*lange gehen und sitzen, bis alles um ihn ruhig war und er stark genug war, um hier zu bleiben und wieder anzufangen.*<sup>24</sup>

Dans ce cas, il est évident que le motif de la naissance ignoble a subi une transformation. La famille en tant que telle est en fait absente, alors que le héros identifie son nid dans la prison de Tegel (d'où il vient de sortir et d'où il ne voudrait pas sortir) : il s'agit toujours d'un ventre qui expulse le personnage sans qu'il soit prêt. Ainsi, le héros est-il jeté dans un monde qui lui est hostile, sans aucune protection.

L'« expulsion » de Tegel acquiert alors un sens plus large, et l'aspect de la naissance ignoble prend la forme de la marginalisation par excellence du héros : il provient de l'endroit où la société confine les exclus, c'est-à-dire la prison. En conséquence, il est lui-même l'exclu par excellence, puisqu'il est né sous le signe de la marginalisation.

L'épisode initiatique est constitué par la tromperie d'Otto Lüders. La trêve que le destin a concédée à Franz s'interrompt. Il s'agit du premier coup reçu par le héros, qui aura du mal à s'en remettre : au moment où Franz est trompé par Otto Lüders, il décide d'abandonner son intention de vivre honnêtement.

Franz découvre dramatiquement que ses principes d'honnêteté sont faux. Cette découverte l'amène d'abord à se cacher, puis à flâner d'un bistrot à l'autre, en s'enivrant. C'est à partir de la tromperie d'Otto Lüders que commence le parcours de Franz vers un nouvel échec.

*Hier erlebt Franz Biberkopf, der anständige, gutwillige, den ersten Schlag. Er wird betrogen. Der Schlag sitzt. Biberkopf hat geschworen, er will anständig sein, und ihr habt gesehen, wie er wochenlang anständig ist, aber das war gewissermaßen nur eine Gnadenfrist. Das Leben findet das auf die Dauer zu fein und stellt ihm hinterlistig ein Bein. Ihm aber, dem Franz Biberkopf, scheint das vom Leben nicht besonders schick, und er hat eine geraume Zeit lang solch gemeines, hundsöttisches, aller guten Absicht widersprechendes Dasein dick.*

*Warum das Leben so verfährt, begreift er nicht. Er muß einen langen Weg gehen, bis er es sieht.*<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 492-493.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 111.

Francisco Guerra Navarro, dont le nom d'artiste est Pancho Guerra, est l'un des écrivains contemporains les plus importants des Îles Canaries. Pepe Monagas est le personnage le plus célèbre créé par l'auteur, dont les nombreux épisodes ont été publiés à partir de 1948 dans « Diario de Las Palmas » et dans « Noticiero del Lunes ».

Les aventures de Pepe Monagas ont ensuite été réunies dans le recueil *Los cuentos famosos de Pepe Monagas*, publié en 1948 sous le pseudonyme de Roque Morera. Dix ans plus tard, en 1958, Pancho Guerra publia à son nom le roman *Memorias de Pepe Monagas*.

Il faut souligner que Pepe Monagas a rencontré un grand succès public même grâce aux adaptations cinématographiques de ses épisodes : José Castellano Santana (mieux connu sous le nom de Pepe Castellano) est l'acteur qui a joué le rôle de Pepe Monagas, et qui a lié pour toujours son nom à celui de son personnage.

L'auteur Pancho Guerra reçoit fictivement par Pepe Monagas son manuscrit, où il raconte l'histoire de sa vie à la première personne du singulier. Il commence avec le récit de sa famille, à partir de la rencontre entre ses grands-parents.

Le héros est le fils d'Epifania Cabrera Pérez et de Sebastián Monagas Liria, surnommé « Chanito el guardia ». Après avoir essayé toutes sortes de médicaments et de potions pour concevoir un enfant, Epifania décide de suivre le conseil de la « señá Frasquita » qui a bu l'eau de la source de Tumba.

*Se antojó mi madre del agua famosa. Tumba está en la raya de Tejeda. Hubo, pues, que armar viaje, dejando Tunte por un tiempo para ponerse a tiro de la esperanzadora fuente. Pararon los míos en casa de la parentela y allí se mantuvieron un tiempo, mi madre incluso durante todo el embarazo, pues puso oídos a deudos y vecinos, que un día sí y otro también le aconsejaban siguiera firme en las tomas del agüita mágica. Fue por esto que la agarró en aquel pueblo el percance de que luego le hablaré.*

*Iba el viejo hasta el lejano y desriscado manantial con un pariente y un burrillo familiar. Amarrado con coyundas, bajaba hasta la fuga del caidero, llenaba sus garrafones, retornaba con los rezongos ahogados bajo sus restos de esperanza..*

*¿Era ella la baldía y el agüita de Tumba le aquelló los centros... ? ¿O, equivocada la Robencina, era él quien no pudo, mientras no llegó la ocasión de aquellos Finados, que dije más atrás, durante los que se apipó de vino caliente y lascas de matanza fresca,*

*prendiendo con ellos la fortaleza y el embullo suficientes para que le gallaran las largas y suspirantes ganas de crío...?*

*Yo no lo sé. Si tiene curiosidad por aclararlo, pregúnteselo al hijo de aquel que fue gran caballero, gran practicante y gran amigo mío, don Agapito Arbelo; pregúnteselo a su hijo don Antonio, que creo que es en esa tierra grande y bonita de Madrid médico de mucho miluque, particularmente en cosas de guayetes.<sup>26</sup>*

Le père de Pepe n'est pas trop sûr des pouvoirs magiques de la source : il pense plutôt que sa femme a conçu leur enfant pendant la fête de Finados.

*Mi madre se quedó preñada de mí por un mes de los Santos, aunque creo que enredó la pita de sus cuentas, en las que las mujeres suelen trabucarse, dando después el requilorio. La cosa debió haber sido consecuencia de una alegría de Finados, aunque con algo más que higos y nueces, pues siendo ésta, como es, comida de capirotos, no me paso a creer que rempuje bastante. Más bien inclino a que el viejo se mandó sus buenos tanganzos de algún vinito caliente y jaranero, con sus lascas de cochino de matanza fresca. Pienso que con la fortaleza y el embullo de aquellos vasos y de estos enyesques, le gallaron las ganas. Que eran tantas y tan antiguas como las de mi madre, la cual, vacía una purriada de años, hubiera dado un ojo la mitad del otro por tener una insalla de chiquillos a los que arrullar y que la mearan.<sup>27</sup>*

La description de la famille de Pepe Monagas diffère de celle des autres romans que l'on a pris en considération. Toutefois, le récit présente quand-même un élément particulier qui renvoie à un schéma similaire. Outre le fait que le héros naît dans des conditions de misère et de pauvreté, il faut souligner que sa naissance est placée sous le signe de l'anomalie.

En premier lieu, il s'agit d'une conception tardive puisque sa mère a essayé en vain de tomber enceinte pendant presque quatre ans : pour pouvoir concevoir un enfant, les parents de Pepe affrontent en fait diverses aventures.

---

<sup>26</sup> Pancho Guerra, *Memorias de Pepe Monagas*, Las Palmas de Gran Canaria : Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2010, p. 108-109.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 86.



En deuxième lieu, l'accouchement a lieu la veille de Santiago, lors du pèlerinage vers la Cumbre auquel la femme a voulu à tout prix participer : elle se trouve sur l'âne de son mari, lorsque les douleurs de l'accouchement commencent ; ainsi, elle donne la vie à Pepe sur une natte car il est trop tard pour rentrer au village.

Et, enfin, le nouveau-né reçoit dans sa bouche une bouteille de rhum à laquelle il se colle : à moins d'une heure de vie, Pepe expérimente son premier enivrement.

*Se movieron los hombres y las mujeres igual que rehiletos, desaparecida como por magia la pachorra de la tierra – ya sabe usted que el isleño, mayormente el del campo, es capaz de matar un burro a pellizcos –. En tres patadas, el ventorrillo quedó libre de teleques. Sacudieron una estera, sobre la que las mujeres más viejas de la ranchada tumbaron a mi madre. Las nuevas levantaron a la banda una lumbre hermosa, pusieron agua en ella, se quitaron los zagalejos y los brindaron como trapos y pañales... Entretanto ajulieron a los hombres todos, incluido mi padre. El grupo de varones bajó la cabeza y se acogió a la orilla de una fuente, en un barranquillo cercano. Uno se llevó el balde de las botellas, pero metido en el gorito quedó intacto, porque a, nadie se le apeteció un copejo. O se aguantaron la gana, hasta ver en qué paraba aquel apuro de Epifanita la de Chano y de Chano el de Epifanita.*

*Los hombres fumaban, callados y graves. Sólo sonaron, en medio de aquel solemne silencio, que el campo, un rato grande solitario, estiraba y hacía más hondo, dos palabras:*

*–¿Primerisa, usted... ?*

*Mi padre asintió. Pues primeriza y todo, yo, de un par de pugiditos, caí en la estera. Con dos señales buenísimas, además, según dijo la más vieja de las improvisadas parteras: de pie y con zurrón, o sea, envuelto en una telita fina, que era fama preservaba a las crías del maleficio que las acechaba junto a las madres abiertas.*

*Porque estuviera avanzada la mañana – el sol alto nunca fue amigo de romeros –, o por una casualidad, la Cumbre se había agazapado, quedándose vacía y cuajada de silencio, como si la hubiera suspendido aquel raro alumbramiento. Una tal Candelarita, de Ayacata ella, que acertó a ser de disposiciones y tino especiales para tales traquinas, me cogió de los tobillitos, me alzó como a un baifo contra el cielo y me soltó la primera*

*nalgada de mi vida. «¡Guaín... !» – rompí a llorar sobre el campo ]rebosando de luz y de paz.*

*– Ya está aquí el hombre – dijo mi padre con pudor, cogiendo tal vieja que en su cara se podía freír un huevo.*

*– Mano, mándese un golpito, que no encontrará endengue mejor – dijo uno del rancho, alargándole una botella de ron.*

*El viejo se quitó la cachorra – y empapó por la frente – y el cogote un pañuelo casi tan grande como un mantel. Después se pegó de la botella. La nuez subió y bajó nerviosa, como si tirara por dentro a las buchadas un ansioso garabato. Se restregó satisfecho, con su mano grande y fuerte, los besos, el quejo, la cara toda. Luego se quedó aturdido, igual que si acabara de despertar, mirando a los hombres, que esperaban suspensos no se sabía qué.*

*– Caballeros – pudo hablar algo, por fin –, esto es una cosa así, tan... Tener un hijo, y el primero, es así, tan... tan del carajo pa arriba, que uno se queda como si le plantaran un monte arriba del pecho...*

*– ¡Demasiado que sí! – exclamó jovial un romero viejo, retostado y nervioso, con los ojos vivos, y alegres –. Mucho más si la mujer de uno le pare en rumbo de romera, dentro de un ventorrillo, sin su catre ancho, sin preparativos de amañadas, sin unas tijeras bajo el cabesal, sin su candil-sentinela contra brujas O mal jecho... ¡Esto no sale ni en los romances, padre nuevo !*

*Rieron fuerte y alegres los del rancho. Mi viejo sonrió como pudo, tragándose un gordo degüello. Se dijo para sus adentros : «¡Deja que te pongas buena, Epifania, que te voy a dar tal gentina, que como no acudan a ti yo salgo de casa entre medio los siviles, pero tú no ganas pa emplastos! Porque ésta te la cobro, ¡vaya si te la cobro! Pa eso te lo dije con tiempo...»*

*Los hombres prepararon unas parihuelas con dos timoncillos de pino tierno y las sábanas dobladas del ventorrillo. Entretanto, Candelarita la de Ayacata metió un dedo en las cenizas de la lumbre y me hizo en la espalda una cruz gorda, destinada a atajarme cualquier malhecho. De su refajo de paño colorado cortó una tirajilla y me la amarró, a los mismos fines, en la muñeca derecha. La buena maúra resultó, además, santiguadora. Y pasándose de raya, ya que ni yo lloraba, lo que hubiera sido señal de repentino daño, ni entre el concurso de mujeres parecía haber ninguna que tuviera fuerza de vista, mandó*

*por una ramita verde y me santiguó solemnemente, salmodiando un viejo rezo, al tiempo que me pasaba la mata :*

*¡Jesús!*

*Onde Jesús se nombró,  
toito mal y quebranto se quitó.*

*¡Jesús!*

*Onde Jesús si ha nombrado,  
toíto mal y quebranto si ha quitado*

*¡Jesús! ¡Señor... !*

*Sant'Ana parió a María,*

*Santa Isabé a San Güan,*

*Sant'Agueda a San Fransisco...*

*Tomó resuello y volvió al guineo.*

*– Así, como estas palabras son santas y verdaderas, premite, Señor, que quite ojos, males y quebrantos, u otras cualisquiera enfermedades que puea tené este guayete en el cuelpo, y los tire al fondo de la marea, onde no jagan mal ni peligro. Y si fuera sierto, los santos servisios y honras a la Santísima Triniá. Amén. Esús.*

*– ¡Amén! – corearon con los ojos en blanco las romeras.*

*– Resen tres Creos y tres Sarves. Usté tamién – ordenó a mi madre Candelarita la de Ayacata.*

*Desde una orilla del corro, mi padre pensaba, mirándome la cabeza de gato chico: «Pues no te ha fartao naa pa empesar, morrocoyiyo».*

*Acabó el ajuleo de daños. Los hombres pudieron por fin acercarse confiadamente a la parida. A mi madre le resplandecía la cara, así como le resplandece a la Virgen del Pino.*

*– ¡Machillo, Chano! Como lo queríamos... – y dirigió a la cara parada de su marido unos ojos entre pícaros y humilladlos.*

*«¡Perdón, hombre – decían aquellos ojos guasones y dolientes a la vez –, por este mal trago! ¡Olvida eso y piensa nada más que está por fin aquí este cobucho de almendritas tiernas, este coscurrito vivo de su madre y de su padre!»*

– *Deja verlo... – dijo mi viejo con la boca seca, ya arrepentido de su amenaza, vencido, una vez más, por aquella graciosa mezcla de y ternura, de independencia de gato y sumisión de perro que constituían la fuerza primera del reburujón de aquel mirar, el mirar que le diera la «flor del embeleso» y lo hiciera marido desde la moroña al dedo margaro.*

*Creyeron observar que yo, todavía, apurruñado, cuando no pasaba de ser un latido dentro de una cosa que si a algo se parecía era a una aceituna de Temisa de las que el viento varea, ya creyeron, digo, que sonreía «con una cara de sinvergüenza que no podía con ella». El descubrimiento y la frase fueron del romero que le dió la broma a mi padre. El hombre se había casi jilvanado la botella de ron con que confortó al viejo. Y al pie de uno de los últimos tragos dió un ajijido que se estiró como un relincho por todas las cañadas, Dijo:*

– *¡Parido en un ventorrillo, camino de Santiago de Tunte... ! ¡Uf! Este monigote va a ser cosita asiada pa too lo que se presente. Toma, pitorro, güélelo, más que sea, pa que la vayas cogiendo la embocadura – y alargó la botella de ron hasta ponérmela bajo las narices.*

– *¡Condenao hombre! ¡Quite allá! – y mi padre le dió un manotazo.*

*Sangoloteó el fondajo y saltó el ron sobre mi barbilla. La situación se puso de pronto violenta... Si hubiera roto en una llantina, mi viejo le machaca los huesos al romero. Pero no sólo no lo hice, sino que pegué a chupetear, como si en vez del zumo bravo de la caña se tratara del más tibito y gustoso lamedor. Y dijo, admirada y aspaventosa, Candelarita la de Ayacata, viéndome hacer a poco unos alegres visajes:*

– *¡No te faltan más que unos pejines, querido... !*

– *Y un timple – añadió mi viejo, más sereno.*

*Así, aunque parezca mentira, fue como hice el atraque a esta cagadita de mosca que viene siendo, en el desparramado mapa del mundo, su isla y la mía. Y así fue como agarré – todavía no tenía una hora de nacido – la primera chispa de mi vida.<sup>28</sup>*

Au lieu du lait maternel, la première nourriture de Pepe est donc le rhum. Pour souligner l'anomalie de ce fait, le héros raconte qu'il a reçu un mélange tout particulier de laits dans ses premières années de vie.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 114-118.

*Ahora voy a contarle algo de lo que oí sobre mi infancia, aunque no pasaré de lo que considero más notable, que fue la crianza, durante la cual recibí una muy curiosa mezcla de leches. Deseo referirle esto porque bastantes veces he dado en cavilar si el destino de una persona, que para mi gusto viene encarrilado ya desde que aquélla apunta, igual que un boguito, en el oscuro, no resultará luego así como insurrecto, alzado y metido en rumbos imprevistos como consecuencia de habérsela pegado a pechos ajenos. Por ellos se mezclan, me creo, a la sangre particular del individuo esas otras que recibe de prestado a través del capullo chiquito y ansioso de la boca. La sangre no será la madre de la baiifa, como el otro que dice. ¿Pero no cree que tiene mucho que ver... ?*

*A esta idea he llegado no sólo considerando mi propio caso, sino el de otros ciudadanos de esta isla que por necesidad medraron con leche de burra o de nodrizas y cabras, lo cual venía siendo lo mismo, porque casi todas aquéllas habían tirado al monte. La de burra era alimento de lujo. Luego conocí yo niñas y niños insulares criados con escudillas de tales ordeños, o directamente pegados, que tiraban francamente a la coza, el rebuzno y el garañoneo, amansándoles la tendencia mojina el finchado ambiente familiar y las escuelas de pago. Sin esas especies de tajarria y jáquima, la diferencia hubiera sido puramente física. Supe también de muchas famosas enraladas a las que de chiquitas enpelecharon con leche de cabra.*

*Resulta que algo nunca bien aclarado secó a mi madre de la noche a la mañana, cuando yo no llegaba al año.<sup>29</sup>*

Un sortilège prive la mère de Pepe de son lait. Par conséquent, la solution est le lait d'une chèvre.

*Empecé a dar muestras de arranques y viveza sorprendentes: hice peninos antes de tiempo, tiraba chabascadas a las vecinas feas que me hacían tiernos camangos con los dedos platanudos y negros, hurgándome la barbilla: «¡Agó, pispito, agó!». También las meaba a cosa hecha. En cambio, a las muchachas nuevas les aceptaba privado todas las carantoñas. Y si estando en sus brazos notaba que me iba a salir, pedía la bacinilla gritándoles, ante su pasmada admiración: «¡píspis!».*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125.

*Creo que un sabihondo del pueblo, que había puesto una escuelita de noche, a tostón por barba, y en la que enseñaba «de oído», dijo un día, viéndome hacer alguna gracia especial : «Tú no fundarás Roma, como Arrémulo y Romero, entre otras razones porque lo tuyo es una cabra, y no una loba; pero que vas a dar que hablar... ¡Jesús, hombre!, eso lo sabe hasta la morisma de la Costa». Calibrando hoy su pronóstico – y arrimando la modestia – pienso ve no era tan batata como la gente creía.*

*No me diga usted que esto – y alguna otra cosa que siento no poderle contar... – era normal en un pendejillo de un año mal contado. Siempre he pensado – y vuelvo a mi idea, brindándosela a la ciencia, sin echármela, pero con satisfacción – que aquel temprano despabilamiento fue cosa que metió en mi genio, enmendándolo, la jaira rucia. Si esta teoría se comprobara en laboratorios de ensayo, hágase cargo de la repercusión que la crianza temprana con cabras tendría en la vida isleña. Bastantes totorotas se habría ahorrado el país si a tiempo les mudan el apoyo, sacándolos del seno de madres taías y pegándolos a chupetear libremente en las ubres de una jaira con vena.*

*Volviendo a mi caso personal, terminaré diciéndole que luego, sin llegar nunca a poder hacer mía aquella copla desesperada y matona que empieza: «Soy el hombre más bandió – de los palmares canarios... », fui algo mataperro, algo tiestillo, algo escachado... La cabra, estoy seguro. Bueno, la cabra y algo más, que paso a escribirle.<sup>30</sup>*

Selon le héros, son « despabilamiento » précoce est dû au lait de chèvre : il est donc un enfant « mataperro », « tiestillo » et « escachado ». Il commence par exemple à faire ses premiers pas avant l'âge ; il urine et il mord lorsque de laides voisines essaient de lui faire des caresses ; il n'urine pas s'il est dans les bras d'une belle jeune-fille, puisqu'il est déjà capable de prévenir ses besoins.

Après la mort de la chèvre, Pepe reçoit le lait de María del Pino, la Primorosa.

*Según le conté algo más atrás, falló por muerte, como si dijéramos repentina, la cabrilla rucia que me venía criando. María del Pino vino a darme su pecho. Aparta necesitarla, mi madre se encariñó con ella, metiéndola en mi casa y dándole un trato de hija, sin miedo a que el viejo sintiera tan a mano aquella peligrosa presencia. Tenía ella confianza ciega en mi padre, que como no fuera cuando bajaba a la Ciudad a comprar o*

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 128.

vender, por San Pedro Mártir, o a alguna luchada grande, en ir vida le había faltado. De otra parte, su instinto le hizo mantener fe en la decencia de la desgraciada y primorosa nodriza. Dieron luego los viejos la cara por ella con tanto aliento, que mi padre llegó a fajarse a piñas en más de una ocasión con los emperrados moscones de aquella miel morena.

María del Pino, la Primorosa, había sido desde chiquita como un pájaro por lo viva y trinadora, por la «pluma» que ya le he dicho y por el pico con que llenaba la orillas de las acequias, los tendaderos y las tierras que ayudaba a cosechar. Algo le mermaron, de soltera, la alegría los galibardos que ya sabe, aunque tras aquella encontró entonces un curioso parapeto. Luego pereció habérsela estrangulado el atrevido lazo de Rosendo el de La Palmita. Pero con los años y el nuevo ambiente, la muchacha retornó a placentera, cantadora y festiva, casi como en los buenos tiempos. Volvióle la risa, algo escachada y contagiosa, y le mejoró el canto, que dicen tenía la justa mezcla de parrandero y grave, la mezcla que eriza los pelos porque da lo alto y lo hondo de nuestra coplería: por arriba, el acento brillante del timplillo; por abajo, el de arrullo de palomo enamorado de las guitarras con «centros», esos centros de los anchos instrumentos del país, que si tuvieran color serían morenos como la piel de las muchachas del Refugio.

Vuelvo a mi idea, y disimule la cabeceadura. ¿No cree usted que la jaira y María del Pino, la Primorosa – aparte lo que yo sacara de madre, que también tenía miluque –, me encendieron el genio que tuve, mi alegría de vivir y hasta el geito con que, como aquel que dice, supe entrapar los palos de mi barco e irlo repiqueteando después, conforme se hinchara la marea a soplara la brisa... ?<sup>31</sup>

Ainsi Pepe reçoit-il un mélange du lait de sa mère, de la chèvre et de la Primorosa : c'est de cette nourriture qu'il tire son esprit d'adaptation à la vie et son allégresse.

Dans *Les mangeurs d'étoiles* de Romain Gary, le héros retourne chez lui après avoir tué le Père Chrysostome dans le but de commettre le pire des péchés et de rentrer dans les bonnes grâces du Diable.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

José voudrait obtenir le succès, peu importe qu'il s'agisse aux yeux de sa famille d'un succès gagné dans le Mal. Il retourne au village pour montrer sa richesse, mais s'avère déçu par la réaction qu'il reçoit.

*Il entra dans la maison en baissant la tête – il était plus grand que la plupart des Cujons – et hésita une seconde, observant les visages familiers autour de la table, tous plus foncés que le sien, et qui semblaient avoir été pétris dans le même adobe que leur demeure. Ils étaient tous là et n'avaient pas beaucoup changé. Sa mère était penchée sur le fourneau ; elle tourna la tête vers lui lorsqu'il entra, puis détourna les yeux, comme s'il s'était un étranger, et continua à mâcher son mastala ; personne ne lui dit un mot.*

*Seul, son frère aîné lui montra les dents dans un sourire méprisant. Pourtant ses vêtements étaient neufs et propres, et on voyait tout de suite qu'ils avaient coûtés cher. Ou peut-être son frère n'avait-il pas remarqué les deux bagues qu'il avait aux doigts. Son père avait toujours les cheveux noirs : il n'avait pas une goutte de sang espagnol. Il jeta un coup d'œil à sa sœur et constata qu'elle avait de la poitrine maintenant. Son père continua à manger, le visage impassible comme s'il ne croyait pas aux vêtements ni aux bagues, ni aux chaussures de vrai cuir, comme s'il ne croyait pas que José fût vraiment quelqu'un, maintenant. Il savait bien que si son fils avait réussi, il ne serait pas revenu au village ; lorsqu'un jeune Cujon quittait la ville et revenait ainsi chez lui, c'était toujours les mains vides ; c'était seulement encore une bouche à nourrir en attendant que la police le découvrit et qu'on n'en entendît plus jamais parler.*

*Il attendit un moment, mais personne ne lui demanda de s'asseoir ; puis sa mère, sans un regard, prit une assiette et la mit sur la table ; il poussa une caisse vide de Coca-Cola et s'assit. Personne ne disait mot et seul son frère continuait à lui cracher à la figure son sourire insolent et moqueur.*<sup>32</sup>

Face à l'indifférence de sa mère et de son père, José essaye de se convaincre qu'il est quand-même « quelqu'un ». Ce passage montre son désir de protection, son besoin d'être reconnu par sa famille au lieu d'être encore une fois expulsé.

---

<sup>32</sup> Romain Gary, *op. cit.*, p. 163-164.



*Il était tout de même quelqu'un, même si sa famille ne s'en rendait pas compte. Mais il se sentait insulté par cette indifférence ; il fouilla alors dans ses poches et jeta sur la table une liasse de billets. Il les poussa vers son père qui continuait à manger son poisson.*

*Il ne parut pas avoir remarqué l'argent.*

*– Il paraît que tu vis de ton cul, dit-il.*

*– Ils mentent, dit José. Ce sont des chiens. Ils crèvent d'envie. Regarde.*

*Il montra ses mains avec le diamant et le rubis. Ils les regardèrent tous. Le frère ne souriait plus. Sa mère quitta ses casseroles, s'approcha et regarda les mains de son fils. Elle toucha les bagues du doigt. Les yeux de la fille s'éclairèrent, elle lui sourit avec admiration.*

*– Regardez, vous tous. Je suis quelqu'un, maintenant. Lorsqu'ils vous disent que je vis de mon cul, tuez-les. Ils mentent. Je prends tout, mais je ne donne jamais rien. Je vis du cul des autres. Regardez.*

*Il leva la main vers la lumière.*

*– Ce 'est pas du verre. Et ce n'est qu'un commencement. J'aurai tout ce que je voudrai. Toutes les bonnes choses. Je sais comment m'y prendre.*

*– Qu'est-ce que tu fais pour vivre ? demanda son père.*

*– Rien, dit José. Je ne travaille pas. Quand on commence à travailler, on ne s'en sort plus jamais. Il suffit de relations, de connaître des gens importants, ils vous présentent à d'autres, on grimpe de plus en plus haut. C'est comme la pyramide de Tatzlan, là-bas, dans la forêt, nos anciens savaient ce qu'ils faisaient, ils savaient que le monde est une pyramide, et celui qui est au sommet commande à tout. On a des voitures américaines, des femmes propres, de beaux souliers et des costumes bien coupés. Et ça...<sup>33</sup>*

La philosophie du jeune José Almayo concorde évidemment avec la philosophie picaresque : « je prends tout, mais je ne donne jamais rien », et encore « quand on commence à travailler, on ne s'en sort plus jamais ». Pour lui, la conquête du pouvoir et la montée de la « pyramide » ne passent jamais par le travail et la fatigue, mais plutôt par la connaissance des gens importants : pour le pícario José, il est donc suffisant de prendre ce dont il a besoin, sans rien donner en échange. Avec cette vision d'indépendance, il justifie

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

le fait qu'il se prostitue pour avancer socialement et gagner la protection d'un homme puissant.

*Il tendit de nouveau la main, les doigts écartés. La fille toucha le rubis.*

*– C'est beau.*

*José ôta la bague de son doigt et la lui jeta.*

*– Tiens. Je te la donne.*

*Elle regarda la bague mais n'osa pas la prendre.*

*– Prends-la. Ce n'est rien. J'en ai d'autres.*

*– On dit que tu as de mauvais compagnons, dit le père, qui te donnent de mauvais exemples. Tu mènes une mauvaise vie.*

*– C'est une bonne vie, dit José. J'ai ce que je veux. J'ai choisi. Je sais ce que je fais. Oui, je suis mauvais, mais il faut être mauvais si on veut monter dans le monde et rencontrer des gens puissants. On n'a jamais rien pour rien. Mais j'ai le talent. On me connaît déjà. Je serai un grand torero, le plus grand de tous. Plus grand qu'Ordoñez, plus grand qu'El Chico.*

*Le frère le regarda de nouveau dans les yeux d'un air moqueur.*

*– Maha ! dit-il. Je t'ai vu toréer.*

*José se figea. Il sentit le sang lui affluer à la tête et il ne savait plus quoi dire.*

*– Je suis allé en ville pour la fiesta, on m'a payé pour danser la cuja avec les gens du village. Je t'ai vu toréer.*

*– Quand ça ? demanda José. Je ne suis plus un débutant.*

*– Le mois dernier, dit son frère. J'étais là. Je t'ai vu. J'ai entendu les railleries, les huées et les rires de la foule. Et moi aussi, j'ai hué et j'ai ri avec eux. Ça valait la peine de voir ça. Tu es vraiment mauvais. Les gens autour de moi disaient que tu étais le plus mauvais de tous et que tu as un protecteur qui paie pour qu'on te laisse toréer.*

*Le père continua à manger. Ils évitaient tous de le regarder maintenant, seul son frère continuait à le narguer.*

*– Un jour, je te tuerai, dit José.*

*– Silence, dit le père.*

– Et peut-être que je te tuerai toi aussi, dit José. Je vous tuerai tous. Je le ferai pour rien, juste pour vous montrer. C'est vrai, je n'ai pas encore ce qu'il faut, mais un jour, je l'aurai. Vous allez voir. Alors, j'aurai tout, je ne vous donnerai rien.

– Tu n'as pas de talent, dit son frère.

– Un jour je reviendrai ici et je vous montrerai, dit José.

– Tu n'as rien à montrer, dit le frère. Je t'ai vu.

– Tu n'as pas besoin d'être torero, dit le père avec colère. Pourquoi n'essaies-tu pas autres choses ?

– Vous allez voir, dit le jeune homme. Je reviendrai ici et il y aura des drapeaux et des fleurs, et mon portrait sera partout. Et tu seras honoré partout parce que je suis ton fils. J'aurai le pouvoir et tout ce qui vient avec. Je sais comment l'obtenir. Je sais qui le donne. Je suis allé à l'école. J'ai eu de bons maîtres, et je sais. Vous, vous ne savez même pas lire. Moi, je sais. On m'a enseigné tout ce qu'il faut savoir pour devenir quelqu'un, les Espagnols l'ont toujours su, c'est comme ça qu'ils sont devenus nos maîtres. Je veux faire de la politique. Je sais comment on devient président et général, comment on devient riche et puissant, et je peux vous dire comment Trujillo y est arrivé, et Batista, et tous ceux qui sont les maîtres.

– Je vois que tu as toujours la gueule aussi grande que le cul, dit son frère. Et pourtant, quand je vois tes bagues et tes vêtements, je sais que tu dois avoir le cul très grand.

– Ça suffit, dit le père.

José avait mis la main dans sa poche. Mais il ne pouvait pas le faire, pas à la table de son père, sous les yeux de sa mère. C'était peut-être encore une preuve de faiblesse, mais il n'osait pas. « J'ai encore beaucoup à apprendre, songea-t-il. J'ai encore du chemin à faire. Je n'ai pas encore ce qu'il faut, je suis un débutant. Pas étonnant qu'il n'y ait pas eu de signe, pas de réponse. Le Père Sébastien avait toujours dit que Dieu voyait tout ce qui se passait dans le cœur d'un homme et que l'Autre le voyait aussi. Le Señor sait que je ne suis pas encore digne, que je ne suis pas encore assez mauvais. Mais un jour, je le serai. Alors, j'aurai tout. Je serai le maître. »

Il repoussa son assiette et se leva.

– Je trouverai mon chemin et j'irai loin. Je sais comment m'y prendre.

Il sortit.

*Il entendit son frère rire derrière son dos. Ils ne le croyaient pas. C'étaient des Indiens stupides, des bâtards cujons, des chiens, sa race. Ils n'étaient jamais allés à l'école et ne savaient rien du monde. Il fit quelques pas parmi les roseaux en regardant les étoiles, se demandant où il allait dormir et s'il allait avoir de la chance enfin, s'il allait être aidé. C'était beaucoup plus difficile qu'il n'avait cru. Il y avait trop de concurrents, trop d'hommes prêts à tout. Il ne suffisait pas d'être simplement mauvais dans un pays où chaque soldat, chaque flic, chaque joueur de couteau était aussi croyant que lui et aussi résolu à réussir. Il ne suffisait pas d'être mauvais, il fallait être le plus mauvais. Il avait entendu parler d'un très grand chef au-delà des mers qui s'appelait Hitler et qui avait fait trembler le monde. C'était cela qu'il voulait, faire trembler le monde, être aimé et respecté. Le monde était une saloperie de pute qui aimait les coups et se donnait au plus fort. Mais il n'avait que dix-sept ans.*<sup>34</sup>

Le héros alterne donc le désir de tuer toute sa famille avec le besoin d'être reconnu par son père : « et tu seras honoré parce que je suis ton fils ». Toutefois, ni son père ni son frère ne sont disposés à reconnaître le talent de José.

En ce qui concerne la famille du héros, les figures masculines représentent donc une autorité contre laquelle le héros se heurte, ainsi qu'une autorité qui ne protège et qui ne reconnaît pas l'identité du héros.

Quant aux figures féminines, la sœur du héros finit par jouer un rôle important. Elle se laisse en fait flatter par l'espoir d'obtenir d'autres bagues et de beaux vêtements, et elle accepte la proposition de José qui lui demande de partir avec lui à la ville. Elle est consciente de ce qu'il lui demandera : « je sais ce que tu me demanderas de faire là-bas ».<sup>35</sup> José découvre alors que sa sœur a déjà perdu sa virginité, avec leur frère. Le héros réagit à cette nouvelle avec désespoir : en effet, son frère continue à vivre dans la misère, même s'il vient de commettre l'un des pires péchés, c'est-à-dire l'inceste.

Que faut-il faire alors pour pouvoir rencontrer le Diable et devenir l'homme le plus puissant du monde ? José décide en tous cas de commettre lui aussi le péché d'inceste, et commence une relation avec sa sœur.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 166-169.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 169.

Toutefois, il découvre bientôt la raison de l'échec de cet acte : sa sœur est une âme pure.

*José en avait assez de la gaieté et des chansons de Rosita, et il n'arrivait pas vraiment à croire que ce qu'ils faisaient ensemble était vraiment un terrible péché. Il avait une curieuse impression de patauger sans jamais parvenir à s'enfoncer vraiment. Chaque fois qu'elle avait un moment, elle se précipitait à l'église pour prier et revenait gaie comme un oiseau. Elle lui donnait le sentiment d'être condamné à l'innocence. José comprenait maintenant pourquoi son frère, malgré tout ce qu'il avait fait avec elle, était toujours un pêcheur crasseux dans son village : elle était pure et on n'y pouvait rien. A peu près au moment où il arrivait à cette conclusion, elle s'éprit d'un chauffeur de taxi qu'elle épousa.*<sup>36</sup>

On retrouve également le motif du ventre qui expulse si l'on prend en considération *Die Blechtrommel*, le chef-d'œuvre de Günter Grass, publié en Allemagne en 1959.

Le héros, Oskar Matzerath, est enfermé dans un hôpital psychiatrique. À l'aide de son précieux tambour en fer blanc, dont il ne se sépare jamais, Oskar écrit ses mémoires, et relate l'histoire de sa vie et celle de sa famille.

Le récit remonte à la rencontre de ses grands-parents : Anna Bronski, sa grand-mère, protège sous ses quatre robes un fugitif, qui devient bientôt son mari. Après le mariage, Joseph Koljaiczek abandonne son identité d'incendiaire et devient Joseph Wranka. Il vit honnêtement avec Anna et leur fille Agnes, jusqu'à ce que la police le reconnaisse : alors, pour s'enfuir, il plonge sous les radeaux sur lesquels il travaille, sans jamais être retrouvé.

*Koljaiczek war also ein Brandstifter, ein mehrfacher Brandstifter, denn in ganz Westpreußen boten in der folgenden Zeit Sägemühlen und Holzfelder den Zunder für zweifarbig aufflackernde Nationalgefühle. Wie immer, wenn es um Polens Zukunft geht, war auch bei jenen Bränden die Jungfrau Maria mit von der Partie, und es mag Augenzeugen gegeben haben – vielleicht leben heute noch welche –, die eine mit Polens Krone geschmückte Mutter Gottes auf den zusammenbrechenden Dächern mehrerer*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 173.

*Sägemühlen gesehen haben wollen. Volk, das bei Großbränden immer zugegen ist, soll das Lied von der Bogurodzica, der Gottesgebälerin, angestimmt haben – wir dürfen glauben, es ging bei Koljaiczeks Brandstiftungen feierlich zu: es wurden Schwüre geschworen.*

*So belastet und gesucht der Brandstifter Koljaiczek war, so unbescholten, elternlos, harmlos, ja beschränkt und von niemandem gesucht, kaum gekannt hatte der Flößer Joseph Wranka seinen Kautabak in Tagesrationen eingeteilt, bis ihn der Fluß Bug aufnahm und drei Tagesrationen Kautabak in seiner Joppe mit den Papieren zurückblieben. Und da der ertrunkene Wranka sich nicht mehr melden konnte und niemand nach dem ertrunkenen Wranka peinliche Fragen stellte, kroch Koljaiczek, der die ähnliche Statur und den gleichen Rundschädel wie der Ertrunkene hatte, zuerst in dessen Joppe, sodann in dessen amtlich papierene, nicht vorbestrafte Haut, gewöhnte sich die Pfeife ab, verlegte sich auf Kautabak, übernahm sogar vom Wranka das Persönlichste, dessen Sprachfehler, und gab in den folgenden Jahren einen braven, sparsamen, leicht stotternden Flößer ab, der ganze Wälder auf Njemen, Bobr, Bug und Weichsel zu Tal flößte. So muß auch gesagt werden, daß er es bei den Leibhusaren des Kronprinzen unter Mackensen zum Gefreiten Wranka brachte, denn Wranka hatte noch nicht gedient, Koljaiczek jedoch, der vier Jahre älter war als der Ertrunkene, hatte in Thorn bei der Artillerie ein schlechtes Zeugnis hinterlassen.<sup>37</sup>*

Ainsi, la grand-mère d'Oskar décide-t-elle d'épouser le frère de son premier mari, Gregor Koljaiczek. Toutefois, Gregor est un homme violent et alcoolique, qui ne s'occupe pas économiquement de sa nouvelle famille. Anna ouvre alors un magasin et commence à travailler. Après la mort de Gregor, Anna et Agnes logent chez elles Jan Bronski, un cousin d'Agnes.

Bientôt, une relation amoureuse naît entre les deux jeunes. Et cette relation ne s'interrompt pas, même lorsque Agnes se marie avec un jeune homme rhénan, Alfred Matzerath. Quant à Jan, il épouse une fille kachoube, Hedwig.

L'identité du père d'Oskar est donc douteuse. Dans un triangle amoureux, l'enfant naît avec deux pères différents : l'un allemand et officiel, et l'autre polonais et officieux.

---

<sup>37</sup> Günter Grass, *Die Blechtrommel*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, p. 26-27.

*Ich habe heute einen langen Vormittag zertrommelt, habe meiner Trommel Fragen gestellt, wollte wissen, ob die Glühbirnen in unserem Schlafzimmer vierzig oder sechzig Watt zählten. Es ist nicht das erste Mal, daß ich diese für mich so wichtige Frage mir und meiner Trommel stelle. Oft dauert es Stunden, bis ich zu jenen Glühbirnen zurückfinde. Denn müssen nicht jedesmal die tausend Lichtquellen, die ich beim Betreten und Verlassen vieler Wohnungen durch Ein- und Ausschalten der entsprechenden Schaltdosen belebte oder einschlafen ließ, vergessen werden, damit ich durch floskellosestes Trommeln aus einem Wald genormter Beleuchtungskörper zu jenen Leuchten unseres Schlafzimmers im Labesweg zurückfinde?*

*Mama kam zu Hause nieder. Als die Wehen einsetzten, stand sie noch im Geschäft und füllte Zucker in blaue Pfund- und Halbpfundtüten ab. Schließlich war es für den Transport in die Frauenklinik zu spät; eine ältere Hebamme, die nur noch dann und wann zu ihrem Köfferchen griff, mußte aus der nahen Hertastraße gerufen werden. Im Schlafzimmer half sie mir und Mama, voneinander loszukommen.*

*Ich erblickte das Licht dieser Welt in Gestalt zweier Sechzig-Watt-Glühbirnen. Noch heute kommt mir deshalb der Bibeltext: »Es werde Licht und es ward Licht« – wie der gelungenste Werbeslogan der Firma Osram vor. Bis auf den obligaten Dammriß verlief meine Geburt glatt. Mühelos befreite ich mich aus der von Müttern, Embryonen und Hebammen gleichviel geschätzten Kopflage.*

*Damit es sogleich gesagt sei: Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß. So unbeeinflussbar ich als Embryo nur auf mich gehört und mich im Fruchtwasser spiegelnd geachtet hatte, so kritisch lauschte ich den ersten spontanen Äußerungen der Eltern unter den Glühbirnen. Mein Ohr war hellwach. Wenn es auch klein, geknickt, verklebt und allenfalls niedlich zu benennen war, bewahrte es dennoch jede jener für mich fortan so wichtigen, weil als erste Eindrücke gebotenen Parolen. Noch mehr: was ich mit dem Ohr einfing, bewertete ich sogleich mit winzigstem Hirn und beschloß, nachdem ich alles Gehörte genug bedacht hatte, dieses und jenes zu tun, anderes gewiß zu lassen.*

*»Ein Junge«, sagte jener Herr Matzerath, der in sich meinen Vater vermutete. »Er wird später einmal das Geschäft übernehmen. Jetzt wissen wir endlich, wofür wir uns so abarbeiten.«*

*Mama dachte weniger ans Geschäft, mehr an die Ausstattung ihres Sohnes: »Na, wußt' ich doch, daß es ein Jungchen ist, auch wenn ich manchmal jesagt hab', es wird ne Marjell.«*

*So machte ich verfrühte Bekanntschaft mit weiblicher Logik und hörte mir hinterher an: »Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er eine Blechtrommel bekommen.«<sup>38</sup>*

L'accouchement d'Agnes a lieu à la maison. Oskar vient au monde et connaît la lumière, mais il s'agit de la lumière de deux ampoules de soixante watts. À sa naissance, son ouïe est déjà fine, et son développement intellectuel est déjà complet. Ainsi, entend-il les discours de son père et de sa mère : selon Alfred, le destin de son fils sera d'hériter du magasin de famille ; quant à Agnes, elle affirme que le nouveau-né obtiendra un tambour en fer blanc, à l'âge de trois ans.

*Längere Zeit mütterliches und väterliches Versprechen gegeneinander abwägend, beobachtete und belauschte ich, Oskar, einen Nachtfalter, der sich ins Zimmer verflogen hatte. Mittelgroß und haarig umwarb er die beiden Sechzig-Watt-Glühbirnen, warf Schatten, die in übertriebenem Verhältnis zur Spannweite seiner Flügel den Raum samt Inventar mit zuckender Bewegung deckten, füllten, erweiterten. Mir blieb jedoch weniger das Licht- und Schattenspiel, als vielmehr jenes Geräusch, welches zwischen Falter und Glühbirne laut wurde: Der Falter schnatterte, als hätte er es eilig, sein Wissen loszuwerden, als käme ihm nicht mehr Zeit zu für spätere Plauderstunden mit Lichtquellen, als wäre das Zwiegespräch zwischen Falter und Glühbirne in jedem Fall des Falters letzte Beichte und nach jener Art von Absolution, die Glühbirnen austeilen, keine Gelegenheit mehr für Sünde und Schwärmerei.*

*Heute sagt Oskar schlicht: Der Falter trommelte. Ich habe Kaninchen, Füchse und Siebenschläfer trommeln hören. Frösche können ein Unwetter zusammentrommeln. Dem Specht sagt man nach, daß er Würmer aus ihren Gehäusen trommelt. Schließlich schlägt der Mensch auf Pauken, Becken, Kessel und Trommeln. Er spricht von Trommelrevolvern, vom Trommelfeuer, man trommelt jemanden heraus, man trommelt zusammen, man trommelt ins Grab. Das tun Trommelknaben, Trommelbuben. Es gibt Komponisten, die*

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 47-49.



*schreiben Konzerte für Streicher und Schlagzeug. Ich darf an den Großen und Kleinen Zapfenstreich erinnern, auch auf Oskars bisherige Versuche hinweisen; all das ist nichts gegen die Trommelorgie, die der Nachtfalter anlässlich meiner Geburt auf zwei simplen Sechzig-Watt-Glühbirnen veranstaltete. Vielleicht gibt es Neger im dunkelsten Afrika, auch solche in Amerika, die Afrika noch nicht vergessen haben, vielleicht mag es diesen rhythmisch organisierten Leuten gegeben sein, gleich oder ähnlich meinem Falter oder afrikanische Falter imitierend – die ja bekanntlich noch größer und prächtiger als die Falter Osteuropas sind – zuchtvoll und entfesselt zugleich zu trommeln; ich halte meine osteuropäischen Maßstäbe, halte mich also an jenen mittelgroßen, bräunlich gepuderten Nachtfalter meiner Geburtsstunde, nenne ihn Oskars Meister.*

*Es war in den ersten Septembertagen. Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau. Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend, durch die Nacht. Merkur machte mich kritisch, Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben. Im Haus des Aszendenten stieg die Waage auf, was mich empfindlich stimmte und zu Übertreibungen verführte. Neptun bezog das zehnte, das Haus der Lebensmitte und verankerte mich zwischen Wunder und Täuschung. Saturn war es, der im dritten Haus in Opposition zu Jupiter mein Herkommen in Frage stellte. Wer aber schickte den Falter und erlaubte ihm und dem oberlehrerhaften Gepolter eines spätsommerlichen Donnerwetters, in mir die Lust zur mütterlicherseits versprochenen Blechtrommel zu steigern, mir das Instrument immer handlicher und begehrtlicher zu machen?*

*Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles was das Kolonialwarengeschäft betraf, schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama jedoch zu gegebener Zeit, also anlässlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen.*

*Neben all diesen Spekulationen, meine Zukunft betreffend, bestätigte ich mir: Mama und jener Vater Matzerath hatten nicht das Organ, meine Einwände und Entschlüsse zu verstehen und gegebenenfalls zu respektieren. Einsam und unverstanden lag Oskar unter den Glühbirnen, folgerte, daß das so bleibe, bis sechzig, siebenzig Jahre später ein endgültiger Kurzschluß aller Lichtquellen Strom unterbrechen werde, verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben unter den Glühbirnen anfing; und nur die in Aussicht*

*gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben.*

*Zudem hatte die Hebamme mich schon abgenabelt; es war nichts mehr zu machen.*<sup>39</sup>

La naissance d'Oskar est donc accompagnée par une orgie de percussions, provoquée par une phalène dialogant avec les deux ampoules de soixante watts : « die Trommelorgie, die der Nachtfalter anlässlich meiner Geburt auf zwei simplen Sechzig-Watt-Glühbirnen veranstaltete ».

On peut remarquer que cette orgie musicale se compose par la présence de trois éléments, qui rappellent comme dans un écho le triangle amoureux d'Agnes, de Jan et d'Alfred : la phalène, et les deux ampoules.

La phalène communique avec les ampoules dans un concert de percussions et sa voix est celle d'un tambour. Pour cette raison, elle représente le premier maître d'Oskar, qui mûrit immédiatement une décision : il repoussera la proposition de son père, c'est-à-dire le magasin de famille, et il acceptera celle de sa mère. Lors de son troisième anniversaire, il demandera un tambour en fer blanc.

Expulsé par sa mère dans un monde qui ne le comprend pas, Oskar survit au désir de rentrer dans le ventre maternel seulement grâce à l'attente du tambour.

Il est seul, incompris, sous la lumière des ampoules, et il restera ainsi jusqu'au jour où il n'y aura plus de lumière. Il est immergé dans une condition de manque de communication et de compréhension, soulignée par la présence de Saturne dans la troisième maison.

Il est déjà trop tard : le cordon ombilical a été coupé, et il ne pourra plus retourner dans sa précédente position fœtale. Il ne lui reste que la perspective du tambour.

Paru en 1972, le roman *Memorie di una ladra* est le résultat littéraire d'une enquête journalistique conduite par l'auteure, Dacia Maraini, sur la condition des femmes dans les centres pénitentiaires italiens, et notamment dans la prison de Rebibbia.

Teresa Numa est le nom littéraire d'une femme que d'après l'auteure a réellement existé. Dans les péripéties de l'héroïne se fondent les nombreux récits recueillis par

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 49-51.

l'auteure, qui constituent dans une certaine mesure le témoignage d'une époque particulière. Ainsi, *Memorie di una ladra* représente la transformation d'un sujet journalistique en sujet romanesque.

L'héroïne naît à Anzio, d'une famille nombreuse et très pauvre.

*Mia madre aveva quindici anni quando ha partorito il primo figlio, Eligio. Poi ha partorito Orlando che è del 1912. Quando sono nata io compiva ventiquattro anni. Aveva già fatto parecchi figli, alcuni vivi, altri morti.*

*Dicono che sono nata male, mezza asfissata dal cordone ombelicale che mi si era arrotolato attorno al corpo come un serpente. Mia madre credeva che ero morta e mio padre stava per buttarmi nell'immondizia.*

*Allora dicono che dalla mia bocca grande e nera è uscito un terribile grido rabbioso. E così hanno capito che ero viva, hanno tagliato quel serpente, mi hanno lavata e cacciata dentro un letto con gli altri miei sei fratellini.*

*La zia Nerina dice che da piccola ero una scimmia, pelosa, nera, dispettosa e imitativa. Però io non ci credo perché da quando mi conosco, sono sempre stata di pelle chiara e di capelli castano-rossiccio.<sup>40</sup>*

La naissance de Teresa n'est pas si facile. Dès le début elle lutte contre la mort, pour sa survie. Née avec le cordon ombilical autour du cou, presque asphyxiée, elle est donnée pour morte. Alors que son père est sur le point de la jeter dans les ordures, elle lance un cri de rage, par sa bouche « grande e nera ».

Le cri de Teresa ne peut que rappeler celui de Max Schulz, dans *Der Nazi und der Friseur*, qui se sauve lui-même du couteau de l'un de ses cinq pères.

Teresa affronte le serpent (le cordon ombilical) qui met sa vie en danger ; et grâce à son cri elle manifeste son attachement à la vie. L'enfant est alors libérée du serpent et mise dans un lit avec ses six frères.

Dans sa famille, la violence est à l'ordre du jour. Lorsque la mère de Teresa meurt d'une pneumonie, Teresa n'éprouve aucun sentiment.

---

<sup>40</sup> Dacia Maraini, *Memorie di una ladra*, Milano : Bompiani, 1984, p. 5.

*Quando è morta mia madre io non ho sofferto per niente. Lei era andata a portare da mangiare ai maiali al Bruciore, in campagna. Andava di corsa. Mia madre andava sempre di corsa perché mio padre era terribile e se non trovava il pranzo pronto all'ora giusta prendeva il pizzo della tovaglia e buttava tutto per terra.*

*La mattina andava alla campagna oppure andava a fare il pesce. Si intendeva di mare e di campagna mio padre. Alle quattro lui e mia madre se ne andavano al porto ad aspettare la paranza. Quando venivano scaricate le cassette, lui guardava, sceglieva, discuteva e comprava. Poi mandava mia madre a Bruciore dai maiali e lui se ne andava al mercato in piazza a rivendere il pesce.*

*Allora mia madre un giorno è ritornata da Bruciore di corsa. È arrivata e si è messa subito a preparare il pranzo perché era tardi. Doveva ritirare i panni stesi, doveva servire la gente all'osteria, doveva cucinare la pasta per noi. E per tutte queste cose non ha avuto il tempo di cambiarsi.*

*Si era presa una inzuppata col cavallo e il carretto a venire giù dalla campagna. Si era presa uno sgrullone d'acqua e colava da tutte le parti. Oh Dio, adesso arriva tuo padre e non è pronto! diceva. E invece di andare a cambiarsi, si è messa a sbrigare le faccende con i vestiti bagnati addosso per fare trovare la pasta pronta a mio padre che era peggio del diavolo.*

*La sera aveva la febbre. S'era raffreddata, aveva la faccia rossa, tossiva. Mi fa male la gola, diceva, mi brucia la gola. Ma a letto non si poteva mettere perché c'era troppo da fare. Insomma si è trascurata. E si è presa una bronchite. Ma lei, pure con la febbre a trentotto non si è messa mai a letto. E questa bronchite è diventata polmonite.*

*In otto giorni mia madre è morta. Solo gli ultimi giorni si è messa a letto. È venuto Verace, le ha dato uno sciroppo, le ha cavato un po' di sangue e se n'è andato. Io capivo che era grave perché mi guardava e non mi vedeva, stava sempre con la bocca aperta come se le mancava l'aria. Ma ero sicura che dopo un giorno, due, si sarebbe alzata. Invece non si è alzata più.*

*Sono rimasta male quando ho visto che era morta. Ma non sentivo niente. Io ancora non avevo il sentimento. Ho pensato che oltre i panni ora mi sarebbe toccato pure fare la cucina. E così è stato.<sup>41</sup>*

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

À la mort de la mère de Teresa, son père décide d'épouser une femme avec laquelle il avait déjà eu une relation auparavant : Doré la Lunga.

*Dopo qualche mese poi è tornata a farsi vedere Doré la Lunga. Era già stata da noi quando era viva mia madre, veniva ad aiutare per casa, in trattoria. Quando mia madre è morta, lei è arrivata a casa nostra con un sacchetto di vestiti e non si è mossa più.*

*Mia madre l'aveva cacciata questa Doré la Lunga perché l'aveva trovata a chiavare con mio padre. E lei era andata via, ma poi appena ha saputo di questa morte, è risbucata, col suo sacchetto, la testa riccia, gli occhi a palla.*

*In seguito questa friulana ha scritto al Friuli, ha fatto venire giù la sorella, l'ha ospitata a casa mia, a casa di mio padre. Si sono messi tutti e tre insieme. Mio padre le manteneva. Una se l'è sposata e l'altra la manteneva. Dormivano in tre. Una da una parte, una dall'altra e lui in mezzo.*

*Mio padre l'hanno abbindolato perché era un uomo che donne non ne aveva viste mai, era di paese, in tutta la sua vita aveva fatto l'amore solo con mia madre.*

*È stato preso da queste due donne. E loro l'hanno messo sotto, l'hanno fatto firmare, gli hanno fatto vendere prima l'osteria, poi la campagna, poi la casa. Alla fine non c'era più niente e mio padre è morto quasi di fame.<sup>42</sup>*

Ainsi, le père de Teresa accueille-t-il dans la maison de famille Doré la Lunga et sa sœur. Ils instaurent une relation à trois. Toutefois, les deux femmes ne sont intéressées que par les biens de l'homme, qui finit par vendre petit à petit son bistrot, ses terres et sa maison. À cause de la présence de Doré la Lunga, tous les frères de Teresa s'en vont. Et la jeune fille est considérée comme « uno scandalo per la famiglia ».<sup>43</sup>

*A me mi disprezzano e mi tengono lontana. Si vergognano di me, mentre io mi vergogno di loro. Loro hanno i soldi, e si credono principesse. Io ne ho maneggiati molti di soldi, potrei tenerne più di loro. Ne ho acchiappati nella mia vita di soldi, ma me li sono mangiati tutti. Loro invece mettono da parte, risparmiano, si sacrificano e quando sono*

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17.

*vecchie cadenti si comprano una bella casa per morire su un letto di piume. Bella soddisfazione!*<sup>44</sup>

Dans ce passage, on anticipe le rapport d'exclusion qui survient entre Teresa et sa famille. Les « deux femmes » de son père ont honte de Teresa, puisqu'elle passe ses journées à flâner. En même temps, Teresa elle aussi a honte d'elles : les deux femmes essayent d'accumuler le plus d'argent possible, sans être capables d'en profiter. Dans sa carrière de voleuse, l'héroïne verra beaucoup d'argent passer entre ses mains, même si elle n'en gardera rien.

Après avoir frappé Doré la Lunga dans un moment de rage, Teresa est chassée de la maison par son père.

*Per la disperazione di questa friulana, un fratello si è sposato perfino a diciassette anni. Io pure non la potevo sopportare. Un giorno l'ho presa a botte.*

*Le ho dato uno zoccolo in faccia. Uno zoccoletto di quelli di legno che si usano sulla spiaggia. Gliel'ho dato così di colpo e l'ho presa sulla bocca, le ho spaccato il labbro.*

*L'ho fatto perché lei mi veniva sempre addosso con le mani. Cercava di insultarmi, di istigarmi, era pungente. Tu sei una impenitente! mi diceva, tu sei una ragazza senza legge, prepotente; vedrai come andrai a finire! Mi provocava. Perché lo sapeva che ero svelta di mano, e pensava: finché c'è Teresa dentro casa io non mi potrò mai sposare col padre, perciò devo fare in modo di farla cacciare.*

*Infatti, così ha fatto. Mi ha provocato e provocato, finché un giorno mi sono rivoltata con questo zoccoletto e le ho spaccato la bocca. Lei naturalmente si è messa subito a gridare, a piangere. Ha fatto chiamare mio padre, gli ha fatto vedere tutto il sangue che colava. Invece di lavarsi, di asciugarsi, si apriva di più la ferita per fare uscire molto sangue. E gli diceva: guarda, guarda come m'ha conciata tua figlia!*

*Mio padre ha preso una sedia, una sedia di quelle marroni con la paglia sul sedere e la spalliera di legno. Durudum! me l'ha rotta addosso, mandando tutti i piròli per terra. E m'ha detto: vattene via. Esci di casa!*<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

Même si dans un premier temps Teresa savoure le plaisir de la liberté, elle se retrouve bientôt en difficulté.

*La sera, stanca morta, me ne vado a dormire dalla zia Nerina. Le prime volte lei mi accoglieva bene, mi dava il letto, mi dava da mangiare. Poi mio padre le ha fatto una stramenata e lei per la paura non ha più voluto prendermi in casa. Dico: ma zia, io dove vado a dormire? Dice: figlia mia, io ti terrei, ma di tuo padre ho tanta paura! Mio padre faceva paura a tutti ad Anzio, era terribile e la zia Nerina era vedova, sola, non sapeva reagire.*

*Mio padre aveva fratelli e sorelle, tutta gente energica, impulsiva, che poi è diventata ricca. Ma erano tirchi e vivevano chiusi in famiglia. Non uscivano mai in piazza per non dovere offrire un caffè.*

*Hanno saputo che ero per strada, ma nessuno m'ha voluto prendere in casa. Neanche nonna Teresa che allora era ancora viva. Erano tutti egoisti, sospettosi. Le sorelle di mio padre erano due, Laura e Jole, poi c'erano i fratelli, Primo, Silvio. Vedevano che io andavo sbattendo di qua e di là, senza sapere dove dormire. Gli avevano detto che andavo a rifugiarmi in un sottoscala, dentro un portone. Ma loro niente. Mi hanno lasciato in balia delle onde.*

*Dal sottoscala mi hanno cacciata dopo qualche giorno e io mi sono messa a girare senza sapere dove andare. Allora ho cominciato a capire che non era poi una cosa bella essere cacciati da casa.*

*C'era un camion dentro un cortile, senza ruote, coi puntelli sotto; un camion abbandonato, mezzo sgangherato. Io andavo a dormire lì sotto. Ero al riparo. Vicino c'erano i fornai che lavoravano la notte e mi tenevano compagnia con le loro voci. I fornai lavoravano e io dormivo. Qualche volta vedevo un'ombra, sentivo dei passi. Ero presa dalla paura. Ma mi confortavo pensando che c'erano i fornai. Se gridavo, mi sentivano. E i fornai mi conoscevano tutti.*

*Stavo zitta zitta, là distesa per terra, avvolta in una coperta che mi aveva dato mia zia e appena faceva giorno uscivo da lì sotto. La mattina avevo fame, mi girava la testa per la fame. Andavo dalla zia Nerina, ma quasi sempre lei era già uscita.*

*Se non riuscivo a rimediare niente, andavo in cerca di Balilla, il mio fratello più piccolo. Gli dicevo: senti Balilla, vammì a rubare un pezzo di pane da Doré la Lunga*

*perché ho troppa fame. Allora Balilla andava, rubava un tozzo di pane, una salsiccia, e me li portava. Dice: tié, tié, mangia, ma non ti fare vedere se no quella mi ména. E io mangiavo. Mi addobbavo un po'. Balilla aveva sui dodici anni. Io ne avevo diciassette. Gli altri, i più grandi, se n'erano andati. Erano rimasti i più piccoletti.*

*Balilla mi portava qualche cosa, io mangiavo e poi per tutto il giorno stavo bene. Durante la giornata mi sentivo un leone, correvo di qua e di là. Andavo a pesca, alla fiera, andavo a guardare gli operai che costruivano una strada nuova. Ma quando diventava scuro, cominciavo a mettermi pensiero.<sup>46</sup>*

Personne n'aide Teresa : ni sa grand-mère, ni ses oncles et tantes. Dès cet épisode, l'héroïne se retrouve seule au monde face à de nombreuses difficultés : elle doit s'occuper d'elle-même, et se confronter à la recherche de nourriture, la recherche d'un endroit où dormir et, plus tard, la recherche d'argent pour survivre.

Dans *Memorie di una ladra*, le refus de la part de la famille représente l'expulsion par excellence : l'héroïne n'a plus de protections. Alors, elle ne pourra qu'affronter toute seule les hostilités de l'existence. D'abord exilée de sa famille, Teresa sera ensuite exclue de la famille de son mari, et en général de la société.

Le roman *Lola, espejo oscuro* de Darío Fernández-Flórez a été publié en Espagne en 1950. Le récit obtint un succès public immédiat et provoqua un scandale, d'autant plus que le sujet traité n'était pas en ligne avec la censure du régime franquiste.

Suite à cette réussite, l'auteur ouvrit un cycle d'œuvres sur la même héroïne et publia en 1971 *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, et ensuite en 1973 *Asesinato de Lola, espejo oscuro*, pour finir avec *Memorias secretas de Lola, espejo oscuro*, sorti en 1978.

Dans *Lola, espejo oscuro*, premier roman de la série, le récit cadre est constitué par un prologue et un épilogue, qui introduisent le motif du manuscrit retrouvé. Dans le but de créer un effet de vraisemblance, le nom du narrateur coïncide avec celui de l'auteur, Darío.

Le prologue sert de présentation aux mémoires de Lola, écrites à la première personne du singulier par l'héroïne, dont le manuscrit est tombé dans les mains de l'auteur.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 19-20.



*En el Epílogo personal que cierra esta novela hago saber al lector cómo llegaron a mis manos los papeles que dan lugar al relato autobiográfico de su protagonista, epílogo que aconsejo no convertir en prólogo por espíritu de contradicción, resabio que padecemos muchos lectores impacientes. Pero deseo que haya aquí constancia preliminar de algunas cosas.*

*Ante todo, rechazo la responsabilidad de cualquier posible semejanza entre los personajes reales que viven estas páginas y los seres más o menos ficticios que habitamos Madrid, que es donde transcurre principalmente la acción de esta obra. Nombres, apariencias y sucesos han sido dislocados para evitar ingratas coincidencias. Por tanto, si se produce caprichosamente todavía alguna de ellas, será respecto a personas y a hechos que carecen de toda relación con los que han nutrido estas páginas.*

*He de añadir aquí también que los juicios y opiniones que expresan los tipos de esta novela – pocos, en verdad, pues es gente de rompe y rasga que vive más que otra cosa – no tienen nada que ver, claro está, con los míos, que, en este caso, creo fuera de lugar.*

*En cuanto al ambiente en el que se desarrolla esta acción novelesca y a la mala vida de su protagonista, poco he de decir. Son los mismos, más o menos, modificados tan sólo por el siglo, que han dado lugar a una de las glorias de nuestra literatura. Clima y vida de picardía, de embuste trapacero, de mañoso hurto, de trato innoble y pecador. Como los de Trotaconventos y Celestina, de Lázaro y Guzmán, de Justina y Marcos de Obregón, de Teresa de Manzanares y don Pablos, de la Garduña de Sevilla y Estebanillo, por no citar más que a las grandes figuras de la picaresca española. Y, por lo mismo, vidas y climas duros, heridos, esquinados, antieróticos y antigalantes. Debo advertir honradamente, pues, a quien inicia acaso la lectura de esta novela con ansias de relato de alcoba, equivocado por la fea dedicación de la protagonista, que cierre el libro si no busca calidades más nobles, no sé si logradas o no, pero, desde luego, intentadas con vocación y empeño.*

*Hay maldad, hay pecado, en lo que va a leerse, porque hay maldad y pecado sobre esta tierra sin misericordia. Pero los malos, los pecadores, son también criaturas del Señor, y recordándolo escribió San Agustín esta hermosa frase:*

*Dios prevé los que han de ser buenos y los crea. Prevé los que han de ser malos y los crea... Perdona misericordiosamente y castiga justamente; o bien castiga misericordiosamente y perdona justamente. Nada teme de la malicia ajena; nada necesita*

de la justicia ajena; nada gana con las obras de los buenos, pero da a ganar a los buenos con las obras de los malos.

*(De Gen. ad. litt. 11, 11, 15.)*

*Que así sea*<sup>47</sup>

L'auteur souligne que les opinions contenues dans le texte, et exprimées par les personnages, n'ont absolument rien à voir avec ses propres jugements. De plus, il précise le lien du récit avec le canon du picaresque : le milieu, dans lequel l'action se déroule, et la « mala vida » de l'héroïne sont les mêmes qui ont donné lieu aux classiques de la littérature picaresque.

Dans l'épilogue, on découvre que Darío est un écrivain en crise littéraire. Après avoir décidé d'abandonner l'écriture romanesque, il se laisse convaincre par son ami Juan de tirer un roman du manuscrit qu'il lui confie.

– *Oye, si no recuerdo mal, tú andabas dándole vueltas a un tipo de novela completamente distinto a lo que hasta ahora has escrito; ¿no es así?*

– *No es así, no – protesté –. Pero es algo parecido. Porque, desde hace algún tiempo, he dejado de creer en cierta clase de literatura. En la literatura literaria, ¿comprendes?*

– *Creo que sí.*

– *Pienso también que, mientras vivan hombres, la novela no fenecerá, aunque liquide su tormentoso pasado. Por eso creo en la literatura viva, no en la momificada, y por eso también es cierto que entre los idiotas trajines de mi vida me he detenido algunos momentos a pensar en la posibilidad de escribir una novela activa, con la menor cantidad posible de morfina literaria.*

– *Pues aquí la tienes – aseguró, entregándome con un gesto solemne los encarpados papeles.*<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Darío Fernández-Flórez, *Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1975, p. 5-6.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 433.

Après avoir eu une relation avec Lola, Juan lui demande de raconter par écrit l'histoire de sa vie. Ainsi, Juan remet-il à son ami écrivain les « encarpetados papeles », pour qu'il puisse organiser les matériaux et leur donner une forme romanesque.

– *Es que hay una imaginación masculina y otra femenina. Y no se parecen en nada.*

– *Tal vez tengas razón.*

– *Su imaginación es totalmente egoísta, absolutamente antirromántica. Pero siempre está hambrienta, siempre está sedienta. Hay que echarle mucha carne para comer, mucha sangre para beber – afirmó demasiado dramáticamente.*

– *Qué teatral eres, Juan.*

– *Yo no soy teatral, Darío. Soy teatro. Todos somos teatro, pero la mayoría tiene echado el telón.*

– *Estás tremendo esta noche – advertí, sintiéndome arrollado por su violencia.*

– *¿Quieres que te diga cuál es la más importante cualidad de la mujer?*

– *Dila.*

– *La adherencia.*

– *Es posible.*

– *Déjalas adherirse y te lo entregarán todo, o casi todo. Bueno, ya está bien de bobadas – rió.*

– *Y esta... ¿Se te adhirió? – pregunté, buscando ya datos concretos.*

– *No la dejé, y por eso... pues se marchó.*

– *Vaya, vaya: me está gustando esa chiquita.*

– *No creo que te guste mucho, una vez que hayas leído esos papeles.*

– *¿Por qué?*

– *¿Recuerdas aquellas palabras de Jehová en el profeta Oseas? No, no las recuerdas – se anticipó bruscamente, sin darme tiempo a contestar –. Yo te las traeré a la memoria: La despojaré y, desnuda, la tornaré como el día en que nació; y la convertiré en un desierto, en tierra seca, y la mataré de sed. Cercaré su camino con espinas y alzaré un seto para que no pueda hallar sus senderos. Eso era ella, eso; un desierto, una tierra seca, porque estaba cercada con un terrible seto de espinas y no podía hallar la ruta de su vida.*

– *Pues estaba arreglada, la pobre – me compadecí, sin querer intervenir en el desarrollo de sus palabras, a la caza de algo que ya empezaba a interesarme.*

– *Era eso, pero era también mucho más; muchísimo más, Darío.*

– *Me lo figuro.*

– *Era el espejo oscuro – aseguró inclinándose con vehemencia hacia mí –. Aquel espejo oscuro del que nos habla San Pablo. ¿Eso ya lo recordarás, verdad?*

– *Sí, en la primera epístola a los Corintios – afirmé muy satisfecho –: Ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara.*

– *Así es; así era ella: el espejo oscuro. Pero detrás, oscuramente, estaba también Dios. Porque Dios está siempre tras todas las cosas oscuras, tras todas las cosas irreales.*<sup>49</sup>

Le titre de l'œuvre est donc inspiré par la première épître aux Corinthiens de Saint Paul, et en particulier par le miroir obscur : « Ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas entonces veremos cara a cara » apparaît aussi en exergue de l'œuvre. Selon Juan, Lola est le « espejo oscuro », derrière lequel on aperçoit Dieu, toujours, même si dans l'obscurité.

Essayant d'intéresser son ami, Juan décrit Lola comme un désert, une terre sèche, dont l'esprit est entouré par de terribles épines, et qui n'arrive pas à trouver le chemin de sa vie. Selon Juan, l'imagination de Lola est égoïste et antiromantique, bien qu'elle soit toujours affamée et assoiffée.

Convaincu de l'originalité du sujet, Darío accepte de suivre son ami en Bretagne, à Quiberon, où il pourra dédier tout son temps à la réécriture des mémoires de Lola, loin des soucis quotidiens.

Le prologue et l'épilogue encadrent ainsi le récit de Lola, qui narre l'histoire de sa vie à la première personne du singulier. Elle déclare vouloir être sincère, malgré son habitude au mensonge.

*Va a resultar muy difícil, no sólo porque mi bienestar depende siempre de mi habilidad para la mentira, sino porque cuando una cuenta dos o tres veces una historia trapacera, termina por creérsela de cabo a rabo. Y aquí quiero ser sincera, aunque, claro*

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 438.

*está, arrimando un poquito el ascua a mi sardina, pero sin romanticismos ni bobadas sentimentales, que me dan grima.*<sup>50</sup>

Dans le deuxième chapitre, l'héroïne décrit sa propre beauté : elle est supérieure à toute autre femme, par son charme et son pouvoir sur les hommes.

*Ante todo, debo advertir que soy una chica muy mona. Muy mona y muy cara. Lo digo porque, aunque todo el mundo lo sabe, yo lo recuerdo muchas veces, para que nadie se llame a engaño. En estas cosas, los hombres son tan inocentes, que siempre hay que exagerar todo lo posible sobre la maravilla que su suerte les ha puesto al lado. Así he conseguido no sólo ocultarles mi único defecto, unas piernas algo flacas y no tan derechas como quisiera, sino que se mueran por mis pantorrillas.*

*Por ahora, no conozco ninguna otra mujer que pueda comparárseme. Ellos lo saben y se irritan, porque les froto bien los morros con esta superioridad mía, que quisieran humillar y que no pueden.*

*No voy a describirme diciendo que mis ojos son así o mi boca así, que tengo un tipo monísimo y unos andares lentos, balanceantes, que quitan el hipo. No. Diré tan sólo que dispongo de una especie de magia que encadena a los hombres por donde hay que encadenarlos, y que no es, como muchas creen, por lo que dura poco y pasa pronto, sino por lo que dura mucho, aunque pase también siempre; que es una refinada mezcla, que dé lo suyo a la carne y lo suyo al espíritu, y cargando un poquito más la dosis por este lado, si es menester. Así, entre parpadeos mimosos, vocecitas suaves, dulces miradas y oportunas languideces, por un lado, y fieros celos, caprichos insensatos, ardorosas convulsiones y alguna que otra coz por otro, los voy enredando a estos asquerosos en mi tela de araña, hasta encanijarles bien los bolsillos y echarlos a la basura por una temporada.*

*Porque yo los aborrezco, y quisiera verlos a todos matarse por mí.*<sup>51</sup>

Le seul but de Lola est de circonvenir les hommes par ses flatteries pour les faire tomber dans sa « tela de araña », afin de vider leur poches.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

Née le 23 mars 1921, Lola a vingt-cinq ans. Sa naissance est entourée de mystère, puisqu'elle a été abandonnée pendant la nuit près de l'orphelinat de la ville d'Almería.

*Bien está que los viejos se dediquen desvergonzadamente a hilar sus recuerdos, porque así se engallan un poco, los desgraciados, y entretienen a la muerte. Pero yo, a mis veinticinco años de pimpollo en flor, no siento ilusión alguna por repasar mi niñez.*

*Tan sólo debo decir aquí, porque es lo suyo, que mi vida se inició bajo el manto dramático de un gran misterio, que, la verdad, algunas veces me trae frita. Sí; hace veinticinco años, el 23 de marzo de 1921, por la noche, alguien me dejó en el torno del hospicio de Almería, y después de llamar con fuertes golpes impacientes, desapareció. Exactamente como en esas novelas por entregas que le echan a una por debajo de la puerta y que distraen un poco las penas propias con las penas de los demás.*

*Allí, pequeñita, sonrosada y preciosa, me recogió la hermana tornera, a quien siempre quise y respeté como a una madre. Después comencé a crecer, como todas las cosas pequeñas crecen.*<sup>52</sup>

Ayant grandi avec les sœurs de l'orphelinat, Lola sort de l'asile à treize ans pour aller s'installer chez une famille de concierges.

*Dejé el hospicio, como ya queda dicho, a los trece años. Estaba ya muy mona, espigada y esbelta como un junco, con esta carita tan fina que Dios me dio y dos trenzas muy largas y juguetonas, que escondían mi pelo castaño, tirando a rojizo. Y aunque apenas estaba desarrollada, ya sabía yo que me seguían las miradas de los hombres. Pero entonces no tenía nada que pedirles y no les echaba cuentas.*

*Salí del hospicio recogida por unos porteros de la calle Real. Por cierto que no sé a qué viene el recordar todo esto, porque yo tengo muy mala memoria, se me van las cosas y cualquier esfuerzo me aburre. Pero Juan anda siempre diciendo que de chico se le forman a uno los granos que después echan la mala pus que nos reconcome, y que para conocer a las personas conviene saber cómo fueron sus primeros años. Yo, la verdad, no lo creo; pero como a nadie le disgusta tratar de uno mismo, seguiré con mis porteros, a los que siempre di el nombre de padres.*

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 19.

*Los porteros estaban casados por la Iglesia, que ya se cuidaron las monjas de asegurarse la boda, y tenían una hija de mi edad y un nene recién nacido. Movidos por su amor al prójimo y a los dos mil durillos que me acompañaron en el torno del hospicio, decidieron recogerme. Pero, al llevarse me, hubieron de abandonar parte de sus ambiciones, porque, con mi consentimiento, se quedaron en el hospicio mil duros para los pobres, que allí lo éramos todos.*

*La madre superiora, antes de que yo dejara la casa, se encerró en su despacho con los porteros durante más de una hora, entrevista que calentó aún más de lo que ya estaban las imaginaciones de mis compañeras. Porque siempre hubo en el hospicio mucha sombra y misterio en lo de mi nacimiento, tal vez bastardo, no lo niego, pero de alta condición y noble aventura. Hasta el punto que se murmuraba que había títulos por medio y una muerte trágica de un joven señor. Lo cierto es que cuando me dejaron en el torno llevaba, además de los dos mil duros, ropa fina y una preciosa medalla, con la santa efigie de la Macarena, que era una joya. Grande, pesada, en oro de ley, con la reciente fecha de mi nacimiento y las iniciales M. V. en brillantes, que dieron lugar a mi nombre de María de los Dolores y el apellido Vélez, que se me dio.<sup>53</sup>*

Les parents adoptifs de la jeune fille ne sont pas seulement poussés par la générosité, mais surtout par l'espoir d'un profit matériel. Ils espèrent récupérer les deux mille *duros* retrouvés lors de l'abandon de l'enfant à l'orphelinat. Toutefois, la moitié de cette somme reste à l'institut religieux avec le consentement de la jeune fille.

Lola est sans aucun doute différente des autres orphelines, et elle en a conscience, bien que la mère supérieure ait toujours gardé le mystère sur sa naissance. En tout cas, les origines de la jeune fille ne peuvent pas être aussi pauvres que celles de ses camarades.

En fait, tout ce que Lola sait à propos de son abandon à l'orphelinat est qu'elle portait une médaille en or, en plus des deux mille *duros*. Sur le bijou était gravée sa date de naissance, le 23 mars 1921, et les initiales M. et V en brillants. À cause de ces initiales, les sœurs lui avaient donné le nom de María de los Dolores Vélez.

Ainsi, l'héroïne soupçonne-t-elle d'avoir de nobles origines, bien que probablement bâtardes.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

Une fois sortie de l'orphelinat, la jeune fille est accueillie chez les concierges. Toutefois, la violence est quotidienne et la situation s'aggrave lors d'une dispute entre la mère et le père.

*Mi padre, pues siempre le traté de tal, era un cordobés de unos cuarenta y cinco años. Había sido guardia civil, y de estos trotes conservaba el ojo receloso, la boca cerrada, la mano larga y la patada abundante. Yo nunca lo quise, porque me puso ambas muchas veces encima, y porque era hombre bronco, de barba siempre crecida, dura, y de pocas, pero malas palabras. Mi madre era más joven, de buenas carnes todavía y muy orgullosa de ellas, aun cuando me consta que nunca le valieron para nada de provecho. Charlatana y chismosa, hablaba siempre mucho más de lo que debiera, porque se emborrachaba de palabras, y ya no paraba mientes en lo que decía. Se llevaba muy mal con mi padre y se pegaban los dos con frecuencia, pues, aunque hembra, era tan fuerte como él y de la tierra del ronquido, por más señas. Sin embargo, quería a su hombre, y, que yo sepa, nunca le faltó con nadie, como pudiera haberlo hecho, pues más de uno andaba loco tras sus prietas mantecas. Yo también la quise siempre bien a ella, porque era buena y jamás me puso en serio la mano encima.*

*Pasaron así varios meses, cosiendo, bordando, trabajando en la casa y correteando por la calle a la buena de Dios, hasta que un día mis padres se atizaron más de la cuenta y se revolvió la familia.*

*Se había descuidado mi madre, que era muy loca y distraída, quemándosele unas lentejas con tocino que teníamos para comer. Entonces mi padre, descompuesto al no poder engañar mejor el hambre, soltó su mala lengua y la puso verde. Tales cosas le dijo, que ella, que andaba escasa de correa, agarró la sartén por el mango y quiso ensartarle la cabeza. A mi padre se le revolvieron las tripas y, más encendido que nunca, agarró un cuchillo y se echó sobre ella, con el humo de la sangre en su cara. Yo me encrespé también y, con toda la fuerza de mis trece años, alcé una gran piedra que servía de poyo en la cocina y se la tiré sobre un pie a mi padre, con tan buena fortuna que le rompí un tendón y lo dejé cojo para toda su vida.*

*El hombre, bramando y escupiendo espuma como un toro fogueado, nos echó de la casa a las dos, en medio de un escándalo que fue la diversión del día para toda la calle. Hipando y gimiendo lo más exageradamente posible, como debe hacerse en estos casos,*



*nos recogimos en la casa de una hermana de mi madre, que se espantó de la inesperada compañía.*<sup>54</sup>

Comme « un toro fogueado », le père adoptif chasse de la maison sa femme et la jeune fille. Les deux trouvent alors refuge chez une sœur de la mère adoptive de Lola. Toutefois, Lola comprend vite que la situation ne peut qu'empirer.

Ainsi, Lola décide-t-elle d'abandonner sa nouvelle famille, pour s'enfuir avec un couple de gitans qu'elle vient de rencontrer.

*A poco, vi que aquello iba a terminar mal. Porque mi madre es mujer difícil, que no sabe ceder a tiempo y que crece las cosas sin que nadie pueda hacerla entrar en razón. Y todo eran voces, sofocos y recelos en casa de la tía.*

*Yo andaba entonces muy ignorante en cosas de la vida. Pero ya empezaba a darme buena cuenta de que hay que ir con mucho tiento para juzgar a las personas y que el juicio que uno haga nada tiene que ver con el cariño que se pueda sentir. Porque mi padre, por ejemplo, era, como he dicho, un tipo bronco, callado y antipático. Al parecer, no nos quería a ninguno, a no ser al nene, y, sin embargo, se pasaba las horas muertas cuidando unos verderones que tenía enjaulados y se moría por las flores, aunque fueran unas simples margaritas.*

*Como dije, yo no lo quería, y, en cambio, siempre tuve una debilidad extraordinaria por mi madre, que, a sus cincuenta años, es todavía una mujer de rompe y rasga, incapaz de enternecerse por nadie.*

*Siguiendo con lo mío, digo que yo vi que aquel ampararse en casa de la hermana de mi madre iba a acabar muy pronto peor que el rosario de la aurora. Y como, por entonces, yo había hecho amistad con unos gitanos, di en abandonar mi familia adoptiva e irme con ellos, a recorrer estos mundos que más que a Dios se me antoja pertenecen al Diablo.*<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

La jeune fille de quatorze ans se joint alors aux péripéties de deux gitans et commence à découvrir le monde qui l'entoure. Ainsi, finit-elle par considérer le couple comme sa nouvelle famille.

*Los gitanos eran una pareja ya de edad. Alto, viejo, bien plantado y sucio, con unos bigotazos que daban miedo, si se los alzaba, pero que, generalmente, los llevaba lacios, caídos, como un chino, el hombre era un verdadero artista, pues sabía tocar el pito, la guitarra y el acordeón. Llevaba dos monas amaestradas, que bailaban y jugaban, y había perdido últimamente, de miseria, a un oso que el viejo quería mucho, pues le daba muy buenos cuartos. Al gitano le llamaban el Cuchiyiyas por Andalucía y el Cuchillas por Levante. Era muy borracho y se gastaba todo el dinero en vino. Pero nunca me pegó y me llamaba «la nena», con simpatía.*

*La mujer era menos vieja, aunque no joven, garbosa y decidida. Sabía más que el hombre, pues sus dedos eran maestros en «apañarlo» todo y nadie la atrapó nunca en el momento de practicar su ciencia.*

*Aunque los dos se pegaban también, como la mayor parte de los españoles, era de otra manera que la de mis padres, los porteros de la calle Real. Porque, según he visto, hay modos y modos de zurrarse la badana; el de estos gitanos era simpático y estoy por decir que hasta cariñoso. Pues ella tenía gracia para todo y él una seriedad solemne que no perdía nunca, ni aun hablando de su oso, que había sido una maravilla de bicho, de creer sus palabras.*

*Abandoné, pues, con ellos, Almería, en un amanecer de marzo, midiendo con nuestros pasos la carretera de Málaga, mientras se doraba la Punta del Río y el cabo de Gata asomaba su morro entre los velos de la niebla del golfo.*

*Todo se había arreglado muy bien. Me escurrí sin dificultad de la casa y me junté con los gitanos en las afueras de la ciudad. Allí, tras unas chumberas, me quité la ropilla y me puse una faldita larga muy graciosa y una blusa con un pañuelo al cuello que me dio la Bermeja, que era mi nueva madre. Hicimos un lío con mis cosas, para venderlo todo en la primera ocasión, y, airosa y juncal como una faraona, me dispuse a cumplir mis catorce añitos, que se me venían ya encima, por aquellos caminos de la costa.<sup>56</sup>*

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

La fuite avec les gitans donne lieu au commencement des aventures de Lola. Lorsqu'elle se retrouve à nouveau seule, sans protection, après l'arrestation du gitan et la mort de sa « nueva madre », Lola apprend à survivre avec ses seules forces.

L'héroïne n'arrive pas à résoudre le mystère de ses véritables origines, puisque sa mère adoptive refuse de lui avouer le secret. Lorsqu'elle meurt, elle emporte la vérité dans sa tombe. Et même la mère supérieure de l'orphelinat meurt sans que Lola puisse connaître l'histoire de sa naissance.

Ainsi, l'héroïne ne peut-elle que suppléer à ce manque avec l'imagination.

*Por entonces, precisamente, murió mi madre, la portera, de una sangre que se le subió a la cabeza. Yo me fui en tren a Mojácar, pero llegué tarde; a la pobre mujer se le había acabado ya el aliento.*

*Lo sentí doblemente. Porque siempre me había tenido ley y porque se llevó a la tierra el secreto de mi nacimiento, que no quiso declararme nunca, pues aseguraba que era mejor que no lo supiera. Por eso, cuando volví a pasar por Almería, traté de ver a la madre superiora del hospicio, pero había muerto también. Y aunque me quedé dos o tres días allí, intentando averiguar algo sobre mis padres verdaderos y sobre los motivos que les obligaron a dejarme hospiciana, no hubo forma de aclarar la cosa, y el misterio de mi nacimiento parece haberse cerrado definitivamente, lo cual la verdad es que no me desagrada demasiado, pues así puedo imaginarme unos padres maravillosos, como no habrían de ser en realidad.<sup>57</sup>*

La naissance de l'héroïne se place sous le signe de l'expulsion et de la marginalité, à partir de son abandon à l'orphelinat : Lola est en fait le fruit d'une relation illicite, qui ne peut qu'être expulsée et refusée par les conventions sociales de l'époque. À cet abandon primaire correspond la sortie de l'orphelinat, que Lola considère comme sa première famille. Par la suite, l'abandon est le fait de Lola elle-même, qui décide de s'enfuir avec les gitans.

Les sœurs de l'orphelinat, les concierges et les gitans sont perçus par l'héroïne comme des figures familiales, qui la protègent du monde. Il s'agit tout de même d'une protection instable et précaire, à laquelle l'héroïne devra faire face toute seule.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 277-278.

En conclusion, on peut bien affirmer que le personnage picaresque est présenté comme un héros expulsé du ventre familial, ou alors dépourvu de famille. Le schéma du père absent et de la mère prostituée n'apparaît pas de manière figée, même s'il est récurrent dans les romans ici analysés.

Ce qui demeure en tant qu'élément de permanence invariable est le motif de l'expulsion. Cette expulsion, ou alors cette marginalisation, se révèle d'abord au sein de la famille puis au sein de la société.

L'abandon primaire que le héros subit – et peu importe que sa famille soit symbolique, comme dans le cas de *Berlin Alexanderplatz* – se traduit en fait par un refus de toute stabilité sociale. Ainsi, même s'il n'est pas nécessairement présent, l'aspect de la naissance ignoble se lie-t-il à l'aspect de la marginalisation du héros picaresque.

#### 4. *La marginalisation*

Le récit picaresque se configure donc comme l'histoire d'une marginalisation. Cette marginalisation – qui, comme on l'a montré dans les pages précédents, est bien symbolisée par l'expulsion de la famille – assume une fonction active et une fonction passive. En tous cas, elle n'est jamais statique.

Le personnage est en fait marginalisé par la société, mais il se retrouve simultanément à agir au sein de sa propre condition. Vivre en marge n'est pas tout-à-fait un statut immobilisant : le fait de ne pas être intégré permet au héros de garder une perspective originale sur le monde qui l'entoure.

En outre, le fait d'être marginal confère au personnage une liberté d'action majeure : il a la possibilité d'échapper aux règles sociales, qu'il ne prend même pas en considération sauf si elles lui conviennent.

Le roman *Les racines du ciel* a valu à Romain Gary d'obtenir le prix Goncourt en 1956. L'auteur – qui est le seul à avoir remporté le Goncourt deux fois – gagne le prix à nouveau en 1975 avec *La vie devant soi*, en utilisant le pseudonyme d'Émile Ajar.

Dans *Les racines du ciel* on remarque déjà des motifs picaresques, même si Gary affrontera plus tard, en 1965, une réflexion ponctuelle sur ce sujet dans son essai *Pour Sganarelle*. En effet, plusieurs personnages secondaires – Habib ou Korotoro, par exemple –, ainsi que le héros, présentent des traits picaresques.

Le héros, Morel, est un Français rescapé de la Seconde Guerre mondiale et expatrié en Afrique. Il a tout perdu, sauf son esprit de lutte pour la liberté et pour la dignité de l'homme. En Afrique il s'est engagé dans un combat pour la protection des éléphants contre les chasseurs qui sont en train de les exterminer. Le massacre des éléphants représente au sens plus large le massacre de l'homme qui vient de procéder à sa propre extermination avec la Seconde Guerre mondiale.

Morel est en fait sorti d'un camp de concentration, où il a réussi à garder intact son esprit de liberté grâce à l'image de l'un des animaux les plus puissants au monde : l'éléphant.

– Je dois vous dire aussi que j’ai contracté, en captivité, une dette envers les éléphants, dont j’essaye seulement de m’acquitter. C’est un camarade qui avait eu cette idée, après quelques jours de cachot – un mètre dix sur un mètre cinquante – alors qu’il sentait que les murs allaient l’étouffer, il s’était mis à penser aux trousseaux d’éléphants en liberté – et, chaque matin, les Allemands le trouvaient en pleine forme, en train de rigoler : il était devenu increvable. Quand il est sorti de cellule, il nous a passé le filon, et chaque fois qu’on en pouvait plus, dans notre cage, on se mettait à penser à ce géants fonçant irrésistiblement à travers les grands espaces ouverts de l’Afrique. Cela demandait un formidable effort d’imagination, mais c’était un effort qui nous maintenait vivants. Laissés seuls, à moitié crevés, on serrait les dents, on souriait et, les yeux fermés, on continuait à regarder nos éléphants qui balayaient tout sur leur passage, que rien ne pouvait retenir ou arrêter ; on entendait presque la terre qui tremblait sous les pas de cette liberté prodigieuse et le vent du large venait emplir nos poumons. Naturellement, les autorités du camp avaient fini par s’inquiéter : le moral de notre block était particulièrement élevé, et on mourait moins. Ils nous ont serré la vis. Je me souviens d’un copain, un nommé Fluche, un Parisien, qui était mon voisin de lit. Le soir, je le voyais, incapable de bouger – son pouls était tombé à trente-cinq – mais de temps en temps nos regards se rencontraient : j’apercevais au fond de ses yeux une lueur de gaieté à peine perceptible et je savais que les éléphants étaient encore là, qu’il les voyait à l’horizon... Les gardes se demandaient quel démon nous habitait. Et puis, il y a eu parmi nous un mouchard qui leur a vendu la mèche. L’idée qu’il y avait encore en nous quelque chose qu’ils ne pouvaient pas atteindre, une fiction, un mythe qu’ils ne pouvaient pas nous enlever et qui nous aidait à tenir, les mettait hors d’eux. Et ils se sont mis à figoler leurs regards ! Un soir, Fluche s’est traîné jusqu’au block et j’ai dû l’aider à atteindre son coin. Il est resté là un moment, allongé, les yeux grands ouverts, comme s’il cherchait à voir quelque chose et puis il m’a dit que c’était fini, qu’il ne les voyait plus, qu’il ne croyait même plus que ça existait. On a fait tout ce qu’on a pu pour l’aider à tenir. Il fallait voir la bande de squelettes que nous étions l’entourant avec frénésie, brandissant le doigt vers un horizon imaginaire, lui décrivant ces géants qu’aucune oppression, aucune idéologie ne pouvaient chasser de la terre. Mais le gars Fluche n’arrivait plus à croire aux splendeurs de la nature. Il n’arrivait plus à imaginer qu’une telle liberté existait encore dans le monde – que les hommes, fût-ce en Afrique, étaient encore capable de traiter la nature avec

*respect. Pourtant il a fait un effort. Il a tourné vers moi sa sale gueule et il m'a cligné de l'œil. « Il m'en reste encore un, murmura-t-il. Je l'ai bien planqué, bien au fond, mais j' pourrai plus m'en occuper... J'ai plus c' qu'il faut... Prends-le avec les tiens. » Il faisait un effort terrible pour parler, le gars Fluche, mais la petite lueur dans les yeux y était encore. « Prends-le avec les tiens... Il s'appelle Rodolphe. – C'est un nom à la con, que je lui dis. J'en veux pas... Occupe-t'en toi-même. » Mais il m'a regardé d'une façon... « Allez zou, lui dis-je, je te le prends, ton Rodolphe, quand t'iras mieux, je te le rendrai. » Mais je tenais sa main dans la mienne et j'ai tout de suite su que Rodolphe il était avec moi pour toujours. Depuis, je le trimbale partout avec moi. Et voilà, mademoiselle, pourquoi je suis venu en Afrique, voilà ce que je défends. Et quand il y a quelque part un salaud de chasseur qui tue un éléphant, j'ai une telle envie de lui loger une balle là où il aime bien ça, que je n'en dors pas la nuit. Et voilà pourquoi aussi j'essaye d'obtenir des autorités une mesure bien modeste...<sup>1</sup>*

Morel décide alors de se battre à tout prix pour la cause des éléphants, qui revêt évidemment une importance bien plus large pour lui. C'est pourquoi il part pour l'Afrique et essaie de faire passer une pétition. Il affronte malheureusement les intérêts économiques et politiques liés à la chasse des éléphants.

L'un des procédés du récit picaresque est la construction d'une pluralité des points de vue autour du personnage principal, qui ne peut jamais être perçu en tant que héros totalement positif ou totalement négatif. Ce « portrait kaléidoscopique »<sup>2</sup> de Morel passe à travers la focalisation sur différents personnages, qui racontent ses expériences sans savoir qui il est.

Comme Gary l'expliquera dans *Pour Sganarelle*, la veine picaresque du roman sert dans la lutte contre ce qu'il appelle « la Puissance » :

*Je ne m'y attendais pas, mais il est là. Comme toujours, c'est la difficulté qui l'a fait surgir : lorsque je cherche par quel biais attaquer la Puissance, le personnage se présente tout de suite. Dès que la colère me monte aux yeux, dès que mes poings se serrent, dès que je sens que je vais éclater si je ne décharge pas ça, dès que j'ai envie, mais alors*

---

<sup>1</sup> Romain Gary, *Les racines du ciel*, Paris : Gallimard, 2009, p. 54-56.

<sup>2</sup> Firyél Abdeljaouad, *Les racines du ciel de Romain Gary*, Paris : Gallimard, 2009, p. 56.

*envie, envie ! de me colleter avec la réalité, de lui mettre des bâtons dans les roues, de la réduire à n'être plus que le fournisseur de mon roman, de notre Roman, le personnage se précipite : c'est un appel auquel, depuis que le roman existe, le pícáro n'a jamais pu s'empêcher de répondre. Il est, ce chenapan, toujours prêt au pillage de toutes les réalités de rencontre.*<sup>3</sup>

La réalité contre laquelle le pícáro se heurte n'est rien d'autre que la société contemporaine, qui pour Gary peut être symbolisée par la bombe à hydrogène : « Le contexte social, évidemment, ce sera la bombe H, puisque c'est elle qui menace, à la fois, le contexte social et le roman ».<sup>4</sup>

Dans de nombreux romans, l'auteur utilise en fait la figure du physicien qui a collaboré à l'invention de la bombe H. Et dans *La tête coupable* on découvrira aussi que l'inventeur de la bombe H n'est autre que l'une des différentes identités du pícáro. Ce personnage récurrent est présent même dans *Les racines du ciel*. Il finit par représenter l'homme qui s'extermine lui-même. Et l'homme est l'espèce la plus « en voie d'extinction », selon Saint-Denis qui raconte sa rencontre avec Morel.

*« – Donnez-leur cette liste que nous avons établie : elle énumère tous les spécimens menacés d'extinction et dont la protection est nécessaire.*

*« Je pris la liste et, dès le premier coup d'œil, vis que l'homme ne figurait pas. J'étais à ce point écœuré du mot et de la chose, que je poussai un soupir de soulagement, et il me fut tout de suite plus sympathique. Il savait bien éviter d'inutiles sensibleries. En dehors des éléphants, le tableau comprenait encore le gorille de montagne, le rhinocéros blanc, le céphalope à dos jaune et, en général, toutes les espèces que nos forestiers et nos naturalistes signalaient en vain au gouvernement depuis des années. Mais, ainsi que je vous l'ai dit, mon Père, le principal intéressé n'y figurait pas, et je fus pris d'une douce hilarité à l'idée que, cette fois, il n'allait pas passer au travers, et que bientôt peut-être on allait en être débarrassé. Je regardai Morel, d'un air de sous-entendu, mais c'est en vain que je cherchai sur son visage un signe de complicité, il paraissait simplement en rogne, il n'y avait pas chez lui trace d'arrière-pensée, et ma bonne humeur se mua en exaspération*

---

<sup>3</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, Paris : Gallimard, 2003, p. 140-141.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 140.



*devant un tel refus de coopérer. C'était clairement un de ces hommes bien intentionnés qui n'ont pas du tout le sens de l'ironie et qui ne voient pas plus loin que le bout de leur nez. Il se tenait devant mon cheval, dans l'herbe, les jambes un peu écartées, avec un air stupide de fermeté, d'obstination, et il ne paraissait vraiment douter de rien.*<sup>5</sup>

Ainsi, Morel ne cesse-t-il d'apparaître comme un homme étrange et peu intégré au sein de la société. Alors que les autres personnages ne croient pas à l'idéal, il ne s'adapte pas du tout à la vision cynique de l'existence humaine et poursuit sa lutte.

*Ce qu'il défendait c'était une marge humaine, un monde, n'importe lequel, mais où il y aurait place même pour une aussi maladroite, une aussi encombrante liberté. Progression des terres cultivées, électrification, construction de routes et de villes, disparition des paysages anciens devant une œuvre colossale et pressante, mais qui devait rester assez humaine cependant pour qu'on pût exiger de ceux qui se lançaient ainsi en avant qu'ils s'encombrent malgré tout de ces géants malhabiles pour lesquels il ne semblait plus y avoir place dans le monde qui s'annonçait... Il fumait sa cigarette, immobile sur sa selle, observant le troupeau avec une joie paisible, comme s'il n'eût pas eu d'autres soucis.*<sup>6</sup>

Morel est hors de la société, il combat presque seul pour sa cause : « Il y a encore de la marge... Et c'est justement là que je suis, moi ».<sup>7</sup>

Sa lutte contre la société représente sa façon de sauvegarder sa dignité d'homme après la Seconde Guerre mondiale. Il ne peut qu'être en marge d'une telle société, et il ne peut que se ranger du côté de la nature : il voudrait que les hommes puissent reconquérir les racines du ciel, c'est-à-dire la dignité et la liberté.

Morel, qui présente bien-sûr lui-même de nombreux aspects picaresques, parcourt toute l'Afrique Équatoriale Française pour faire signer sa pétition. Les autorités le cherchent mais personne ne le trouve. Un ancien député noir, Waïtari, essaie d'exploiter la protestation de Morel en faveur du mouvement d'indépendance des noirs contre les

---

<sup>5</sup> Romain Gary, *Les racines du ciel*, op. cit., p. 131.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 281.

colonisateurs. Les éléphants ne sont qu'un prétexte. Mais Morel est trop idéaliste, presque fou, et il refuse d'être assimilé – voire, intégré – à un mouvement qui n'est pas le sien. Il continue à suivre son chemin, indépendamment de tout et de tous.

Habib est le propriétaire du Tchadien, et il mène un trafic d'armes avec De Vries. Lorsqu'il est découvert, il s'enfuit avec Morel. Mais, par la suite, il passe par intérêt du côté de Waïtari, qui le charge de surveiller Morel : l'ex-député à l'Assemblée Nationale veut à tout prix éviter que Morel tombe vivant dans les mains des autorités. Habib, ainsi que De Vries, expriment une vision cynique et opportuniste du monde.

Tout en étant une œuvre qui ne peut pas être réduite à la seule définition de récit picaresque, mais qui en présente quand-même de nombreux traits, *Les racines du ciel* met en scène l'opposition entre le personnage et la société, de laquelle il ne peut que s'éloigner ou être éloigné.

*Cristi polverizzati* de Luigi di Ruscio a été publié en Italie en 2009 par l'éditeur Le Lettere. Ce roman fait partie de la production en prose de l'auteur, qui comprend *Palmiro* (1986), *Le mitologie di Mary* (2004) et *L'allucinazione* (2007).

En ce qui concerne la poésie, Di Ruscio débute en 1953 avec *Non possiamo abituarci a morire*, et continue avec *Le streghe di arrotano le dentiere* (sorti en 1966, préfacé par Salvatore Quasimodo), *Apprendistati* (1978), *Istruzioni per l'uso della repressione* (1980), *Epigramma* (1982), *Enunciati* (1993), *Firmum* (1999), *L'ultima raccolta* (2002), *Epigrafi* (2003), *15 epigrafi con dedica* (2007), *Poesie operaie* (2007) et *L'Iddio ridente* (2008).

L'œuvre poétique de l'auteur est évidemment plus riche d'un point de vue quantitatif, même si Di Ruscio indique que la prose n'est qu'une question de longueur par rapport à la poésie : « La poesia è una cosa corta, nel romanzo le cose vanno per le lunghe ».<sup>8</sup> Dans la prose, le libre jeu de l'intelligence (« il libero gioco dell'intelligenza ») est encore possible, car la prose a gardé le sourire de la spontanéité (« il sorriso della spontaneità »). La prose est donc un choix stylistique fondé sur la volonté d'éviter l'obsession formelle prétendue de la poésie, devenue un fait critique (« un fatto critico »).

---

<sup>8</sup> Luigi di Ruscio, *Cristi polverizzati*, Firenze : Le Lettere, 2009, p. 259.

*Liberiamoci per sempre dal ripetuto, dallo stradetto, dal codificato, incastriamo in poche righe il sorriso dell'universo. Si sono invertite le parti, la poesia è diventata un fatto critico e la troverai meglio vagante nell'oceano della prosa, siamo rimasti fulminati e scottati giocando tra le altissime tensioni. Ogni verso speculato sino all'ossessione come si trattasse di un sillogismo, il sorriso della spontaneità è rimasto nella prosa, qui è ancora possibile il libero gioco dell'intelligenza. La vita chiusa in un uovo come Cristo chiuso nel sepolcro, a pasqua suonano le campane per il Cristo risuscitato e mi mangio quattro uova lessate in acqua colorata. Osservo la tenerezza dei fiori bianchissimi dell'ortica notando che l'ortica ha bisogno di molto fosforo, quindi cresce bene dove gli uomini hanno cacato molta cacca fosforescente.*<sup>9</sup>

Ce récit picaresque est défini comme un « romanzo romanzesco »<sup>10</sup>, « romanzo memoriale »<sup>11</sup>, « romanzo non troppo romanzato »<sup>12</sup>, « romanzo palmiresco »<sup>13</sup> et « poema romanzato ».<sup>14</sup> Il s'agit en tous cas d'un récit autobiographique, d'un *Bildungsroman* picaresque<sup>15</sup>, dans lequel le plan du narrateur et celui du héros sont constamment confondus, entre présent et passé, réalité et imagination.

*Graziosissimo lettore lei capirà io trascrivo questo romanzo memoriale così come umanamente lo ricordo e inaspettatamente nel racconto degli anni giovanili del poeta Smerri si introduce il caos dell'ultimo o penultimo anno di questo millennio e per dirvela tutta ora 30 dicembre 1999 (ore 04.10) sto in mutande davanti al computer a rivedere per l'ennesima volta codesto casino di romanzo quasi tutto immaginario nonostante che questa maledetta realtà si introduce negli avvenimenti che non dovrebbero oltrepassare gli*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>15</sup> Massimo Raffaelli, « L'ultimo picaro », in *La Stampa – Tuttolibri*, 30 mai 2009, p. 3 : « Non si tratta di romanzi ma di memoriali autobiografici stravolti nello spazio-tempo, plasmati con furia espressionista: tema elettivo, o meglio esclusivo, è la sopravvivenza a questo mondo della persona di Luigi Di Ruscio (in un *Bildungsroman* picaresco dove il protagonista deve superare enormi ostacoli di Storia e Natura) cui corrisponde, in parallelo, la genesi o il senso della sua stessa poesia ».

anni '50, ora dopo tanti anni riesco a ricordare gli avvenimenti vissuti o immaginari in maniera molto approssimativa.<sup>16</sup>

Le narrateur-héros raconte sa vie à rebours. Une fois émigré à Oslo, où il travaille comme ouvrier et où il se marie, il se rend compte que son Ithaque a disparue. Il ne lui reste qu'à s'appropriier son passé à travers l'écriture.

*Scrivere questi romanzi è scrivere un'altra storia non presa in considerazione da nessuno storico. Dunque venivamo liberati e con la liberazione scoppiava una catastrofe. Dietro le truppe che avanzavano squadre di spargitori di DDT, anche io venni aggregato ad una squadra. Tutti i corsi d'acqua, tutti i fossi e tutte le stalle dovevano essere sbruffate di un liquido oleoso e puzzante che era DDT. Eravamo muniti di una pompa uguale a quella adoperata dai contadini per dare il verderame. Chi non ha visto il Piceno prima della catastrofe del DDT non ha visto niente. I cieli estivi erano un firmamento sfrecciante di rondini, le frecce nere sfrecciavano tutta la volta celeste, gli strapiombi della notte erano tutti come traforati dalle lucciole estive. Gli sprofondi della notte erano palpitanti. Quando emigrai e ritornai per le ferie dopo tre anni, gli squarci mi sembrarono subito enormi anche perché io, stranamente, nelle nostalgie mi ricordavo soprattutto dei posti della mia infanzia, tante erano le terre franate e abbandonate, i cieli, senza più le tante rondini, anche loro sembravano squarciati e gli sprofondi della notte erano proprio sprofondi, poi mi accorsi che la gente non solo non parlava più in dialetto, ma parlava una lingua stranissima. Ma che stanno dicendo? A cena mi fu rivelato il mistero. C'era la televisione accesa, ecco il Carosello, per la madonna, non sanno più parlare, parlano tutti come il Carosello, il tutto era diventato una stronzata. Ulisse ritorna ed Itaca è sparita e posso ritrovarla solo qui quando scrivo. Nei ritorni ci sarà questa angoscia di non ritrovare più i mondi della nostra nostalgia, Itaca è sparita. Dei cambiamenti catastrofici che avvengono piano piano è difficile accorgersene, se ne accorge bene però chi emigra e ritorna dopo alcuni anni, proprio come ho fatto io. Tutto doveva essere fragilissimo se è crollato così facilmente. Eravamo stati il massimo dell'inettitudine. Nessuno mi crede quando racconto che i campi di grano verso maggio erano tutti infioccati di tulipani rossi, riempiti totalmente di tulipani perché l'aratura non era meccanizzata e l'aratro non*

---

<sup>16</sup> Luigi di Ruscio, *op. cit.*, p. 102.

*riusciva a distruggere le cipolle dei tulipani. Mi dico anche che nei momenti di morte il poeta deve incarnare la resistenza a tutti i costi. Sento la nostalgia del mondo com'era, però da quel mondo emigrerò per sempre e vedrai che se sparissero tutti i vescovi sentiremmo la loro mancanza, tutto quello che sparirà lo ricorderemo più bello più luminoso di quello che era. Chi scrive ha la mania di elogiarli i mondi morti e sepolti, che però finché sono vivi, sono di una ripugnanza straordinaria.<sup>17</sup>*

Le roman s'ouvre avec la naissance du héros :

*Parto difficilissimo, spesso si nasce venendo stritolati, lo shock dell'aria freddissima rispetto al calore del ventre materno, la luce vivissima, i rumori assordanti, la poesia retrocede verso la prima angoscia, potevano immaginare che l'elettroshock rimettesse le cose al loro posto perché era come se lo shock iniziale si ripetesse, l'angoscia di rimanere rinchiusi in un ventre per sempre, l'essere che dilegua nel nulla è il passare e morte, il nulla che dilegua nell'essere è il sorgere e la nascita, la morte è un ritornare nella condizione prenatale, quando ero il niente che viveva il niente e di questa condizione mai nessuno si è lagnato. Certi nascono da una vagina apertissima ed escono come imperatori dalla porta sacra tutto oliato e pronto per l'esposizione. Certi come ghigliottinati e fucilati morivano al centro di un festoso cerimoniale. Ero immerso nelle acque fetali, sono immerso in questa acqua sociale. Certi con rendite stupefacenti morivano torturati da costosissimi interventi chirurgici, straziati da speculate operazioni chirurgiche, certi muoiono ai lati delle strade avvolti da una calma stupefacente. Siamo nati e poteva anche non nascere niente, una volta mia moglie mi disse che non dovevo disperarmi tanto, noi siamo nati e tanti neppure riescono a nascere. Mi è stato raccontato che prima di nascere eravamo nel pensiero d'Iddio, poteva non nascere niente, non facciamo confusioni tra il niente e il vuoto, il niente non può essere neppure riempito. Il niente può solo trapassare nell'essere più spettacoloso. Oppure come nelle bellissime svalutazioni quando milioni si tramutano in milioni di niente. Mia moglie rimaneva continuamente incisa, incinta, nonostante che non facevo che adoperare gomme di tutti i tipi conosciuti e pensavo di chiamare la mia ultima raccolta dentro il ventre del mostro, chiuso per sempre nella società dello sfruttamento e dei mangiatori di uomini. Gli eletti, i*

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

*migliori si divertivano in bellissimi massacri, se non appartieni al popolo d'Iddio sarai prima o poi un assassino, se appartieni ad un popolo separato sarai prima o poi assassinato, così vedevo le cose ed invece era tutto più complicato e terrificante, non è detto che la vittima sia una persona per bene, tante volte prima d'ammazzarli li abbrutiscono e perdo tempo con poesie che sembravano macchinette verbali produttrici di niente. Tentare di cambiare il mondo con una forsennata scrittura, anche questa cazzata ho immaginato, a Milano perfino l'aria è diventata pericolosa e pensano alle poesie, per la mancanza di aria respirabile non ci saranno proteste, potremo agitarci solo per i mali immaginari. Nonostante che mai ho avuto un'auto e spengo a sproposito i radiatori e non consumo neppure l'energia della dinamo della mia bicicletta. Siamo tutti peccatori e il miracolo della vita in questo pianeta non è cosa eterna e un miracolo sarà necessario per la sopravvivenza degli insetti più corazzati e il sottoscritto inabile in tutto può permettersi il lusso di scrivere le poesie.<sup>18</sup>*

Dans ce passage, la juxtaposition entre le ventre maternel et la société apparaît clairement. Le héros était immergé dans le liquide amniotique, comme il est immergé après l'accouchement dans la société : « Ero immerso nelle acque fetali, sono immerso in questa acqua sociale ». En outre, dès le début, c'est un marginal.

*Io ero uno di quei tipi che si sente ebreo tra i palestinesi e palestinese con gli ebrei un bianco tra i neri e un nerissimo tra tutti i bianchi di colore. E giovanissimo come ero mi prendeva grandi smanie di partire. Fermo mi diventava una trappola dentata, non facevo che sognare le fughe ero inseguito da un orrore tanto terrorizzante che mai sono riuscito a voltarmi per vedere che razza d'orrore m'inseguisse.<sup>19</sup>*

Le héros est celui qui est toujours différent des autres, tel est son statut identitaire. Il connaît bientôt l'envie – l'impulsion, peut-être – de s'enfuir : il désire échapper à quelque chose d'horrible, qui apparaît dans ses cauchemars tout au long du roman, mais il n'aura jamais le courage de se retourner et de regarder ce qu'il fuit.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 5

*Ed è già complicatissimo il problema della nostra identità, siamo troppe cose, io sono piceno, italico, europeo e appartengo ad un certo universo siamo troppe cose per essere fanatici, trovare l'unità di se stessi è difficile, il caos di una identità che ha per centro queste continue scritte.*<sup>20</sup>

Son pays natal, Fermo, est un piège denté (« trappola dentata ») duquel il ne veut que s'enfuir. Ainsi, le héros vit-il dans la condition d'avoir été jeté dans le monde : « scrutate le parti oscure e irriverenti del sottoscritto Smerri, intestardito a voler sapere con precisione in che razza di pianeta è stato scaraventato ». <sup>21</sup> Il a été balancé sur cette planète.

*Io non ho fatto certo domanda per venire al mondo. Appena nato fui considerato responsabile di un peccato atroce commesso all'inizio dei tempi da due tipi abbastanza irresponsabili come Adamo ed Eva e avendo mia madre avuto un parto difficile fui battezzato in fretta per sicurezza perché senza un tale battesimo avrei potuto scontare una pena atroce per tutta l'eternità considerato peccaminoso di orribili delitti subito appena nato senza essermi ancora pisciato addosso. Il momento della nostra nascita e il momento della morte sono vissuti nella nostra più completa assenza. La casa nostra in vicolo Borgia, la cantina un interrato con la latrina senza fogna, una fossa che avrebbe potuto eternamente contenere tutta la merda nostra, poi il piano della cucina con un focolare molto largo e basso, il fornello a carbone vegetale, all'ultimo piano, le due camerette, in una cameretta c'eravamo noi quattro, le finestre piccole e i muri molto spessi, sembrava una casa fortificata, il soffitto della cameretta era spiovente con le travi scoperte e sul soffitto le macchie della calce arrugginita, quando pioveva gocciolava da tutte le parti, la luce elettrica ogni tanto spariva perché non si riusciva a pagare la bolletta della luce, dallo spesso cartone di una finestra trafileva un filo di sole.*<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 7.

Dès qu'il naît, dans une famille très pauvre, il est coupable : coupable non seulement du péché originel, mais aussi de l'accouchement difficile de sa mère. L'enfant reçoit le baptême en toute hâte, dans la peur qu'il ne survive pas assez longtemps.

Le père du héros est un maçon qui vient d'une famille de paysans, et il semble vivre dans un monde étrange.

*Io vivevo tra due mondi opposti, quello fuori da mio padre e quello di mio padre, tra due mondi ugualmente tenebrosi e orribili e dovevo trovare identificazione in qualcosa di diverso, in Iddii completamente astratti e azzurri, in regni di erbe, in regni vegetali.*<sup>23</sup>

Le héros passe à travers une série de travaux, mais ce qu'il désire réellement, c'est être écrivain. Autodidacte, il devient poète même s'il ne part pas d'une condition privilégiée : « Non sono un poeta nato ci sono diventato a forza di calci in culo ». <sup>24</sup>

Son apprentissage est en fait particulier, puisque ses premières lectures ne suffisent pas à le transformer en poète : *Lavorare stanca* de Pavese, *Ossi di seppia* de Montale et l'anthologie *Lirici nuovi* éditée par Anceschi. En effet, la rencontre avec une femme aura la capacité de faire du héros un vrai poète, et pour toujours. Le nom de cette femme reprend celui du héros (Palmiro) pour devenir Palmira, Palmina et Vampira. <sup>25</sup>

*Insomma c'era uno sfruscamento orgasmico sotto di noi orgasmici com'eravamo, sotto l'imbottita c'era già da tempo tutto il calore della Palmira e adesso che facciamo l'amore anche nel letto siamo proprio concubini penso, ci avvolgemmo nel nostro concubinaggio e poi piombammo senza neppure accorgercene in un profondo sonno. Io mi misi stranamente a sognare che facevo l'amore con una bellissima, ed era proprio la Palmira con cui sognavo di fare l'amore e piano piano risvegliandomi o ridestandomi delicatamente da questo sogno, proprio mentre piano piano mi ridestavo mi accorsi che eravamo strettamente congiunti. Dormivo e sognavo di essere allacciato alla Palmira e nello stesso tempo ero allacciato a lei.*

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 164 : « con questa Palmina, Palmira, Vampira, strega lussuriosa e manesca e infermieristica, c'è da aspettarsi di tutto ».



*Il mio sogno più bello era nello stesso istante la mia realtà più bella e Palmira, forse anch'essa dentro un proprio sogno, assecondava il mio con estrema morbidezza e che il sogno fosse anche la realtà e la realtà fosse il sogno mi procurò una folgorazione enorme e anche se il mistero mi capitò una sola volta in tutta la vita fu come se improvvisamente fosse entrato Iddio dentro di me e fu proprio questo che mi rese poeta per sempre.<sup>26</sup>*

C'est donc à travers sa condition de marginal, à travers la pauvreté qu'il partage avec ses personnages, qu'il peut rejoindre enfin le statut de poète.

*Poeta piccolo infinitesimale che ha smesso da poco i pantaloncini corti con poesie grandi e sprocedate, i lettori non vanno certo a cercare le mie poesie io non dovrei andare a cercarli, l'incontro più è casuale e più sarà travolgente, scriverei anche se i lettori diventassero impossibili in un pianeta deserto, poesie sugli avvenimenti più illustri con mezzi della verbalizzazione più adeguati al caos quotidiano, il tutto era scopiazzato dal poeta intestardito a voler rinvigorire l'anima nostra essendo difficili e complicati i nostri rapporti con il mondo, nessuna poesia è definitiva, prego a tutti quelli che hanno letto le mie poesie di far rimanere la cosa segreta, se certi vengono a sapere che sono anche poeta si mettono in testa che sono anche pederasta, cornuto no, perché non ho nemmeno la ragazza. Vivevo in un mondo in cui a me personalmente non era stato predisposto niente, uno veramente gettato nel mondo, un mondo in cui di mio non c'era niente, un mondo che doveva assolutamente essere rinnovato e per i rinnovamenti io potevo iscrivere solo le poesie che da quasi tutti erano irrise, c'erano dei cambiamenti che però risultavano solo dei peggioramenti e un giorno ci sarà perfino la nostalgia per l'orribile che è stato scartato. La nostra attività più è rigorosa e più diventa comica.<sup>27</sup>*

La vision de la société, dans sa hiérarchie, est expliquée à travers une vision théologique. Le héros est un marginal à cause d'une faute primaire et de l'absence de grâce divine, de telle sorte qu'il se trouve hors de la pyramide sociale et ce non pas parce qu'il

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 112.

est pire que les autres : l'appartenance à la société lui a été niée et, par conséquent, il ne fait pas partie de la base de la pyramide mais se trouve hors de celle-ci.

*Ci sono le carceri, i manicomii, i conventi, luoghi dove non si scopano ma dove continuano le segrete masturbazioni, c'è questa castrazione sociale, quelli caduti nell'ultimo strato sociale vengono sterilizzati. In questa piramide sociale più uno sale ai vertici e più si avvicina a Dio, più cade verso la base e più è nell'inferno, le opere non contano, come per i luterani e i calvinisti, è solo la fede che salva, la grazia è gratuita e disinteressata, non stanno ai vertici della piramide sociale i migliori, ma solo i toccati dalla grazia gratuita e disinteressata, e io cado verso l'inferno della base non perché sono peggiore degli altri, ma perché la grazia gratuita e disinteressata del padreterno mi è stata negata. Sono caduto tanto in basso che ormai sono perfino fuori della piramide. Ero preso però dalle teorie di Šklovskij. L'arte è legata allo stupore, allo straniamento, allo straniare, all'essere fuori, e volevamo non solo descrivere la vita ma partecipare alla creazione di una vita nuova. Insomma ero comunista, volevo appiattire la piramide sociale perché le gioie paradisiache e infernali fossero ravvicinatissime e alla portata di tutti gli appartenenti al mistero del sistema sociale. *Mysterium tremendum*, perché tutto qui è destinato alla morte. Non è solo una piramide sociale, ma anche una trottola sociale, con il vertice molto appuntito e la base molto appiattita e la trottola per rimanere nel giusto equilibrio deve girare vertiginosamente e se a uno gli viene la nausea dovrebbe uscire fuori dalla trappola, estraniarsi, trovare eremitaggi sicuri, sottrarsi. Ero dunque capace di meditazioni dove la teologia diventava sociologia e la sociologia diventava teologica. C'era dunque questa sorta di confusione stupita e c'era anche quella neve bagnata che diventava acqua appena toccava il selciato e gli asfalti di questo paese munito di manicomio, carcere e diversi conventi e anche un seminario.<sup>28</sup>*

Ainsi le héros se définit-il comme peu crédible : sans un travail fixe, sans la chaînette en or du baptême et sans argent dans ses poches.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 149-150.

*Io, disoccupato cronico e senza neppure una catenina d'oro al collo con la medaglietta benedetta e senza una lira in tasca ma con la tasca destra dei pantaloni piena di semi di zucca bene abbrustoliti, non sono certo molto credibile.*<sup>29</sup>

En ce qui concerne l'absence de travail fixe, le héros exprime une perspective particulière. Sa condition de marginal (« la mia condizione disoccupata e straniata che diventerà anche emigrata »<sup>30</sup>) lui permet d'être au dehors des schémas sociaux, et de profiter d'une liberté majeure.

*La libertà dello spirito era ed è un privilegio che mi procurava proprio la situazione di disoccupato, di non dipendente e d'asociale in cui mi sono trovato per lunghi periodi.*<sup>31</sup>

Il arrive à gagner un prix grâce à Salvatore Quasimodo et est alors reconnu en tant que poète. Toutefois, Renata Viganò l'insulte pour ses fautes d'orthographe.

*Parisini reduce dalla telefonata mi disse tutto raggianti che la Viganò aveva il piacere di conoscermi, non c'erano ancora i citofoni, non c'era neppure un portiere, un branco di scale ed eccoci davanti alla porta, ecco la Viganò così brutta e spettinata e trasandata come non potevo immaginarmela, anche io devo aver fatto un brutto effetto alla signora che appena mi vide senza neppure dire: si accomodi, presa da improvvisa furia cominció ad urlare: Queste schifezze e luridezze e orribili populismi e terribili cosmopolitismi! Non si dice «i diti», ma «le dita» carissimo, non si dice pisciare ma orinare. E devo confessare che anche se la mia vita letteraria dovesse durare in eterno mai riuscirò a scrivere «le dita» perché questa espressione mi ripugna. Ero accusato di tutti i peccati e anche dei peccati opposti.*<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 154.

Il admet n'avoir pas compris le roman de Renata Viganò (*L'Agnese va a morire*), alors que la langue de Gadda lui semble claire.<sup>33</sup> Il est considéré comme « una testa di cazzo »<sup>34</sup>, plutôt que comme un vrai poète.

Avec le prix de cent mille liras qu'il a obtenu, il séjourne à Bologne où il fréquente le parti communiste. Après avoir travaillé comme instituteur à Urbino, il part en Suisse où il travaille comme ouvrier agricole et comme plongeur.

Sa perspective reste constamment celle d'un marginal, qui observe le monde sans être remarqué. C'était déjà le cas à l'école, où il s'asseyait toujours au fond de la classe : là où il pouvait tout voir sans être vu.

*Alle elementari io ero all'ultimo banco guardavo tutte quelle schiene curve, ero all'ultimo posto essendo il più svogliato, il più disattento, il più indisciplinato, il più povero e anche il più sporco, l'ultimissimo posto è il punto migliore per vedere il mondo, vedere tutto senza essere visti.*<sup>35</sup>

Une fois publié son premier recueil de poésies, il commence à penser qu'il est temps d'émigrer. Sa condition de marginalisation demeure, en fait, à tous les niveaux de sa vie.

*Avevo anni ventitré, facevo l'autostop, passa anche la macchina mezza vuota di quelli della federazione di Ascoli, rallentano per la curva, mi guardano in faccia, invece di fermarsi accelerano, mi sono sentito una merda, eccoli nei loro rapporti interpersonali sono più belve del normale, gente personalmente da evitare, sono contro i mali del mondo e mai darebbero un piatto di minestra all'affamato, nei gruppi dell'estrema sinistra trovai zone meno imbestialite, nel paese ero normalmente emarginato perché ero al partito comunista e nel partito ero emarginato perché si era sparsa la voce che ero estremista, una situazione fallimentare su tutti i piani, quando mia madre sotto il fascismo mi indicava puntando il dito: guarda quello è un antifascista, mi indicava una figura che camminava*

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 191.

*rasando i muri, a testa bassa, una enorme vergogna, anche io ero diventato come quella figura, anche io ero diventato come quella vergogna.*<sup>36</sup>

Hors de toute définition sociale, excepté celle de l'existence, le héros peut multiplier ses identités narratives.

*A proposito però c'è anche il problema dell'identità, sono italiano ma non sono italiano, sono anche europeo e poi anche terrestre, sono anche solare cioè appartenente al sistema solare, potrei essere anche un becchino ed essere un becchino mi pone in fratellanza con tutti i becchini del mondo anche se non sono italici. Scrivo anche l'apocalisse gattara o trocchiara. Siamo troppo figli di puttane e di gattare per avere una identità sola, ci nascondiamo secondo il momento e la convenienza dietro le diverse identità, come un continuo mascherarci e nonostante personalmente io non creda in Dio c'è un Dio che crede fermamente nel sottoscritto di cui non si può negare assolutamente l'esistenza essendo anche un poeta e non un portone. Cristo disse che bisogna amare i propri nemici, quindi essendo il sottoscritto nemico d'Iddio da Dio il sottoscritto è molto amato e sogno di essere precipitato nella ritirata russa, fare le buche nella neve, con una paletta, scavavo come un matto, una tana surriscaldata da una candela accesa, la neve secca luminosissima, tutti i rumori della guerra attutiti, sono in salvo, qui non mi ritrova neppure Cristo, poi di notte mimetizzato da un lenzuolo bianchissimo correre verso il tramonto.*<sup>37</sup>

Le thème du pícaro en tant que héros aux multiples identités – que l'on analysera plus avant dans le cinquième chapitre – revient dans de nombreuses œuvres contemporaines, parmi lesquelles par exemple la trilogie *Frère Océan* de Romain Gary. Un tel personnage peut en fait profiter de son statut de marginal, pour déclencher une série presque infinie de possibilités narratives, se cachant derrière des figures à chaque fois différentes.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 250.

Le narrateur-héros sera le seul à pouvoir assister à sa véritable naissance, qui n'est rien d'autre que l'écriture.

*Non indegnamente m'inoltro nelle tenebre, questa è la frase che mi ripeto spesso anche quando sono seduto e non faccio niente. Quando tutto va verso la sfrenatezza è solo un punto fisso che rende visibile il movimento di tutte le cose. Non rompete il cazzo, chiudete le porte, lasciatemi solo in queste scritture separate che troveranno fedeli lettori anch'essi non omologati alle collettive letture e che se la spasseranno come me la sono spassata io a scrivere il tutto. Non le faticate carte, ma le allegre carte, le carte disinteressatamente iscritte e per la sola gioia di comunicarvi tutto senza le reticenze del perbenismo dell'oggettività, una scrittura viva, palpitante al contrario delle scritture spente senza resurrezioni e orgasmi.*<sup>38</sup>

Il s'agit d'une écriture vive et qui palpité de joie, aussi bien que d'une langue qui cherche continuellement à s'évader de l'homologation.<sup>39</sup>

En outre, il faut souligner que la marginalité du héros finit par se traduire dans son exil. Il émigre en Norvège, même s'il avoue avoir toujours été un étranger : « Io personalmente sono partito molto prima di emigrare, ero già straniero, strano, non sapevo dove piazzarmi, per colpa della mia mania d'iscrivere le poesie ero guardato come oggetto strano, curioso e anche scandaloso, facevo una cosa che non doveva riguardarmi ». <sup>40</sup>

Le héros de *Der Nazi und der Friseur* partage le même point de vue que Smerri. Il regarde le monde à travers la fenêtre du sous-sol où il habite : de ce point de vue, plus bas que la normale, la Première Guerre mondiale semble une question ridicule. Max Schulz voit défiler les convois, les fanfares, ainsi que la partie inférieure de l'artillerie lourde, des hommes et des animaux. Lorsqu'il observe les sabots des chevaux et les bottes des officiers, il devient fou de joie.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 280 : « le frasi mai perfettamente omologate, come se uno cercasse continuamente varianti alla comune omologazione ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 291.

*Ich werde die Jahre bis zum Sommer 1914, meine frühe Kindheit, überspringen, weil ich da nichts Wesentliches zu berichten habe. Zu erwähnen wäre nur der Große Krieg. Der kam gerade zur rechten Zeit, um vielen braven Leuten in der Goethe- und Schillerstraße ein bißchen Abwechslung zu bringen.*

*Können Sie noch daran erinnern? Man nannte ihn den Ersten Weltkrieg! Was mich betrifft, ich war schon sieben, ein großer Junge, wußte so manches, was viele Erwachsene nicht wissen, hatte Froschaugen von unbestimmter Farbe, die eine Menge sahen, auch Dinge, die sie nicht sehen sollten. Wir waren in eine Kellerwohnung umgezogen, unter Slavitzkis Friseurladen, eine Behausung voller Ratten. Von hier... aus dem Blickwinkel des Kellerfensters... sah der Krieg lustig aus. Tagelang zogen lange Kolonnen vorbei. Marschmusik dröhnte mein Kinderzimmer. Ich konnte von meinem Kellerfenster schwere Geschütze von unten sehen, auch Menschen und Tiere begeisterte mich für Pferdehufe, freute mich, wenn sie vor dem Fenster tänzelten, war erstaunt über den Gleichschritt der Soldatenbeine, hatte ja nicht gewußt, daß es so viele Beine auf der Welt gab. Besonders gut gefielen mir die forschenden Stiefel der Offiziere. Die waren blank und schwarz, knirschten auf dem Straßenpflaster, kümmerten sich nicht um Glasscherben, lachten das Pflaster aus, hatten hochmütige Nasen, blinzelten mir zu und erfüllten mich mit geheimen Wünschen.<sup>41</sup>*

En outre, la marginalité de Max Schulz est symbolisée par son aspect physique : bien qu'il soit aryen, il a l'air d'un juif. Il a des yeux de crapaud et le nez crochu. Encore enfant, il est dérangé par cette inversion physique entre lui et Itzig Finkelstein (son ami juif, qui par contre a l'apparence d'un aryen). Toutefois, le héros sera capable de profiter au bon moment de sa condition, alors qu'il décide de se faire passer pour un vrai juif.

Tout comme Max Schulz, même Oskar Matzerath possède une perspective particulière : le héros de *Die Blechtrommel* regarde en fait les autres hommes de bas en haut, puisqu'il n'est pas plus haut qu'un nain.

En signe de protestation contre le monde des adultes, auquel il ne désire pas s'adapter, le petit Oskar interrompt de lui-même sa propre croissance : le jour de son troisième anniversaire, après avoir reçu en cadeau un tambour en fer blanc, il se jette

---

<sup>41</sup> Edgar Hilsenrath, *op. cit.*, p. 25-26.

intentionnellement dans une trappe. Le geste du héros représente le refus d'être soumis à son père, qui avait prévu de céder à son fils le magasin de famille.

Oskar refuse de grandir et d'appartenir au monde des adultes, dominé à son avis par la médiocrité et l'hypocrisie. En étant plus bas que les hommes, il pourra leur être supérieur : de sa perspective d'éternel enfant, de nain, il pourra surmonter les hommes.

*Kleine und große Leut', kleiner und großer Belt, kleines und großes ABC, Hänschenklein und Karl der Große, David und Goliath, Mann im Ohr und Gardemaß; ich blieb der Dreijährige, der Gnom, der Däumling, der nicht aufzustockende Dreikäsehoch blieb ich, um Unterscheidungen wie kleiner und großer Katechismus enthoben zu sein, um nicht als einundzweundsiebzig größer, sogenannter Erwachsener, einem Mann, der sich selbst vor dem Spiegel beim Rasieren mein Vater nannte, ausgeliefert und einem Geschäft verpflichtet zu sein, das, nach Matzeraths Wunsch, als Kolonialwarengeschäft einem einundzwanzigjährigen Oskar die Welt der Erwachsenen bedeuten sollte. Um nicht mit einer Kasse klappern zu müssen, hielt ich mich an die Trommel und wuchs seit meinem dritten Geburtstag keinen Fingerbreit mehr, blieb der Dreijährige, aber auch Dreimalkluge, den die Erwachsenen alle überragten, der den Erwachsenen so überlegen sein sollte, der seinen Schatten nicht mit ihrem Schatten messen wollte, der innerlich und äußerlich vollkommen fertig war, während jene noch bis ins Greisenalter von Entwicklung faseln mußten, der sich bestätigen ließ, was jene mühsam genug und oftmals unter Schmerzen in Erfahrung brachten, der es nicht nötig hatte, von Jahr zu Jahr größere Schuhe und Hosen zu tragen, nur um beweisen zu können, daß etwas im Wachsen sei.*

*Dabei, und hier muß auch Oskar Entwicklung zugeben, wuchs etwas – und nicht immer zu meinem Besten – und gewann schließlich messianische Größe; aber welcher Erwachsene hatte zu meiner Zeit den Blick und das Ohr für den anhaltend dreijährigen Blechtrommler Oskar?<sup>42</sup>*

Il se situe hors du monde des autres hommes, avec sa décision de ne plus grandir et de rester pour toujours un enfant de trois ans. Normalement, le processus de croissance physique et intellectuelle d'une personne avance avec le temps : l'identité d'Oskar, au contraire, est déjà accomplie.

---

<sup>42</sup> Günter Grass, *op. cit.*, p. 65-66.



Il se détache de toute croissance, de tout développement, de tout processus. Il veut rester tel qu'il est. Avec son stratagème, il acquiert pour toujours un statut de joueur de tambour, qu'il aurait autrement perdu une fois passé l'âge des jeux d'enfants.

En outre, Oskar possède une autre caractéristique qui le détache des adultes : ses cris sont si perçants qu'ils brisent les vitres à distance.

*Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können, zeitigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, daß niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden ließ, wegzunehmen; denn wenn mir die Trommel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbarstes: ich war in der Lage, Glas zu zersingen; mein Schrei tötete Blumenvasen; mein Gesang ließ Fensterscheiben ins Knie brechen und Zugluft regieren; meine Stimme schnitt gleich einem keuschen und deshalb unerbittlichen Diamanten Vitrinen auf und verging sich im Inneren der Vitrinen, ohne dabei die Unschuld zu verlieren, an harmonischen, edel gewachsenen, von lieber Hand geschenkten, leicht verstaubten Likörgläsern.<sup>43</sup>*

La marginalité d'Oskar se caractérise avant tout par sa déformation physique, mais aussi par son obsession pour le tambour en fer blanc, qui lui permet de communiquer avec le monde, ainsi que par sa faculté étonnante de briser les vitres en criant.

Grâce à cette condition de marginal, d'enfant éternel et de nain, Oskar dépasse les limites des conventions sociales. Ses aventures se déroulent dans l'Allemagne de la Seconde Guerre mondiale : il connaît l'amour, assiste à la mort de sa mère et de ses deux pères, joue dans une compagnie d'artistes nains, fait partie d'une bande de délinquants, travaille comme modèle vivant et comme graveur de pierres tombales.

Dès le début du roman, la situation de marginalisation d'Oskar est soulignée par le fait qu'il se trouve dans un hôpital psychiatrique judiciaire. Accusé injustement d'avoir tué Sœur Dorothea, il est enfermé dans un asile d'aliénés, d'où il écrit ses mémoires.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

*Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge; denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann.*

*Mein Pfleger kann also gar nicht mein Feind sein. Liebgewonnen habe ich ihn, erzähle dem Gucker hinter der Tür, sobald er mein Zimmer betritt, Begebenheiten aus meinem Leben, damit er mich trotz des ihn hindernden Guckloches kennenlernt. Der Gute scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotengebilde. Ob er ein Künstler ist, bleibe dahingestellt. Eine Ausstellung seiner Kreationen würde jedoch von der Presse gut aufgenommen werden, auch einige Käufer herbeilocken. Er knotet ordinäre Bindfäden, die er nach den Besuchsstunden in den Zimmern seiner Patienten sammelt und entwirrt, zu vielschichtig verknorpelten Gespenstern, taucht diese dann in Gips, läßt sie erstarren und spießt sie mit Stricknadeln, die auf Holzsockelchen befestigt sind.*

*Oft spielt er mit dem Gedanken, seine Werke farbig zu gestalten. Ich rate davon ab, weise auf mein weißlackiertes Metallbett hin und bitte ihn, sich dieses vollkommenste Bett bunt bemalt vorzustellen. Entsetzt schlägt er dann seine Pflegerhände über dem Kopf zusammen, versucht in etwas zu starrem Gesicht allen Schrecken gleichzeitig Ausdruck zu geben und nimmt Abstand von seinen farbigen Plänen.*

*Mein weißlackiertes metallenes Anstaltsbett ist also ein Maßstab. Mir ist es sogar mehr: mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es und könnte mein Glaube werden, wenn mir die Anstaltsleitung erlaubte, einige Änderungen vorzunehmen das Bettgitter möchte ich erhöhen lassen, damit mir niemand mehr zu nahe tritt.*

*Einmal in der Woche unterbricht ein Besuchstag meine zwischen weißen Metallstäben geflochtene Stille. Dann kommen sie, die mich retten wollen, denen es Spaß macht, mich zu lieben, die sich in mir schätzen, achten und kennenlernen möchten. Wie blind, nervös, wie unerzogen sie sind. Kratzen mit ihren Fingernagelscheren an meinem weißlackierten Bettgitter, kritzeln mit ihren Kugelschreibern und Blaustiften dem Lade langgezogene unanständige Strichmännchen. Mein Anwalt stülpt jedesmal, sobald er mit seinem Hallo das Zimmer sprengt, den Nylonhut über den linken Pfosten am Fußende meines Bettes. Solange sein Besuch währt – und Anwälte wissen viel zu erzählen –, raubt er mir durch diesen Gewaltakt das Gleichgewicht und die Heiterkeit.*

*Nachdem meine Besucher ihre Geschenke auf dem weißen, mit Wachstuch bezogenen Tischchen unter dem Anemonenaquarell deponiert haben, nachdem es ihnen gelungen ist, mir ihre gerade laufenden oder geplanten Rettungsversuche zu unterbreiten und mich, den sie unermüdlich retten wollen, vom hohen Standard ihrer Nächstenliebe zu überzeugen, finden sie wieder Spaß an der eigenen Existenz und verlassen mich. Dann kommt mein Pfleger, um zu lüften und die Bindfäden der Geschenkpackungen einzusammeln. Oftmals findet er nach dem Lüften noch Zeit, an meinem Bett sitzend, Bindfäden aufdröselnd, so lange Stille zu verbreiten, bis ich die Stille Bruno und Bruno die Stille nenne.<sup>44</sup>*

Le héros de l'œuvre de Heinrich Böll *Ansichten eines Clowns*, publiée en 1963, possède une perspective toute particulière. Hors des conventions sociales, cet homme est un clown. De surcroît un clown dont la carrière est en perte de vitesse. À cause de la rupture de sa relation avec Marie, dont il est encore amoureux, le héros a commencé à boire.

*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich, und bediene mich der liturgischen Texte und Melodien aus therapeutischen Gründen: sie helfen mir am besten über die beiden Leiden hinweg, mit denen ich von Natur belastet bin: Melancholie und Kopfschmerz. Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist (obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht), steigert sich die Heftigkeit dieser beiden Leiden, und selbst das Tantum Ergo oder die Lauretanische Litanei, bisher meine Favoriten in der Schmerzbekämpfung, helfen kaum noch. Es gibt ein vorübergehend wirksames Mittel: Alkohol –, es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen. Ein Clown, der ans Saufen kommt, steigt rascher ab, als ein betrunkenener Dachdecker stürzt.<sup>45</sup>*

Toutefois, l'alcool ne se révèle pas être une solution. Le clown commence à se rendre ridicule sur scène, et il commet la pire des fautes qu'un acteur comique puisse commettre : rire de soi-même.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>45</sup> Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns*, Hamburg : Spiegel Verlag, 2007, p. 9.

*Wenn ich betrunken bin, führe ich bei meinen Auftritten Bewegungen, die nur durch Genauigkeit gerechtfertigt sind, ungenau aus und ver falle in den peinlichsten Fehler, der einem Clown unterlaufen kann: ich lache über meine eigenen Einfälle. Eine fürchterliche Erniedrigung. Solange ich nüchtern bin, steigert sich die Angst vor dem Auftritt bis zu dem Augenblick, wo ich die Bühne betrete (meistens mußte ich auf die Bühne gestoßen werden), und was manche Kritiker »diese nachdenkliche, kritische Heiterkeit« nannten, »hinter der man das Herz schlagen hört«, war nichts anderes als eine verzweifelte Kälte, mit der ich mich zur Marionette machte; schlimm übrigens, wenn der Faden riß und ich auf mich selbst zurückfiel. Wahrscheinlich existieren Mönche im Zustand der Kontemplation ähnlich; Marie schleppte immer viel mystische Literatur mit sich herum, und ich erinnere mich, daß die Worte »leer« und »nichts« häufig darin vorkamen.*

*Seit drei Wochen war ich meistens betrunken und mit trügerischer Zuversicht auf die Bühne gegangen, und die Folgen zeigten sich rascher als bei einem säumigen Schüler, der sich bis zum Zeugnisempfang noch Illusionen machen kann; ein halbes Jahr ist eine lange Zeit zum Träumen. Ich hatte schon nach drei Wochen keine Blumen mehr auf dem Zimmer, in der Mitte des zweiten Monats schon kein Zimmer mit Bad mehr, und Anfang des dritten Monats betrug die Entfernung vom Bahnhof schon sieben Mark, während die Gage auf ein Drittel geschmolzen war. Kein Kognak mehr, sondern Korn, keine Varietés mehr: merkwürdige Vereine, die in dunklen Sälen tagten, wo ich auf einer Bühne mit miserabler Beleuchtung auftrat, wo ich nicht einmal mehr ungenaue Bewegungen, sondern bloß noch Faxen machte, über die sich Dienstjubilare von Bahn, Post, Zoll, katholische Hausfrauen oder evangelische Krankenschwestern amüsierten, biertrinkende Bundeswehroffiziere, deren Lehrgangsabschluß ich verschönte, nicht recht wußten, ob sie lachen durften oder nicht, wenn ich die Reste meiner Nummer Verteidigungsrat vorführte, und gestern, in Bochum, vor Jugendlichen, rutschte ich mitten in einer Chaplin-Imitation aus und kam nicht wieder auf die Beine.<sup>46</sup>*

À la suite d'une chute sur scène au cours d'une imitation de Chaplin, le héros se retrouve définitivement déclassé. Il rentre chez lui à Bonn et commence à chercher un moyen de se procurer de l'argent. Il trace alors une liste de personnes auxquelles il va

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

téléphoner pour plaider sa cause et se laisse aller à une longue commisération envers lui-même. Le héros, Hans, est accablé par l'abandon de Marie.

Marie était une fervente catholique et sa relation avec Hans avait été mise en question par les autorités catholiques locales. À cause de cette opposition sociale, le rapport entre les deux s'était désagrégé, jusqu'à ce que Marie décide de se fiancer à un autre. Marie avait donc choisi un homme catholique et une relation stable, qui pouvait être encadrée et respectée par la société. Face à la décision de Marie, Hans n'est plus qu'un clown, un marginal, qui ne s'adapte pas aux normes sociales. Quant au héros, lui non plus n'accepte pas de s'adapter au monde bourgeois qui l'entoure.

C'est un clown, dont la définition officielle est la suivante : « Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig ». <sup>47</sup> C'est un acteur comique qui n'appartient à aucune église.

Comme il n'a pas réussi à se procurer de l'argent et a presque terminé ses cigarettes, il décide de se maquiller et d'aller chanter avec sa guitare, sur les escaliers de la gare, tendant son chapeau noir pour recueillir les pièces. De plus, Marie devrait passer par la gare avec son mari catholique, de retour de Rome.

*Es war kühl draußen, Märzabend, ich schlug den Rockkragen hoch; setzte den Hut auf, tastete nach meiner letzten Zigarette in der Tasche. Mir fiel die Kognakflasche ein, sie hätte sehr dekorativ gewirkt, aber doch die Mildtätigkeit behindert, es war eine teure Marke, am Korken erkennbar. Das Kissen unter den linken, die Gitarre unter den rechten Arm geklemmt, ging ich zum Bahnhof zurück. Auf dem Weg erst bemerkte ich Spuren der Zeit, die man hier die »nährische« nennt. Ein als Fidel Castro maskierter betrunkenener Jugendlicher versuchte mich anzurempeln, ich wich ihm aus. Auf der Bahnhofstreppe wartete eine Gruppe von Matadoren und spanischen Donnas auf ein Taxi. Ich hatte vergessen, es war Karneval. Das paßte gut. Nirgendwo ist ein Professioneller besser versteckt als unter Amateuren. Ich legte mein Kissen auf die dritte Stufe von unten, setzte mich hin, nahm den Hut ab und legte die Zigarette hinein, nicht genau in die Mitte, nicht an den Rand, so, als wäre sie von oben geworfen worden, und fing an zu singen: »Der arme Papst Johannes«, niemand achtete auf mich, das wäre auch nicht gut gewesen: nach einer, nach zwei, drei Stunden würden sie schon anfangen, aufmerksam zu werden. Ich unterbrach mein Spiel, als ich drinnen die Stimme des Ansagers hörte. Er meldete einen*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 244.

*Zug aus Hamburg – und ich spielte weiter. Ich erschrak, als die erste Münze in meinen Hut fiel: es war ein Groschen, er traf die Zigarette, verschob sie zu sehr an den Rand. Ich legte sie wieder richtig hin und sang weiter.*<sup>48</sup>

Le regard du clown permet de critiquer les conventions sociales de la bourgeoisie de l'Allemagne d'après-guerre. Bien que cette œuvre ne puisse pas être réduite à la définition de récit picaresque, le point de vue du héros présente une désillusion et un cynisme qui peuvent être aisément juxtaposés au personnage picaresque.

Expulsée par sa famille d'origine, l'héroïne de *Memorie di una ladra* de Dacia Maraini est ensuite expulsée par la famille de son mari.

Enceinte de Sisto, Teresa s'installe chez lui. À cause de l'absence de dot, que son père refuse de lui concéder, Sisto ne se décide pas à l'épouser. Après la naissance de son fils, il change d'avis et se marie avec Teresa. Toutefois, peu après, la famille de Sisto décide de se débarrasser d'elle et de la faire interner dans un hôpital psychiatrique. Grâce à l'aide de son frère Nello, l'héroïne réussit à s'en sortir.

Sa relation avec son mari continue, malgré tout. Ils déménagent à Rome, où Teresa se trouve un travail, qui cependant ne dure pas longtemps. Elle découvre petit à petit que son mari la trompe avec plusieurs femmes. Et elle se rend enfin compte qu'il joue les maquereaux.

De nouveau seule, l'héroïne se retrouve impliquée dans un vol et est envoyée pour la première fois en prison.

*Infatti mi hanno dato un grembiule sformato, grigio, che puzzava di varechina e mi hanno chiusa in una cella bassa bassa. Le prime ore stavo zitta, passeggiavo. Dicevo: va bene, pazienza, è finita così.*

*Ma poi, quando è venuta la notte mi sono sentita persa. Era la prima volta che stavo dentro. Mi mancava l'aria. Io volevo essere libera, ero sempre stata libera come un uccello di bosco, all'aria aperta, magari a mangiare pane e pomodoro, ma libera. Lì dentro, al chiuso, non ci resistevo.*

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

*Mi hanno dato un anno e nove mesi. Mentre Gemma e Lilia hanno preso quattro anni perché erano recidive.*<sup>49</sup>

D'abord dans le centre pénitentiaire de « Le Mantellate », puis à Frosinone et enfin à Ceccano : Teresa survit à la condition désastreuse des prisons pour femmes, et sort après avoir purgé sa peine.

*Dopo avere fatto un anno, nove mesi e dieci giorni, finalmente esco. Mi trovo fuori, sola, sperduta che non sapevo dove andare. Senza una lira ero entrata e senza una lira uscivo.*

*Dico: e ora dove vado? Prendo e mi incammino a piedi verso Roma. A metà strada sento il rumore di un autobus che si ferma proprio dietro di me. Mi volto. Il guidatore si sporge, dice: vuole salire? Dico: non ho soldi. Dice: non importa. E così arrivo a Roma.*<sup>50</sup>

Ainsi, Teresa se retrouve-t-elle seule à nouveau, à Rome, où elle apprend à survivre par toute sorte d'activités illicites, excepté la prostitution.

*Queste vitaiole mi dicevano: ma perché non ti dai da fare? ma come, noi guadagniamo soldi, ci diamo da fare, e tu te ne stai così, senza fare niente? sei ancora giovane, sei fatta bene, puoi guadagnare pure tu come noi no?*

*Dico: senti, a me mi piace rubare, correre, saltare, fare sparire le cose con le mani, svelta svelta; ma con gli uomini non ce la faccio. Sono troppo nervosa. Se uno mi piace, va tutto bene, ma se poco poco non mi va a genio, sono capace di menarlo. Dice: ma quanto la fai lunga! questi uomini pagano, tu chiudi gli occhi, stringi i denti, e poi prendi i soldi. È questione di pochi minuti. Che ti frega?*

*Dico: se si tratta di andare a grattare qualcosa, andiamo, ma di mettermi lì a fare le moine a uno che non conosco, non mi va, è più forte di me. Io vado solo con chi mi piace e basta.*

*Infatti mi sono messa in mezzo a questi grattarelli, ho conosciuto tutti i gratta della zona e insieme andavamo a rubare, bravi, svelti, non ci prendevano mai.*

---

<sup>49</sup> Dacia Maraini, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 75.

*Mi sono dovuta decidere perché mi erano finiti i soldi e già da due settimane vivevo a credito. Dico: domani vengo senz'altro con voi. E infatti l'indomani ci sono andata.*<sup>51</sup>

L'héroïne commence alors sa carrière de voleuse, en plus de l'activité de contrebande d'huile et de cigarettes. Bien qu'elle soit très rusée, elle ne pourra éviter de retourner à plusieurs reprises en prison.

Teresa traverse toutes sortes d'aventures et se débrouille pour survivre sans jamais viser à s'intégrer dans une société qui l'exclut. Marginalisée, seule et pauvre, elle ne compte que sur elle-même.

Marquée par une naissance mystérieuse, l'héroïne de *Lola, espejo oscuro* conduit elle aussi une vie en marge de la société. Fille illégitime d'une probable relation clandestine, elle grandit dans un orphelinat puis dans une famille adoptive. Toutefois, ses vrais maîtres sont les gitans : avec eux la jeune fille traverse l'Espagne du Sud, et apprend à s'arranger pour survivre.

Une fois seule, après la mort de la gitane, Lola ne veut pas retourner à Almería et entre dans une famille de Cádiz comme bonne d'enfants. Sa vie se déroule tranquillement, jusqu'à ce qu'elle décide de s'en aller en volant ce qu'elle peut. Renvoyée à Almería par un commissaire de police, la jeune fille s'adonne à de menus larcins, demande la charité, et vend du tabac et de l'essence pour briquets.

La conciergerie de ses parents adoptifs ne suffit pas à nourrir toute la famille : son père est mort et sa mère s'occupe déjà de la sœur et du frère de Lola. De plus, à cause de la guerre, il est toujours plus difficile de trouver de produits alimentaires et toute la famille souffre de la faim.

La jeune fille accepte alors de travailler dans un magasin de tissus : cette expérience s'achève toutefois par un vol et la fuite de l'héroïne qui refuse toute stabilité.

Sa mère lui procure ainsi un travail comme bonne d'enfants dans une famille aisée. Le maître de maison travaille dans une usine sucrière, « La Esperanza » : en conséquence, le sucre, qui est un bien précieux en temps de guerre, ne manque pas à Lola et à sa mère.

Lola a désormais presque dix-sept ans et finit par être l'objet des avances du patron. Bien que cet homme ne la dégoûte pas, elle lui cède non pas par plaisir mais plutôt par

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 83-84.



intérêt. Elle s' imagine déjà sans sucre, repoussée par sa famille adoptive, qui perdrait les avantages qu' elle lui procure, et encore emprisonnée à cause du pouvoir et de l' autorité de son patron.

*La verdad fue que aquella colocación nos salvó la pelleja a los de la portería, pero a mí me perdió lo que sólo se pierde una vez. Porque una tarde, al volver de la fábrica con el amo, en su bicicleta, el hombre se empeñó tanto, en que le diera lo único que podía darle, que se lo di al amparo de unas pitas, orilla de la carretera.*

*Yo le llevaba la comida todos los días a la fábrica, que estaba en las afueras, y me venía después para casa. Pero llovió mucho aquella mañana y me quedé en «La Esperanza», para volver con él en la bici, por la tarde. Lo digo, porque los años me han convencido de que las tonterías de la vida son las que mandan y no es uno quien lleva las riendas del suceder. Si aquella mañana no hubiera llovido cuando llegó la hora de tornar a Almería, seguramente todo habría cambiado para mí.*

*Entonces iba a cumplir diecisiete años. Era preciosa, pero no poseía aún esta «radiante belleza que enciende el aire a tu lado», según dice Juan. Y entre aquel hombre y yo no había pasado nunca nada que anunciara aquello. Pero él insistió, insistió tanto... que yo me vi sin azúcar, aborrecida por mi madre, maldita por mis hermanos de portería y, a lo mejor, tirada en la cárcel, porque el tío era un «mandamás» de cuidado.*

*Por eso me entregué. Pero por mi madre verdadera, la que no he conocido nunca, que a mí el asunto me fastidió bastante, aunque la verdad sea dicha, el hombre no me disgustaba.<sup>52</sup>*

La relation avec son patron dure quatre mois, à la suite desquels Lola tombe enceinte et avorte.

Avec cet épisode, l' héroïne s' aperçoit de son pouvoir sur les hommes et décide d' en tirer profit. Elle abandonne alors son patron, non sans lui avoir volé de l' argent, pour aller à Cartagène avec une amie : « Por eso me dispuse a sacarle bien los cuartos para marcharme a Cartagena con buena ropa ».<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Darío Fernández-Flórez, *op. cit.*, p. 62.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 65.

Lola commence alors à profiter des hommes et à se prostituer : grâce à son charme, elle manipule sans scrupules ses clients pour se faire entretenir.

*Recuerdo que empecé a comprender el enorme provecho que podía conseguirse de la idiotez de los hombres. Porque tienen una facilidad para creerse lo que quieren creer que asombra.*<sup>54</sup>

Avec l'argent comme seul intérêt, Lola conduit une existence libre, s'arrangeant avec toutes sortes de ruses et d'escroqueries. L'héroïne profite des autres, manipule leurs sentiments, habilement et sans aucun scrupule, comme elle l'admet :

*Mi imperio es un imperio de esperanzas frustradas que aletean, de purezas crucificadas por el asco de la vida, de emociones que se abren, que se abren siempre, primero con recelosa timidez, después con impotente desesperación. Hasta que yo, una vez conseguido mi lucro, surjo tras el amparo fiel de mi apariencia y cierro todas las puertas con un brusco y cruel portazo. Nunca, lo sabe Dios, me dio pena de ninguno.*<sup>55</sup>

Une fois obtenu ce qu'elle désire, elle change d'objectif. Elle ne compte que sur son charme extraordinaire et sur sa rare beauté.

Toutefois, à un certain moment, elle commence à souffrir d'une terrible angoisse et elle ne réussit plus à se regarder dans le miroir. La peur de vieillir et de perdre ses pouvoirs de séduction mine la sécurité de son avenir. Ainsi s'adresse-t-elle à un psychiatre.

*Porque mi última manía, la que me había decidido a ir a su consulta, era la de que no podía mirarme al espejo sin que me entrara una angustia muy grande al verme allí enfrente, tan sola, como si fuera una persona extraña; una persona extraña que no me quería nada bien y que me estaba acechando para hacerme algo malo. Tan malo, que yo empezaba a sudar de miedo y tenía que dejar de mirarme. Y esto me sucedía a mí, que*

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 103.

vivía de mi belleza y que me había pasado la vida mirándome por todas las lunas que encontraba.<sup>56</sup>

Elle ne peut s'empêcher de tromper le docteur Gánara, en profitant de ses honoraires.

*Por cierto que el doctor Gándara tenía un extraño modo de cobrarse los dineros. Pues después de soltarme un discurso sobre la necesidad de aislar bien las relaciones entre el médico y el paciente, me indicó que debía abonarle sus honorarios quincenalmente, a diez duros por sesión y llevando yo la cuenta de la cantidad que habría de entregarle, dándosela metida en un sobre cerrado al llegar a su consulta el día del pago y sin decirle una palabra sobre ello. Tan raro me pareció todo esto que me convenció definitivamente de que el pobre hombre estaba loco de atar y, en vista de sus manías, decidí aprovecharme un poco y abaratar la cura, sisándole un par de sesiones cada vez que tenía que pagarle. Y no dijo ni pío.<sup>57</sup>*

L'héroïne de *Lola, espejo oscuro* se retrouve jetée dans un monde hostile, suite à un abandon primaire. Ainsi apprend-elle à exploiter sa condition de marginalité pour survivre.

Dans le prologue de *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, le deuxième roman de la série, l'héroïne décide de se confronter à Darío. Le récit cadre est constitué par le prologue et l'épilogue, et il est écrit à la première personne du singulier par le personnage de Lola.

Elle décide de contacter Darío, l'auteur du roman qui a obtenu un si grand succès public pour *Lola, espejo oscuro*. Lors de leur rencontre, la femme explique vouloir écrire son propre récit, de son point de vue, sans les interventions de Darío. La femme ne s'appelle pas Lola : ce nom d'emprunt est devenu un poids pour elle.

– *Además de verte, quería..., quería hablar contigo de cosas literarias.*

– *¡No me digas!*

– *¿Te sorprende? ¿No soy, acaso, una criatura tuya?*

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 400.

– *Pues sí. En cierto modo.*

– *Y, la verdad, me he cansado de serlo.*

– *¡Caray! ¡Qué tono!*

*Lo dije, sí, tan energicamente, que me observó un momento en silencio.*<sup>58</sup>

L'héroïne se définit comme une créature littéraire de Darío et affirme n'avoir plus envie de l'être. Elle a été dérangée par le livre : si d'un côté elle est la Lola décrite par l'auteur, de l'autre elle ne l'est pas.

– *No me ha molestado algo. Me ha molestado todo. Todo el libro.*

– *¡Vaya, hija! Pues estamos frescos.*

– *Y me ha molestado porque tu Lola soy yo y no lo soy, al mismo tiempo.*

– *Claro. Es lo que suele ocurrir en estos casos.*

– *Y ya que me has lanzado al mundo literario, Lola ha de ser yo. Y yo Lola, ¿comprendes?*

– *No acabo de entender la cosa.*

– *No tengo luces para explicártela. Pero he tomado una decisión y quiero decírtela.*

*Fumé un momento, recogiendo mis fuerzas, porque no sabía cómo iba a caer la cosa.*

– *Ya que tú me has hecho Lola, Lola, espejo oscuro, he decidido serlo por completo.*

– *Sigue.*

– *Y escribir mi propio libro. El auténtico. El que tú no podrías escribir nunca.*

– *Esto se pone muy interesante, ¿sabes? La rebelión del personaje, etc., etc...*<sup>59</sup>

La femme a décidé d'écrire sa propre version du récit de sa vie : elle veut raconter les événements de son propre point de vue. Elle affirme vouloir réduire l'écart entre elle-même et le personnage créé par l'auteur.

---

<sup>58</sup> Darío Fernández-Flórez, *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1973, p. 15.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 15.

Ce jeu littéraire ne fait que souligner l'étrangeté d'un tel personnage. Le fait qu'elle lutte pour s'approprier son propre récit ne fait que mettre en évidence encore une fois à quel point le personnage de Lola est marginal.

Désormais sur la trentaine, Lola raconte ses aventures et ses mésaventures avec une sincérité toute crue. À la fin de son récit, elle abandonne son métier de prostituée : elle s'est en fait lancée dans le cinéma et a obtenu un succès mondial. Toutefois, elle ne songe pas à une carrière d'actrice. Elle a gagné suffisamment d'argent pour pouvoir se retirer. Et, pour le moment, elle n'a pas envie de continuer à travailler.

Comme l'héroïne n'est pas habituée à l'écriture, Darío lui propose d'utiliser un magnétophone : il l'aidera à retranscrire ses mémoires, avec la promesse de ne pas intervenir.

En ce qui concerne *Berlin Alexanderplatz*, le schéma du valet aux nombreux maîtres se transforme en une inconstance totale qui aboutit à la délinquance. Franz Biberkopf change continuellement la façon dont il se procure son argent : il devient marchand ambulant de journaux, contrebandier et maquereau. Il est engagé au service de la bande de Pums et, ensuite, au service de la bande d'Herbert.

Presque toute l'aventure de Franz Biberkopf se déroule à Berlin : sa vie tourne autour d'Alexanderplatz. Malgré cela, l'errance est le moteur constitutif du roman : Franz observe la ville à travers la fenêtre du tram, et tout glisse sous ses yeux. De plus, il se promène, il flâne, il entre et il sort continuellement d'un bistrot à l'autre : ses déplacements ne sont presque jamais motivés par l'exigence d'une direction établie.

Une série des thèmes liés à l'inconstance économique sont réactivés dans ce roman : par exemple, on pourrait mentionner le thème de la recherche obsessionnelle d'argent, le thème de la pauvreté et le thème de la faim. En tant qu'exclu, le héros ne s'adapte pas à la société pour obtenir ce qu'il veut : il a la possibilité de parcourir seulement une voie illicite. Il doit donc inventer toutes sortes d'escroqueries et pour cette raison il tombe dans la délinquance : Biberkopf finit en fait par être reconnu comme maquereau.

À la fin du premier livre le narrateur déclare que Franz a respecté son intention de vivre honnêtement une fois sorti de prison. Toutefois, cette bonne résolution ne peut que s'interrompre lorsqu'il n'a plus d'argent.

*Er hat aller Welt und sich geschworen, anständig zu bleiben. Und solange er Geld hatte, blieb er anständig. Dann aber ging ihm das Geld aus, welchen Augenblick er nur erwartet hatte, um einmal allen zu zeigen, was ein Kerl ist.*<sup>60</sup>

Il faut en outre rappeler que le héros est un assassin. Il vient de purger sa peine de détention.

*Franz hat seine Braut erschlagen, Ida, der Nachname tut nichts zur Sache, in der Blüte ihrer Jahre. Dies ist passiert bei einer Auseinandersetzung zwischen Franz und Ida, in der Wohnung ihrer Schwester Minna, wobei zunächst folgende Organe des Weibes leicht beschädigt wurden: die Haut über der Nase am spitzen Teil und in der Mitte, der darunter liegende Knochen mit dem Knorpel, was aber erst im Krankenhaus bemerkt wurde und dann in den Gerichtsakten eine Rolle spielte, ferner die rechte und linke Schulter, die leichte Quetschungen davontrugen mit Blutaustritt. Aber dann wurde die Aussprache lebendig. Der Ausdruck ‚Hurenbock‘ und ‚Nuttenjäger‘ animierte den ehrempfindlichen, wenn auch stark verlotterten Franz Biberkopf kolossal, der dazu noch aus andern Gründen erregt war. Es bibberte nur so in seinen Muskeln. Er nahm nichts in die Hand als einen kleinen hölzernen Sahnenschläger, denn er trainierte schon damals und hatte sich dabei die Hand gezerrt. Und diesen Sahnenschläger mit der Drahtspirale brachte er in einem enormen zweimaligen Schwung zusammen mit dem Brustkorb Idas, der Partnerin des Gesprächs. Idas Brustkorb war bis zu diesem Tage völlig intakt, die ganze kleine Person, die sehr nett anzublicken war, freilich nicht – vielmehr, nebenbei: der von ihr ernährte Mann vermutete nicht zu Unrecht, daß sie ihm den Laufpaß geben wollte zugunsten eines neu aufgetauchten Breslauer. Jedenfalls war der Brustkorb des niedlichen Mädchens auf die Berührung mit Sahnenschlägern nicht eingerichtet. Schon bei dem ersten Hiebe schrie sie au und sagte nicht mehr dreckiger Strizzi, sondern Mensch. Die zweite Begegnung mit dem Sahnenschläger erfolgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas. Worauf Ida überhaupt nichts sagte, sondern schnutenartig merkwürdig den Mund aufsperrte und mit beiden Armen hochfuhr.*

---

<sup>60</sup> Alfred Döblin, *op. cit.*, p. 46.

*Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen:*

*Das erste Newtonsche [njutensche] Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustand der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern [bezieht sich auf Idas Rippen]. Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung [die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt]. Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt:*

$$f=c*\lim\Delta v/\Delta t=cw$$

*Die durch die Kraft bewirkte Beschleunigung, also den Grad der erzeugten Ruhestörung, spricht die Formel aus:*

$$\Delta v = i/c*f\Delta t$$

*Danach ist zu erwarten und tritt tatsächlich ein: Die Spirale des Schaumschlägers wird zusammengepreßt, das Holz selbst trifft auf. Auf der andern Seite, Trägheits-, Widerstandsseite: Rippenbruch 7.–8. Rippe, linke hintere Achsellinie.*

*Bei solcher zeitgemäßen Betrachtung kommt man gänzlich ohne Erinnyen aus. Man kann Stück für Stück verfolgen, was Franz tat und Ida erlitt. Es gibt nichts Unbekanntes in der Gleichung. Bleibt nur aufzuzählen der Fortgang des Prozesses, der so ein geleitet war: Also Verlust der Vertikalen bei Ida, Übergang in die Horizontale, dies als grobe Stoßwirkung, zugleich Atembehinderung, heftiger Schmerz, Schreck und physiologische Gleichgewichtsstörung. Franz hätte die lädierte Person, die ihm so wohlbekannt war, trotzdem wie ein brüllender Löwe erschlagen, wenn nicht die Schwester angetanzt wäre aus dem Nebenzimmer. Vor dem Keifen dieses Weibes ist er abgezogen, und abends haben sie ihn in der Nähe seiner Wohnung bei einer Polizeistreife geschnappt.<sup>61</sup>*

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 104-106.

Franz Biberkopf a en fait agressé sa fiancée, Ida, avec un fouet de cuisine. À la suite des blessures que Franz lui a infligées, Ida meurt cinq semaines plus tard à l'hôpital.

Une fois sorti de prison, le héros essaie de changer sa vie. Toutefois, le manque d'argent et la fréquentation d'un milieu de criminels l'entraînent vers la délinquance, virage qui a lieu dans le sixième livre.

*Und das will Franz. Durchaus will er das. Er will auf eigene Beine stehen. Was rasch Geld bringt, will er. Arbeiten, Quatsch. Auf Zeitungen spuckt er, kriegt ne Wut, wenn er diese Kalbsköpfe, die Zeitungshändler sieht, und manchmal staunt er, wie einer so dämlich sein kann und sich abrackern und andere dicht daneben fahren Auto. Sollte mir passen. Das war einmal, mein Junge. Tegeler Gefängnis, Allee schwarzer Bäume, die Häuser wackeln, die Dächer wollen einem aufn Kopf fallen und ich muß anständig werden! Komisch, der Franze Biberkopf muß durchaus anständig sein, was sagste dazu, da schlägste lang hin. Komisch, ich muß nen Zuchthausknall gehabt haben, Manoli links rum. Geld her, Geld verdient, Geld braucht der Mensch.*

*Jetzt seht ihr Franz Biberkopf als einen Hehler, einen Verbrecher, der andere Mensch hat einen andern Beruf, er wird bald noch schlimmer werden.*<sup>62</sup>

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'instabilité sociale du héros se traduit par un changement continu de travail. Bardamu, qui dépend toujours de la volonté et de l'argent des autres, ne fait que chercher des situations qui puissent le protéger. Dans cette perspective, le schéma du valet aux nombreux maîtres – spécifique du picaresque classique – est substitué par une série de travaux.

Il se trouve sous la dépendance d'un colonel, du commandant Pinçon, du capitaine Ortolan, puis en Afrique du Directeur de la Compagnie Pordurière du Petit Congo, et ensuite du capitaine de l'*Infanta Combitta*. Aux États-Unis, il travaille d'abord comme compte-puces pour Mischief et, ensuite, dans une usine Ford. Retourné à Paris, il exerce finalement sa profession de médecin, bien qu'il finisse par travailler sous la dépendance de Baryton, défini comme un « patron »<sup>63</sup>, dans un asile psychiatrique.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>63</sup> Louis-Ferdinand Céline, *op. cit.*, p. 415.



En tant qu'exclu, Bardamu ne s'adapte pas à la société dans laquelle il vit. Il ne lui reste en fait que des voies illicites pour atteindre ce qu'il veut. Tout comme Biberkoff, Bardamu finit par tomber dans la délinquance : il est par exemple connu comme maquereau et est complice de l'homicide de la vieille Henrouille.

*Me réchauffant donc à l'office avec mes compagnons domestiques, je ne comprenais pas qu'au-dessus de ma tête dansaient les dieux argentins, ils auraient pu être allemands, français, chinois, cela n'avait guère d'importance, mais des Dieux, des riches, voilà ce qu'il fallait comprendre. Eux en haut avec Musyne, moi en dessous, avec rien. Musyne songeait sérieusement à son avenir ; alors elle préférait le faire avec un Dieu. Moi aussi bien sûr j'y songeais à mon avenir, mais dans une sorte de délire, parce que j'avais tout le temps, en sourdine, la crainte d'être tué dans la guerre et la peur aussi de crever de faim dans la paix. J'étais en sursis de mort et amoureux. Ce n'était pas qu'un cauchemar. Pas bien loin de nous, à moins de cent kilomètres, des millions d'hommes, braves, bien armés, bien instruits, m'attendaient pour me faire mon affaire et des Français aussi qui m'attendaient pour en finir avec ma peau, je ne voulais pas la faire mettre en lambeaux saignants par ceux d'en face.*

*Il existe pour le pauvre en ce monde deux grandes manières de crever, soit par l'indifférence absolue de vos semblables en temps de paix, ou par la passion homicide des mêmes en la guerre venue.<sup>64</sup>*

La perspective de Bardamu est donc celle d'un pauvre, puisqu'il ne fait pas partie des Dieux de la société. Par conséquent, il regarde le monde de bas en haut.

Le point de vue de l'anti-héros est présent aussi dans *Il sentiero dei nidi di ragno* d'Italo Calvino, dont la première édition sortit en 1947. Dans la préface de la seconde édition, du 1964, l'auteur explique la raison de son choix de narrer la Résistance à travers les yeux d'un gamin.

*Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che effetto mi fa, a rileggerlo adesso? (Ora ho trovato il punto: questo rimorso. È di qui che devo cominciare la prefazione). Il*

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

*disagio che per tanto tempo questo libro mi ha dato in parte si è attutito, in parte resta: è il rapporto con qualcosa di tanto più grande di me, con emozioni che hanno coinvolto tutti i miei contemporanei, e tragedie, ed eroismi, e slanci generosi e geniali, e oscuri drammi di coscienza. La Resistenza; come entra questo libro nella «letteratura della Resistenza»? Al tempo in cui l'ho scritto, creare una «letteratura della Resistenza» era ancora un problema aperto, scrivere «il romanzo della Resistenza» si poneva come un imperativo; a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già Uomini e no di Vittorini, con dentro la nostra primordiale dialettica di morte e di felicità; i «gap» di Milano avevano avuto subito il loro romanzo, tutto rapidi scatti sulla mappa concentrica della città; noi che eravamo stati partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni...*

*Non che fossi così culturalmente sprovvisto da non sapere che l'influenza della storia sulla letteratura è indiretta, lenta e spesso contraddittoria; sapevo bene che tanti grandi avvenimenti storici sono passati senza ispirare nessun grande romanzo, e questo anche durante il «secolo del romanzo» per eccellenza; sapevo che il grande romanzo del Risorgimento non è mai stato scritto... Sapevamo tutto, non eravamo ingenui a tal punto: ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale...*

*A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...<sup>65</sup>*

*Il sentiero dei nidi di ragno est donc un récit « in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici ». L'intention de l'auteur est de garder un récit « picaresque » de la Résistance.*

*Devo ancora ricominciare da capo la prefazione. Non ci siamo. Da quel che ho detto, parrebbe che scrivendo questo libro avessi tutto ben chiaro in testa: i motivi di*

---

<sup>65</sup> Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano : Oscar Mondadori, 2011, p. XI-XII.

*polemica, gli avversari da battere, la poetica da sostenere... Invece, se tutto questo c'era, era ancora in uno stadio confuso e senza contorni. In realtà il libro veniva fuori come per caso, m'ero messo a scrivere senza avere in mente una trama precisa, partii da quel personaggio di monello, cioè da un elemento d'osservazione diretta della realtà, un modo di muoversi, di parlare, di tenere un rapporto con i grandi, e, per dargli un sostegno romanzesco, inventai la storia della sorella, della pistola rubata al tedesco; poi l'arrivo tra i partigiani si rivelò un trapasso difficile, il salto dal racconto picaresco all'epopea collettiva minacciava di mandare tutto all'aria, dovevo avere un'invenzione che mi permettesse di continuare a tenere la storia tutta sul medesimo gradino, e inventai il distacco del Dritto.<sup>66</sup>*

Le point de vue des exclus permet-il ainsi d'exprimer « l'immagine d'una forza vitale ».

*Il sentiero dei nidi di ragno è nato da questo senso di nullatenenza assoluta, per metà patita fino allo strazio, per metà supposta e ostentata. Se un valore oggi riconosco a questo libro è lì: l'immagine d'una forza vitale ancora oscura in cui si saldano l'indigenza del «troppo giovane» e l'indigenza degli esclusi e dei reietti.<sup>67</sup>*

En 1969, dans la préface à la nouvelle édition du recueil *Ultimo viene il corvo*, Calvino réfléchit sur les critères qu'il a suivis pour choisir les récits qui font partie de cette nouvelle édition. Il décline trois lignes thématiques, dont l'une est représentée par le « racconto picaresco del dopoguerra ».

*Qui preferisco dividere la materia in tre parti, per mettere in evidenza tre linee tematiche del mio lavoro di quegli anni. La prima è il racconto «della Resistenza» (o comunque di guerra o violenza) visto come avventura di suspense o di terrore, un tipo di narrativa che eravamo in parecchi a fare a quell'epoca. La seconda linea è pure comune a molta narrativa di quegli anni, ed è il racconto picaresco del dopoguerra, storie colorate di personaggi e appetiti elementari. Nella terza domina il paesaggio della Riviera, con*

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. XV.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. XXII.

*ragazzi o adolescenti e animali, come personale sviluppo d'una «letteratura della memoria». È superfluo osservare che spesso le tre linee si congiungono.*<sup>68</sup>

Par exemple, on pourrait mentionner *Si dorme come cani*. Le héros s'appelle Belmoretto : il n'a ni travail ni domicile fixe et se débrouille en traînant dans des gares.

*Era Belmoretto che sbarcava il lunario intorno le stazioni e non aveva una casa né un letto sulla faccia della terra e ogni tanto pigliava un treno e cambiava città, dove lo portavano i suoi incerti commerci di tabacco e gomma da masticare. La notte, se finiva per aggregarsi a qualche gruppo di gente che dormiva nelle stazioni aspettando le coincidenze, riusciva a sdraiarsi qualche ora sotto una coperta, se no faceva mattina girando, a meno che non incappasse in qualche vecchio invertito che se lo portava a casa e gli faceva fare il bagno, e gli dava da mangiare e da dormire con sé.*<sup>69</sup>

Pour gagner un peu d'argent, il profite de la situation des voyageurs qui traversent l'Italie et qui dorment par terre depuis des jours : ils ne rêvent qu'à dormir quelques heures sur un vrai lit. Ainsi, Belmoretto se procure-t-il un matelas et offre-t-il aux gens la possibilité de se coucher contre la somme de cinquante lires la demi-heure.

À la différence des autres personnages qui dorment dans la gare, aucune maison n'attend Belmoretto à la fin de son voyage : il rêve lui aussi de s'endormir sur un matelas moelleux, tout seul, dans draps fraîchement lavés. Toutefois, dormir dans un lit constitue pour lui une exception à la norme, alors que pour les autres, c'est le contraire.

*Nell'accampamento della stazione continuavano a discutere di sonno e di letti e del dormire da cani che facevano, e aspettavano che si schiarisse il buio alle vetrate. Non eran passati dieci minuti e rieccoti Belmoretto, che arriva con un materasso arrotolato sulle spalle.*

– Sotto, – disse, stendendolo per terra, – turni di mezz'ora, cinquanta lire, ci possono stare due per volta. Sotto, cosa sono venticinque lire a testa?

---

<sup>68</sup> Italo Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Milano : Oscar Mondadori, 2010, p. VIII.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 223.

*Aveva noleggiato un materasso da Maria la Matta che ne aveva due nel letto e adesso lo subaffittava a mezz'ora. Altri viaggiatori assonnati che aspettavano le coincidenze si avvicinarono, interessati.*<sup>70</sup>

Dans *Lezioni Americane*, et en particulier dans la première leçon sur la légèreté, Calvino définit le « ritmo interiore picaresco e avventuroso » qui le pousse à écrire.

*Quando ho iniziato la mia attività, il dovere di rappresentare il nostro tempo era l'imperativo categorico d'ogni giovane scrittore. Pieno di buona volontà, cercavo d'immedesimarmi nell'energia spietata che muove la storia del nostro secolo, nelle sue vicende collettive e individuali. Cercavo di cogliere una sintonia tra il movimentato spettacolo del mondo, ora drammatico ora grottesco, e il ritmo interiore picaresco e avventuroso che mi spingeva a scrivere. Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare. Forse stavo scoprendo solo allora la pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo: qualità che s'attaccano subito alla scrittura, se non si trova il modo di sfuggirle. In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita.*<sup>71</sup>

Pour ainsi dire, dans *Il sentiero dei nidi di ragno*, la perspective d'anti-héros de Pin permet de décrire la Résistance du point de vue d'un marginal, et en tant que tel porteur d'une forte originalité. En plus d'être un enfant, Pin est aussi un exclu. Les autres enfants le repoussent, car il est l'ami des adultes ; toutefois, en même temps, il n'est qu'un gamin pour les adultes du bistrot.

*A volte il fare uno scherzo cattivo lascia un gusto amaro, e Pin si trova solo a girare nei vicoli, con tutti che gli gridano improprietà e lo cacciano via. Si avrebbe voglia d'andare con una banda di compagni, allora, compagni cui spiegare il posto dove fanno il*

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 225-226.

<sup>71</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano : Oscar Mondadori, 1993, p. 7-8.

nido i ragni, o con cui fare battaglie con le canne, nel fossato. Ma i ragazzi non vogliono bene a Pin: è l'amico dei grandi, Pin, sa dire ai grandi cose che li fanno ridere e arrabbiare, non come loro che non capiscono nulla quando i grandi parlano. Pin alle volte vorrebbe mettersi coi ragazzi della sua età, chiedere che lo lascino giocare a testa e pila, e che gli spieghino la via per un sotterraneo che arriva fino in piazza Mercato. Ma i ragazzi lo lasciano a parte, e a un certo punto si mettono a picchiarlo; perché Pin ha due braccine smilze smilze ed è il più debole di tutti. Da Pin vanno alle volte a chiedere spiegazioni su cose che succedono tra le donne e gli uomini; ma Pin comincia a canzonarli gridando per il carrugio e le madri richiamano i ragazzi: – Costanzo! Giacomino! Quante volte te l'ho detto che non devi andare con quel ragazzo così maleducato!

Le madri hanno ragione: Pin non sa che raccontare storie d'uomini e donne nei letti e di uomini ammazzati o messi in prigione, storie insegnategli dai grandi, specie di fiabe che i grandi si raccontano tra loro e che pure sarebbe bello stare a sentire se Pin non le intercalasse di canzonature e di cose che non si capiscono da indovinare.

E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi, ma che sono più facili da prendere in giro, con quella voglia delle donne e quella paura dei carabinieri, finché non si stancano e cominciano a scapaccionarlo.<sup>72</sup>

La mère de Pin est morte, et son père n'est plus revenu au village. Pin habite avec sa sœur, qui gagne sa vie en se prostituant. Quant à lui, il essaie de travailler comme garçon cordonnier chez Pietromagno : toutefois, il n'a aucune envie de s'appliquer.

Tout le monde se moque de lui et lui aussi se moque de tout le monde.

Basta un grido di Pin, un grido per incominciare una canzone, a naso all'aria sulla soglia della bottega, o un grido cacciato prima che la mano di Pietromagno il ciabattino gli sia scesa tra capo e collo per picchiarlo, perché dai davanzali nasca un'eco di richiami e d'insulti.

– Pin! Già a quest'ora cominci ad angosciarci! Cantacene un po' una, Pin! Pin, meschinetto, cosa ti fanno? Pin, muso di macacco! Ti si seccasse la voce in gola, una volta! Tu e quel rubagalline del tuo padrone! Tu e quel materasso di tua sorella!

---

<sup>72</sup> Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, op. cit., p. 8-9.

*Ma già Pin è in mezzo al carrugio, con le mani nelle tasche della giacca troppo da uomo per lui, che li guarda in faccia uno per uno senza ridere: – Di' Celestino, sta' un po' zitto, bel vestito nuovo che hai. E di', quel furto di stoffa ai Moli Nuovi, poi, non si sa ancora chi sia stato? Be', che c'entra. Ciao Carolina, meno male quella volta. Sì, quella volta meno male tuo marito che non ha guardato sotto il letto. Anche tu, Pasca, m'han detto che è successo proprio al tuo paese. Sì, che Garibaldi ci ha portato il sapone e i tuoi paesani se lo son mangiato. Mangiasapone, Pasca, mondoboia, lo sapete quanto costa il sapone?*

*Pin ha una voce rauca da bambino vecchio: dice ogni battuta a bassa voce, serio, poi tutt'a un tratto sbotta in una risata in i che sembra un fischio e le lentiggini rosse e nere gli si affollano intorno agli occhi come un volo di vespe.*

*A canzonare Pin c'è sempre da rimettere: conosce tutti i fatti del carrugio e non si sa mai cosa va a tirar fuori. Mattina e sera sotto le finestre a sgolarsi in canzoni e in gridi, mentre nella bottega di Pietromagro la montagna di scarpe sfondate tra poco seppellisce il deschetto e trabocca in istrada.<sup>73</sup>*

Il essaie toujours de se tirer, ou alors de profiter, des situations dans lesquelles il se retrouve. Lorsque les hommes du bistrot lui demandent de prouver son courage, Pin ne peut qu'accepter. Ils lui demandent de voler le pistolet d'un client de sa sœur : il s'agit d'un soldat allemand.

Dans son imagination, Pin voudrait s'intégrer dans un groupe, soit celui des adultes soit celui des gamins, et ne pas avoir à conquérir leur amitié et leur respect. Toutefois, il n'a pas le choix, car il ne fait partie ni de l'un ni de l'autre.

*Ora è il momento: Pin dovrebbe entrare nella camera scalzo e carponi e tirare giù, senza far rumore, il cinturone dalla sedia: tutto questo non per fare uno scherzo e poi ridere e canzonare, ma per qualcosa di serio e misterioso, detto dagli uomini dell'osteria, con un riflesso opaco nel bianco degli occhi. Pure, a Pin piacerebbe essere sempre amico con i grandi, e che i grandi scherzassero sempre con lui e gli dessero confidenza. Pin ama i grandi, ama fare dispetti ai grandi, ai grandi forti e sciocchi di cui conosce tutti i segreti, ama anche il tedesco, e ora questo sarà un fatto irreparabile; forse non potrà più*

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 3-4.

*scherzare col tedesco, dopo questo; e anche con i compagni dell'osteria sarà diverso, ci sarà qualcosa che li lega a loro su cui non si può ridere e dire cose oscene, e loro io guarderanno sempre con quella riga diritta tra le sopracciglia e gli chiederanno a bassa voce cose sempre più strane. Pin vorrebbe sdraiarsi nella sua cuccetta e stare a occhi aperti e fantasticare, mentre il tedesco di là sbuffa e la sorella fa dei versi come per un solletico sotto le ascelle, fantasticare di bande di ragazzi che lo accettino Come loro capo, perché lui sa tante cose più di loro, e tutti insieme andare contro i grandi e picchiarli e fare cose meravigliose, cose per cui anche i grandi siano costretti a ammirarlo ed a volerlo come capo, e insieme a volergli bene e a carezzarlo sulla testa. Ma invece lui deve muoversi nella notte solo e attraverso l'odio dei grandi, e rubare la pistola al tedesco, cosa che non fanno gli altri ragazzi che giocano con pistole di latta e spade di legno. Chissà cosa direbbero se domani Pin andasse in mezzo a loro, e scoprendola a poco a poco mostrasse loro una pistola vera, lucida e minacciosa e che sembra stia per sparare da sola. Forse loro avrebbero paura e anche Pin forse avrebbe paura a tenerla nascosta sotto il giubbotto: gli basterebbe una di quelle pistole per bambini che fanno lo sparo con una striscia di fulminanti rossi e con quella fare tanto spavento ai grandi da farli cadere svenuti e chiedergli pietà.<sup>74</sup>*

Le vol du pistolet déclenche une série d'aventures, qui voient Pin se débrouiller avec la vie et avec la Résistance. Son statut de marginal est donc un point de départ, aussi bien qu'un moteur narratif. Le regard de Pin consiste dans le point de vue de celui qui est en marge, ainsi que de celui qui est libre de toute sorte de règle sociale et de n'importe quelle idéologie.

Après avoir obtenu le « Premio de la Crítica » avec son premier roman sorti en Espagne en 1975, *La verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza démarre une série policière dont le héros est un délinquant interné dans un hôpital psychiatrique judiciaire. Paru en 1979, *El misterio de la cripta embrujada* est le premier roman de cette saga, qui comprend aussi *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001) et *El enredo de la bolsa y la vida* (2012).

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 14-15.



Dans *El misterio de la cripta embrujada*, le héros est interné dans un hôpital psychiatrique judiciaire à Barcelone depuis cinq ans : son « desarreglo síquico »<sup>75</sup> l'a en fait amené à commettre des actes antisociaux. Ainsi, se présente-t-il :

*Creo llegado el momento de disipar las posibles dudas que algún amable lector haya podido haber estado abrigando hasta el presente con respecto a mí: soy, en efecto, o fui, más bien, y no de forma alternativa sino cumulativamente, un loco, un malvado, un delincuente y una persona de instrucción y cultura deficientes, pues no tuve otra escuela que la calle ni otro maestro que las malas compañías de que supe rodearme, pero nunca tuve, ni tengo, un pelo de tonto: las bellas palabras, engarzadas en el dije de una correcta sintaxis, pueden embelesarme unos instantes, desenfocar mi perspectiva, enturbiar mi visión de la realidad. Pero estos efectos no son duraderos; mi instinto de conservación es demasiado agudo, mi apego a la vida demasiado firme, mi experiencia demasiado amarga en estas lides. Tarde o temprano se hace la luz en mi cerebro y entiendo, como entendí entonces, que la conversación a que estaba asistiendo había sido previamente orquestada y ensayada sin otro objeto que el imbuirme de una idea. Pero ¿cuál?, ¿la de que debía seguir en el sanatorio por el resto de mis días?*<sup>76</sup>

Cette description est très proche de l'image d'un pécateur : un fou, un méchant, un délinquant, qui a grandi dans la rue et a développé un instinct de survie très fort grâce à sa ruse.

Le jour de son baptême, le héros – dont on n'apprend pas le nom au cours du roman – a risqué de se noyer dans l'eau bénite à cause du nom que sa mère voulait lui donner en l'honneur de sa passion pour Clark Gable, « Loquelvientosellevó ». Ainsi, une série de surnoms très méprisants ont remplacé son appellatif.

*Cuando yo nací, mi madre, que otras ligerezas por temor a mi padre no se permitía, incurría, como todas las madres de ella contemporáneas, en la liviandad de amar perdida e inútilmente, por cierto, a Clark Gable. El día de mi bautizo, e ignorante como era, se empeñó a media ceremonia en que tenía yo que llamarme*

---

<sup>75</sup> Eduardo Mendoza, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona : Seix Barral, 1979, p. 19.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 22.

*Loquelvientosellevó, sugerencia esta que indignó, no sin causa, al párroco que oficiaba los ritos. La discusión degeneró en trifulca y mi madrina, que necesitaba los dos brazos para pegar a su marido, con el que andaba cada día a trompazo limpio, me dejó flotando en la pila bautismal, en cuyas aguas de fijo me habría ahogado si... Pero esto es ya otra historia que nos apartaría del rumbo narrativo que llevamos. De todas formas, el problema carece de sustancia, ya que mi verdadero y completo nombre sólo consta en los infalibles archivos de la DGS, siendo yo en la vida diaria más comúnmente apodado «chorizo», «rata», «mierda», «cagallón de tu padre» y otros epítetos cuya variedad y abundancia demuestran la inconmensurabilidad de la inventiva humana y el tesoro inagotable de nuestra lengua.<sup>77</sup>*

Le héros lui-même se définit ainsi : « yo, pobre de mí, un excremento ».<sup>78</sup>

Depuis qu'il a été condamné à l'asile, il n'a reçu aucune visite : « ya que no tenía yo amigos ni había recibido visita alguna en los cinco años que llevaba confinado en el sanatorio, habiéndose desentendido de mí mis familiares más próximos, no sin razón ».<sup>79</sup>

Alors, lorsqu'il reçoit la visite du commissaire Flores et de la révérende mère du pensionnat des sœurs lazaristes de San Gervasio, le héros ne peut que s'étonner. Le commissaire lui raconte la raison de cette visite. Six ans auparavant, une jeune fille avait disparu du pensionnat : elle avait été retrouvée, mais le commissaire Flores n'avait pas pu résoudre le cas de sa disparition puisqu'elle souffrait d'une amnésie partielle. La jeune fille avait été expulsée du pensionnat, et l'affaire avait été classée.

Toutefois, Flores explique qu'une autre jeune fille venait de disparaître du même pensionnat. En accord avec le directeur de l'hôpital psychiatrique judiciaire, le commissaire et la révérende mère proposent à l'ex-criminel d'aider la police à résoudre le cas. En échange, il obtiendra sa liberté.

Le héros ne peut qu'accepter. Sans même avoir le temps de prendre une douche après une partie de football avec les autres détenus, il se retrouve hors de l'hôpital : il commence alors sa nouvelle aventure. Dans le centre-ville de Barcelone, le héros doit d'abord satisfaire sa faim. Sa condition de marginalité est symbolisée par la puanteur qui

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 16.

émane de lui (« la fetidez de mis emanaciones »<sup>80</sup>) et par le fait qu'il ne réussit pas à se laver.

*Fui apeado, cuando más embelesado estaba contemplando el bullicio de una Barcelona de la que había estado ausente cinco años, de un preciso puntapié ante la fuente de Canaletas, de cuyas aguas dóricas me apresuré a beber alborozado. Debo hacer ahora un inciso intimista para decir que mi primera sensación, al verme libre y dueño de mis actos, fue de alegría. Tras este inciso añadiré que no tardaron en asaltarme toda clase de temores, ya que no tenía amigos, dinero, alojamiento ni otra ropa que la puesta, un sucísimo y raído atuendo hospitalario, y sí una misión que cumplir que presentía erizada de peligros y trabajos.*

*Como primera medida, decidí que debía comer algo, pues era la media tarde y no había probado migaja desde el desayuno. Busqué en las papeleras y alcorques circundantes y no me costó mucho dar con medio bocadillo, o bocata, como de un letrero deduje que se llamaban modernamente, de frankfurt que algún paseante ahíto había arrojado y que deglutí con avidez, aunque estaba algo agrio de sabor y baboso de textura. Recuperadas las fuerzas, bajé lentamente por las Ramblas, apreciando a la par que andaba el pintoresco comercio de baratijas que por los suelos se desarrollaba, a la espera de que cayera la noche, que se anunciaba en el cielo por la falta de luz.<sup>81</sup>*

Il se dirige chez sa sœur, Cándida, qui toutefois ne l'accueille pas volontiers. Elle est prostituée et justement en compagnie d'un client suédois. Elle déclare avoir espéré que son frère resterait enfermé à l'hôpital pour toujours<sup>82</sup>, étant donné qu'il ne lui procure que des complications.<sup>83</sup>

Comme sa sœur ne l'aide pas à recueillir des informations sur le cas de San Gervasio, le héros s'en va. Après avoir commis un vol dans le métro, il trouve un hébergement dans une pension très laide. Pendant la nuit, il reçoit la visite du client de sa sœur : malheureusement, l'homme n'a pas de bonnes intentions et il meurt dans la chambre d'hôtel. Le héros s'enfuit pour ne pas être accusé du crime. Et, à partir de ce moment, il

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 42.

commence ses recherches sur le pensionnat de San Gervasio. Il est déterminé à gagner sa liberté.

Dans le but de le faire parler, le héros drogue le jardinier du pensionnat. Ainsi parvient-il à trouver la jeune fille disparue six ans auparavant, Isabel Peraplana, et sa camarade, Mercedes. Le héros découvre l'existence d'une crypte secrète, située dans la chapelle à l'intérieur du pensionnat. Il finit par dévoiler le mystère : le coupable est le père d'Isabel Peraplana, un homme très riche, qui couvre ses trafics illicites grâce aux jeunes filles et à la crypte.

Toutefois, le commissaire Flores décide d'étouffer l'affaire à cause du pouvoir de la famille Peraplana. Et par conséquent le héros, qui a suivi des voies très illicites pour aboutir à la découverte du coupable, est obligé de retourner à l'hôpital psychiatrique judiciaire.

Le personnage constitue donc la parodie de la figure de l'investigateur : il mène une enquête, mais il se sert de n'importe quel moyen – sans se préoccuper du respect de la loi – pour obtenir le résultat prévu. Au lieu d'un policier ou d'un détective privé, l'auteur met au centre de l'intrigue un marginal, un délinquant, poussé par des raisons très personnelles (c'est-à-dire par l'illusion de gagner la liberté). Toutefois, la ruse du héros ne lui permet pas de rejoindre l'objectif qu'il espère.

Dans *El laberinto de las aceitunas*, le héros – dont le nom n'est jamais mentionné au cours du roman – est enlevé du sanatorium par le commissaire Flores, qui l'implique dans une enquête.

Toutefois, bien que le héros ait résolu l'affaire, il n'est pas pris au sérieux par la police. Il n'obtient qu'un retour à l'hôpital psychiatrique judiciaire, où il gagne le privilège de déjeuner avec sa boisson préférée, un Pepsi-Cola, au lieu d'un verre de lait.

*El cielo estaba ya gris cuando aparcamos junto a la tapia del manicomio y nos apeamos. El comisario dio unos paseos hasta que localizó el punto que estimó idóneo y, sin más trámite, hizo una señal a los dos policías que con nosotros venían. Sabiendo que era inútil ofrecer resistencia, dejé que me cogieran por los tobillos y las muñecas, que me columpiasen dos o tres veces y que me lanzasen por los aires.*

*Aterricé en la rosaleda y con tanto acierto había elegido el comisario Flores la colocación, la distancia y la parábola, que de poco aplasto a Pepito Purulencias, que seguía con su cubo y su martillo persiguiendo cucarachas.*

*– Perdona el susto, Pepito – le dije incorporándome y tratando de arrancarme de las carnes los espinos que al caer sobre los rosales se me habían clavado por todo el cuerpo.*

*Lejos de mostrar enfado, Pepito soltó los trastos de matar, me besó en ambas mejillas, me abrazó y me palmeó los omoplatos con una efusión que me pareció tan injustificada como fuera de tono.*

*– ¡Chico, qué alegría! Permíteme que sea el primero en felicitarte – le oí decir sin acertar a entender a qué se refería –. ¡Y qué callado te lo tenías! Todos lo vimos, los médicos, las enfermeras, los compañeros, todos sin excepción. Estuviste requetebién, ¿eh? Muy natural y muy aplomado. Y la voz te salió muy clara y muy segura. No entendimos nada de lo que decías, claro, pero nos causaste una excelente impresión. ¿Quién lo iba a pensar? El doctor Sugrañes está que no cabe en sí de orgullo.*

*Más tarde hube de enterarme con gran consternación de que, en mi atolondramiento, al tocar botones y clavijas en la estación espacial había producido un raro efecto en las ondas y frecuencias y en vez del partido de fútbol mi descocada imagen y las ñoñas palabras que a la sazón profiriera habían llenado durante breves minutos las pantallas de todos los televisores del país.*

*Al día siguiente, para desayunar, en lugar de darme leche cuajada, como a los demás, me dieron pan duro y una Pepsi-Cola.<sup>84</sup>*

Le roman *La aventura del tocador de señoras* s'ouvre avec la relaxe du héros. Son dossier a été perdu et personne ne connaît plus les causes de sa détention au sanatorium. Alors, le directeur Sugrañes décide de lui concéder la liberté avec effet immédiat.

Bien qu'il ait toujours rêvé d'être un homme libre, il a peur de retourner dans le monde. Ne sachant pas où aller, il se dirige vers le *barrio* où sa sœur faisait le trottoir. Ainsi découvre-t-il que Cándida s'est mariée et qu'elle habite avec son mari, Viriato, et sa belle-mère. Grâce à sa sœur et à Viriato, le héros obtient son premier travail honnête : il gère le salon de coiffure pour dames « El tocador de señoras ».

---

<sup>84</sup> Eduardo Mendoza, *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona : Seix Barral, 1982, p. 296-298.

*De este modo obtuve el primer trabajo honrado de mi vida. Huelga decir que puse en el empeño toda la energía acumulada en tantos años de ociosidad, toda la ilusión que me infundía la perspectiva de verme finalmente integrado en la sociedad de los hombres y, a qué negarlo, todo el ímpetu que generaba en mí una sana ambición. Y a fe que mis esfuerzos no se vieron defraudados.*<sup>85</sup>

Le héros désire finalement s'intégrer dans la « société des hommes » et il décide de profiter de l'occasion que Viriato et Cándida lui ont offerte.

Le héros se construit une identité alternative : il dit à une cliente s'appeler Onan Sugrañes, et avoir travaillé dans un centre d'accueil pour personnes handicapées.

*Y de inmediato me di cuenta de haber incurrido por primera vez en mucho tiempo en una inofensiva mentira, y también de que lo había hecho movido por un súbito sentimiento de peligro, no porque desconfíe de las mujeres guapas, sino porque desconfío de mí cuando estoy en presencia de mujeres guapas. Por lo demás, si con mi respuesta no había dicho estrictamente la verdad, tampoco había faltado a ella, pues el trajín de los últimos años me había impedido hasta la fecha solicitar el Documento Nacional de Identidad e incluso regularizar mi situación legal, ya que al venir yo al mundo, mi padre o mi madre o quienquiera que me trajo a él, no se tomó la molestia de inscribirme en el registro civil, por lo que no quedó de mi existencia otra constancia que la que yo mismo fui dando, con más tesón que acierto, por medio de mis actos; y comoquiera que en épocas recientes, de resultas de sucesivas amnistías promovidas por gentes de bien y refrendadas con sospechoso entusiasmo por algunos políticos, habían sido retirados de la circulación los registros penales y las fichas policiales, mi situación era comparable a la de ciertos animales extintos, bien que sin interés científico alguno.*<sup>86</sup>

Il ne possède pas de pièce d'identité. Et il ne connaît même pas son vrai nom, puisque ses parents ne l'ont pas déclaré à l'État Civil à sa naissance. Ainsi, la question du nom se montre-t-elle essentielle : non seulement c'est un ex-délinquant, à peine sorti d'un sanatorium, mais de plus il n'existe pas aux yeux de la société.

---

<sup>85</sup> Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona : Seix Barral, 2001, p. 28.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

Dans ses intentions, le héros aspire à une vie tranquille, honnête et exemplaire. Il veut s'intégrer dans la société. Toutefois, la série d'événements dans laquelle il se trouve impliqué l'oblige à renoncer à sa résolution d'honnêteté.

Un riche homme d'affaires, Manuel Pardalot, exige l'aide du héros pour se tirer d'une situation difficile et faire disparaître des documents compromettants. À cause du passé et du curriculum du héros, Pardalot décide en fait que l'homme dont il a besoin, c'est lui.

*La miré y ella me guiñó el ojo. Con aquello no había contado yo: me tenían atrapado. Pues si algún lector ignora todavía cuál fue o ha sido mi trayectoria vital y tal vez sea la verdadera naturaleza de mi ser, aclararé que en mi infancia, adolescencia y juventud fui lo que podríamos llamar, y de hecho se llama, un facineroso. El destino me hizo nacer y crecer en un medio donde no se concedía al trabajo honrado, la castidad, la templanza, la integridad moral, las buenas maneras y otras cualidades encomiables el valor que tienen, ni yo supe vérselo por mi propia cuenta, ni aprendí a fingirlas hasta que fue tarde. De buena fe, convencido de que tal era el proceder habitual de las gentes, cometí innumerables fechorías. Luego, cuando las personas encargadas de velar por la salvaguardia de la virtud, el sosiego de la vida, el amparo de las buenas costumbres y la armonía entre los hombres (la bofia) fijó en mí su atención y ejercitó sus métodos conmigo, siendo yo la más débil de ambas partes, hube de prestar algún servicio a la comunidad (soplón) que no me granjeó la inclinación de nadie y sí la animadversión de muchos. Finalmente, cuando me llegó la hora de comparecer ante la justicia y rendir cuentas de mis acciones, cuanto se hubiera podido alegar a mi favor era tan endeble y su posible incidencia en el fallo tan escasa, que mi abogado se limitó a enviar al tribunal una postal desde Menorca. Con todo, mi propio testimonio, lo bien fundamentado de mis exposiciones, el sincero arrepentimiento de que di muestras, el trato respetuoso, incluso cordial, para con el magistrado, el fiscal y los testigos, y en términos generales lo razonable de mi comportamiento durante las dos semanas que duró la vista, debieron de hacer mella en el ánimo de la judicatura, porque no fui condenado, como temía, a pena de prisión, sino sólo a seguir un tratamiento psicológico, conducente a mi pronta reinserción en el seno de la sociedad, en un establecimiento correctivo de los llamados por el vulgo manicomio. Allí, sin embargo, las cosas no anduvieron de la mejor manera: leves roces*

*con el personal auxiliar especializado (matones) y algún malentendido con el doctor Sugrañes, que en su calidad de director del centro debía determinar, a la luz de sus conocimientos (y el correspondiente soborno), el momento de mi curación y la restitución de mi libertad, hicieron que mi estancia allí se prolongara de semana en semana y luego de mes en mes y finalmente de año en año, hasta que un buen día, perdida ya por mí toda esperanza de volver a ver el mundo exterior y sus honrados y cuerdos pobladores, sucedieron los hechos que se narran en el arranque de este libro. Fácilmente comprenderá el lector que aún los recuerde (dichos hechos), a la vista del largo pero fructífero camino hacia la regeneración por mí seguido desde entonces, cuan poco deseaba, cuánto temía, verme a pique de perder una situación sobre cuya solidez en el fondo nunca había abrigado una total certeza. ¿Acaso?, me preguntaba, ¿no perderé, de salir mis secretos a la luz, el respeto de mis conciudadanos, y éstos, con sobrada razón, con lógico recelo, no rehusarán (acaso) poner en mis manos criminales sus cabellos? Por otra parte, ¿qué podía perder accediendo a la moderada petición de aquellas personas necesitadas de una ayuda que, todo sea dicho, estaban dispuestos a retribuir en metálico y quién sabe si también en muy apetitosas especies?<sup>87</sup>*

Il se trouve alors contraint de travailler pour Pardalot : ainsi commencent les aventures du héros qui mène une enquête sur un homicide et essaie de se tirer de cette situation.

*La proposición me dejó como el lector podrá fácilmente imaginar (si le apetece) y también profundamente conturbado. Desde mi más tierna infancia he procurado conducirme con arreglo a los dictados del entendimiento, la compostura y la estricta legalidad. Y si en alguna ocasión (reiterada) he conculcado estas directrices (de mi vida) dejándome llevar por mis impulsos emocionales y cometiendo, por ejemplo, alguna falta contra la propiedad, la honestidad, la integridad física de las personas, las normas civiles o penales, el código de la circulación, la ley de tasas o el orden público, las consecuencias han sido desproporcionadamente negativas para mí, al menos desde mi punto de vista. En vista de lo cual me había propuesto rehuir situaciones como la que acabo de describir. Temía zambullirme de nuevo en un remolino o mar gruesa que hiciera zozobrar la frágil*

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 47-49.



*barca de mi existencia y me ocasionara penas del alma, daños del cuerpo y problemas profesionales. A estas consideraciones, por si fueran pocas, se unía el temor a hacer daño sin querer a Ivet, por quien seguía sintiendo la misma atracción del primer instante, pero por quien ahora, por añadidura, iba sintiendo una ternura que no auguraba nada bueno. Todo esto por no hablar del temor al gatillazo. Sin embargo, y como Ivet, mientras yo perdía el tiempo en reflexiones, ya se había puesto en paños menores, opté por dejar aquéllas por el momento y no desaprovechar la única ocasión de mojar que el destino había tenido a bien brindarme en lo que iba de quinquenio.<sup>88</sup>*

Dès son enfance il a cherché à suivre les principes de légalité et d'honnêteté, mais il a fini par commettre des crimes contre la propriété, contre l'intégrité physique des personnes, contre le code civil et pénal, contre le code de la route et contre le fisc. Étant donné que les conséquences de ces actes ont été très négatives pour lui, le héros essaie à nouveau d'éviter d'y retomber. Évidemment, en vain.

À un certain moment, il décide de s'adresser au commissaire Flores. Le héros donne une description en négatif du rôle que Flores a revêtu dans sa vie : il a toujours profité de lui, même en lui faisant de fausses promesses, sans aucun scrupule. En tous cas, en l'absence de meilleur modèle, le héros le considère comme celui qui lui a appris à se débrouiller dans ce monde. Toutefois, les enseignements qu'il a tirés de Flores ne correspondent pas du tout aux principes de légalité et d'honnêteté.

*Mi relación con el comisario Flores se remontaba a tiempos tan lejanos que habría podido decirse sin temor a exagerar que ya formaba parte de la Historia de España, si en la Historia de España tuvieran cabida semejantes pequeñeces y miserias, cosa que está por ver. En los recovecos más oscuros de mi memoria se pierden las causas y circunstancias de nuestro primer encuentro, aunque no sus efectos. Para entonces yo era un simple aprendiz de descuidero y él iniciaba lo que había de ser una brillante carrera al servicio de la ley y el orden. El destino nos unió, sin el menor deseo por mi parte, hasta hacer de nosotros un dúo inseparable. A falta de mejor instructor, él me enseñó cuanto sé: la eficacia del trabajo (no compensa), la importancia de ser honrado (si eres imbécil), la trascendencia de la verdad (nunca decirla), lo aborrecible de la traición (y su*

---

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 134-135.

rendimiento) y el verdadero valor de las cosas (ajenas), así como, por inducción, lo indicado de la tintura de yodo para heridas, arañazos, hematomas, rasguños y excoriaciones. A su sombra me hice riguroso en la planificación de mis actos, cauto en la realización, meticuloso en la ocultación posterior de todo rastro. En vano: de poco me valieron estas mañas enfrentadas a su sagacidad, sus conocimientos prácticos, su ciencia y la ventaja que otorga disponer de muchos medios y carecer de control y de escrúpulos. Siempre me engañó y nunca se dejó engañar de mí, llegando incluso, en ocasiones contadas, con falsas promesas, a valerse de mi esfuerzo y mi persona en provecho suyo, para dejarme luego en la estacada. A menudo me preguntaba si tanto encarnizamiento y tanto encono no ocultarían, en el fondo de su alma, un rescoldo de afecto mal tramitado, pero después de sopesar cuidadosamente los indicios a la luz de las más acreditadas teorías sobre los actos fallidos y otras meteduras, acabé resolviendo que nanay. Aún ahora, de regreso al redil y en tan distinta coyuntura, no podía caminar por una calle oscura y silenciosa sin temor a oír el ruido de sus pasos a mi espalda.<sup>89</sup>

La marginalité du héros émerge clairement dans le passage suivant, où il déclare n'appartenir à aucune classe sociale, exception faite, par sa naissance, à la racaille.

– El caso no – respondí –, sólo mi caso. Yo no pertenezco a ningún estrato social. Que no soy rico, a la vista está, pero tampoco soy un indigente ni un proletario ni un estoico miembro de la quejumbrosa clase media. Por derecho de nacimiento pertenezco a lo que se suele denominar la purria. Somos un grupo numeroso, discreto, muy firme en nuestra falta de convicciones. Con nuestro trabajo callado y constante contribuimos al estancamiento de la sociedad, los grandes cambios históricos nos resbalan, no queremos figurar y no aspirarnos al reconocimiento ni al respeto de nuestros superiores, ni siquiera al de nuestros iguales. No poseemos rasgos distintivos, somos expertos en el arte de la rutina y la chapuza. Y si bien estamos dispuestos a afrontar riesgos y penas por resolver nuestras mezquinas necesidades y para seguir los dictados de nuestros instintos, resistimos bien las tentaciones del demonio, del mundo y de la lógica. En resumen, queremos que nos dejen en paz. Y como no creo que después de esta exposición haya coloquio, me marchó a

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 195-196.

*mi casa, a descansar. Si vuelven a detenerme, no hace falta que me envíe a su abogado. Tampoco hace falta que me acompañe a la puerta, yo solo encontraré el camino.*<sup>90</sup>

Le roman se termine par la rencontre du héros avec Cañuto, un ex braqueur de banques. Le héros pense avoir trop investi dans le salon de coiffure, et il ressent l'envie de donner un nouveau cours à son existence. Dans cette perspective, il croit que cette amitié avec Cañuto peut s'avérer utile.

*El enredo de la bolsa y la vida* commence avec une scène de dérision du héros, qui est tourné en ridicule par le docteur Sugrañes devant un public d'étudiants et de professeurs.

Le héros a été invité à la remise du doctorat *honoris causa* de Sugrañes : toutefois, il découvre avec dépit qu'il n'a pas été invité pour assister à la cérémonie, mais pour représenter le cas plus difficile du docteur. Il est donc contraint à se déshabiller, à mettre une blouse d'hôpital et à monter sur l'estrade avec le docteur.

*Pero lo más probable, me dije después de leer y releer la invitación, era que el doctor Sugrañes deseara coronar su carrera sin guardar rencor hacia alguien con quien había convivido tanto tiempo y a quien había dedicado tantos esfuerzos profesionales, emocionales y hasta físicos. Respondí, pues, aceptando agradecido la invitación y confirmando mi asistencia al acto. Y como éste era solemne y el lugar, por así decir, de campanillas, pedí prestado un traje de franela gris más o menos de mi talla y lo complementé con una corbata de color carmín y un clavel reventón en la solapa. Con este atuendo creía haber dado en el clavo, pero no fue así.*

*Apenas comparecí, en el día y hora indicados, a la puerta del augusto coliseo y presenté la invitación, unos ujieres me separaron del resto de los asistentes, me condujeron a un cuartucho destartado y en un tono que no admitía réplica me hicieron desvestir. Cuando sólo conservaba sobre mi persona los calcetines, me pusieron una bata de hospital de nilón verde, cerrada por delante y sujeta por detrás mediante unas cintillas, que dejaba al descubierto los glúteos y sus concomitancias. De esta guisa me llevaron más por fuerza que de grado a un salón amplio y suntuoso abarrotado de público, y me hicieron subir a una tarima, junto a la cual, revestido de toga y birrete, peroraba el doctor*

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

*Sugrañes. A mi aparición siguió un silencio expectante, que rompió el conferenciante para presentarme como uno de los casos más difíciles a los que había debido enfrentarse a lo largo de una vida enteramente dedicada a la ciencia. Señalándome con un puntero describió mi etiología con profusión de tergiversaciones. Repetidas veces traté de defenderme de sus acusaciones, pero fue en vano: en cuanto abría la boca, las risas del público ahogaban mi voz y con ella mis fundadas razones. El doctorando, por el contrario, era escuchado con respeto. Los más aplicados tomaban apuntes. Por fortuna, la ponencia acabó pronto: tras referir algunos episodios, vergonzosos para mí, que hicieron las delicias de la concurrencia, el doctor Sugrañes remató la faena persiguiéndome por todo el paraninfo con una lavativa.*<sup>91</sup>

À cette occasion, le héros rencontre un vieux camarade de l'hôpital psychiatrique judiciaire : Rómulo el Guapo. Rómulo a mené une vie honnête, jusqu'à ce qu'il perde son travail de concierge. Il essaie à présent de trouver un complice pour faire un coup, se procurer de l'argent et s'enfuir au Brésil.

Quant au héros, il se débrouille avec son salon de coiffure pour dames. Il cherche à survivre, mais ses affaires vont de mal en pis à cause de la concurrence et de la crise économique. Bien qu'il ne soit plus enfermé dans un asile, il continue de vivre aux marges de la ville. Il décide en tous cas de ne pas prendre part au coup de Rómulo : il n'a pas envie de perdre son statut d'homme libre.

Cependant, il n'est pas très ferme dans ses résolutions. Lorsque son ami disparaît mystérieusement, il finit par céder. Ainsi, le pauvre coiffeur barcelonais se transforme-t-il à nouveau en détective tout à fait particulier. Son enquête se déroule sous la forme d'une série rocambolesque d'aventures, au cours desquelles il tombe involontairement dans une affaire d'ampleur internationale : il réussit en fait à éviter un attentat terroriste monté contre Angela Merkel.

Le héros n'est qu'un homme en marge de la société espagnole, un détective sans nom, aidé par une curieuse équipe de personnages marginaux. En plus de tracer un portrait parodique de la Barcelone d'aujourd'hui, en proie à la crise économique, ce roman puise dans le genre policier aussi bien que dans le genre picaresque, d'où il tire la veine humoristique et parodique du récit d'un anti-héros (ou mieux, d'un anti-détective).

---

<sup>91</sup> Eduardo Mendoza, *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona : Seix Barral, 2012, p. 8-9.

Dans *La madre del torero* d'Alessandro Verri, publié en 2010, le héros est le fils d'une riche famille milanaise. Lorsqu'il assiste au vol du sac à main d'une vieille dame aisée, il se lance à la poursuite du voleur.

*In via Manzoni c'è gente, ci sono i vigili.*

*Ma io non urlo: prendete il ladro, l'extracomunitario, il delinquente, l'uomo nero!*

*Non lo sto inseguendo. So già da che parte stare: sto scappando con lui.*

*È la mia ira funesta, contro quelli che mi hanno portato via trentasei santissimi anni di vita. Tutta la mia vita.*

*Sudato marcio lo seguo nei giardini di via Palestro. Lui è un cinque metri avanti a me. Se facessi uno scatto potrei prenderlo.*

*Ma ormai siamo stremati. Camminiamo lenti, ogni due metri ci fermiamo, piegandoci in due con le mani sulle ginocchia.*

*Alla fine si siede su una panchina.*

*Resto in piedi davanti a lui, ansimando.*

*Il sudore gli cola sulla faccia. Mi fissa con due occhi che Salgari avrebbe descritto come: misteriosi, neri, profondi, fieri. Mi porge la borsa. Resta sospesa fra noi, a mezz'aria.*

*Gli dico: dividiamo.*

*Ha un cenno infinitesimo di stupore sulle labbra. Mi siedo anche io. Restiamo lì sulla panchina, in silenzio, mentre portano a cagare i cani. Piccoli e grandi, incazzosi e servili, cagano tutti. Li guardiamo inebetiti, e insieme a loro le colf filippine, le badanti ucraine, le madri ingioiellate, le studentesse in short, i single in scarpe tecniche, che raccolgono la merda con guanti trasparenti, garze di cellofan, palette improvvisate.*

*Rifiatiamo.<sup>92</sup>*

Toutefois, la poursuite se transforme bientôt en fuite. Le héros se retrouve lui-même du côté du fugitif et les deux hommes décident de partager le butin. Le voleur est un Rom qui propose de se faire appeler TomTom.

---

<sup>92</sup> Alessandro Verri, *La madre del torero*, Roma : Aliberti Castelvechi, 2010, p. 9-10.

Le duo se dirige vers l'appartement du héros. TomTom a besoin de se réfugier quelque part : il fuit des ennemis.

De plus en plus étonné par le comportement bizarre de TomTom, le héros décide quand-même de l'héberger chez lui – voire d'accepter le fait qu'il se soit installé chez lui. Et entre les deux hommes naît une relation de fraternité.

Voici comment TomTom raconte son histoire au héros :

*Sei fratelli, di cui due morti, ma poi forse i fratelli sono nove, o dieci, fratellastri o chissadio, e poi lui, sbucato senza spiegazione sulla scena del mondo come un profeta biblico lungo la strada del nulla, e nomi di posti che non ho mai sentito – Haci Bektas, Sulukule, Shukta – che più che posti sono suoni, musica, e le carceri di mezzo mondo che lo hanno ospitato, e il campo di concentramento croato dove è morto il nonno, e un villaggio slovacco dove vivono come cani mangiando il fango, e feste per un santo musulmano nel centro dell'Anatolia, e i matrimoni delle sorelle dodicenni, e la sua visione dell'Italia, quella di una Lonely Planet per homeless mutanti: un dormitorio a Mestre, un sottopassaggio a Genova, una casa cantoniera abbandonata non so dove, il carcere di Acqui Terme.*<sup>93</sup>

Le héros, Luca, quant à lui est un aspirant écrivain, un « parassita letterario »<sup>94</sup> : il essaie d'écrire un roman, mais il n'y parvient pas. Pour gagner sa vie, il écrit des textes de toutes sortes pour des sites Internet et habite dans un appartement hérité de son père.

Aux yeux de sa mère, Luca est un fils fainéant, rêveur, jamais à la hauteur de son frère : Marco est en fait devenu un homme d'affaires important, il habite dans une villa merveilleuse et son mariage est apparemment parfait. Lui, rentre dans les canons de la haute société milanaise.

Luca n'arrive pas à s'intégrer dans sa famille, dont il refuse les contraintes. De l'autre côté, TomTom représente le marginal par excellence dans la société contemporaine : son statut de Rom lui vaut en fait une identité au dehors des mœurs et des lois partagées par la société. Il ne possède en fait pas de travail ni de domicile fixe, il

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 85.

commet toutes sortes de petits crimes pour se débrouiller, il ne montre aucun intérêt envers les règles de la vie sociale.

Luca subit une transformation, au fur et à mesure qu'il se lie à TomTom. Il arrête de travailler et passe ses journées dans la liberté la plus absolue avec son nouvel ami. Les deux personnages commencent à voler des voitures, mais seulement pour s'éviter de prendre un taxi ; ils traînent dans la ville, sans aucun soucis ; ils mettent l'appartement dans un état pitoyable.

Finalement, Luca concrétise son désir d'évasion. Il voudrait se venger de sa famille, et gagner une grosse somme d'argent pour pouvoir se consacrer uniquement à son roman.

*Adesso partiamo. I due trolley, il borzone dell'Ikea: è tutto pronto. Secondo una leggenda, i rom sono discendenti di Adamo e di una prima moglie, precedente a Eva, per cui, essendo sfuggiti al peccato originale, sarebbero esonerati dall'obbligo del lavoro, di guadagnarsi il pane col sudore della fronte. Sono zingaro anche io. Andiamo.*<sup>95</sup>

Ainsi décide-t-il qu'il doit cambrioler la maison de son frère. Il convainc TomTom de mettre au point le coup et apprend auprès de lui l'art de tricher. Le vol réussit et Luca a même le temps d'uriner sur l'un de tableaux d'art contemporain de son frère.

Les deux personnages revendent leur butin sur le marché noir : ils sont riches et libres. La métamorphose de Luca s'avère définitive lorsqu'il commence une relation avec Carmela, sa voisine agent de police. TomTom s'enfuit, effrayé qu'elle puisse le découvrir. Carmela finit par découvrir la partie de butin que Luca cachait encore dans sa cave. Toutefois, elle décide d'aider le héros à retrouver TomTom, qui se révèle être musicien : ses ennemis, ceux qui le poursuivent, font partie du groupe qu'il a abandonné. Le roman se conclut par une réconciliation entre Luca et son frère, et entre TomTom et ses amis musiciens.

La première partie du roman met donc en place une double marginalisation : celle de Luca au sein de sa famille, et celle de TomTom au sein de la société italienne. Le personnage de TomTom est représenté comme un pécario moderne, qui échappe à toute logique sociale. Au cours des aventures rocambolesques, le fils exclu d'une riche famille milanaise subit une transformation : il réussit à rejeter l'image de perfection sociale à

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 53.

laquelle il a toujours été soumis, tout en la contestant, et il se réapproprie sa liberté d'action et sa propre identité.

Pour conclure, le héros picaresque se retrouve toujours jeté dans un monde qui lui est hostile, sans aucune protection. Il vit en marge de toute société, de tout groupe, de tout milieu. Dans cette perspective, l'expulsion du ventre familial représente le symbole par excellence de cette marginalisation.

Le processus de marginalisation sociale se déroule donc dans une série d'expulsions et d'exclusions, qui engendrent et définissent à leur tour la position sociale du héros : le pícáro est toujours mis dans une position de marginalité. Ainsi, il apparaît clairement que l'on peut parler de marginalisation, ainsi que de marginalité du personnage picaresque.

En outre, il faut souligner que l'existence en marge s'avère être la meilleure condition pour déclencher la narration. En d'autres termes, le protagoniste réagit à sa marginalisation pour ne pas succomber ; et, en même temps, il profite de sa marginalité pour survivre, en choisissant presque toujours la voie illicite.

Pour ainsi dire, la marginalisation et la marginalité du héros constituent le moteur narratif qui déclenche le dynamisme de ce personnage.



## 5. *Le dynamisme du pícario*

Selon Mario Monicelli, le personnage du pícario déclenche une série de possibilités narratives, presque infinie, car il se situe entre le bien et le mal, et entre la vie et la mort.

*Sicuramente ho ripreso spesso questa tipologia di personaggio giovane, in cerca di avventure, che per uscire dalla povertà decide di non intraprendere la strada tradizionale del duro lavoro. Sì, certo, sono stato molto influenzato dal genere picaresco. Gli aspetti forti di questi personaggi sono la volontà di migliorare le proprie condizioni economiche e la spinta verso il rischio, verso l'avventura. Questi personaggi possiedono una grossa possibilità narrativa, sono ottimi per poter raccontare storie, perché stanno a metà fra il Bene e il Male, la Vita e la Morte: da un personaggio del genere possono venir fuori una serie infinita di avventure.<sup>1</sup>*

Comme on l'a déjà montré, le pícario est par définition une figure marginale : il ne peut qu'être exclu par le milieu dans lequel il agit, à partir de sa propre famille. De cette manière, il ne se situe ni du côté du bien ni du côté du mal : il est hors de tout jugement.

Le héros n'accepte jamais sa situation d'exclusion ou de pauvreté. Et, en conséquence, il finit par entrer en conflit avec la société. L'une des caractéristiques du personnage picaresque est de ne jamais rester stable, ainsi que de refuser toute position statique et toute résignation. Ce qui pousse le pícario est ce que l'on pourrait définir comme une force vitale, en citant Mario Monicelli :

*L'elemento che mi ha colpito di questi personaggi, e che non ritrovo nella nostra gioventù, è la capacità di rischiare tutto, la forza dell'iniziativa personale, la vitalità che permette di uscire da una condizione di miseria.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Interview de Mario Monicelli, voir *Appendice* de cette thèse, p. 353.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 351-352.

Une telle idée de vitalité est exprimée aussi par Romain Gary dans *Pour Sganarelle* :

*Mais la vocation du romancier d'aujourd'hui n'est pas capable de cette fraîcheur de la passion créatrice, de ce dynamisme, de cette voracité, de cet appétit sain du pícáro sorti des couches sociales « inférieures », « basses », sorti de la « canaille » et de la « racaille », pour ne pas dire du peuple – il y a des mots qui font frémir – et où palpité cette vitalité irrésistible de ceux à qui la vie n'a pas encore tout pris en leur donnant tout.*<sup>3</sup>

Cette force vitale se décline ainsi en une « fraîcheur de la passion créatrice », en un « dynamisme », en une « voracité » et enfin en un « appétit sain ». Selon Gary, le pícáro exprime alors « cette vitalité irrésistible de ceux à qui la vie n'a pas encore tout pris en leur donnant tout ».

De ce point de vue, on pourrait affirmer que la condition initiale de marginalisation constitue le moteur narratif qui pousse le héros à l'action et au mouvement. La force vitale n'est rien d'autre qu'un potentiel narratif du personnage picaresque, dont l'un des caractères consiste dans le dynamisme.

Le pícáro s'adapte en fait à n'importe quelle situation, pourvu qu'il puisse en profiter, de sorte qu'il agit comme un caméléon. L'image du caméléon est présente par exemple dans le roman *Lola, espejo oscuro* :

*Esto no quiere decir que yo no sea simpática. Al contrario, todos dicen que, una vez solucionada la cuestión económica, en la que soy muy exigente, no hay otra mujer tan divertida y animada como yo. Creo que es cierto, porque me esfuerzo en adaptarme a mi hombre cuidadosamente, cambiando de color como el camaleón, de acuerdo con lo que tengo al lado. Así, sé hacerme la niña empalagosa, la gachí simpaticota, la flamenca borracha, la desesperada, la interesante y hasta la viciosa, aunque esto es lo que más me molesta. Consiguiendo que cada uno me vea como quiere verme y que después nadie esté de acuerdo sobre mi manera de ser, con lo cual todos piensan que han conseguido conocerme y que me confío a cada uno exclusivamente.*<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>4</sup> Darío Fernández-Flórez, *Lola, espejo oscuro*, *op. cit.*, p. 16-17.

Dans ce passage, l'héroïne affirme être capable de s'adapter à chacun de ses clients, selon les circonstances, tout comme le caméléon change de couleur.

Le dynamisme du personnage picaresque s'exprime ainsi dans un mouvement qui n'est pas seulement géographique mais aussi social, et dans une tendance à l'action et à l'aventure. En d'autres mots, la nature dynamique du héros donne lieu à la série d'aventures dans lesquelles il se trouve impliqué, avec le seul but de ne pas succomber et de survivre.

Poussé alors par un manque primaire, exclu et marginalisé, le héros essaie de ne pas perdre sa vie. Son seul bien est en fait sa propre existence, et son but est toujours celui de défendre sa survie. Comme l'on verra dans le sixième chapitre, le récit picaresque raconte l'existence du pícaro, et se termine lorsque l'existence même d'un tel personnage se conclut.

Par rapport à la société, l'on peut souligner en outre la présence d'une dynamique d'inclusion et d'exclusion, qui se décline parallèlement à la recherche d'un conflit et d'une acceptation.

Le personnage aspire à être inclus dans la société à laquelle il appartient, tout en étant à sa marge. Cette tension à l'inclusion est mise en place à travers la volonté du pícaro d'améliorer à tout prix sa condition sociale. Toutefois, il faut mettre en évidence que les voies que le héros choisit pour atteindre ses buts sont presque toujours illicites.

L'interaction entre le héros et son milieu social est l'un des aspects constitutifs du récit picaresque. Ce rapport d'interaction, qui se révèle souvent comme un conflit, engendre en tout cas le dynamisme du personnage.

Si d'un côté le héros est poussé par la pulsion à s'intégrer, de l'autre il ne peut que refuser la société qui l'exclut. Face à la société, le pícaro est ambivalent : il cherche à la fois un conflit et une acceptation.

Quant à Lola, l'héroïne de *Lola, espejo oscuro*, en plus de se camoufler pour s'adapter à ses clients, elle profite sans scrupules de sa meilleure qualité – son charme – pour en tirer le plus possible avantage. Elle n'a en fait aucune intention de se trouver un travail fixe : ses expériences comme bonne d'enfants et comme vendeuse se soldent toujours par un vol et une fuite.

Lorsque Lola s'aperçoit du pouvoir qu'elle exerce sur les hommes, elle décide de mettre au point une stratégie pour sa « caza mayor ».

*Esa noche estaba hecha una monada, con el vestidito negro, de encaje, muy escotado, la cintura más fina que nunca y mi pelo castaño, naturalmente, castaño, ¡eh!, derramándose por mi espalda como una cascada llameante de aguas encendidas, porque tira un poco a rojizo.*

*Bebía una copita de «Marie Brizard» y fumaba un pitillo tras otro, sin responder a ninguna de las rabiosas miradas que me sitiaban. Porque ésta es mi manera de ser y mi caza es siempre caza mayor; por eso sigo mi sistema, muy bien estudiado, que he ido aprendiendo con los años.*

*Primero, me hago ver así, misteriosa y altiva, sin hacerle caso a nadie, para que se fijen bien en mi belleza, les entre el hambre y sepan que no tengo prisa. Y si alguno, más decidido, me saca inmediatamente a bailar, le digo que con mucho gusto, pero que dentro de un rato, porque, en ese momento, me encuentro un poco fatigada... un poco, nada más, y esto dicho con viveza y con mimo, porque los hay tan recelosos que a escape se figuran que acabo de salir de los brazos de otro que me ha dejado exhausta y huyen, los muy bobos. ¡Vamos, hombre! No ha nacido aún el tío capaz de cansarme, porque yo... Pero, ¡bueno!, dejemos eso.<sup>5</sup>*

Ainsi arrive-t-elle à se faire payer la somme qu'elle souhaite et qu'elle estime être le bon, sur la base de l'aspect de chaque client. Son client idéal est ce qu'elle appelle « le chorlito », un homme d'un certain âge qui puisse finir dans sa « tela de araña » et l'entretenir pour une période assez longue.

*Sin embargo, una vez que se acababa la farsa del teatro y se apagaban sus luces, en la vida de la realidad era yo la de los éxitos y ella la de los fracasos. Porque, como queda dicho, tuve siempre un don especial para la caza del chorlito, es decir, del viejo, y ella tenía que resignarse a ir con hombres más jóvenes, de los que no dan más que disgustos.<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 69.

Par rapport à son amie, La Encarna, Lola possède un don particulier pour la « caza del chorlito » : en fait, son meilleur client est un homme très important et riche, auquel elle attribue le surnom péjoratif de « El Espichao ».

Parmi les escroqueries de Lola, l'on pourrait par exemple citer l'épisode du médecin d'Alicante. L'héroïne tombe malade et, n'ayant pas d'argent, elle est obligée de s'adresser à l'hôpital. Un jeune médecin lui sauve la vie : elle le manipule alors pour en tirer parti.

*Lo pasé muy mal y creo que desvariaba por las noches. Pero un médico joven, simpático y muy bueno, me salvó la vida. Me metió calcio y vitaminas por las venas para enderezar mi debilidad. Y, además, se enamoró como un loco de mí.*

*La verdad, no lo recuerdo bien, porque los hombres se me juntan todos en el recuerdo y sus caras se me derriten, como la cera, en una especie de rostro común. Pero creo que era un chico muy guapo, aun cuando empalagoso y romántico.*

*Sé que no debería decir estas cosas de él, porque me salvó la vida; pero le di todo lo que deseaba y, por eso, creo que estamos en paz. Porque nunca fui suya, y ésa es la mayor ilusión que puede entregársele a un hombre enamorado como él lo estaba, con dulzuras y dengues sentimentales.*

*En cuanto despabilé un poco mi calentura y mi mal, lo vi venir al hombre. Y adivinando sus gustos y lo que deseaba de mí, se lo empecé a dar, contándole una bonita historia, que le emocionó*

*Le dije que, por una serie de casualidades que no son del caso detallar ahora, me veía sola y abandonada en la zona roja, sin otra compañía que la de una prima hermana que se ganaba la vida de animadora en el «Olympia» y que era la Encarna. Mis padres estaban en Sevilla, al otro lado del frente, y la familia que teníamos en Valencia había muerto en un bombardeo. Era un bonito cuento, no lo niego, pero durante la guerra había muchas historias como ésta que eran pura verdad.<sup>7</sup>*

Elle s'invente une identité fictive, pour séduire le médecin, qui tombe éperdument amoureux d'elle. Ils instaurent une relation et se fiancent.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 85-86.

*Fueron unos amores de comedia. Pues el hombre era un inocentón y sudaba tinta hasta para pagarme las cosas que necesitaba, que eran muchas. Cierto es que yo bordé mi papel, tanto que el amigo de la Encarna aseguraba que era mejor actriz que la Greta Garbo.*

*Estaba yo entonces más mona que nunca. Pues la debilidad y la palidez afinaban aún más mi belleza, que, según el médico, era fantástica, irreal y con un no sé qué que cautivaba. Tenía el pelo larguísimo, brillante y ondulado, y me lo colocaba de modo que sus reflejos cobrizos me animaran un poco la cara, sobre la almohada, y un escote que dejaba siempre un poco entreabierto. Otros días, cuando pude incorporarme ya algo, me recogía el pelo en unas trencitas muy monas y daba gusto verme.*

*Además, suspiraba mucho, y cada uno de mis suspiros le entraba como un viento huracanado por el corazón al médico. Hablaba poco, con desmayo y misteriosamente, para enloquecerlo bien. Y remilgaba tanto con sus obsequios que, como dije, se sofocaba para hacérmelos.*

*Mejoré muy pronto con tantas atenciones y regalos. Nos hicimos novios y comenzamos a salir juntos, precisamente cuando acabó la guerra.<sup>8</sup>*

Lola se retrouve seule à Alicante, puisque son amie, La Encarna, s'en va avec un marin. Comme ses conditions de santé ne sont pas encore parfaites et qu'elle ne peut plus rester à l'hôpital, son fiancé médecin décide de la faire hospitaliser dans une maison de santé payante.

*Como yo, aunque mejorada, no estaba buena, mi novio me sacó del hospital, que se había puesto imposible con los barullos finales de la guerra, y me metió en un sanatorio de pago. Corría ya con todos mis gastos, aun cuando nunca me dio dinero, a no ser pequeñas cantidades para mi bolsillo.*

*Me presentó a su madre, pues según decía llevaba intenciones de conducirme un día al altar y era muy respetuoso conmigo, y también conocí a una hermana suya casada con un comandante, que vino de Córdoba con la paz.*

*Era una gente buena y simpática, pero la situación comenzaba a hacérseme muy difícil. Porque mis patrañas iban a descubrirse y mi novio no merecía un desengaño tal.*

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 86.

*Además, el hombre no me gustaba nada, y le había exprimido el bolsillo todo lo posible. Y, por otra parte, aun cuando le durara su pasión y no mudara la idea de casarse conmigo, yo no estaba dispuesta a conformarme con ser la encantadora mujercita de un mediquillo cursi de provincias.*

*Lo pensé bien y decidí rápidamente. Sin una sola palabra, sin una sola explicación, porque estorban en estas ocasiones, me marché a Sevilla. Llevaba el billete y cinco duros cuando subí al tren. Pero iba muy bien vestida.<sup>9</sup>*

Le fiancé de Lola présente la jeune fille à sa famille et se dit prêt à l'épouser. Toutefois, Lola n'est pas du tout intéressée : d'abord parce qu'elle n'aime pas cet homme ; ensuite parce qu'elle lui a déjà « exprimido el bolsillo todo lo posible » ; et enfin parce qu'elle n'est pas disposée à se conformer au rôle qu'elle a joué avec lui. Ainsi s'enfuit-elle à Séville, presque sans argent, et sans laisser aucune trace.

Lola refuse toute situation stable et préserve sa liberté. Dans l'échelle de valeurs de l'héroïne, la liberté est en fait « lo que más vale ».<sup>10</sup>

De plus, la liberté est l'un de traits qui caractérisent le personnage de Lola, décrit ainsi par Juan :

*– Pero, a pesar de todo – continuó sin oírme –, eres una criatura estupenda: sonriente, bella y cruel como una fuerza libre, indomable, de la Naturaleza. Tan sonriente, tan libre y tan cruel que... que me temo que no tengas alma – terminó de pronto.*

*– Cada día estás más loco – reí.*

*– Por eso voy contigo, ¿sabes, Lola? – siguió, precipitándose como un torrente –. Tu belleza, tu belleza sola, no me serviría para nada, como no nos sirve la belleza de un mármol, la belleza de una pintura. Pero tu libertad, tu alegre y cruel libertad, y tu ciega fuerza natural tonifican; airean el alma y refrescan el cuerpo, purgando languideces y humores. Eres como la lluvia, como la brisa, como la nieve, como las flores y como las aves graciosas y bellas. Y, algunas veces, puedes ser también como una tierna puesta de sol, como una noche helada de invierno, como un mediodía ardiente de verano y hasta*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 67.

como una hermosa y arrasadora borrasca. En realidad, creo que puedes serlo todo. Todo menos una cosa.

–¿Qué cosa?

–Pues una mujer.<sup>11</sup>

Lola est une force libre et indomptable de la Nature, selon Juan. Il est attiré par la liberté, « alegre y cruel », de Lola et par sa beauté. Il voudrait fixer l'essence de Lola dans le temps, mais il se rend compte qu'il est impossible de capturer « el agua corriente ».

– *Quisiera fijar, aprisionar en cierto modo tu graciosa belleza. Dejarla para siempre en algo; en una obra que la haga incorruptible, inmortal – aclaró, si es que estas palabras tuyas aclaraban algo –. Pero dudo, dudo; porque el agua viva, el agua corriente se pudriría encerrada, detenida en su continuo y luminoso curso. Y, sin embargo, habrá que intentarlo, al menos. Intentarlo desesperadamente, angustiosamente, cualquier día, por-que no puedes acabarte así, como una mujer más, vencida por los años.*<sup>12</sup>

Le seul intérêt de l'héroïne concerne l'argent, sans lequel elle n'a pas de moyens de subsistance. La fixation de Lola sur sa beauté dérive du fait que sa propre existence dépend du charme qu'elle exerce sur ses clients. À cause de cela, Lola est prise à un certain moment par une forte angoisse qui lui empêche de se regarder dans le miroir : elle a peur de perdre sa seule garantie de survie.

Cependant, elle affronte ses peurs et continue de mener son existence entre aventures et mésaventures : de nombreux clients, le bordel « Casa Amparo », la cocaïne et la morphine, différents maquereaux, la boîte de nuit « Casablanca ».

Dans *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, Lola s'installe enfin à Madrid, dans un appartement qui lui sert aussi de lieu de travail.

*Me despertaba, pues, una vez más, en la cama de mi piso de López de Hoyos, algún tiempo después de que se marchara Bob, el de las fiebres de Malta. Debo aclarar que si tantos recuerdos tengo de la cama, es porque ésta no sólo es el lugar de mi trabajo, mi*

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 316.



*oficina por decirlo así, sino porque también en ella descanso y sueño. Dueña y señora de mis pensamientos, de mi perezas y de mis recachondeos.*<sup>13</sup>

Grâce à son client Rudesino Ferreiro, appelé Sindo, elle commence à lier des amitiés dans le milieu du cinéma. Une fois séparée de Sindo, Lola commence une relation avec Melville et obtient un rôle dans l'un de ses films, qui lui vaudra un grand succès en tant qu'actrice.

Teresa Numa, l'héroïne de *Memorie di una ladra*, se retrouve bientôt seule et sans protection après avoir été chassée par sa famille et par la famille de son mari. Ainsi traverse-t-elle l'Italie avec son amie Dina qui lui apprend l'art de voler des portefeuilles. Durant son apprentissage, Teresa ne se risque jamais à voler elle-même les portefeuilles. Elle le fera seulement lorsqu'elle se sentira sûre d'elle-même.

La stratégie du coup de Dina est la suivante : d'abord Dina choisit un homme, qui devient sa victime ; elle l'aborde et lui fait croire qu'elle est disponible pour passer la nuit avec lui ; si possible, elle profite d'un dîner luxueux et gratuit en compagnie de sa copine ; elle amène sa victime au cinéma et lui enlève le portefeuille sans qu'il puisse s'en apercevoir ; le portefeuille passe dans les mains de sa complice, qui abandonne le cinéma avec une excuse ; sous prétexte d'aller voir ce qui se passe, Dina abandonne elle aussi le cinéma ; enfin, les deux femmes s'enfuient.

*Un giorno che stavo a fare la spesa a piazza Vittorio, incontro una che faceva la vita. Però faceva la vita per modo di dire, perché fingeva di andare con gli uomini, ma in verità gli portava via i portafogli.*

*Questa si chiama Dina, è di Civitavecchia. È intelligente, furba. Una biondina, carina, snella. Dice: che fai? Dico: sto con una brutta vecchia che mi porta a vendere l'olio; mi tratta male, non mi dà una lira.*

*Dice: sei buona a rubare portafogli? Dico: no. Dice: vieni con me, ti insegno io. Sai come devi fare? agganci un uomo, fai finta che te lo vuoi fare, poi lo abbracci, lo sbaciucchi un po' e al momento opportuno gli sfili il portafoglio.*

---

<sup>13</sup> Darío Fernández-Flórez, *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, p. 237.

*Dico: ma io non sono buona a farlo. Dice: tu guarda come faccio io, poi fai così pure tu; io gli becco il portafoglio e poi lo passo a te. Dico: va bene; tanto io imparo subito, sono svelta. Ero contenta ti lasciare quella befana e mi sono subito affiancata a questa Dina.*<sup>14</sup>

Pour gagner de l'argent lorsqu'il est trop risqué de voler des portefeuilles, Dina et Teresa font aussi de la figuration dans des ballets. Elles se retrouvent dans « la Compagnia del Gran Bazar », gérée par Emilio Ciabatta, qui engage des femmes « fameliche prese per la strada »<sup>15</sup>, en leur faisant miroiter de l'argent qui toutefois n'arrive jamais.

En réalité Ciabatta profite de Dina et de Teresa, qui se retrouvent à Caserte dans le but de donner un spectacle pour des américains. Lorsqu'elles comprennent qu'elles ne peuvent rien tirer de cette situation, les deux femmes volent les costumes de scène et partent pour Rome. Malheureusement, leur idée de revendre les costumes volés ne leur rapporte pas beaucoup.

Alors, elles recommencent leur activité de vol de portefeuilles : à Rome, puis à Gênes et à Milan.

*Allora ci mettiamo a passeggiare sulla strada principale, la bionda io rossa, ci facevamo notare, avevamo tutte e due il cappotto rosa, i tacchi alti. Insomma ci venivano dietro.*

*Dina aveva l'occhio esperto. Quelli senza soldi li scartava subito. Quelli coi soldi li capiva da un chilometro e allora rallentava, si faceva raggiungere, oppure gli andava incontro senza parere di niente. Quando questo abboccava, lei gli sorrideva allettante, era proprio carina, non si poteva resistere, dolce dolce e timida.*

*Dopo un po' che camminiamo, troviamo il tipo giusto: un uomo di mezza età, un nasone, col bavero di velluto. Dina si ferma a guardare una vetrina. Quello ci raggiunge, si volta, Dina gli lancia uno sguardo clandestino. Quello si ferma. Torna indietro. Dina fa finta di niente; si rimette a camminare. Io sempre dietro, facevo quello che faceva lei. Imparavo.*

---

<sup>14</sup> Dacia Maraini, *op. cit.*, p. 90.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 91.

*Andiamo avanti un duecento passi così, a tira e molla. Poi finalmente Dina si decide; si ferma, lo aspetta e gli si mette a braccetto. Quello era un po' seccato che mi vedeva appiccicata a loro. Dice: non potremmo restare soli? E Dina: per carità, se lo sa mia madre che esco da sola senza mia cugina, mi ammazza. E quello si rassegna. Poi dice: ma dove andiamo? vorrei fare qualcosa, un bacio magari. E lei subito: andiamo al cinema.*

*Al cinema ci mettiamo seduti così: Dina in mezzo, lui da una parte e io dall'altra. Poi lei comincia a maneggiarlo. Lo stringe, lo abbraccia, e nel mentre con la mano gli sfilava il portafoglio. Appena acchiappato il portafoglio lo porge a me nascostamente in silenzio. Intanto gli parlava a questo nasone, gli diceva: dammi un bacetto, come sei carino! ci vediamo stasera? però non ti fare vedere da mia cugina, non mi fare fare brutta figura!*

*Io, col portafoglio in mano, anzi dentro il maglione perché me lo infilavo subito fra la pelle e il golf, mi alzo, dico: scusate, vado un momento al gabinetto. Ed esco.*

*L'aspetto fuori dal cinema, friggendo. Dopo due minuti arriva lei. Appena mi raggiunge, cominciamo a scappare. Le gambe ci arrivano in testa. Corriamo, cambiamo strada, pigliamo un tram, scompariamo.*

*Finalmente, in una strada tranquilla, sole, sicure, apriamo il portafoglio. C'erano venti mila lire. Dina mi fa: hai visto? lo sapevo che quello aveva i soldi. Dico: come facevi a saperlo? Dice: così, a naso; è difficile che sbaglio. Dico: ma che gli hai detto a quel nasone al cinema? Dice: appena te ne sei andata, dopo un momento, gli ho fatto: devo andare a vedere che fa la mia amica, forse si sente male; aspetta qui che torno subito. Mi sono alzata come se niente fosse e sono uscita.<sup>16</sup>*

Petit à petit, Teresa apprend l'art de voler elle aussi, non sans inconvénients. Ainsi, les deux femmes vivent-elles en essayant de ne rien payer, par toutes sortes de stratagèmes, en passant d'une auberge à l'autre, et d'une ville à l'autre lorsque les victimes potentielles commencent à diminuer.

Si au début Teresa est une voleuse maladroite, elle devient plus experte au fur et à mesure des coups dans lesquels elle est impliquée, et des gens qu'elle connaît. Elle tourne autour du « bar Bengasi », où se retrouvent ses amis voleurs et délinquants.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

À un certain moment, elle se spécialise avec deux autres complices dans une escroquerie toute particulière. Bien vêtue et bien maquillée, Teresa fait de gros achats dans les plus belles boutiques de la ville et paye avec des chèques de voyage, qu'elle appelle « travelli cecchi » (de l'anglais *traveler's cheque*), en dollars américains.

*Al bar Bengasi faccio amicizia con una certa Zina Teta che mi dicevano trafficava in travelli cecchi. Allora un giorno che ero disperata, senza lavoro, vado da lei e le dico: senti ho saputo che lavori con la roba americana, ci sarebbe qualcosa da fare pure per me? Dice: sì, sì, anzi andavo proprio cercando qualcuno per aiutarmi.*

*Questa Zina comprava i travelli cecchi dai borsaroli al venti per cento e poi li piazzava nei negozi in cambio di roba buona.*

*Dico: ma come si fa a cambiarli, qui ci vuole la firma americana? Dice: ti insegno io. E infatti mi fa vedere come si fa la firma falsa copiando quella vera. Si mette il travello cecco sopra un vetro, si punta una bella luce sotto e si ricalca il nome con i suoi ghirigori e tutto, uguale. Lei era bravissima, ci aveva fatto la mano. Ma anch'io imparo presto, sono svelta, sebbene ho le dita un po' nervose. Comunque sia questa Zina mi fa la scuola, mi insegna e poi mi porta a lavorare con lei.*

*Eravamo in società con un certo Pippo. Questo Pippo ci portava in giro con la sua macchina. Si fermava in fondo alla strada. Diceva: tu ora vai in quell'oreficeria, in quel negozio di scarpe. E io andavo. Qualche volta Zina veniva con me, qualche volta no.*

*Dico: ma tu Pippo non ti esponi mai? Dice: a me mi conoscono ormai, mi scotta la terra sotto i piedi, tu sei nuova del lavoro; tu vai, ti presenti, fai una spesa, compri una cosa e paghi col travello cecco. E così facevo.*

*Questa Zina mi aiutava a vestirmi da signora. Un bel cappotto rosa, una borsetta di cocodrillo, un orologio d'oro, un anello con rubino, tutto finto naturalmente, per buttare polvere negli occhi. Profumata, elegante, sembravo una damerina.*

*Così acconciata cammino, mi fermo davanti alla vetrina, guardo, socchiudo gli occhi, faccio come se rifletto sulla spesa. Poi entro. Dico: senta io vorrei comprare questo bracciale coi brillanti, però i soldi italiani non mi bastano, avrei dei soldi stranieri.*

*Dice: che soldi? Dico: dollari, dollari americani, lei li prende? Dice: se sono dollari sì, li prendiamo. Allora tiro fuori il libretto. Dice: ma questi sono travelli cecchi? Dico: sì, sempre dollari sono.*

*Vedo che tentenna un po'. Allora, con l'aria ingenua, la voce ingenua dico: me li ha dati mia sorella, dato che è venuta dall'America; alcuni li ho cambiati, altri li ho lasciati così in dollari, in cecchi insomma. Dice: un momento che vado a chiedere a mia moglie.*

*Torna e dice: va bene, si possono cambiare; sono firmati? Dico: sì guardi; è proprio la firma esatta. E gli metto sotto il naso il travello con un'aria sicura, distratta, come una che è abituata a trattare sempre in travelli. Poi dico: ah, dato che ci sono prendo anche questa collana di perle; quanto costa?*

*Visto che cambiavano, volevo approfittare. E infatti mi faccio fare un pacco col bracciale imbrillantinato, la collana di perle che da sola valeva trecentomila lire e mi danno pure il resto di diecimila lire.*

*Dico: grazie, gud-bai, e senza fretta, infilandomi i guanti glassé me ne vado verso l'uscita, lenta lenta, sicura e tranquilla come una regina.*

*Quando sono fuori dico: all'anima come sono diventata brava! ho imparato subito! La tranquillità l'avevo appresa da Dina al tempo dei portafogli. Più uno è tranquillo e meno l'altro sospetta. Gli potresti pure sfilare le mutande di dosso, se tu sei sempre sorridente e sereno, quello neanche se ne accorge.<sup>17</sup>*

Toutefois, Teresa utilise des « travelli cecchi » falsifiés par elle-même et par ses complices. La bande revend ensuite la marchandise à un receleur.

Grâce à l'escroquerie des « travelli cecchi », l'héroïne profite pour quelques temps d'une « vita facile ». <sup>18</sup> Elle a trouvé un moyen de se procurer de l'argent quotidiennement et sans trop d'efforts : « ho trovato un bel mestiere! il lavoro è leggero, mi diverto pure e guadagno senza fatica ». <sup>19</sup>

Cependant, la tromperie s'achève par la pire des conclusions pour Teresa. Lors d'un coup dans un magasin d'électroménager, tout fonctionne presque comme prévu : Teresa fait ses achats ; elle paye avec l'un des chèques falsifiés ; l'employé range la marchandise que la dame vient d'acheter dans sa voiture. Toutefois, préoccupée que le patron ait

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 211-212.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 213.

téléphoné à la banque et qu'il la découvre, Teresa sort du magasin sans récupérer les quarante mille lire de monnaie.

La bande, composée par Teresa, Pippo et Zina, va fêter la réussite du coup au restaurant.

*Quella roba ce l'ha presa il Verme per centomila lire. Il valore complessivo era di seicentomila lire. Ora, dice Pippo, andiamo a mangiare come si deve. E ci infiliamo in un ristorante di lusso, con una fontana nell'ingresso che buttava acqua verde e rosa. Un posto per ricchi, coi camerieri che parlano in francese, le tovaglie rosse, il tappeto per terra alto un palmo, un buio che non si vede neanche quello che c'è nel proprio piatto. Un posto bellissimo.*

*Mangiamo antipasto di mare, fagiano coi tartufi, sarago in gelatina, pallottole di spinaci, patatine fritte, gelato di fragole e panna, caffè. Dico: che bella mangiata che ci siamo fatti; questi sono soldi spesi bene!*

*Pippo dice: noi invece i soldi li risparmiamo, qui abboccano di sicuro, paghiamo coi cechi. Dico: no, i soldi li abbiamo, perché rischiare stupidamente? Dice: i soldi li teniamo per noi, tira fuori i cechi! Dice: io non sono d'accordo. Ma ci si mettono in due, lui e Zina e naturalmente vincono loro.*

*Quando arriva il cameriere col conto Pippo gli fa: senta, lei cambia i dollari? Dice: sì sì, come no. Allora Pippo, rassicurato, dice: aspetti, non abbiamo ancora finito di saziarci. E poi rivolto a Zina fa: cosa vuoi ancora tesoro?*

*Zina si era inzeppata, come me, tra un po' vomitava. Dice: io niente sono piena. Ma lui insiste. Dice: beviamo qualcosa no? E gli fa al cameriere: ce l'ha un liquore dolce? un digestivo? E quello subito ci porta una Sambuca. Pippo lo guarda, si imbroncia, dice: no, questa è troppo comune, ci porti qualcosa di straniero, qualcosa di forte, di prezioso.*

*Beviamo un liquore verde che brucia la bocca. Poi un altro liquore trasparente, ma io l'ho sputato perché era salato. Dice che no, che era buonissimo, ma io lo sentivo salato.*

*Alla fine abbiamo pagato il conto coi travelli e abbiamo pure intascato il resto. Ora, dico, andiamo via di corsa prima che ci scoprono.*

*Ma Pippo se la prendeva comoda. Dice: compriamo una bottiglia di quel liquore da portare a casa, compriamo una di quelle torte gelate! E tirava fuori nuovi travelli cechi, pagava, brontolava, era mezzo ubriaco.*

*Io pensavo; ora ci acchiappano, ora ci acchiappano e ci portano dentro. E invece è andata bene. Ci hanno pure accompagnati alla macchina con l'ombrello.*

*C'era un acquazzone nero, non si vedeva da qui a lì. Il cameriere ci viene dietro fino all'auto. Gli lasciamo una bella mancia. Dice: grazie signori, arrivederci, tornate presto! Era tutto contento.*

*Non mi sono bagnata neanche la punta della scarpa. Ero vestita sportiva, con la borsa a tracolla, la camicetta celeste, un taier blu, sembravo proprio un'ostessa del cielo.*

*Ci siamo messi in macchina e giù a ridere. Facevamo il verso a quello con l'ombrello. Aveva la parlata fiacca, con la lisca. Io lo imitavo mettendo la lingua in mezzo ai denti; eravamo morti dal ridere. Zina diceva: oh Dio non mi fate più ridere perché rigetto tutto. Con un rutto le era venuto su un pezzo di tartufo nero che le si era incollato sul mento.<sup>20</sup>*

Après avoir trop bu et trop mangé, Pippo insiste pour que Teresa retourne dans le magasin d'électroménager pour récupérer la somme qui lui revient. L'avidité de Pippo n'a pas de limites. Même si elle n'est pas d'accord, Teresa finit par accepter la requête de son complice.

*Quando siamo lontani dal ristorante Pippo fa: ora dove andiamo? Dico: portatemi alla pensione che ho voglia di dormire un po'. No, dice, prima passiamo a ritirare quel resto di quarantamila lire che hai lasciato agli elettrodomestici.*

*Dico: no, è meglio che lasciamo perdere. Dice: dobbiamo andare per forza. Dico: va bene, allora ci vai tu. Dice: no, ci devi andare tu che sei donna e dai meno sospetto.*

*A me non mi andava proprio di andarci. Pippo insisteva. Dice: non vai perché hai paura, sei una fifona! E un po' perché m'aveva fatto venire i nervi, un po' per non sentirlo più, dico: va bene, andiamo!*

*Arrivati all'angolo della strada, Pippo ferma la macchina. Io scendo. Mi incammino. Mi accorgo che ho lasciato la borsa nell'auto, torno indietro a riprenderla perché penso: non si sa mai, si fregassero i soldi miei!*

*Entro nel negozio. Di malincuore perché non mi andava, me lo diceva l'istinto di non andarci. Infatti mi stavano aspettando. Appena sono arrivata mi hanno arrestata.*

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

*Viene uno della Mobile, un maresciallo rosso di capelli. Dice: si accomodi con noi in questura!*

*Zina e Pippo stavano sulla macchina in fondo alla strada e hanno visto tutto. Hanno visto che m'hanno presa, che m'hanno portata via con la Pantera nera. Sono passata vicino a loro, ma non ho fatto un cenno, neanche con gli occhi. E così sono andata a finire dentro un'altra volta.<sup>21</sup>*

Dans le magasin d'électroménager, Teresa est attendue par la police. Ainsi finit-elle une nouvelle fois en prison. Lors de l'interrogatoire, elle découvre que tous les marchands qu'elle a escroqués l'ont dénoncée : ils sont tous prêts à la rencontrer pour l'identifier.

*Mi buttano in un corridoio. In fondo vedo una fila di gente seduta sulle panche. Erano tutti quelli dei negozi che mi dovevano riconoscere. Guardo e vedo che mi scrutano, allungano i colli per spiare, certe facce trucide! Dico: ah sì! ora ci penso io.*

*Chiamo il maresciallo. Dico: per favore mi manda al gabinetto, ho un bisogno urgente. Vado al gabinetto, prendo la rincorsa e mi do una testata contro lo spigolo della porta e mi rompo la faccia. Tutto il sangue che colava, m'ha otturato l'occhio, veniva giù a fiotti. Mi gonfio come un pallone.*

*Allora esco. Dice: ma che è successo? Dico: ho sbattuto. M'hanno dovuto portare all'ospedale. Prima però mi hanno fatto passare davanti a questi cretini che guardavano con gli occhi di fuori. Ma non hanno saputo dire se ero io o non ero io.*

*L'avrei scampata se dopo tre giorni non avessero preso quello scemo di Pippo che alla prima botta ha raccontato tutto. Era un fifone, un ex poliziotto.*

*Ha detto ogni cosa di me, di Zina, dei travelli cecchi e dei negozi dove eravamo stati. Questo cretino delinquente boia!*

*Poi quando è stato a Regina Coeli, si vede che gli amici gli hanno detto: ma come, quella che è donna s'è tenuta, ha negato e tu che sei uomo non hai resistito sotto la polizia! Dice: di fronte all'omertà, di fronte agli uomini sei schifato da tutti, sei passato da infame, ti chiamano boia, non ti accosta più nessuno. Dice: ora quando rivai dal giudice cerca di rimbastire tutto, ritratta quello che hai detto alla polizia e dici che non è vero. Nega, nega tutto.*

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 216-217.



*E così ha ritrattato. Quando è arrivato dal giudice, ha detto che negava tutto. Però la prima deposizione ha una certa importanza. Ed è più creduta quella che l'altra fatta dal giudice. Io infatti per non inguaiarmi, non cambio mai; m'attengo sempre con la prima della polizia, non cambio mai. Mi butto sulla negativa e negativa rimango.*<sup>22</sup>

Teresa est donc obligée d'inventer une ruse pour éviter l'identification. Elle décide alors de se cogner violemment contre un mur pour se blesser. Tuméfié, son visage devient ainsi méconnaissable et personne ne peut l'identifier. Toutefois, Teresa est condamnée pour l'escroquerie aux « travelli cecchi » à cause de Pippo, qui avoue à la police tous les détails de leurs crimes.

Les aventures de Teresa continuent : elle entre et sort de prison, elle s'adonne à toute sorte d'activités illicites pour gagner de l'argent, elle tombe amoureuse d'Ercoletto, et s'occupe ensuite de son neveu Orlandino comme s'il était son fils.

Teresa repousse chaque forme de stabilité, à cause de son tempérament. Par exemple, lorsqu'elle sort de prison et se réconcilie avec Ercoletto, elle lui demande de l'entretenir : elle vient de passer une longue et très difficile période dans plusieurs centres pénitentiers, et elle désire rester à la maison.

Ainsi Ercoletto se procure-t-il de l'argent en vendant aux restaurants un mélange d'huile d'olive, d'huile de coco et de graisse d'âne, avec l'étiquette « Olio Puro Vergine Extrafino della Sabina ».

*Io stavo a casa a dormire. Era bello avere uno che lavora per me mentre io dormivo e mangiavo innocentemente. Quando Ercoletto mi raccontava quello che faceva, gli dicevo: non voglio sapere niente, io sono una casalinga da ora in poi, non so niente. Se vengono i carabinieri sono innocente e non mi possono condannare, tu fai, ruba, io non voglio saper niente.*

*Per qualche mese mi sono molto divertita a fare la signora. Mi alzavo alle dieci, mi infilavo nella vasca da bagno e ci restavo un'ora, due, a cantare e giocare con l'acqua. Poi mi mangiavo qualche biscotto intinto nel latte, mi fumavo una sigaretta e me ne tornavo a letto. Rimanevo un'altra oretta distesa a farmi le unghie, a sbadigliare ascoltando la radio. Poi mi vestivo, lenta lenta, mi addobbavo e uscivo a fare la spesa.*

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

*Compravo roba già fatta, non mi andava di cucinare. Mi trattavo bene, riempivo la casa di roba succulenta: cannelloni ripieni congelati che basta metterli al forno per dieCi minuti e sono pronti, spezzatino in scatola, sardine sott'olio, pesche sciroppate, tortellini semicotti, ragù in bottiglia.*

*All'una mi mettevo a tavola, qualche volta con Ercoletto, qualche volta sola. La Spagnola mangiava sempre fuori col suo vecchio. Dopo pranzo davo una sciacquatina ai piatti e mi mettevo a riposare.*

*Dormivo, leggevo i fumetti, mi stuzzicavo i denti, fumavo i sigari che portava in casa Ercoletto. Facevo la signora. Verso le cinque mettevo i piedi giù dal letto, gironzolavo per casa con il proposito di mettermi a stirare. Ma siccome il ferro era rotto e non mi andava di portarlo ad aggiustare, rimandavo.*

*Preferivo tornare in bagno, dove mi lavavo i capelli, mi facevo una bella schiumata, mettevo i rotolini e poi li asciugavo con il fon davanti allo specchio.*

*Proprio in quell'anno ho compiuto cinquant'anni. Era il 1967. Ma tutti me ne davano quindici di meno. Se non fosse stato per il dente mancante sul davanti che mi guastava un poco il sorriso, sarei stata proprio piacente.*

*La sera cenavamo tutti insieme, Birmana, Otello, Ercoletto, la Spagnola, il vecchio Italo e io. Bevevamo la birra, scherzavamo, ridevamo, era proprio una bella vita.*

*La notte Ercoletto si addormentava subito, era stanco. Io invece che avevo riposato tutto il giorno ero vogliosa, ero pimpante. E tanto lo carezzavo e tanto lo sbizzarrivo che finivamo per fare l'amore E dopo finalmente mi addormentavo felice e soddisfatta.<sup>23</sup>*

Toutefois, la belle vie de Teresa commence bientôt à l'ennuyer.

*Dopo qualche mese di questa vita, ho cominciato a stufarmi. La mattina mi alzavo con l'uggiarella. Mi strascinavo per casa e mentre prima mi divertivo a non fare niente, adesso mi sentivo soffocare dalla noia. Fare il bagno mi scocciava, mettermi a posto i capelli mi faceva crepare dalla noia, asciugarmi col fon ancora peggio. Curarmi i piedi era diventata una cosa insopportabile, leggere i fumetti mi dava la nausea, ascoltare la radio mi esasperava.*

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 250-251.

*Insomma ero affogata nella noia e stavo diventando noiosa anch'io. Non mi piaceva più fare la signora, non sopportavo più l'odore di quei pavimenti, di quelle coperte, il rumore dell'acqua nella vasca mi faceva venire i nervi, il silenzio della casa nelle ore che tutti erano fuori mi provocava il mal di testa.*

*Così una sera ho detto a Ercoletto: sai che ti dico, da domani vengo con te. Ma come, dice lui, non avevi detto che volevi rimanere a casa a fare la casalinga? Dico: ho cambiato idea, si vede che non ci sono tagliata a fare la casalinga, muoio di noia.*

*Dal giorno dopo ho cominciato ad andare pure io a prendere l'olio con lui. Caricavo le latte sulla macchina, entravo nelle trattorie, trattavo il prezzo, incassavo, tornavo alla Casa Olearia, sempre all'erta per non farci scoprire dalle guardie. Ho ripreso la mia vita di prima e la noia è svaporata subito.<sup>24</sup>*

Teresa sombre dans l'ennui et se réveille le matin avec « l'uggiarella ». Elle est alors poussée à recommencer sa vie de voleuse, ainsi que ses aventures.

Dans *Últimas tardes con Teresa*, le moteur qui pousse le héros à l'action est l'épisode des touristes français : ils abandonnent Manolo après l'avoir leurré avec leurs promesses d'un avenir meilleur à Paris.

*Al día siguiente, al llegar donde los franceses, no encontró ni rastro de la "roulotte". Les buscó inútilmente por toda la ciudad. Como llegaron se fueron: el mismo confuso desasosiego, la misma mezquina vehemencia e infecto entusiasmo que les trajo se los había llevado para siempre. Los Moreau pertenecían a esa clase de turistas que se sirven de la ilusión de los indígenas como de un puente para alcanzar el mito, que luego, cuando ya no necesitan, destruyen tras de sí.*

*Al caer la noche, Manolo regresó a su casa, completamente agotado, y se arrojó sobre la cama. No eran más que fantasmas: pero ese frustrado viaje a un lejano país, esa artificial luz de luna brillando en el pijama de la niña, esa falsa cita con el futuro, la emoción, el loco sueño de emigrar, el tacto de la seda y el dolor punzante quedaron en él y ahora, lo mismo que entonces, despertó del profundo sueño requerido por voces conocidas y amables que se empeñaban siempre en convencerle de los peligros que representa el*

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 251-252.

*desviarse del común camino de todos – e esta vez, no era sin embargo la voz plañidera y el rostro todavía bello de su madre acercándose, bajando sobre el suyo en un extremo del ángulo de la luz que entraba por la ventana de la chabola, diciéndole: “Despierta, hijo, mira, éste es tu nuevo padre” (apenas tuvo tiempo de ver, en escorzo, los cabellos llenos de brillantina y bien peinados y el perfil altanero del gitano) porque él estaba ya planeando huir a Barcelona en un tren de mercancías y refugiarse en casa de su hermano – era el rostro de una muchacha que sonreía en medio del estallido del sol, en el Parque Güell, pero que a pesar de la sonrisa ya de entrada anunciaba lo poco que podía ofrecer: un laborioso magreo dominical, y eso aún habría que verlo: Lola, y más atrás la Rosa y el Sans cargados con las bolsas de playa y la comida. Bernardo se sacudía la hierba pegada a los pantalones. Junto a él, las motos robadas. “Hola, perezoso – dijo la Lola con una mano en el escote de su vestido de verano, inclinada sobre su rostro, como si fuera a beber en sus facciones – . Que nos vamos a la playa. ¿Qué es eso de ponerse a dormir...?” Pero tal vez porque los ojos del muchacho reflejaban todavía la honda decepción de los recuerdos evocados, o porque estaba en esa edad en que el sueño en lugar de clavarle su garra en el rostro y deshacérselo todavía se lo embellecía más, igual que las borracheras se lo endulzaban con una dejadez infantil, la Lola captó algo en su mirada que debió asustarla y no le tendió la mano cuando él se la reclamó para que le ayudara a incorporarse. “Tanto peor”, se dijo él. Ya puesto en pie, exclamó algo en un catalán que nadie comprendió y luego lo primero que miró fueron las caderas de la Lola con ojos llenos de escepticismo. “En fin – murmuró – , larguémonos a la playa de una puñetera vez.”<sup>25</sup>*

Après avoir découvert que la caravane des Moreau est partie sans lui, Manolo rentre chez lui, épuisé. La raison de la déception qui l’envahit réside surtout dans le fait d’avoir rêvé d’émigrer, d’avoir imaginé un voyage vers un ailleurs lointain. Son heureux avenir à Paris et sa nouvelle famille adoptive ne se révèlent qu’une « falsa cita con el futuro ».

Manolo ne peut plus rester chez sa mère : le destin qu’elle lui offre ne correspond pas à ses attentes. Il désire quelque chose de plus qu’être le fils d’une domestique. Ainsi décide-t-il de s’enfuir à Barcelone où il rejoindra son frère aîné.

---

<sup>25</sup> Juan Marsé, *op. cit.*, p. 70-71.

Le « próspero negocio » géré par son frère ne se révèle pas être ce que Manolo attendait. Ainsi le héros se retrouve-t-il dans un trafic de motos volées et revendues, dans l'un des quartiers populaires de Barcelone, le Monte Carmelo.

*Es el Pijoaparte. Ha mandado a un chiquillo a por un paquete de "Chester" en el bar Delicias. Mientras espera se arregla el nudo de la corbata y los blancos puños de la camisa. Viste el mismo traje que la víspera, zapatos de verano, calados, y corbata y pañuelo del mismo color, azul pálido. Unas risas ahogadas le llegan por la espalda: tras él, en la esquina de la calle Pasteur, un grupo de muchachos de su edad le observa hablando por lo bajo. Cuando él se vuelve y les mira, las cabezas giran todas hacia un lado como por efecto de un golpe de viento.*

*Acaba de salir de su casa, que forma parte de un enjambre de barracas situadas bajo la última revuelta, en una plataforma colgada sobre la ciudad: desde la carretera, al acercarse, la sensación de caminar hacia el abismo dura lo que tarda la mirada en descubrir las casitas de ladrillo. Sus techos de uralita empastados de alquitrán están sembrados de piedras. Pintadas con tiernos colores, su altura sobrepasa apenas la cabeza de un hombre y están dispuestas en hileras que apuntan hacia el mar, formando callecitas de tierra limpia, barrida y regada con esmero. Algunas tienen pequeños patios donde crece una parra. Abajo, al fondo, la ciudad se estira hacia las inmensidades cerúleas del Mediterráneo bajo brumas y ruidos sordos de industrial fatiga, asoman las botellas grises de la Sagrada Familia, las torres del Hospital de San Pablo y, más lejos, las negras agujas de la Catedral, el casco antiguo: un coágulo de sombras. El puerto y el horizonte del mar cierran el borroso panorama, y las torres metálicas del transbordador, la silueta agresiva de Montjuich. La casa del muchacho es la segunda de la hilera de la derecha, al borde de las últimas estribaciones de la colina. Vive con su hermano mayor y su cuñada y cuatro chiquillos endiablados. La casa fue del suegro, un viejo mecánico del Perchel, que llegó aquí con su hija en una de las primeras grandes oleadas migratorias de 1941, después de perder a su mujer y haber podido salvar los útiles de trabajo y algunos ahorros. Construyó la casita con sus manos y compró un pequeño cobertizo en lo alto de la carretera, entre una panadería y lo que hoy es el bar Pibe, convirtiéndolo en taller de reparación de bicicletas. Según todas las apariencias, el negocio no podía ir peor. El viejo murió después de ver casada a su hija, una rolliza delicuescente de mirada cálida y*

*sumisa, y después de haberle enseñado el oficio a su yerno, natural de Ronda, que había conocido a la muchacha trabajando en unos autos de choque durante la Fiesta Mayor de Gracia. El rondeño heredó el modesto negocio y una sorpresa mayúscula: los ingresos no provenían en realidad del taller, sino de cierto individuo de aspecto distinguido y palabra fácil, eclesiástica, que en el barrio llamaban el Cardenal y que resultó ser el comprador de todas las motocicletas que un mozalbete prematuramente envejecido y taciturno del Guinardó llevaba al taller, siempre de noche; motos cuya procedencia y ulterior destino, después de desguazadas en el taller y una vez en manos del Cardenal, el viejo mecánico del Perchel reveló a su yerno el día antes de entregarle a su hija, con el risueño embarazo de quien ofrece un regalo de bodas evidentemente superior a sus medios. A trancas y barrancas, con períodos de inactividad que amenazaban el cierre del minúsculo taller, y otros de euforia (cuatro: de ellos nacieron los cuatro hijos) el negocio clandestino de las motocicletas robadas siguió adelante, aunque nunca produjo lo suficiente para que el mecánico y su familia pudieran cambiar de vivienda y de barrio. Eran tiempos difíciles. Otros golfos más o menos delicados y juncales (seleccionaba el Cardenal) fueron sucediéndose en las entregas cuando el del Guinardó emigró a Francia. Eran de barrios alejados y de grandes zonas suburbanas, de Verdum, de la Trinidad, de Torre Baró. Nunca hubo más de dos a la vez, el Cardenal no lo permitía. En el otoño de 1952, cuando el Pijoaparte se presentó inesperadamente en el Monte Carmelo, pidiendo hospitalidad a su hermano, el negocio tomó un impulso decisivo por motivos de pura seducción personal, a la cual el Cardenal era particularmente sensible. Pero todo esto no se vio claro hasta más adelante.*

*– Ahí tienes, Manolo – dijo una voz infantil a su lado.*

*Le dio al niño una rubia de propina y se guardó el paquete de “Chester”. Mientras bajaba por la ladera oía silbar y estallar en lo alto, en el límpido cielo azul de la tarde, los cohetes sobrantes de alguna verbena de la víspera.<sup>26</sup>*

L'atelier de bicyclettes que le frère de Manolo hérite de son beau-père n'est qu'une couverture pour l'activité bien plus fructueuse de vente de motos volées. Grâce à la protection du receleur de Monte Carmelo, el Cardenal, la famille du frère du héros peut subvenir à ses besoins.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

Manolo adapte ses aspirations à la situation et devient un voleur de motos habile. Toutefois, son envie d'affranchissement social le pousse à fuir la réalité de son quartier, le Monte Carmelo, et à chercher de meilleures occasions dans la bonne société.

*Hay apodos que ilustran no solamente una manera de vivir, sino también la naturaleza social del mundo en que uno vive.*

*La noche del 23 de junio de 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela; bajó caminando por la carretera del Carmelo hasta la plaza Sanllehy, saltó sobre la primera motocicleta que vio estacionada y que ofrecía ciertas garantías de impunidad (no para robarla, esta vez, sino simplemente para servirse de ella y abandonarla cuando ya no la necesitara) y se lanzó a toda velocidad por las calles hacia Montjuich. Su intención, esa noche, era ir al Pueblo Español, a tuya verbena acudían extranjeras, pero a mitad de camino cambió repentinamente de idea y se dirigió hacia la barriada de San Gervasio. Con el motor en ralentí, respirando la fragante noche de junio cargada de vagas promesas, recorrió las calles desiertas, flanqueadas de verjas y jardines, hasta que decidió abandonar la motocicleta y fumar un cigarrillo recostado en el guardabarros de un formidable coche sport parado frente a una torre. En el metal rutilante se reflejó su rostro – melancólico y adusto, de mirada grave, de piel cetrina –, sobre un firmamento de luces deslizantes, mientras la suave música de un fox acariciaba su imaginación: frente a él, en un jardín particular adornado con farolillos y guirnaldas de papel, se celebraba una verbena.*

*La festividad de la noche, su afán y su trajín alegres eran poco propicios al sobresalto, y menos en aquel barrio; pero un grupo de elegantes parejas que acertó a pasar junto al joven no pudo reprimir ese ligero malestar que a veces provoca un elemento cualquiera de desorden, difícil de discernir: lo que llamaba la atención en el muchacho era la belleza grave de sus facciones meridionales y cierta inquietante inmovilidad que guardaba una extraña relación – un sospechoso desequilibrio, por mejor decir – con el maravilloso automóvil. Pero apenas pudieron captar más. Dotados de finísimo olfato, sensibles al más sutil desacuerdo material, no supieron ver en aquella hermosa frente la mórbida impasibilidad que precede a las decisiones extremas, ni en los ojos como estrellas furiosas esa vaga veladura indicadora de atormentadoras reflexiones, que podrían incluso*

*llegar a la justificación moral del crimen. El color oliváceo de sus manos, que al encender el segundo cigarrillo temblaron imperceptiblemente, era como un estigma. Y en los negros cabellos peinados hacia atrás había algo, además del natural atractivo, que fijaba las miradas femeninas con un leve escalofrío: había un esfuerzo secreto e inútil, una esperanza mil veces frustrada pero todavía intacta: era uno de esos peinados laboriosos donde uno encuentra los elementos inconfundibles de la cotidiana lucha contra la miseria y el olvido, esa feroz coquetería de los grandes solitarios y de los ambiciosos superiores.*

*Cuando, finalmente, se decidió a empujar la verja del jardín, su mano, como la de ciertos alcohólicos al empuñar el segundo vaso, dejó de temblar, su cuerpo se irguió, sus ojos sonrieron. Avanzó por el sendero cubierto de grava y, de pronto, le pareció ver una sombra que se movía entre los setos, a su derecha: en medio de una oscuridad casi completa, entre las ramas, dos ojos brillantes le miraban fijamente. Se detuvo, tiró el cigarrillo. Eran dos puntos amarillentos, inmóviles, descaradamente clavados en su rostro. El intruso sabía que en casos semejantes lo mejor es sonreír y dar la cara. Pero al acercarse, los puntos luminosos desaparecieron y distinguió una vaga silueta femenina alejándose precipitadamente hacia la torre; la sombra llevaba en las manos algo parecido a una bandeja. “Mal empezamos, chaval”, se dijo mientras avanzaba por el sendero bordeado de setos hacia la pista de baile, que era en realidad una pista de patines. Las manos en los bolsillos, aparentando una total indiferencia, se dirigió primero al “buffet” improvisado bajo un gran sauce y se sirvió un coñac con sifón forcejeando entre una masa compacta de espaldas. Nadie pareció hacerle el menor caso. Al volverse hacia una chica que pasaba en dirección a la pista de baile, golpeó con el brazo la espalda de un muchacho y derramó un poco de coñac.<sup>27</sup>*

Le surnom de Manolo, « el Pijoaparte », ne représente pas seulement « una manera de vivir », mais aussi « la naturaleza social del mundo en que uno vive ».

Le mot *pijoaparte* est composé de *pijo* et *aparte*. En plus de se référer au membre viril, *pijo* indique aussi une personne snob et riche. Quant au mot *aparte*, il signifie à part, de côté ; et *aparter* équivaut à éloigner, écarter, séparer. D’un côté, le surnom du héros pourrait alors évoquer un personnage écarté de la haute société, et qui voudrait y appartenir ; de l’autre, ce surnom pourrait en même temps caractériser quelqu’un qui veut

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 13-14.



se faire passer pour une personne aisée alors qu'il fait partie d'une couche sociale assez pauvre et populaire.

Dans ce sens, le surnom de Manolo Reyes l'identifie de plusieurs points de vue. Il est un personnage d'origine humble et en marge de la société ; c'est un « murciano », un « charnego », émigré à Barcelone ; il aspire à s'intégrer et à conquérir un statut social privilégié. Toutefois, cette impulsion à gravir l'échelle sociale ne se traduit pas par un parcours licite et responsable, mais par l'art de tricher : le héros nie ses origines et cherche à s'évader de son propre milieu. Il essaye de se faire passer pour ce qu'il n'est pas dans le but de séduire Teresa, une jeune fille aisée. Il fait semblant d'être un jeune honnête et travailleur, intéressé par les questions politiques de l'époque, bien qu'il ne soit qu'un voleur rusé.

Le 23 juin 1956, Manolo sort de son quartier et il vole une moto pour traverser la ville. Il arrive dans le *barrio* de San Gervasio, où il décide d'abandonner son véhicule avant de rejoindre une fête privée. Il s'introduit dans la maison et se mêle aux autres, simulant une identité qui n'est pas la sienne.

Toutefois, ses cheveux peignés en arrière laissent transparaître « una esperanza mil veces frustrada pero todavía intacta » : sa coiffure élaborée révèle la « cotidiana lucha contra la miseria y el olvido », ainsi que la « feroz coquetería » des solitaires et des ambitieux.

À cette fête, Manolo connaît une jeune fille, Maruja, et il la séduit : toutefois, il découvre le matin suivant qu'elle n'est que la domestique d'une riche famille barcelonaise. Il a mal choisi son objectif.

Son désir de faire partie de cette famille, et de la société qu'elle représente, est si fort qu'il continue sa relation avec Maruja dans le seul but de se rapprocher de Teresa, la jeune patronne de Maruja. Il n'a donc aucun scrupule à profiter des sentiments de la domestique, avec laquelle il partage un même milieu d'origine, et de laquelle il ne veut en réalité que se détacher.

Ainsi, toutes les actions de Manolo sont-elles poussées par ce désir, par cet espoir, et par cette impulsion à sortir de sa propre condition sociale, pour s'intégrer dans le monde d'une haute société qui lui est interdit.

L'un des aspects dans lesquels le statut dynamique du personnage picaresque se traduit concerne le mouvement géographique. Le vagabondage sans but du pícáro est une pérégrination qui ne prévoit pas de point de départ ni de point d'arrivée préétablis.

Il ne s'agit pas d'un voyage, dont la motivation réside dans un itinéraire défini, où le retour est considéré comme la fin du trajet. Chaque lieu d'arrivée peut coïncider avec un lieu de départ : en conséquence, dans cette succession, aucun lieu ne représente vraiment ni une arrivée ni un départ.

Le héros picaresque se caractérise ainsi par une condition de mouvement continu, où les pérégrinations se configurent comme un changement de lieu perpétuel et sans but. Cette instabilité géographique se répète en série, et relève de la marginalisation du personnage. En fait, le statut de marginal confère au pícáro un détachement majeur par rapport aux schémas sociaux.

L'aspect du vagabondage sans but peut se manifester plus ou moins intensément. Certains personnages traversent des frontières – par exemple, Max Schulz dans *Der Nazi und der Friseur*, Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, et le héros de *Cristi polverizzati* –, alors que d'autres se déplacent toujours à l'intérieur de la même ville – c'est par exemple le cas de Manolo dans *Últimas tardes con Teresa* et de Luca dans *La madre del torero*.

Si l'on considère *Voyage au bout de la nuit*, on remarque que les nombreux déplacements de Bardamu révèlent une tendance à l'errance. Le roman s'ouvre à Paris, mais le héros s'engage tout de suite dans la guerre en partant pour les Flandres. Il retourne à Paris, puis il part vers l'Afrique et arrive à Fort-Gono. Ensuite il se déplace à Topo, puis à Bikomimbo et enfin à San Tapeta, où il embarque pour les États-Unis. Après New York et Detroit, il rentre à Paris et il s'installe dans la banlieue de La Garenne-Rancy. D'ici il ne bouge plus, à l'exception du voyage pour Toulouse.

Bardamu suit une « direction d'inquiétude », et ne peut pas accepter les projets de Molly.

*Elle me conseillait ainsi bien gentiment, elle voulait que je soye heureux. Pour la première fois un être humain s'intéressait à moi, du dedans si j'ose le dire, à mon égoïsme,*

*se mettait à ma place à moi et pas seulement me jugeait de la sienne, comme tous les autres.*

*Ah ! si je l'avais rencontrée plus tôt, Molly, quand il était encore temps de prendre une route au lieu d'une autre ! Avant de perdre mon enthousiasme sur cette garce de Musyne et sur cette petite fiente de Lola ! Mais il était trop tard pour me refaire une jeunesse. J'y croyais plus ! On devient rapidement vieux et de façon irrémédiable encore. On s'en aperçoit à la manière qu'on a prise d'aimer son malheur malgré soi. C'est la nature qui est plus forte que vous, voilà tout. Elle nous essaye dans un genre et on ne peut plus en sortir de ce genre-là. Moi j'étais parti dans une direction d'inquiétude. On prend doucement son rôle et son destin au sérieux sans s'en rendre bien compte et puis quand on se retourne il est bien trop tard pour en changer. On est devenu tout inquiet et c'est entendu comme ça pour toujours.*

*Elle essayait bien aimablement de me retenir auprès d'elle Molly, de me dissuader... « Elle passe aussi bien ici qu'en Europe la vie, vous savez, Ferdinand ! On ne sera pas malheureux ensemble. » Et elle avait raison dans un sens. « On placera nos économies... on s'achètera une maison de commerce... On sera comme tout le monde... » Elle disait cela pour calmer mes scrupules. Des projets. Je lui donnais raison. J'avais même honte de tant de mal qu'elle se donnait pour me conserver. Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi, par un sot orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité.*

*Je voulais éviter de la vexer, elle comprenait et devançait mon souci. J'ai fini, tellement qu'elle était gentille par lui avouer la manie qui me tracassait de foutre le camp de partout. Elle m'a écouté pendant des jours et des jours, à m'étaler et me raconter dégoûtamment, en train de me débattre parmi des fantasmes et les orgueils et elle n'en fut pas impatientée, bien au contraire. Elle essayait seulement de m'aider à vaincre cette vaine et niaise angoisse. Elle ne comprenait pas très bien où je voulais en venir avec mes divagations, mais elle me donnait raison quand même contre les fantômes ou avec les fantômes, à mon choix. À force de douceur persuasive, sa bonté me devint familière et presque personnelle. Mais il me semblait que je commençais alors à tricher avec mon fameux destin, avec ma raison d'être comme je l'appelais, et je cessai dès lors brusquement de lui raconter tout ce que je pensais. Je retournai tout seul en moi-même,*

*bien content d'être encore plus malheureux qu'autrefois parce que j'avais rapporté dans ma solitude une nouvelle façon de détresse, et quelque chose qui ressemblait à du vrai sentiment.*<sup>28</sup>

Plus que Molly, Bardamu aime surtout son vagabondage sans but. La nature de son errance n'est pas motivée par une volonté spécifique : il s'agit d'un « vice », d'une fuite perpétuelle, « à la recherche de je ne sais quoi ». De plus, le héros définit cette tendance qui lui est propre comme une manie : « la manie qui me tracassait de foutre le camp de partout ».

Dans *Últimas tardes con Teresa*, au contraire, le héros ne se déplace qu'à l'intérieur de la même ville. Après avoir abandonné son lieu de naissance, Manolo rejoint en fait Barcelone et il y reste. Il parcourt en long et en large les rues barcelonaises, sur des motos volées, dont il se sert pour se déplacer : il en vole une puis l'abandonne quand il n'en a plus besoin.

*Ni siquiera era posible creer que tuviera padres, o hermanos, una familia que él amara y que le estuviera esperando en algún sitio, porque al principio resultaba igualmente imposible imaginar su casa, su cuarto, su cama, el espejo donde se mira y se peina todas las mañanas; no parecía en verdad necesitar que nadie cuidara de él, ninguna mujer, parecía bastarse a sí mismo, y su constante vagabundeo por la ciudad producía también una extraña sensación de falta de hogar, y todavía más al verle correr en motocicleta o jugando a las cartas con los viejos.*<sup>29</sup>

Le « constante vagabundeo » de Manolo dans la ville produit une « sensación de falta de hogar ». Aux yeux de Maruja, le héros ne semble pas posséder de pays natal, ou de lieu familial, ni même de maison ou de chambre. Manolo apparaît alors comme quelqu'un qui se suffit à lui-même, qui n'a besoin de personne d'autre : son indépendance et son inconstance se traduisent ainsi par un vagabondage sans but, sans dépasser les limites de la ville.

---

<sup>28</sup>Louis-Ferdinand Céline, *op. cit.*, p. 229-230.

<sup>29</sup>Juan Marsé, *op. cit.*, p. 206.

La dimension en mouvement qui caractérise le héros picaresque s'exprime en outre dans l'élément de la fuite : lorsqu'il trouve une situation de protection et de bien-être, le héros picaresque n'essaie pas de la consolider, mais il refuse la stabilité et s'enfuit.

La fuite finit alors pour souligner l'inconstance et l'ambivalence d'un tel personnage, poussé d'un côté par une tendance à l'intégration et de l'autre par une tendance au conflit en relation avec le milieu social.

À ce propos, on pourrait mentionner *Cristi polverizzati*. La fuite du monstre qui poursuit le héros tout au cours du roman dans ses cauchemars, et auquel il échappe, est définie comme orgasmique.

*Facevo i soliti sogni di scappare via inseguito da qualcosa di mostruoso e mai sono riuscito a vedere cosa fosse questo mostro che m'inseguiva però se la paura è grossa la fuga è sempre volante, felice ed orgasmica.*<sup>30</sup>

Le héros est pris dans un piège de départs et de retours, où les uns correspondent aux autres, dans une succession où le héros se trouve désarmé.

*Iniziamo un periodo d'improvvisate partenze e precipitosi ritorni, tentavo di scappare da questa trappola, però sono stato sempre ringoiato, le partenze erano dello stesso numero dei ritorni, sono andato allo sbaraglio armato della mia sola faccia nuda, completamente disarmato, mi sono presentato allo scoperto come niente fosse, una visione cruda della vita che non sono riuscito a cuocerla, cosa di cui mi rimproverava anche il pittore Ernesto che corre verso la gioia però nei suoi quadri, nel suo album di visi borghesi le donne sono giovani e infiorellate, le belle ragazze borghesi giustamente nutrite e giustamente educate però hanno negli occhi come un lampo di disperazione senza scampo, forse in quello che io scrivo nonostante tutto c'è un centro di gioia, la gioia biologica di avere braccia, gambe, la gioia di poter scrutare il mondo nella maniera più limpida possibile con tutto il suo gelo e orrore.*<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Luigi di Ruscio, *op. cit.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Le monstre qui poursuit le héros n'est rien d'autre que l'ordre social, qui voudrait lui imposer un statut statique, et contre lequel il réagit avec la « gioia biologica » d'exister et de voir le monde avec un regard limpide.

*Era il sociale che era mostruoso, così immaginavo. Però questo confronto tra il naturale e il sociale era cosa molto stupida. In me c'era l'insoddisfazione per tutto l'ordine presente. Ed è proprio l'insoddisfazione che in natura non esiste.*<sup>32</sup>

La solution, que le héros propose contre l'ennui dans lequel l'homme est immergé, est de s'imaginer de nouvelles fuites « sino alla fine del mondo ».

*Il caos è che ora i cosiddetti subalterni raggiungono il livello morale delle classi dominanti, ed è proprio la morte d'Iddio. Che fare? Immaginare sempre nuove fughe sino alla fine de mondo. Noi siamo immersi nella noia di sapere come è fatto veramente il mondo.*<sup>33</sup>

La fuite est alors la dimension qui caractérise le mouvement du héros dans ses pérégrinations, et dans son rapport avec la société.

Le refus de toute stabilité s'exprime par un dynamisme, social ainsi que géographique, qui se traduit par de nombreux exemples : les tromperies, les ruses, les stratagèmes, les vagabondages, et surtout le désir de gravir l'échelle sociale tout en continuant à tricher. Tous ces aspects ont comme dénominateur commun la tendance du héros au mouvement : le pícario n'est pas un personnage statique, mais au contraire il change continuellement.

Comme on l'a déjà rappelé, selon Ulrich Wicks, le caractère fondamental du pícario réside dans l'inconstance des rôles de la vie et de son identité : « The picaro is a protean figure who can not only serve many masters but play different roles, and his essential characteristic is his inconstancy – of life roles, of self-identity ».<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>34</sup> Ulrich Wicks, *op. cit.*, p. 245.

En reprenant alors les mots d'Ulrich Wicks, il est possible de mettre en évidence un aspect spécifique du statut dynamique du personnage picaresque : le changement d'identités. Effectivement, l'inconstance sociale et géographique du pícáro est aussi une inconstance identitaire. Ce dernier élément assume une importance toute particulière au sein de la reprise du picaresque aux XXe et XXIe siècles.

Ainsi, pourrait-on définir le pícáro comme un personnage aux multiples identités, ce qui lui confère un statut dynamique, actif et vital. Il peut être un criminel, un évadé, un pauvre, un voleur, un comique, un écrivain, un investigateur, un ouvrier, un immigré ou bien un vampire. Toutefois, les éléments qui ne manquent jamais sont la marginalisation au sein de la famille et de la société – aspect qui attribue au personnage plus de liberté par rapport aux schémas sociaux –, ainsi qu'une tendance au dynamisme et au mouvement, qui se traduit en général par ce que l'on pourrait définir comme un penchant pour l'aventure.

Si l'on prend par exemple en considération *Pour Sganarelle* de Romain Gary, on y retrouve une vision du personnage picaresque impliquant la pluralité identitaire. Cette œuvre, que l'on pourrait définir comme un « essai picaresque », ouvre la série *Frère Océan*. Idéalement, *Pour Sganarelle* sert de présentation à la mise en œuvre du héros picaresque, dont les aventures sont narrées sous forme romanesque dans *La danse de Gengis Cohn* et dans *La tête coupable*. On retrouve encore le même héros dans *The Gasp*, paru en 1973, dont le titre de la version française est *Charge d'âme*, publié en France en 1977.

Le héros du roman auquel l'auteur songe est le témoin d' « un changement latent de péripétie et d'identité sociale ». Ce roman exclurait ainsi « tout choix définitif, toute fixation ».

*En ce qui concerne l'œuvre que je cherche, je conclus qu'il n'existe que deux formes romanesques discernables : d'abord, celle d'un ordre temporaire provisoirement atteint, où le ralentissement historique donne, à l'échelle de la vision et de la notion « temps » d'une ou deux générations, le roman qui aspire à la fixité, au définitif, au fini, typique d'un ordre installé, classique, dans ce sens que l'imagination du lecteur, comme celle du spectateur devant une statue de Phidias, n'a plus rien à désirer, n'a plus rien à chercher, à ajouter, c'est-à-dire à découvrir, où tout lui est servi au point « fini » maximum de la perfection, où les personnages sont entièrement accomplis et frappés d'une*

*sorte d'éternité d'eux-mêmes, dans leur identité achevée et irrémédiable à l'étape donnée de la péripétie historique, jusqu'à ce que cesse la stagnation d'un ordre social réalisé, période où la réalité attend ses erreurs, sa remise en question, et dont le roman correspond au ralentissement relatif de la conscience-poursuite à la limite d'une étape de l'exploration, ralentissement que la notion du temps individuel dans le psychisme d'une génération fait apparaître comme un arrêt, comme une « arrivée ». Une telle forme romanesque se manifestera toujours à l'étape du ralentissement de la conscience-poursuite avec, comme phénomène symptomatique, l'élévation du langage au rang de valeur en soi.*

*La deuxième forme est un roman « ouvert », bouillonnant d'une puissance intérieure qui refuse de se figer dans un « fini », en mouvement constant, en changement constant de vérité, de vision, de sens, de point de vue, où le personnage, tantôt entièrement formé, tantôt s'ouvrant, soudain, par un côté, sur une identité nouvelle, ou sur l'inconnu, comme hésitant au bord de ses propres possibilités de se réaliser et de se réincarner, dans l'accélération de l'Histoire, du progrès, de la conscience-poursuite, témoigne d'un changement latent de péripétie et d'identité sociale, et où le mouvement de la pensée exclut tout choix définitif, toute fixation. Que Cervantes, Dostoïevsky, Proust, Joyce, soient plus proches de cet univers de formation continue du personnage, que Balzac, Tolstoï ou Flaubert, est évident ; mais le roman du personnage à identités multiples et dont aucune ne saurait l'emprisonner, le contenir, le fixer, n'a pas encore été tenté. Sous un angle simplement poétique, et dans le seul but de faciliter l'inspiration, on dira ici que l'humanité entière sera le « Je » de ce roman, se manifestant dans un infini d'identités en évolution et changement constant, par mouvement de l'Histoire et de la conscience-poursuite, sur les chemins de l'univers. Dans une telle conception, chaque identité atteinte du personnage sera évidemment dévorée par le besoin et le pressentiment de toutes les identités autres qui pourraient venir le compléter par le privilège de leur expérience unique ; et ce besoin constant de changement d'identité du personnage lui permettrait de parvenir à une somme d'expériences qui le rapprocheraient toujours davantage d'une plénitude de vie et d'une possession de la totalité de l'expérience humaine, – comme si l'humanité, sans finir dans une conscience unique, pouvait communier avec un infini de consciences dans leur rapport avec la singularité de chaque univers psychique, aspiration*



*qui ne peut être réalisée que dans la conscience collective de la culture dans ses rapports avec les œuvres individuelles.*<sup>35</sup>

En particulier, il s'agit d'un héros « à identités multiples et dont aucune ne saurait l'emprisonner, le contenir, le fixer ». Dans une certaine perspective, ce personnage incarnerait alors l'humanité entière, qui se manifesterait « dans un infini d'identités en évolution et changement constant ».

*L'identité de mon personnage ne s'arrête jamais à elle-même : elle est en changement constant au gré des péripéties historiques, je ne peux plus concevoir de personnage fini.*<sup>36</sup>

Et encore :

*J'ai dit que mon personnage ne saurait être fixé dans une seule identité. Le roman du changement, de la péripétie, ne peut pas être celui du personnage fini. Rien ne doit jamais être donné une fois pour toutes par un romancier de l'Ordre : plus de poison à Emma Bovary, et on ne permettra plus à Tolstoï de pousser Greta Garbo sous le train. C'est un peu trop facile, la mortalité. Ça met de l'ordre, ça boucle la boucle. Ces salauds-là avaient vraiment le goût de la perfection. Je ne veux plus, comme lecteur, qu'on m'apporte des personnages entièrement bouclés, étanches, des monuments définitifs, qui refusent de bouger. Mon roman refusera la rigueur des constructions achevées, le marbre, le définitif, le ci-gît, il n'y aura plus de fini, de couronnement, d'apothéose, ni Panthéon, ni musée de cire, le personnage ne cessera de changer de couleur, de caractère, il changera d'identité, selon l'angle de prises de vues, il fourmillera d'identités. Et puisque le Roman ne saurait avoir de fin, la mortalité ne saurait être, en ce qui concerne le personnage, qu'un changement d'identité. Qu'on ne s'imagine pas cependant que je cherche à faire de l'humanité entière le personnage de mon roman, ni du romancier son Valet fidèle : je choisis simplement, dans l'homme, ce qui ne peut être réduit.*

– Alors, mon Maître, je suis chargé de joie ?

---

<sup>35</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 83.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 159.

– Et peux-tu me dire ce qu'il y a d'autre dans la vie ?

– C'est l'imposture totale, cette fois ?

– Totale. J'affirme qu'il ne peut rien t'arriver : à partir de là, tout peut arriver. Tu es hors des lois, sans donnée fixe, sans alibi, sans besoin d'excuse, sans Vérité : poussé, aspiré en avant par des identités toujours nouvelles, tu es une aventure picaresque qui se continue sans aucune pudeur et sans aucune fin concevable.

– Et le contexte social ?

– Il s'alignera. Il ne peut pas y avoir de culture sans révolutions, sans bouleversements, sans explosions d'avenir sous les pattes du présent.<sup>37</sup>

L'auteur reproche à une certaine tradition occidentale d'avoir glorifié la douleur, et d'avoir fixé la souffrance comme une religion. Selon lui, on ne redonnerait signification au roman qu'à travers une révolte de la légèreté et une destruction par l'irrespect, en retrouvant donc la veine picaresque du roman.

Le pícáro « fourmillera d'identités » et sera « chargé de joie » : la joie est alors dans l'homme « ce qui ne peut être réduit », et par conséquent ce que l'auteur choisit pour son personnage. Le pícáro est « hors des lois », « sans donnée fixe », « sans alibi » ni « besoin d'excuse », et « sans Vérité » : le héros à qui l'auteur s'adresse est lui-même « une aventure picaresque », qui ne peut que se répéter continuellement dans une série qui n'a pas de fin.

Ainsi, le pícáro représente-il une métaphore de l'homme qui cherche toujours à avoir le dessus sur la vie.

*On ne cherchera pas, ici, à en faire le portrait, mais à retrouver à travers lui à la fois un personnage et un chemin pour le roman ; plus je m'intéresse à mon pícáro et plus il me semble correspondre à ce que je cherche, aux traits éternels du mythe humain. Tout, pour lui, est transition, profit, bourse remplie, gîte d'étape, péripétie : depuis son premier feu, l'humanité a toujours cherché à faire les poches de l'inconnu.<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 77-78.

L'existence picaresque symbolise la condition humaine : il s'agit en fait d'un modèle ambigu, ouvert et protéiforme, avec des possibilités illimitées, aux détours sans nombre, aux péripéties imprévisibles et dont la fin est incertaine.

Il est évident que la définition du pícáro, élaborée par Gary, se détache de celle de la tradition. Il s'agit d'une réinterprétation moderne des aspects les plus caractéristiques du picaresque classique.

Le héros dessiné par l'auteur dans *Pour Sganarelle* prend vie dans le roman publié deux ans après, en 1967, qui porte le titre de *La danse de Gengis Cohn*. Cette œuvre se construit notamment autour de l'élément de la pluralité identitaire. Le héros s'appelle Gengis Cohn, et c'est un comique juif.

*Je suis chez moi, ici. Je fais partie de ces lieux et de l'air qu'on y respire d'une manière que seuls peuvent comprendre ceux qui y sont nés ou qui ont été complètement assimilés. Une certaine absence, qui a de la gueule, sans me vanter. À force de se faire sentir, elle devient une véritable présence. Il y eut, certes, usure, habitude, accoutumance, une légère évaporation et la fumée ne marque jamais le ciel d'une manière indélébile. L'azur, un instant enjuivé, se passe un peu de vent sur la figure et aussitôt, il n'y paraît plus. Chaque fois que je me prélassais ainsi, couché sur le dos, en me tournant les pouces – le geste favori de l'éternité – je suis frappé par cette beauté immaculée du ciel. Je suis sensible à la beauté, à la perfection. Tout cet azur rayonnant me fait penser à la madone des fresques, à la princesse de légende. C'est du grand art.*

*Mon nom est Cohn, Gengis Cohn. Naturellement, Gengis est un pseudonyme : mon vrai prénom était Moïché, mais Gengis allait mieux avec mon genre de drôlerie. Je suis un comique juif et j'étais très connu jadis, dans les cabarets yiddish : d'abord au Schwarze Schickse de Berlin, ensuite au Motke Ganeff de Varsovie, et enfin à Auschwitz. Les critiques faisaient quelques réserves sur mon humour : ils le trouvaient un peu excessif, un peu agressif, cruel. Ils me conseillaient un peu plus de retenue. Peut-être avaient-ils raison. Un jour, à Auschwitz, j'ai raconté une histoire tellement drôle à un autre détenu qu'il est mort de rire. C'était sans doute le seul Juif mort de rire à Auschwitz.*

*Personnellement, je ne suis pas resté dans ce camp illustre. Je m'en suis miraculeusement évadé, en décembre 1943, Dieu soit loué. Mais je fus repris quelques mois plus tard, par un détachement de SS sous les ordres du Hauptjudenfresser Schatz, que*

*j'appelle Schatzchen dans l'intimité : un terme câlin qui veut dire « petit trésor », en allemand. Mon ami est maintenant commissaire de police de première classe, ici, à Licht. C'est pour cela que je me trouve à Licht. Grace à Schatzchen, je suis devenu citoyen d'honneur de Licht, par naturalisation.*<sup>39</sup>

On s'aperçoit ainsi que le héros est mort, et qu'il est hébergé chez le commissaire de police Schatz.

*Nous ne nous sommes plus quittés, Schatzchen et moi, depuis cette belle journée d'avril 1944. Schatz m'a hébergé : voilà bientôt vingt-deux ans qu'il cache un Juif chez lui. J'essaie de ne pas abuser de son hospitalité, de ne pas prendre trop de place, de ne pas le réveiller trop souvent au milieu de la nuit. On nous a souvent reproché d'être sans-gêne, et je tiens à faire preuve de savoir-vivre. Je le laisse toujours seul dans la salle de bains, et lorsqu'il a une aventure galante, je fais très attention de ne pas me manifester à contretemps. Quand on est condamné à habiter ensemble, il faut du tact, de la discrétion.*<sup>40</sup>

Gengis Cohn a été exécuté par les nazis en 1944. Après sa mort, il s'est confortablement installé dans le subconscient de son bourreau, Schatz, celui qui jadis a commandé le peloton d'exécution. Gengis Cohn est donc un *dibbuk* : « Le commissaire de première classe Schatz sait qu'il est habité par un *dibbuk*. C'est un mauvais esprit, un démon qui vous saisit, qui s'installe en vous, et se met à régner en maître ». <sup>41</sup>

Dans la mythologie juive et kabbalistique, le *dibbuk* est un esprit malin ou un démon, notamment l'âme d'une personne décédée, qui hante et prend possession du corps d'un individu auquel il reste attaché.

*Schatzchen ne veut rien savoir. Je le sens tendu, exténué, à bout de nerfs. Il me fait de la peine. Il est, depuis quelques temps, au bord de la dépression nerveuse. Au fur et à mesure qu'il vieillit, son espoir de se libérer et de se débarrasser de moi fond à vue d'œil. Il commence à se douter que rien ne peut plus nous séparer. Il ne dort plus et je suis obligé*

---

<sup>39</sup> Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn*, Paris : Gallimard, 2006, p. 11-12.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 111.

*de passer la nuit assis sur son lit, avec mon étoile jaune, à le regarder dans les yeux, affectueusement. Plus il est fatigué, et plus ma présence devient obsédante. Je n'y peut rien : c'est historique, chez moi. À la légende du Juif errant, j'ai donné un prolongement inattendu : celui du Juif immanent, omniprésent, latent, assimilé, intimement mélangé à chaque atome d'air et de terre allemands. Je vous l'ai dit : ils m'ont naturalisé. Il ne me manque que des ailes et un petit derrière rose pour être un ange.<sup>42</sup>*

Schatz, l'ex-SS, est devenu commissaire de police à Licht. Gengis Cohn le tourmente à tel point qu'il en vient à manger kasher et à parler yiddish. Le commissaire essaie de se débarrasser du *dibbuk* en consultant un psychiatre.

*Je suis soudain pris d'une très forte envie de manger un rahat-loukoum. Tout à l'heure, je vais demander à Schatzchen de m'en apporter une boîte. Il ne me refuse jamais une petite douceur. Il aime me faire des gâteries, dans l'espoir de m'amadouer. L'autre jour, il y eut un incident particulièrement amusant. C'était la fête de hannukah et Schatz, qui connaît nos fêtes sur le bout du doigt, m'avait cuisiné quelques-uns de mes plats kosher favoris. Il les avait rangés sur un plateau, avec un petit bouquet de violettes dans un verre, il s'était mis à genoux et était en train de me tendre le plateau, comme je l'exige de lui la veille du sabbat et des jours fériés. C'est, entre nous, un protocole amical bien établi et qu'il respecte scrupuleusement. Il a même, cachés dans un tiroir, un calendrier juïque qu'il consulte nerveusement par crainte d'oublier une de nos fêtes, et un livre de cuisine juive de tante Sarah. Sa logeuse, Frau Müller, entra à ce moment-là et la vue du commissaire de police Schatz à genoux, offrant d'un air suppliant un plateau de tcholnt et de gefillte fisch à un Juif qui n'était pas là lui fit tellement peur qu'elle se trouva mal. Depuis, elle évite soigneusement Schatz et raconte partout que le Commissaire est devenu fou. Évidemment, personne ne comprend nos rapports, qui sont un peu particuliers. À force d'être inséparables, nous nous sommes formé un petit monde intime, bien à nus, où il est très difficile de pénétrer, lorsqu'on n'est pas un initié : Schatz a pour moi un attachement, en quelque sorte, sentimental, dont je ne suis d'ailleurs nullement dupe. Je sais qu'il va régulièrement voir un psychiatre pour essayer de se débarrasser de moi. Il s'imagine que je ne suis pas au courant. Pour le punir, j'ai trouvé un petit truc assez*

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 15.

*marrant. Je lui fais le coup de la bande sonore. Au lieu de me tenir simplement là, en silence, devant lui, avec mon étoile jaune et mon visage couvert de plâtre, je fais du bruit. Je lui fais entendre des voix. C'est surtout aux voix des mères qu'il est le plus sensible. Nous étions une quarantaine, dans le trou que nous avons creusé, et il y avait naturellement des mères avec leurs enfants. Je lui fais donc écouter, avec un réalisme saisissant – en matière d'art, je suis pour le réalisme – les cris des mères juives une seconde avant les rafales des mitraillettes, lorsqu'elles comprirent enfin que leurs enfants ne seraient pas épargnés. Ça fait au moins mille décibels, une mère juive, à ces moments-là. Il faut voir mon ami se dresser alors sur son lit, le visage blême, les yeux exorbités. Il a horreur du bruit. Il fait une tête épouvantable.<sup>43</sup>*

Schatz essaie d'expliquer sa condition à Guth, un inspecteur qui travaille avec lui.

*– Des tas de médecins, je veux dire. Mais ils n'ont rien fait. Ils refusent de lever le petit doigt. Quand je leur dis que je suis habité par un parasite juif qui ne me quitte pour ainsi dire jamais, surtout la nuit, et parfois en plein jour, ils prennent des airs gênés. À mon avis, ils ont peur d'y toucher. Vous comprenez, ce sont des médecins allemands, et s'ils arrivaient à m'en débarrasser, ils craindraient d'être accusés d'antisémitisme ou même de génocide. J'ai même voulu aller me faire soigner en Israël – après tout, nous avons un accord culturel – mais j'ai du tact, on ne peut tout de même pas aller demander aux psychanalystes israéliens de supprimer un Juif pour soulager un Allemand. Alors, je souffre.*

*Guth semble intéressé.*

*– C'est toujours le même ?*

*– Toujours.*

*– Vous le... Vous l'aviez... Je veux dire... vous le connaissiez personnellement ?*

*– Non... Oui... Enfin, entre les deux. Je ne le connaissais pas personnellement, mais je l'avais remarqué, parce que... bon, enfin, quand j'ai crié Feuer !... j'avais des ordres, vous comprenez, j'avais des ordres, l'honneur de l'uniforme était en joue... en jeu... Bref, quand j'ai fait tirer, il n'a pas fait comme les autres. Il y en avait une quarantaine – hommes, femmes, enfants – au fond du trou que nous leur avons fait*

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

*creuser, et ils attendaient. Ils ne songeaient pas à se défendre. Les femmes hurlaient, évidemment, et tentaient de protéger leurs petits de leurs corps, mais personne n'essayait aucun truc spécial. Pour une fois, même les Juifs étaient à bout de combines. Tous, sauf un. Celui-là ne s'est pas laissé faire comme les autres. Il s'est défendu.*

*– Avec quoi ?*

*– Avec quoi, avec quoi ! Il a fait un geste obscène.*

*– Un geste obscène ?*

*C'est exact. Je me suis toujours demandé ce qui m'avait poussé à montrer mon cul nu aux représentants du Herrenvolk à un moment pareil. Peut-être pressentais-je qu'on allait un jour reprocher aux Juifs de s'être laissé massacrer sans résister : j'ai donc utilisé la seule arme, purement symbolique, certes, que nous avons réussi à conserver à peu près intacte à travers les âges et que j'allais perdre dans un instant. Je ne pouvais rien faire d'autre. Il n'était pas question de sauter hors du trou et de se jeter sur les SS quitte à tomber en route, noblement : le trou était trop profond. Mais je tenais à m'exprimer. Avant de recevoir les balles dans le cœur, je voulais quand même manifester, envoyer un message à l'Allemagne, aux nazis, à l'humanité, à la postérité. Je me suis servi d'abord d'un vieux geste insultant connu du monde entier. C'est même curieux que ce geste soit tellement universel. Il s'effectue avec le bras : la main gauche vient frapper la partie supérieure du bras droit, en même temps que l'avant-bras est replié violemment... C'est très expressif.*

*– Il s'était avancé, se plaçant devant les autres, et il a fait ce geste obscène, alors que mes hommes les visaient déjà. Aucune dignité. J'ai été tellement outré par une telle attitude de chien sans honneur face à la mort, que j'ai perdu une seconde ou deux avant de crier Feuer ! et ce salaud-là en a profité avec une rapidité éclair, et qui prouve bien qu'il avait l'habitude de l'insulte... C'est à peine croyable, étant donné qu'il allait mourir dans un instant, mais...*

*– Mais ?*

*– Enfin, il m'a tourné le dos, il a baissé sa culotte, il nous a montré son cul nu et il a même eu le temps de crier Kisch mir in tokhès ! avant de tomber. Une vrai hutzpé, un culot monstre...*

*Il y a un moment de silence.*

*– Je ne savais pas que vous parliez yiddish, dit Guth.*

*Le Commissaire semble effrayé.*

– *J’ai parlé yiddish, moi ?*

– *J’en ai bien l’impression.*

– *Gott im Himmler ! dit Schatz.*

*Je suis vexé. Eh bien, quoi ? Depuis le temps qu’on est ensemble, il est tout de meme normal que je lui aie appris une chose ou deux.*<sup>44</sup>

Schatz raconte à Guth comment Gengis Cohn a réagi lors de l’exécution : au moment où il a compris qu’il allait mourir avec les autres prisonniers, il a décidé de s’exprimer, d’ « envoyer un message à l’Allemagne, aux nazis, à l’humanité, à la postérité ». Ainsi, Gengis Cohn utilise-il « la seule arme, purement symbolique » qu’il possède encore : il ne veut pas se faire tuer sans résister, et la seule façon de résister est de se moquer de ses assassins. Après un geste dérisoire et « obscène » avec les bras, il montre alors son cul nu aux nazis.

Gengis Cohn refuse de se faire oublier, jusqu’à la fin, et aussi depuis qu’il est mort : « Pour l’instant, je refuse de me faire oublier. Vous savez ce que c’est, un vrai tempérament comique : j’ai besoin de faire rire ». <sup>45</sup>

Dans la même veine que *Pour Sganarelle*, le héros désacralise la souffrance à travers une parole de l’humour et à travers une écriture du comique. Il résiste, il se rebelle, il n’accepte aucune soumission : ce qui lui reste, enfin, n’est rien d’autre que le rire, la dérision, et l’irrespect.

En outre, le pícario Gengis Cohn est un personnage aux multiples identités. Il déclare être un *dibbuk* installé dans le subconscient de son assassin, et être parfois absorbé par ce même subconscient.

*Je me sens délaissé. L’impression d’être soudain refoulé dans le noir, enfermé dans un lieu étouffant et plein de menaces.*

*Le subconscient, je ne souhaite pas ça à mes meilleurs amis.*<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 31-33.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 44.



Ainsi, l'identité de Gengis Cohn est profondément liée à celle de Schatz, à tel point que les deux se confondent.

*Je réapparais. Il frappe du poing sur la table, se voile les yeux. Je dois vous faire là un aveu très important : je ne fais pas exprès de le harceler. C'est même une chose très curieuse : on dirait que ça vient de lui. Cela tient au caractère très spécial de notre intimité et j'avoue que je n'ose pas y fouiller trop profondément. Je vous dirai seulement ceci : je ne sais plus, parfois, si je suis en lui ou s'il est en moi. Il y a des moments où je suis convaincu que ce gremlin de Schatz est devenu mon Juif, que cet Allemand est tombé dans mon subconscient et qu'il s'y est installé pour toujours. Je suis souvent terrifié à l'idée que nous ne parviendrons jamais à nous dépêtrer l'un de l'autre : une atroce, obscène et intolérable fraternité, faite de haine, de sang, de peur et d'impitoyable rancœur. Il m'arrive même d'être pris de panique et d'imaginer que Hitler a gagné, qu'il ne nous a pas seulement exterminés mais qu'il nous a encore, d'une manière ignoble, unis l'un à l'autre, qu'il a mélangé nos psychismes. Qu'il a non seulement enjuivé les Allemands mais encore laissé à jamais sa marque en nous, au point que les Allemands sont devenus les Juifs des Juifs. Les parasites psychiques, je ne souhaite pas ça à mes meilleurs amis. Mais j'ai toujours été un grand nerveux et un hypocondriaque. Au lieu de me faire des tsourès je devrais au contraire reconnaître avec gratitude qu'il y a énormément d'Allemands qui cachent en eux six millions des nôtres, et me sentir rassuré par cette preuve de fraternité. On ne s'en douterait pas, à les regarder : ils nous cachent si bien. Lorsque vous voyez un Allemand âgé d'une cinquantaine d'années, pour peu qu'il ait une sensibilité, une conscience, vous pouvez être sûr qu'il est habité par un locataire clandestin. Ce n'est pas pour rien que les nouveaux nazis accusent leurs compatriotes de s'être enjuivés. On se demande même s'ils parviendront jamais à retrouver leur pureté raciale, et on comprend alors pourquoi tant d'entre eux rêvent d'autodestruction. Je sais, par exemple, que mon ami Schatz a une telle envie de se débarrasser de moi qu'il a même fait une tentative de suicide. Il veut ma perte. Je crains toujours qu'il ne se pendre, ou qu'il n'ouvre le gaz, dans une crise d'antisémitisme.<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

À ce mélange d'identités correspond aussi l'alternance de la voix du narrateur. Parfois, Schatz prend la parole :

*J'entends un rire. Mais je ne sais si c'est lui qui rit ou si c'est moi. Il y a même des moments où je ne sais plus lequel de nous deux pense, ou parle, souffre ou dort, et Cohn croit alors être le produit de mon imagination, de ma rancune de nazi.*<sup>48</sup>

Si Cohn croit être le produit de l'imagination de Schatz, Schatz arrive à se douter d'être « un fantôme de nazi qui hante le subconscient juif ».

*Je ne cherche pas à me blanchir, mais il y a des moments où je ne sais tout simplement pas très bien qui je suis. Schatz essaie de tout embrouiller, de se cacher en moi, pour mieux se protéger contre mon insistance. Il voudrait faire croire qu'il n'est qu'un fantôme de nazi qui hante le subconscient juif.*<sup>49</sup>

Le commissaire Schatz – en compagnie de son *dibbuk* Gengis Cohn – conduit une enquête sur vingt-deux homicides, qui ont eu lieu dans la forêt de Geist. On découvre au cours du roman que les responsables de ces crimes sont un couple : Florian et Lily.

Lily représente l'humanité, la nature humaine, qui n'est jamais satisfaite de sa dimension terrestre, et qui aspire toujours à quelque chose d'impossible à atteindre, à cause de la soif d'absolu qui l'anime. Lily prend la forme d'une femme d'une beauté extraordinaire, nymphomane, qui essaie d'atteindre l'orgasme sans jamais l'éprouver. Florian incarne au contraire la mort, qui tue ceux qui tentent de satisfaire Lily sans succès.

*Nymphomane, c'est vite dit. Je trouve que Schatz ne voit pas plus loin que le bout de son nez. Il est permis d'avoir de l'idéal, des aspirations et de se donner beaucoup de mal pour essayer de les réaliser. On peut attendre le messie, chercher le sauveur, l'homme providentiel, le surhomme, sans se faire traiter de tous les noms. Ou alors, il n'y a qu'à dire que l'humanité est une frigide et une détraquée, condamnée à l'échec. Car enfin, il n'y a pas que l'Allemagne qui rêve, désire, attend, essaie, échoue, recommence, essaie*

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 81.

*toujours et n'aboutit jamais. On peut avoir le goût de l'absolu, de la possession totale – de la solution finale, si vous voulez – sans jamais y parvenir, mais sans se décourager. L'espoir, c'est ça qui compte. Il faut persévérer, essayer encore. Un jour, on y parviendra. Ce sera la fin du rêve, de la nostalgie, de l'utopie. Je ne veux pas qu'on insulte Lily. Il faut la comprendre. Il faut savoir l'aimer. Personne ne sait l'aimer vraiment. Alors, elle cherche. Elle se désespère. Elle fait des bêtises. Oui, il faut la comprendre. Nous disons en yiddish : comprendre, c'est pardonner.<sup>50</sup>*

À la base des crimes de l'humanité, il y aurait alors ce « goût de l'absolu », jamais satisfait, toujours déçu. Et même la culture n'arrive pas à détourner la vraie nature de l'homme, qui va trop loin jusqu'à commettre les pires atrocités.

Les points de vue de Gengis Cohn et de Schatz se confondent de plus en plus, bien qu'ils continuent à s'opposer l'un à l'autre. Leurs identités se mêlent.

Lorsque Schatz-Cohn finit à l'hôpital, suite à une explosion dans la forêt de Geist, les médecins lui font une piqûre d'un nouveau médicament appelé « Ennoctal ». D'abord, Cohn prend le dessus :

*C'est une chose merveilleuse d'être enfin chez moi. L'occupation est terminée. Je ne sens plus le poids du SS Schatz sur mon dos, je ne vois plus cette tête désemparée, cet œil indigné, rancunier, qui ne pardonne pas tout le mal que je lui ai fait. Si vous croyez que c'est une vie, d'être condamné à hanter le psychisme d'un ancien SS, enfermé dans son subconscient, sans cesse refoulé, obligé de lutter pour ne pas se laisser étouffer... Une existence comme ça, je ne la souhaite pas à mes meilleurs amis.<sup>51</sup>*

Cohn déclare que le subconscient où il est enfermé est « une vraie poubelle »<sup>52</sup> : « À côté du subconscient de Schatz, les égouts du ghetto de Varsovie, c'était un palais pour princesse de légende ».<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>53</sup> *Ibid.*

Ensuite Schatz se réveille, bien qu'il avoue avoir douté d'être lui-même « un *dibbuk* de nazi condamné à vivre éternellement dans le psychisme juif » :

*Enfin, je redeviens moi-même. Il était grand temps. Je ne savais plus, parfois, qui j'étais, où j'étais. Figurez-vous qu'il y avait des moments où à force de vivre dans une telle intimité avec lui, j'avais la sensation, moi, Schatz, d'être un *dibbuk* de nazi condamné à vivre éternellement dans le psychisme juif. Tfou, tfou, tfou.*

*Je croyais qu'on n'arriverait plus jamais à nous démêler l'un de l'autre.*

*Vous pensez donc si j'ai été content lorsqu'on lui a enfoncé l'aiguille dans la veine. Il parut un instant surpris, puis commença à ricaner. Au bout d'une seconde, c'était la grande rigolade, et je fus pris de fou rire, moi aussi. L'idée qu'on faisait une piqûre à Cohn, comme au bon vieux temps, pour nous débarrasser de sa présence, et ce petit malin de Juif tellement méfiant ne se méfiait de rien et devait croire que c'était seulement sa vocation qui se manifestait à nouveau, son atavisme comique, était irrésistible. Il faisait hi, hi, hi ! et je faisais ho, ho, ho ! et le côté désopilant de la situation s'ajoutant à l'effet hilarant de l'Ennoctal, tout cela faisant boule de neige, en quelque sorte, je ne pouvais plus m'arrêter. Il riait à rendre l'âme, cet enfant de pute, et c'était exactement ce qui était en train de lui arriver. Tout se serait très bien passé si le médecin n'avait pas gaffé, et, comme je me laissais aller à ma joie, il dit, à l'infirmier, avec un accent de satisfaction professionnelle dans la voix :*

*– C'est vraiment très efficace, dans les cas de choc. L'effet est infiniment plus fort et plus durable que celui des gaz hilarants...<sup>54</sup>*

Schatz désire se libérer une fois pour toutes de son *dibbuk*, à travers les effets de l'Ennoctal : il espère que la piqûre refoulera définitivement Cohn. Comme première réaction au médicament, les deux sont pris de « fou rire ». Toutefois, le médecin commet une erreur : il prononce par inadvertance le mot « gaz » et réveille l'esprit de Cohn.

Gengis Cohn ne veut pas être oublié, il ne veut pas disparaître « dans la masse anonyme des statistiques »<sup>55</sup> et devenir une abstraction. Son « instinct de conservation »<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>56</sup> *Ibid.*

le pousse à réagir contre les effets du médicament : « pour ne pas m'assoupir, je me suis mis à danser comme un enragé, dans cette conscience allemande où j'étais tombé, la *horà* du souvenir, notre vieille *horà* ». <sup>57</sup>

Suite à la danse de Gengis Cohn, Schatz saute du brancard et court comme un fou dans la rue, convaincu que le médecin est envoyé par les Israéliens pour le contraindre à supprimer Cohn une nouvelle fois : ainsi, Schatz et toute l'Allemagne seront-ils accusés à nouveau de génocide. Il déclare avoir sauvé son *dibbuk*. Quant à Cohn, toutefois, il avoue avoir instillé en Schatz « cette idée de piège israélien, au dernier moment » <sup>58</sup>, pour se sauver de l'extinction.

Le « Je » du narrateur finit ainsi par se charger d'une pluralité d'identités : « Et, encore une fois, ma situation est si délicate, si confuse aussi, qu'en disant “ je ” il m'est impossible de vous assurer que c'est bien moi qui parle ». <sup>59</sup>

Dans la deuxième partie du roman, on découvre que Schatz et Cohn ne sont rien d'autre que deux entités, le bourreau et la victime, installées dans le subconscient d'un troisième personnage.

*Schatz s'accroche à mon bras.*

– *Lâchez-moi, imbécile. Le cochon nous est défendu.*

– *Cohn, ce n'est pas le moment de nous disputer. Il y a là un type qui essaie de nous vider.*

– *Quel type ? Où ça ?*

– *Nous ne pouvons pas le voir. Nous sommes dedans.* <sup>60</sup>

Schatz et Cohn sont « dans » le subconscient de quelqu'un, que Schatz définit comme « un obsédé sexuel ». <sup>61</sup>

– *Il cherche à nous vomir, murmure Schatz.*

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 190.

*Son nez émet des sifflements plaintifs. C'est typique. Peu lui importe où, comment, dans quoi, chez qui, pourvu qu'il puisse exister.*

*– Je comprendrais qu'il cherche à vomir un nazi de votre espèce, dis-je. Mais moi ?*

*– Nous sommes associés dans son esprit, dit Schatz. C'est normal.*

*La monstruosité est telle que je suis pris d'un fou rire. L'idée qu'au mot « Juif » puisse répondre à tout jamais par un processus d'association normal le mot « Allemand » est une véritable apothéose de l'humain.*

*Je respire profondément et puis, sous les yeux de Schatz ahuri, je me mets à danser. Et une-deux-trois ! et une-deux-trois ! je lui fais tâter de notre vieille horà et je vous prie de croire que mes bottes tapent dur, je lui mets le paquet, j'espère que ça fait mal. Avec un peu de chance, j'arriverai à lui donner un nouveau choc traumatique, à cet enfant de pute. Le subconscient, c'est fait pour ça.<sup>62</sup>*

Le bourreau est dans ce cas représenté par Schatz, alors que la victime est Cohn : le nazi et le juif, le bourreau et la victime sont liés à jamais.

*Je demeure un instant sans parole, toute l'horreur de ma situation m'apparaît clairement. Est-ce que vraiment la victime et le bourreau sont condamnés à demeurer liés l'un à l'autre, tant qu'il y aura des hommes ?<sup>63</sup>*

Ainsi, Cohn est-il la victime, le juif, Jésus crucifié. Et en même temps, en tant qu'homme, il est aussi Schatz, le nazi, le bourreau.

À la fin du roman, on découvre l'identité du subconscient dans lequel Schatz et Cohn demeurent : il s'agit du subconscient de l'auteur, Romain, qui essaie d'élaborer le trauma de la Shoah. En visite à Varsovie, il s'évanouit aux pieds du monument commémoratif du ghetto.

*Je le vois, moi aussi. Incurable ! Je suis heureux de savoir qu'il s'en est tiré encore une fois. Je voudrais me lever, aller à sa rencontre, l'aider, mais les forces me manquent*

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 192.

*encore, je ne sais depuis combien de temps je suis ici, tombé au pied de son monument, au milieu de la place, là où se dressait jadis le ghetto qui l'avait vu naître.*

*J'entends des voix, une main tient la mienne, ma femme, sûrement, elle a une main d'enfant.*

*– Écartez-vous, laissez-le respirer...*

*– C'est sûrement le cœur...*

*– Voilà, voilà, il revient à lui, il sourit... Il va ouvrir les yeux...*

*– Il a peut-être perdu quelqu'un, dans le ghetto de Varsovie...*

*– Madame, est-ce que votre mari est... Est-ce qu'il est...*

*– Je l'avais supplié de ne pas revenir ici...*

*– Il a perdu quelqu'un dans le ghetto ?*

*– Oui.*

*– Qui ça ?*

*– Tout le monde.*

*– Comment, tout le monde ?*

*– Maman, qui est ce monsieur qui s'est trouvé mal ?*

*– Ce n'est pas un monsieur, ma chérie, c'est un écrivain...*

*– Écartez-vous, je vous prie...*

*– Madame, croyez-vous qu'à la suite de cette expérience, il va nous donner un livre sur...*

*– Please, Romain, for Christ's sake, don't say things like that...*

*– Il a murmuré quelque chose...*

*– Kurwa mac !*

*– Romain, please !*

*– Nous ne savions pas que votre mari parlait la langue de Mickiewicz...*

*– Il a fait ses humanités ici, dans le ghetto...*

*– Ah ! Nous ne savions pas qu'il était juif...*

*– Lui non plus.*

*Je les entends, je reconnais leurs voix. Dans un instant, je vais ouvrir les yeux, et je ne le retrouverai plus jamais. Et pourtant, je le vois si bien, encore, là, devant moi, à l'endroit où il n'y avait tout à l'heure que sang, brouillard et fumée. Il n'est pas en très bon état, ce pauvre Cohn. Il a eu encore des tsourès, il est d'une maigreur effrayante, il est*

*couvert de plaies, il a un œil poché, il vacille, ils ont déjà eu le temps de le couronner et il a l'air complètement ahuri, sous ses épines, qu'il n'essaie même plus d'enlever, mais enfin, il est toujours là, mazltov ! Cohn l'incroyable, l'immortel, il est plié en deux, mais il tient debout, et il suit obstinément Lily, en traînant sur l'épaule Son énorme Croix.*

*– Oh, regarde, Florian, il y a un monsieur qui nous suit.*

*Florian se retourne et lui lance un regard distrait.*

*– C'est seulement ton Juif, ma chérie. Toujours le même. Il s'est encore tiré d'affaire, ce salaud-là. Enfin, je n'y peux rien. incroyable. Viens, ma chérie. Il ne dérange personne.<sup>64</sup>*

Dans le ghetto, l'auteur a perdu « tout le monde » : il a perdu Cohn – l'Homme –, qui toutefois a réussi encore une fois à s'en tirer.

Dans *La tête coupable*, on retrouve le même héros. Cohn est arrivé à Tahiti, c'est-à-dire dans le paradis terrestre, et il est le paria de l'île. Il est surpris par le propriétaire chinois du restaurant « Paul Gauguin – véritable cuisine cantonaise » à manger la nourriture du chat à quatre pattes : « il venait de perdre le droit de porter le nom qu'il avait dans le *Larousse universel* : celui de mammifère à station verticale ». <sup>65</sup>

Cohn essaie de « se réfugier dans la dégradation » et de « rechercher par cette chute l'oubli des profondeurs » : malgré ses tentatives, il n'arrive pas à extirper son aspiration à une « humanité digne ». <sup>66</sup>

*Cohn, qui ne s'appelait pas Cohn et n'était pas américain, rêvait de rivaliser d'insouciance cynique avec ces aventuriers espagnols du siècle d'or que l'on appelait picaros et dont l'ancêtre, selon Posada, de l'université de Salamanque, était probablement Juan Valdès, faux conquistador, faux envoyé du pape, parmi cent autres impostures, qui fut pendu en l'an 1602 : le peuple l'avait affectueusement surnommé hijo de puta et sa légende demeurait vivante en Castille, où ses exploits étaient célébrés dans des récits aux péripéties sans cesse réinventées. Les picaros avaient vécu agréablement sur le dos de la Puissance espagnole pendant plus d'un siècle et demi : ils changeaient de nom plus*

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 351-353.

<sup>65</sup> Romain Gary, *La tête coupable*, Paris : Gallimard, 2005, p. 11.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14.



*souvent que de chemise et ne conservaient une identité que le temps d'une bourse volée ou d'une fille troussée. C'étaient de joyeux profiteurs, sans foi ni scrupules, parasites du pouvoir sous toutes ses formes : rois, seigneurs, Église, bourgeois, gendarmes, armée. Cohn rêvait de les égaler, de retrouver cette veine vivifiante et saine d'insouciance et de rire moqueur. Malheureusement, malgré tous ses efforts, il ne parvenait pas à l'authenticité et se sentait un imposteur : il reconnaissait au fond de ses fourberies et de son tumulte intérieur un insupportable bêlement idéaliste. C'était bien la peine de fuir à Tahiti : il portait le monde sur ses épaules partout où il allait et le poids était écrasant.*<sup>67</sup>

Le héros s'inspire alors de l'« insouciance cynique » des pîcaros, dont les exemples sont nombreux au cours du roman. La figure du pîcaro qui émerge dans *La tête coupable* est celle d'un imposteur, d'un parasite du pouvoir, d'un joyeux profiteur, en perpétuel mouvement, et aux multiples identités. Les pîcaros changent de nom continuellement et ne gardent « une identité que le temps d'une bourse volée ou d'une fille troussée ». En effet, Cohn n'est pas le vrai nom du héros. Et, de plus, il joue avec différentes identités en cachant sa véritable authenticité.

L'élément du changement – de lieu, de nom, et d'identité – est très fort et très évident dans la description du pîcaro, issue de *La tête coupable*.

Cohn conserve encore un « bêlement idéaliste », qui lui empêcherait d'égaliser l'image des pîcaros du siècle d'or : pour cette raison, il se sent lui aussi comme un imposteur, incapable d'atteindre leur authenticité. Dans cette perspective, il incarne un pîcaro à un niveau différent : dans la réinterprétation moderne que l'auteur fait du personnage picaresque, Cohn est l'imposteur des imposteurs.

Selon un professeur de l'université de Salamanque, l'ancêtre des pîcaros espagnols serait un certain Juan Valdès, un escroc qui aurait fait semblant d'être conquistador et légat du pape, appelé par le peuple « hijo de puta », et aurait été pendu en 1602. Par rapport à ce personnage qui revêt le rôle de l'un des pîcaros du siècle d'or, les pîcaros contemporains sont ainsi décrits :

*C'était vrai. Les journaux avaient également parlé à peu près à la même époque de deux autres pîcaros qui avaient vécu confortablement pendant des années en prétendant*

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

*qu'ils avaient bombardé Hiroshima et n'arrivaient pas à se remettre de leurs remords. L'un d'eux était payé jusqu'à six cents dollars par conférence et avait ouvert à San Francisco un magasin de souvenirs d'Hiroshima, qu'il vendait aux âmes sensibles. Il avait disparu à temps, mais le deuxième imposteur était en tôle, parce qu'un gars qui avait vraiment bombardé Hiroshima lui avait fait un procès et obtenu des dommages-intérêts.*<sup>68</sup>

Ces deux pîcaros ont profité du sens de culpabilité, causé par le bombardement d'Hiroshima, pour en tirer leur gain.

À son arrivée à Tahiti, Cohn travaille comme « paria des mers du Sud » pour l'agence « Tourisme Grand Sud » de l'île. Il incarne le rôle d'un « personnage type de l'Histoire contemporaine », c'est-à-dire un « ex », un « déclassé » : devant sa confession, les touristes s'émeuvent et lui laissent de l'argent.

*Au début de son séjour dans l'île, le Tourisme lui versait vingt francs par jour pour qu'il remplît l'emploi, indispensable à la couleur locale, du « paria des mers du Sud », dont sont tellement friands les amateurs formés à l'école de la littérature exotique et du romantisme des îles. Cohn y avait ajouté une touche personnelle, qui lui avait tout de suite valu l'estime de Bizien. Il s'était mis à incarner ce personnage type de l'Histoire contemporaine : un ex. ex-combattant aux côtés de Castro, dans la sierra Maestra, qui avait perdu ses illusions et, le cœur brisé, était devenu un épave à Tahiti ; jeune ex-savant désespéré par le rôle destructeur de la science fourvoyée dans l'horreur nucléaire et qui, le cœur brisé, était devenu un épave à Tahiti ; ex-communiste qui, après le coup de Budapest, avait déchiré sa carte du Parti et, le cœur brisé, était devenu un épave à Tahiti ; ex-aviateur américain, fait prisonnier par le Vietcong, qui avait accepté de dénoncer son pays à la radio d'Hanoï et, le cœur brisé, était devenu un épave à Tahiti ; ex-scénariste d'Hollywood qui avait prostitué son talent et, le cœur brisé... Bizien admirait l'aisance avec laquelle Cohn s'improvisait des ex toujours nouveaux, selon l'humeur du moment, lorsque le guide Puccioni, « au hasard d'une rencontre » à la terrasse du café, offrait un verre au « paria des îles » et obtenait une confession que le déclassé finissait par faire comme à contrecœur, sous le regard apitoyé des étrangers. Les plus émus ne manquaient jamais de glisser ensuite quelques billets à leur cicérone, en le priant de remettre*

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

*discrètement l'argent à ce « malheureux ». Ce salaud de Puccioni prélevait vingt pour cent de commission, ce que Cohn dénonçait avec indignation comme un acte profondément immoral.*<sup>69</sup>

Cohn propose successivement à l'agence « Tourisme Grand Sud » l'idée d'un « impôt sur Gauguin ». Le héros s'aperçoit en fait que l'île vit dans le mythe de Gauguin, personnage qui suscite un sens de culpabilité chez les étrangers.

*Cohn avait découvert le filon peu de temps après son arrivée dans l'île, dix-huit mois auparavant : Tahiti vivait dans le culte de Gauguin, curieux mélange de remords et de fierté. On avait laissé le peintre crever dans l'indifférence et la misère, entouré de tracasseries administratives et policières, sans oublier la haine farouche des missionnaires, dont le dernier survivant, le R. dom Henri de Laborde, écrivait trente ans après la mort de l'artiste : « Je voudrais que le silence se fît sur ce triste individu. » Aujourd'hui, on chérissait la mémoire de celui dont les toiles, reproduites à des millions d'exemplaires, avaient tant fait pour le mythe tahitien et pour le tourisme au « paradis terrestre ».*

*Bref, c'était un fromage de tout repos et Cohn s'était installé là-dedans confortablement. Il avait entrepris de faire payer à Tahiti ce qu'il appelait « un impôt sur Gauguin » et, malgré la concurrence, il y réussissait assez bien, grâce surtout à son physique et à son mode de vie déplorable. Avec sa casquette de capitaine au long cours, son anneau d'or dans l'oreille, sa barbe de pirate et son regard foudroyant, il faisait la meilleure impression aux touristes. Tout le monde dans l'île connaissait le faré du peintre, à quelques kilomètres de Pouaavia, avec ses deux statues en bois sculpté aux motifs érotiques, fidèles répliques de celles que Gauguin avait placées devant sa case à Atuoua, à la grande indignation de l'évêque des Marquises. La « Maison du Jouis » de Cohn n'avait de l'original que le nom, mais le directeur de l'agence Tourisme Grand Sud, M. Bizien, se proposait de reconstituer sur la plage la demeure de Gauguin, dans le cadre du circuit culturel de l'île qu'il était en train de mettre au point. Aux gens du cru, son allure de fauve crasseux, ses coucherries, ses querelles avec les autorités et ses outrances de langage faisaient également un excellent effet, conforme au cliché, à la tradition du « peintre*

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

*maudit » et du « génie méconnu », ainsi qu’au souvenir inoubliable laissé par son illustre prédécesseur. Pour plus de réalisme, il exposait de temps en temps à Papeete quelques barbouillages infâmes qu’il exécutait personnellement, et qui choquaient tellement la bonne bourgeoisie de la ville qu’ils lui assuraient l’impunité : on n’avait pas envie, à Tahiti, de se mettre un deuxième Gauguin sur le dos.<sup>70</sup>*

Selon Bizien et Cohn, Tahiti possède par rapport à Hawaï une ressource très fructueuse : il s’agit du mythe de Gauguin, qui procure de la publicité gratuite au « paradis terrestre ».<sup>71</sup> Bizien voudrait réaliser dans l’île un « parc d’attractions qui enfonce *Disneyworld* complètement ».<sup>72</sup> Il se propose de profiter au maximum de l’idée du « paradis terrestre », que les touristes viennent chercher à Tahiti. Ainsi, dans ce but, construira-t-il un circuit biblique à l’intérieur duquel Cohn incarnera le rôle d’Adam : « Je vais donc te leur foutre des reconstitutions bibliques du tonnerre de Dieu, depuis Adam et Ève et le Buisson ardent, jusqu’à la Crucifixion, dans un cadre admirable ».<sup>73</sup>

Dans l’idée de Bizien, « le Napoléon du Tourisme », le parc d’attractions biblique sera ainsi construit :

*– Rien de vulgaire, remarquez. On fera le circuit en autocar, partant du péché originel jusqu’à Gauguin et Van Gogh, et Victor Hugo sur son rocher à Guernesey, et je peux étendre ça au fur et à mesure que les fonds rentreront, avec une cathédrale de Chartres modèle réduit, un Versailles miniaturisé ; j’ai quatre kilomètres carrés de terrains au-dessus de Pouaavia, dans un paysage admirable... Assez de place pour leur foutre tout le truc depuis la Genèse jusqu’à Marilyn Monroe. N’oubliez pas que la France a au moins un avantage incalculable sur le *Disneyworld* américain : nous avons mille ans de plus qu’eux.<sup>74</sup>*

Au cours du roman, diverses figures de pécariers sont esquissées : Cohn affirme s’inspirer de ces personnages comme de modèles.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 54.

*Cohn manquait d'inspiration. Aucun mensonge digne de lui ne se présentait à son esprit. A croire que son amour du prochain l'avait brutalement abandonné. Il appela à la rescousse les mânes de celui qu'il considérait comme son précurseur, feu le pícario Pedro Gomez, bandit de grand chemin, qui avait tenu en échec la Puissance, sous sa forme espagnole de l'époque, pendant trente-cinq ans, malgré l'armée et la police, mettant en déroute tous les calculs de probabilités, ce qui arrive parfois et permet ainsi à l'Humanité de croire encore à son avenir. Pedro Gomez, di « Le Joyeux », mourut, dit-on, à soixante-cinq ans d'une crise de priapisme, c'est-à-dire d'érection, qui avait duré quinze jours malgré tous les efforts des religieuses accourues à son chevet. Son autre favori était le « général » Paddy Hokum, qui avait réussi à rouler le monde entier pendant cinquante ans, en se prétendant chirurgien, général, inventeur, propriétaire de mines d'or et roi de Serbie en exil, et qui avait inspiré le personnage du « Duc » dans Huckleberry Finn de Mark Twain. Paddy Hokum avait fini au fond d'une rivière, enduit et goudron et de plumes, mais c'était au temps des pionniers, et aujourd'hui les risques du métier étaient insignifiants.<sup>75</sup>*

Un autre pícario est Alonzo Cienfuentes, qui réussit à se faire passer pendant plus de quatre ans pour un évêque, dans le but de voler un trésor et de s'enfuir sans laisser de traces.

*Cohn observa le Baron attentivement. Il lui parut que le Baron l'observait aussi. Il crut même discerner un clin d'œil à peine perceptible. Les joues se gonflèrent un peu plus, le visage devint cramoisi, le torse fut secoué d'un tremblement convulsif sous les fleurs et Cohn crut que ce charlatan allait éclater d'un rire énorme, dans une explosion de joie sans doute inégalée depuis que le pícario Alonzo Cienfuentes avait réussi à se faire prendre pendant plus de quatre ans pour l'évêque des Indes occidentales, à Almaversa, avant de disparaître avec le trésor de l'ordre de Saint-Jean-des-Pauvres, lequel se montait à plusieurs millions de pièces d'or. Il y avait ainsi dans le monde, et depuis toujours, des résistants à l'âme bien trempée, qui savaient défendre contre la Puissance leur joie de vivre et leur volonté de survivre envers et contre tous.<sup>76</sup>*

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 188-189.

Ce portrait de pícario symbolise la force de résistance d'un tel type de personnage contre ce que l'auteur appelle la « Puissance » : encore une fois, on retrouve la définition que l'auteur donne du pícario, c'est-à-dire un « résistant » qui défend à tout prix sa « joie de vivre » et qui affirme « sa volonté de survivre ».

Le changement continu d'identités se lie aussi à l'« escroquerie par imitation »<sup>77</sup> : Cohn, qui est un héros aux multiples identités, se dédie pour subsister à des escroqueries par imitation, s'identifiant d'abord au paria des îles, puis à Gauguin et enfin à Adam.

Après une série d'aventures, le héros se retrouve au milieu d'une intrigue internationale : les plus grandes puissances du monde entier, avec leurs services secrets, découvrent que Cohn s'est caché à Tahiti. On comprend alors que la vie du héros est très précieuse, puisqu'il pourrait garantir à un pays plutôt qu'à un autre la suprématie dans la recherche nucléaire. Cohn est un génie de la physique, le père de la bombe à hydrogène française. Il essaie toutefois d'échapper à sa vraie nature, à son génie, qui le pousse à avancer de plus en plus dans ses inventions : il vient même de trouver la façon de capter l'âme humaine pour la transformer en énergie durable. Le récit du capteur de l'âme sera ensuite développé par Romain Gary dans l'œuvre *The Gasp*, dont la version française est *Charge d'âme*.

La tête de Cohn est donc coupable d'un crime contre l'humanité, et son génie pourrait contribuer à la destruction de l'humanité entière. C'est pour cette raison qu'il s'était caché à Tahiti en changeant continuellement d'identité. Bien qu'il ne veuille plus causer de mal à l'humanité, il ne peut pas arrêter d'être ce qu'il est.

Mais qui est véritablement Cohn ? Quelle est sa nature authentique, qui se cache derrière cette multitude d'identités ? Il est la tête coupable : l'Homme, qui porte le poids de la faute originelle. Il est « atteint d'un je universel ».<sup>78</sup> Et il déclare :

– *Je suis l'Homme, après tout ! lança Cohn, sur ce ton exagérément mélodramatique et parodique qu'il adoptait toujours afin de brouiller les pistes et pouvoir ainsi dire la vérité sous un air de mensonge. Je suis l'Homme, et comme tel appelé à disparaître, puisque nos meilleurs penseurs annoncent ma fin prochaine. On essaye donc*

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 44.

*de me supprimer et en même temps de me sauver. On a raison. Je suis imprévisible. Capable aussi bien de me faire crucifier comme Saveur que d'inventer une arme de destruction totale. C'est pile ou face. Je suis comme ça, moi !*<sup>79</sup>

Rien ne l'empêche enfin d'assumer l'identité de Marc Mathieu :

*Cohn était d'humeur sombre. En fin de compte, il ne voyait pas de raison pour refuser d'assumer l'identité de Marc Mathieu, physicien de génie, professeur au Collège de France à l'âge de vingt-sept ans et père du fameux « raccourci » qui allait permettre à la première bombe thermonucléaire française d'exploser au « paradis terrestre ». L'Homme qu'il était, comme tout le monde, n'en était plus à une identité près et puisque la civilisation insistait... Il allait rentrer à Paris et leur inventer encore quelque chose de tout à fait dégueulasse. C'était d'ailleurs presque fait. Il suffisait d'une mise au point.*<sup>80</sup>

Parmi ses multiples identités, le pícario Gengis Cohn n'est rien d'autre que l'Homme : « Il fallait bien admettre qu'il était *aussi* Marc Mathieu, comme il avait déjà été Homère et Eichmann. Le tout était de croire à la métamorphose, tâtonner vers quelque nouvelle et prodigieuse identité future qui l'attendait au-delà du déshonneur ». <sup>81</sup>

Il est évident que le sens du terme pícario chez Romain Gary est très différent de celui des œuvres classiques. Il s'agit d'une reprise d'éléments spécifiques, comme par exemple la marginalisation, le déplacement géographique sans but, les escroqueries, et en général un caractère dynamique du héros qui refuse la stabilité. Cependant, ces éléments ont été réélaborés pour donner lieu à une vision particulière du pícario, qui interpréterait la nature humaine au sens plus large.

Comme on l'a remarqué plus haut, même le héros de *Der Nazi und der Friseur* est un personnage aux multiples identités. La structure du roman se base sur la confusion identitaire entre Max Schulz et Itzig Finkelstein.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 342-343.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 358-359.

Max Schulz est un aryen pur, qui cependant ressemble à un juif, alors qu'Itzig Finkelstein est un vrai juif, qui toutefois a l'aspect d'un aryen. Ce renversement permet à Max Schulz de s'approprier l'identité d'un autre : il vole l'identité d'Itzig pour sauver sa vie et échapper aux autorités. Les voix de deux personnages se fondent dans une identité à multiples facettes, où le héros recrée sa propre histoire, s'invente un nouveau passé, et se projette un avenir en Israël. Ainsi, un exterminateur nazi devient-il un militant israélien.

Une nouvelle métamorphose identitaire a lieu au cours du roman : l'identité juive du héros se décolle de plus en plus de l'identité de Max Schulz, qui l'avait volée et recrée, et laisse la place à un nouveau Itzig, toujours plus convaincu d'être lui-même.

La confusion et la douleur augmentent, puisque Itzig Finkelstein a trop changé d'identités : un bébé innocent qui autrefois s'appelait Max Schulz, un petit enfant qui torturait les souris, et puis un jeune engagé, un barbier, un SS et exterminateur de masse, et encore un juif qui faisait du marché noir, un exilé qui retourne dans sa patrie et, enfin, un combattant pour la liberté.

*Itzig Finkelstein hatte Magenschmerzen. Ihm war zum Erbrechen übel. Was war das nur? Weil das Lastauto seltsame Sprünge machte? Oder weil sich Itzig Finkelstein aufs neue verwandelte?*

*Itzig Finkelstein hatte sich zu oft verwandelt. Aus dem unschuldigen Säugling, der einmal Max Schulz hieß, war ein kleiner Rattenfänger geworden. Und aus dem Rattenfänger ein studierter junger Herr. Und aus dem studierten jungen Herrn... ein Friseur. Und aus dem Friseur ein SS-Mann. Und aus dem SS-Mann ein Massenmörder. Und aus dem Massenmörder... der kleine jüdische Schwarzhändler Itzig Finkelstein. Und jetzt: aus dem kleinen jüdischen Schwarzhändler Itzig Finkelstein... ein Pionier, ein Heimkehrer, ein Freiheitskämpfer.*

*Ja, verdammt noch mal. Mir war zum Erbrechen übel. Die vielen Verwandlungen... all die kleinen und großen Max Schulzes und Itzig Finkelsteins rumorten in meinen Eingeweiden, wurden geboren, verwandelten sich, kletterten Zwischenstufen und Hintertreppen hinauf und hinab, wuchsen und starben.<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> Edgar Hilsenrath, *op. cit.*, p. 305.



Seul face aux âmes des victimes de l'holocauste, Itzig-Max ne peut cacher sa véritable identité. Dans la confession finale au juge Richter, le héros finit par avouer tous ses crimes : cependant, il est pris pour un fou.

Sa véritable identité s'est rendue coupable de tant d'atrocités qu'elle ne peut être acceptée ou jugée que par un juge suprême.

Le thème du pícario en tant que héros aux multiples identités revient dans de nombreuses œuvres des XXe et XXIe siècles. C'est par exemple le cas d'*Últimas tardes con Teresa*, où le héros – comme on l'a déjà montré – fait semblant d'être quelqu'un d'autre pour séduire la riche Teresa : Manolo se crée une identité autre, à mesure de l'objectif qu'il veut atteindre.

La perte d'une identité fixe revient aussi dans *La aventura del tocador de señoras*, où le héros affirme n'avoir jamais possédé de pièce d'identité : il n'a même pas de nom, et il peut aisément adapter sa propre identité aux situations.

Comme on l'a déjà anticipé dans le quatrième chapitre, le thème du héros aux multiples identités est présent aussi dans *Cristi polverizzati*. Ce caractère de pluralité identitaire, pertinent pour le héros, est plus particulièrement explicité dans le passage suivant :

*A proposito però c'è anche il problema dell'identità, sono italiano ma non sono italiano, sono anche europeo e poi anche terrestre, sono anche solare cioè appartenente al sistema solare, potrei essere anche un becchino ed essere un becchino mi pone in fratellanza con tutti i becchini del mondo anche se non sono italici. Scrivo anche l'apocalisse gattara o trocchiara. Siamo troppo figli di puttane e di gattare per avere una identità sola, ci nascondiamo secondo il momento e la convenienza dietro le diverse identità, come un continuo mascherarci e nonostante personalmente io non creda in Dio c'è un Dio che crede fermamente nel sottoscritto di cui non si può negare assolutamente l'esistenza essendo anche un poeta e non un portone.*<sup>83</sup>

Le héros est une figure trop en marge pour pouvoir posséder une seule identité : « siamo troppo figli di puttane e di gattare per avere un'identità sola ». Sa

---

<sup>83</sup> Luigi di Ruscio, *op. cit.*, p. 250.

condition de marginal, d'exclu, confère au personnage une liberté d'action majeure : et cette liberté se traduit aussi dans la possibilité de se cacher « secondo il momento e la convenienza » derrière d'autres identités à chaque fois différentes.

Le héros n'appartient à rien, sauf au système solaire : il existe, et l'existence est sa seule identité véritable. Le statut d'exclu du héros, qui est en dehors de toute appartenance, lui garantit la possibilité de multiplier ses identités narratives.

Le statut dynamique du héros picaresque, ainsi que son refus de toute stabilité et de toute définition, s'exprime alors par excellence dans le manque d'une identité fixe et dans la multiplication d'identités.

Il faut en outre souligner que le changement presque continu d'identités est lié à une thématique particulière, très répandue au sein du refleurissement du picaresque aux XXe et XXIe siècles : il s'agit de la représentation de l'émotion de la joie.

Si l'on prend par exemple en considération Romain Gary, on remarque que l'expression de la joie est souvent liée au personnage du pícáro. Dans *Pour Sganarelle*, l'une des caractéristiques du héros picaresque est sa force vitale et révolutionnaire, qui s'exprime dans une joie de vivre à tout prix. Cette joie dépasse toutes les limites et est à l'origine du mouvement continu.

Comparé à la glorification de la douleur d'une certaine tradition littéraire, le pícáro serait alors un personnage capable d'exprimer sa joie et sa jouissance, en dépit des souffrances sacralisées par l'Histoire. Cette forme de joie de vivre se révèle la seule façon de survivre, de s'opposer à une réalité de la douleur.

De plus, la joie devient la seule façon de profiter *hic et nunc* de la vie. Dans cette perspective, la représentation de la joie est aussi liée à la dimension temporelle typique du picaresque, c'est-à-dire à la présentification du récit, où le héros ne possède aucune autre dimension que celle du présent.

Les pícáros sont alors « des résistants à l'âme bien trempée » qui défendent « contre la Puissance leur joie de vivre et leur volonté de survivre envers et contre tous ». <sup>84</sup> Ces « joyeux profiteurs » <sup>85</sup> manifestent leur joie de vivre, leur attachement à la vie, même à travers leur jouissance de la vie. « La véritable et irréductible authenticité » du pícáro

---

<sup>84</sup> Romain Gary, *La tête coupable*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 15.

réside en fait dans « un “jouir” de la vie dépourvu, dans sa manifestation première, d’aucune justification d’être, d’aucune morale, philosophique, idéologique, dans un amour émerveillé de l’extraordinaire variété de toutes les manifestations de la vie dont il imite la création et la créativité, rivalisant ainsi avec sa Puissance ». <sup>86</sup>

Dans *Cristi polverizzati*, la représentation de la joie se rattache toujours à un esprit de rébellion contre une réalité sociale qui exclut le héros. L’existence du héros est une existence instable, fragmentée, où les seuls points fixes sont constitués par sa naissance et par sa mort. Cette inconstance identitaire se traduit dans ce cas avec l’expression d’une joie en tant qu’énergie, en tant que force d’action discontinue, en tant que geste de rébellion à l’état de normalité.

*Lo stato normale è quello angosciato e tutto a un tratto la gioia tutta intera mi salta addosso e faccio un mucchio di stupidate, momenti quindi che potrebbero essere anche pericolosi, tutto sembra possibile con tutta questa gioia che mi è saltata addosso, la gioia è tanta che l’inconscio è invidioso e cerca di punirti, non meriti tutta questa gioia, disgraziato, inciampi, sbatti il ginocchio sull’angolo, ti acciacchi un’unghia chiudendo la persiana, perdi il portafoglio o le chiavi di casa, dimentichi il preservativo tanta è la gioia amorosa, la consorte rimane gioiosamente incinta e non vuole abortire neppure se l’ammazzi, lo hai fatto e ora te lo tieni, comperi fiori alla consorte e a rate un nuovo frigorifero o televisore, ti indebiti, dici brutto cornuto al caporeparto. È difficile accogliere tutta questa gioia senza inconvenienti, devi riuscire ad avere un inconscio tanto propizio che ti fa camminare sul filo delle alte tensioni e rimanere incolume anche se fai le capriole sui fili ardenti. Il mio inconscio è soddisfatto del sottoscritto, con un inconscio amoroso le sconcezze della gioia invece di perderti ti porranno in salvo, potrai buttarti dalla finestra e planare sul selciato dolcemente, come un angelo dalle lunghe ali. La gioia scompagina la pagina nera tortuosa schifosissima, la gioia trapassa i margini, sposta le righe, cancella e riscrive tutto da capo capovolgendo e scovando tutti gli orrori ortografici, trova i titoli adatti, affrontiamo allegramente le nuove battaglie con le ventate della fortuna alle spalle, prestiamo fede ai nostri sconsiderati propositi, mi metto a urlare come un matto e sono compatito, è un poeta quindi è normale che sia matto. Comunque in vita mia ho assistito ad un solo funerale, quello del sottoscritto. Tutto sbagliato, volevo*

---

<sup>86</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 78.

*dire che in vita mia ho assistito a un solo parto, quello del sottoscritto, di cui però non ricordo assolutamente nulla nonostante fossi presente ed era presente anche mi madre ed anche lei ormai non ricorda niente perché è morta, tutti quelli che assisteranno alla mia nascita sono morti tutti, escluso il sottoscritto che è ben vivo e deciso di portare a termine, nonostante tutte le divagazioni, codesto romanzo dorico o borico che sia.*<sup>87</sup>

La joie dépasse les marges, donc. Et aussi les marges de la page, où le narrateur-héros écrit en dépassant les règles grammaticales, dans une langue pleine de fautes d'orthographe.

La joie est ce qui reste à l'homme, son seul bien que personne ne pourra lui voler : « dopo i campi di sterminio molte cose non potrebbero essere iscritte, sarebbe terribile se fossero riusciti a massacrare anche tutta la gioia nostra, per fortuna tante cose riuscimmo ancora a farle, tante a viverle e tante a goderle ». <sup>88</sup>

En outre, la joie se lie à la dimension présente de l'existence, dans laquelle le héros est plongé et où l'avenir n'est presque jamais contemplé. La joie est ici représentée comme une émotion immédiate, soudaine, violente comme une gifle, et désintéressée :

*Confesso che nonostante sia comunista è l'azzurro celeste firmamentario il mio colore preferito e con la mia camicetta azzurra mi sembra di essere Iddio che ha per camicia tutto il cielo terrestre, faccio i salti, sono anche felice perché la gioia è un dono assolutamente gratuito e disinteressato che ti colpisce improvvisamente e con la stessa violenza degli schiaffi che mi dava mamma.*<sup>89</sup>

La joie est un cadeau gratuit et désintéressé, car elle n'est pas la conséquence d'un acte, d'un geste ou d'une situation. L'émotion ici représentée n'est liée qu'au seul fait d'exister. La joie ne sort pas d'une conscience du passé et de l'avenir d'un Moi, mais elle se manifeste au contraire subitement dans l'instant présent. Il s'agit d'une joie irresponsable, qui s'empare du héros.

---

<sup>87</sup> Luigi di Ruscio, *op. cit.*, p. 266-267.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 113.

*Babbo mio celeste, tu che non esisti, perdona questa gioia irresponsabile che mi cade addosso tutta intera, questa gioia irresponsabile mentre giro in tutte queste terre matte.*<sup>90</sup>

Dans *L'arte della gioia*, on remarque cette même relation entre l'émotion de la joie et un esprit de rébellion. Dans cette œuvre, la société est conçue comme une force capable d'immobiliser l'héroïne, de l'encadrer dans des schémas et des définitions qu'elle ne partage pas. Modesta refuse de voir sa propre liberté réduite et lutte pour rompre la cage qui voudrait l'emprisonner. Son caractère dynamique et rebelle s'exprime à travers une présence répandue de l'émotion de la joie.

Par exemple, lorsqu'elle est dans le couvent, elle se rend compte qu'elle risque de perdre sa « gioia di essere viva ». <sup>91</sup> L'univers de Madre Leonora et des autres sœurs est en fait contraire à la vie, immobilisant, et peuplé par la mort : « Era per questo che ora la sua voce strideva metallica e non diceva che di peccati, d'inferno, di penitenze e morte? »<sup>92</sup>

L'héroïne essaie alors de préserver sa propre vitalité à travers l'expression de ses émotions.

*Finalmente tacque quella voce estranea e uscì. Ormai la odiavo. Impensatamente quell'emozione di odio – che loro dicevano peccato – mi diede una sferzata di gioia così forte che dovetti stringere i pugni e le labbra per non mettermi a cantare e a correre. Appena mi sentii più calma, timidamente dissi a bassa voce: la odio, per vedere se l'effetto si ripeteva o se un fulmine si abbatteva sulla mia testa. Fuori pioveva. La mia voce mi colpì come un vento fresco che mi liberava la fronte e il petto dal timore e dalla malinconia. Come poteva essere che quella parola proibita mi dava tanta energia? Ci avrei pensato dopo. Adesso dovevo solo ripeterla ad alta voce, che non mi sfuggisse più, e: la odio, la odio, la odio, gridai dopo essermi assicurata che la porta fosse ben chiusa. La corazza di malinconia si staccava a pezzi dal mio corpo, il torace si allargava scosso dall'energia di quel sentimento. Non respiro più chiusa nel grembiule. Che cosa mi pesa ancora sul petto?*

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>91</sup> Goliarda Sapienza, *op. cit.*, p. 51.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 49.

*Strappandomi il grembiule e la camicia, le mie mani trovarono quelle fasce strette “perché il seno non si mostrasse”, che fino a quel momento erano state come una seconda pelle per me. Una pelle dall’apparenza morbida che mi legava col suo biancore rassicurante. Presi le forbici e le tagliai a pezzi. Dovevo respirare. E finalmente nuda – quanto era che non sentivo il mio corpo nudo? anche il bagno con la camicia si doveva fare – ritrovo la mia carne. Il seno libero esplose sotto le mie palme e mi accarezzo lì in terra godendo delle mie carezze che quella parola magica aveva liberato.<sup>93</sup>*

Et d’abord il s’agit d’une émotion de haine, qui procure immédiatement à Modesta « una sferzata di gioia » : elle est à tel point prise par cette joie, totalisante, qu’elle doit s’empêcher de se mettre à chanter et à courir. Dans le but de se libérer de la peur et de la mélancolie, l’héroïne commence à répéter « la odio ».

Ainsi le sentiment de haine donne-t-il une nouvelle énergie à l’héroïne, qui peut finalement se débarrasser de la cuirasse de mélancolie qui l’emprisonne. Elle coupe les bandes qui lui serrent la poitrine et respire : elle retrouve alors sa chair et découvre le plaisir de son corps.

Ce que Modesta appelle un exercice de santé consiste à répéter des mots de haine, d’abord à haute voix dans sa cellule, et ensuite dans sa tête peu importe où elle se trouve.

*Avevo quella parola per combattere. E col mio esercizio di salute – ormai lo chiamavo così dentro di me – nella cappella col rosario tra le dita ripetevo: io odio. China sul telaio sotto lo sguardo spento di suor Angelica ripetevo: io odio. La sera prima di dormire: io odio. Questa fu da quel giorno la mia nuova preghiera.<sup>94</sup>*

L’identité de l’héroïne est fondée sur la joie : son squelette est soudé par la joie, qui lui confère le pouvoir de déconstruire n’importe quelle convention sociale ou idée préétablie.

*Ma fissando in me stessa vidi il mio futuro: presa in quel tranello, le gambe spezzate dalla trappola “d’essere qualcuno”. Sfuggito il convento, la religiosità buttata*

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 51.

*dalla finestra rispuntava da qualche buco della mia stanza cavalcando il topo dell'estetica. Lo vidi il topo mistico. Gli occhi rugginosi dell'insaziabilità scrutavano dagli angoli in ombra, voraci. Spiavano la mia carne giovane, il mio petto, per trovare una fessura e entrare in me e rodere l'ossatura del mio scheletro saldata dalla gioia.<sup>95</sup>*

Pour cette raison, l'héroïne poursuit la joie et suit cette émotion, qui lui permet de parcourir la route de la liberté intérieure.

La joie a même le pouvoir d'abattre les murs de la prison, dans laquelle Modesta se trouve à un certain moment.

*In terra, ginocchioni, con le mani sugli occhi per non vedere le contrazioni del viso di Nina congestionato dallo sforzo di tenere la bocca chiusa per non ridere. È lei che mi comunica quel riso. E deve anche essere il vuoto nello stomaco che con polpastrelli di vento mi solletica... Non può essere gioia, non ho mai sentito che in prigione si possa trovare tanta gioia.*

*– Principessa, vi prego, alzatevi, non son degna!*

*– Iddio ci vede, suor Giuliana, tutti non siamo degni eppure tutti siamo degni. Ringraziate la superiora e lasciatemi pregare il Signore che m'ha concessa questa grazia.*

*– Pregate, pregate, io scappo. Che umiltà! E tu screanzata, lasciala pregare, hai capito? Lasciala pregare!*

*Per trattenere il riso devo infilarmi le unghie nella fronte. È proprio gioia perché quando la porta sbatte e finalmente posso abbandonarmi al riso non esistono più i muri marci, le misere brande, il bugliolo, ma solo il viso rosso di Nina. Ora che le ferite cominciano a impallidire, i suoi lineamenti forti hanno curve delicate e dolci. Forse è bella Nina sotto quel mascherone. E quando – forse ha sentito la mia gioia – comincia a ridere anche lei e piano mi dice: – Mi sei piaciuta Mody – non posso non buttarle le braccia al collo – è alta e devo sollevarmi sulle punte – per baciarla sulla bocca piena di tante perle minute di un biancore che abbaglia gli occhi, i pensieri. Sotto i denti le sue labbra hanno il sapore aspro e dolce delle more appena fredde di rugiada. È forte Nina se nel ridere può sollevarmi da terra e trascinarci in un giro di valzer: un due tre, un due tre! “E ora giù*

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 302.

*per il gran galoppo finale. Giù fra i muri in bilico, le poltrone, i lampadari che oscillano sulla mia testa come tanti soli... ”<sup>96</sup>*

La joie devient ainsi l’instrument d’un refus perpétuel d’être immobilisée, aussi bien que l’instrument de la déconstruction et de la révolution.

– *Stai nella vasca come se fossi in mezzo al mare, Mody!*

– *Fuori piove, Beatrice. È inverno, ma a me basta chiudere gli occhi e ricordare... È che ho paura di dimenticare come si nuota. Che dici, quando verrà l’estate saprò ancora nuotare?*

– *Quando s’è imparato a nuotare, Mody, non si dimentica più.*

– *Quando s’è imparata la gioia della rivoluzione, vuoi dire.*

*Deve proprio avere paura Beatrice di quella parola se il viso si fa piccolo piccolo e pallido, così pallido da sparire fra il vapore dell’acqua calda verso il soffitto. È andata via? Non temere Beatrice, anche la parola rivoluzione mente o invecchia. Bisognerebbe trovarne un’altra. Se Carlo fosse vivo, la troverebbe. Era così bravo, un pozzo di parole nuove...<sup>97</sup>*

Quand on apprend « l’arte della rivoluzione », on ne l’oublie jamais : le mot révolution risque d’immobiliser dans une définition son sens profond, qui ne se réfère à rien d’autre qu’à l’attitude de contestation et de refus de toute cage – peu importe qu’il s’agisse d’une cage sociale, religieuse, familiale, amoureuse, politique ou culturelle.

*È il pieno possesso delle emozioni e la conoscenza suprema di ogni attimo prezioso che la vita ti concede in premio se hai polso fermo e coraggio... Carmine lento sale le scale del Carmelo. Ora so, vecchio, il senso profondo della libertà e della gioia che avesti prima di morire e non ti invidio più, della tua arte mi sono impossessata, e solo gioia essa sarà da oggi per me.<sup>98</sup>*

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 479-480.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 537-538.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 551.



Modesta s'approprie l'art de la joie, qu'elle a envié à Carmine, et qui consiste en un sentiment de liberté, de pleine possession de soi-même.

Comme on l'a montré, l'un des traits les plus importants du personnage picaresque est donc son statut dynamique. Ce type de personnage refuse toute situation stable et rigide : il lutte pour n'être jamais immobilisé dans une condition ou dans une définition. Dans cet élément réside le moteur narratif qui permet le déclenchement d'une série d'aventures et de possibilités narratives.

Ce caractère se traduit par de nombreux aspects, comme par exemple les escroqueries, les ruses, l'aspiration à gravir l'échelle sociale et le déplacement géographique.

Cependant, le statut dynamique du héros trouve son expression plus complète dans le changement continu d'identité. Le pícario se configure alors comme un héros aux multiples identités, se cachant au fur et à mesure de ses aventures derrière une identité différente.

Un autre aspect se rattache en outre au statut dynamique du personnage : il s'agit de la représentation de l'émotion de la joie, en tant que manifestation de l'esprit vital et dynamique du héros.

Au sein de la reprise du picaresque aux XXe et XXIe siècles, le héros se caractérise alors par une tendance à un état de métamorphose perpétuelle, qui constitue l'un des moteurs narratifs du récit et donne lieu à une série d'aventures.

## 6. *La fin du récit picaresque*

Jeté dans le monde, le héros picaresque se retrouve sans abri, expulsé du ventre maternel, sans repères fixes et immergé dans une condition de marginalisation. Le caractère de dynamisme qui lui est propre le pousse à refuser toute stabilité sociale et géographique, dans une double tendance à l'intégration et au conflit par rapport au milieu social. Le dynamisme et l'inconstance du pícáro se traduisent par l'un des éléments qui caractérisent le récit picaresque, c'est-à-dire la succession d'aventures et de mésaventures dans laquelle l'existence du héros se déroule.

À partir des œuvres canoniques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le récit picaresque se configure en fait comme une série d'épisodes juxtaposés dans une succession chronologique linéaire, où les séquences correspondent aux étapes évolutives et à la série d'aventures que le héros traverse. Dans le refleurissement du picaresque à l'époque contemporaine, on remarque une prévalence de la structure par séquences et du développement chronologique linéaire.

Dans cette perspective, la question de la clôture du récit par séquence et de la fin de l'existence du pícáro assume alors une importance particulière au sein de la reprise du picaresque aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Étant donné qu'il relève de l'enchaînement d'épisodes, il est évident que le récit picaresque ne peut que s'achever lorsque cette succession s'interrompt.

De la même façon, le statut du pícáro est marqué par l'inconstance et demeure ainsi tant que son caractère répétitif subsiste. L'existence picaresque du héros est telle tant qu'elle se déroule sous le signe de l'inconstance, du refus de toute stabilité, et de la dynamique entre expulsion et intégration par rapport à la société.

Le récit par séquence s'interrompt alors lorsque le personnage cesse d'exister en tant que personnage picaresque. À partir du moment où s'achève le dynamisme du héros – et par conséquent la dynamique d'inclusion et d'exclusion par rapport à la société –, le pícáro n'est même plus un pícáro. Le récit picaresque est tel tant que le héros est exclu de la société et tant qu'il tend à s'y insérer.

Pour ces raisons, la succession d'aventures et de mésaventures du récit picaresque ne peut que se conclure soit par une répétition à l'infini de l'inconstance du picaresque, soit par la fin de l'existence picaresque.

Dans le premier cas, le récit picaresque se termine sans que rien ne change, avec la supposition d'une répétition perpétuelle de la vie du picaresque : on ne peut ainsi qu'imaginer qu'il continuera à exister tel qu'il est jusqu'à sa mort. L'impression est que la vie du picaresque se prolonge au-delà de l'écriture.

Dans le second cas, au contraire, le récit picaresque s'achève avec la conclusion de l'existence du picaresque, qui peut se traduire par l'épisode de sa mort ou alors même dans l'intégration au sein de la société. Il faut en tout cas remarquer que l'intégration sociale ne représente qu'une mort symbolique du personnage, qui finit par perdre ses caractéristiques. En fait, par rapport à la dynamique d'inclusion et d'exclusion de la société, lorsque le héros est accepté et intégré par la société, il meurt en tant que personnage picaresque.

En ce qui concerne la répétition à l'infini de l'inconstance du picaresque, dans *Pour Sganarelle* la seule conclusion du nouveau roman songé par Romain Gary consiste dans une continuation du caractère métamorphique du héros aux multiples identités.

*En ce qui concerne le roman du devenir, le roman de notre aventure picaresque, je suis donc condamné au happy end : les péripéties n'ont pas de fin. Le personnage ne peut pas mourir : son identité finale n'est pas concevable à l'échelle du Roman, mais de la mort du soleil.<sup>1</sup>*

Les pérégrinations et les multiples identités du héros ne peuvent pas toucher à leur terme, car le personnage picaresque existe en tant que mutation perpétuelle. Pour cette raison, l'« identité finale » du picaresque ne peut pas être conçue à l'intérieur de l'écriture, « à l'échelle du Roman ».

*Et puisque le Roman ne saurait avoir de fin, la mortalité ne saurait être, en ce qui concerne le personnage, qu'un changement d'identité.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Romain Gary, *Pour Sganarelle*, op. cit., p. 128.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 162.

Le héros ne peut pas arrêter sa raison d'être : il ne peut pas mourir ni être assimilé par la société – soit à travers une intégration soit à travers une dés-intégration –, mais au contraire il continuera à exister tel qu'il est au-delà de l'écriture. Ainsi, la « mortalité » du héros ne serait-elle qu'un « changement d'identité » ultérieur. Le pícáro est « aspiré en avant par des identités toujours nouvelles », et ses péripéties se succèdent « sans aucune fin concevable ».<sup>3</sup>

Pour cette raison, dans *La danse de Gengis Cohn*, Cohn est « l'incroyable, l'immortel ».<sup>4</sup> De la même façon, dans *La tête coupable*, Cohn choisit d'assumer l'identité du physicien français Marc Mathieu et de rentrer à Paris pour avancer dans ses recherches au Collège de France. Il est décidé à partir seul et à abandonner sur l'île sa *vahiné*, Meeva, pour ne pas compromettre l'innocence primitive de la jeune fille.

Cohn fume son dernier cigare sur la plage, alors qu'un homme s'approche de lui : il s'agit du père de Meeva, qui lui avoue que Meeva n'est pas tout à fait ce qu'elle semble. Ainsi, Cohn découvre-t-il que la femme est en réalité une jeune allemande de mère tahitienne revenue en Polynésie pour retrouver ses origines. Elle lui a menti, se faisant passer pour une vraie *vahiné*.

La découverte de la véritable identité de Meeva amène le héros à croire que l'innocence de l'homme est perdue à jamais : il décide alors de se suicider. Cohn lie une extrémité d'une corde autour de son cou et l'autre à une pierre : il part en pirogue dans l'Océan avec l'intention de se plonger dans la mer.

*Lorsque la pirogue fut au milieu du lagon, Cohn posa la pagaie et attacha solidement l'extrémité de la corde autour de la pierre, puis se passa le nœud coulant autour du cou. Il se noua les poignets. Il se méfiait de son instinct de conservation.*

*Lorsque, debout dans la pirogue, les mains liées, la corde au cou, la pierre dans les bras, Cohn leva les yeux vers ce que, faute de mot assez fort, les hommes appellent ciel, il vit qu'il ne manquait pas une étoile et que les gradins étaient bondés de mondes. Il pouvait presque entendre les vendeurs de glaces, de cacahuètes et de limonade.*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Romain Gary, *La danse de Gengis Cohn*, *op. cit.*, p. 353.

<sup>5</sup> Romain Gary, *La tête coupable*, *op. cit.*, p. 364.

Toutefois, lorsqu'il se jette à l'eau, la pierre retombe dans la pirogue.

*Cohn se tenait debout dans la pirogue.*

*La pierre était beaucoup plus lourde qu'il ne le pensait. Il dut s'y reprendre à trois fois. Ses poignets liés le gênaient. La pirogue étroite se balançait dangereusement. Il avait peur de se faire mal.*

*Il parvint enfin à soulever le roc, le tenant à pleins bras contre son ventre. Instinctivement, il emplît d'air ses poumons, puis se rendit compte que c'était un réflexe naturel, et qu'il ne pouvait donc que prolonger son agonie. Il expira, ferma les yeux, serra les dents et se jeta par-dessus bord.*

*Il ne coula pas. Il ouvrit les yeux et constata qu'il était en train de flotter dans l'Océan au bout de la corde. Il avait lâché la pierre trop tôt. Elle était tombée dans la pirogue.<sup>6</sup>*

Incapable de remonter sur la pirogue, à cause des mains liées, Cohn essaie alors de se noyer « sans aide extérieure », mais il n'y arrive pas.

*Il essaya de se noyer sans aide extérieure, mais après chaque plongeon, lorsque l'air commençait à lui manquer, il s'affolait et remontait très vite à la surface.*

*Il flotta dans l'eau, partagé entre l'indignation et le soulagement d'avoir échappé à la mort. L'humanité avait failli faire une affaire : perdre un grand savant. Il avait fait de son mieux pour devenir un authentique bienfaiteur de l'humanité : il s'était attaché une pierre au cou et il avait essayé de se noyer.*

Le héros est alors retrouvé par sa *vahiné*, Meeva, qui l'aide à remonter dans la pirogue et le ramène sur la rive. La femme cherche à expliquer ses raisons : Cohn comprend ainsi que l'on ne peut pas reconquérir son innocence puisqu'il s'agit de quelque chose que l'on ne peut pas perdre.

Meeva propose alors à Cohn de partir avec elle et de rejoindre une île déserte, non indiquée dans les cartes, pour recommencer une nouvelle vie.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 365.

– *Je vais te dire quelque chose... Meeva. Au fond, l'innocence, on ne peut pas la trouver... Et tu sais pourquoi ?*

*Elle attendait.*

– *Parce qu'on ne peut pas la perdre.*

*Elle saisit son bras.*

– *Cohn, je connais une île dans l'atoll d'Atura... Il n'y a personne. C'est un vrai paradis. On pourrait y aller tous les deux. Recommencer. Tout recommencer.*

*Les îles. La fuite. Le recommencement. Revenir sur ses pas, repartir. Une plage encore immaculée, au bord de l'Océan. Le visage que j'avais avant...<sup>7</sup>*

Sur ce paradis terrestre, Meeva voudrait mettre au monde son enfant, dont elle ne connaît pas l'identité du père. Cohn est ému par cette idée, car ce fils représente tous ses espoirs : « Elle allait lui donner un fils de père inconnu, un fils qui n'allait pas avoir une seule goutte de son sang dans les veines, ce qui permettait tous les espoirs ».<sup>8</sup>

– *C'est à combien d'ici ton île ?*

– *Trois cent milles. Il y a pas de bateau : c'est en dehors des routes maritimes. Personne n'y jamais mis les pieds, sauf moi, quand j'étais encore une enfant, avec le vieux Ouana, tu sais, le vieux chef des Tuamotu, qui est mort maintenant... Depuis, je ne fais que rêver de mon île... Tu ne peux pas t'imaginer comme elle est belle. Quand on a beaucoup vécu, on ne peut plus l'imaginer. Mais moi, je ne l'ai jamais oubliée. On peut essayer, Cohn. On peut essayer.*

– *Tu as une carte ?*

– *Elle n'est pas sur la carte. Mais je sais comment y aller. Tu veux bien ?*

*Cohn amarra la pirogue. La palmeraie n'était plus qu'une masse noire chavirée. Tahiti dressait au-dessus d'eux son échine de buffle. À son flanc, là où Bizien avait installé Moïse, des lumières de néon rouge, jaune et orange s'allumaient encore : on procédait à des essais du Buisson ardent. À mi-chemin sur la colline, depuis les haut-parleurs installés au sommet des cocotiers, les premiers alizés de la nuit portaient vers l'Océan des bribes de musique sacrée. Les faisceaux lumineux des phares erraient dans la brousse ; le car de la*

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 360.

*S. T. A. I. conduisait les touristes vers le Chemin de la Croix, où avait lieu cette nuit une Crucifixion, sous la présidence d'honneur du Gouverneur. À Mururoa, on devait travailler jour et nuit pour combler le retard de la France.*<sup>9</sup>

Tahiti est un paradis terrestre désormais corrompu par l'homme. Cohn n'a pas d'autre issue qu'un nouveau recommencement, une nouvelle fuite et une nouvelle identité.

Dans *Les racines du ciel*, Saint-Denis – l'ex-administrateur de Fort-Lamy – raconte l'histoire de l'« affaire Morel » au Père Tassin. Ainsi écrit-il les aventures du héros :

*Vous voyez donc que nous sommes quelques-uns à nous poser votre question et à revivre continuellement cette aventure dans ses moindres détails. Il me semble parfois qu'elle se poursuit quelque part, autour de nous, dans une autre dimension, et que ses héros, ainsi frappés d'éternité, sont à jamais condamnés aux mêmes péripéties et aux mêmes erreurs, jusqu'à l'heure où ils sont enfin libérés de ce cycle infernal par quelque fraternel éclair de notre sympathie.*<sup>10</sup>

Lorsque Morel et ses compagnons n'ont plus guère de chances de s'enfuir de l'armée, le héros abandonne Minna et Fields pour poursuivre sa fuite avec Youssef et Idriss. Morel laisse à Minna un dernier message de foi.

*Il hésita une seconde mais il était difficile de résister à ce regard à la fois suppliant et volontaire. C'était tout ce qu'il pouvait faire pour elle, continuer. Pour elle et pour des millions d'autres gens qui avaient tellement besoin d'amitié, il fallait continuer sa manifestation, ne pas se laisser prendre, ruser, se cacher, défendre sans répit la marge humaine au milieu de nos pires difficultés, demeurer insaisissable quelque part au fond de la brousse, parmi les derniers éléphants, comme une consolation, une promesse, une confiance irréductible en nous-mêmes et dans notre avenir ! Il fallait avant tout demeurer présent, et si une balle vous atteignait, il fallait se traîner pour mourir dans quelque recoin obscur de la brousse, où on ne vous retrouverait jamais – et ceux qui ont besoin de vous*

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 372-373.

<sup>10</sup> Romain Gary, *Les racines du ciel*, *op. cit.*, p. 38.

*pourraient toujours vous croire vivant. S'il devait périr d'une balle dans le dos, suivant la tradition classique de ce genre d'entreprise, il fallait que ça ne se sût pas, pour que la légende puisse s'emparer de lui, qu'elle claironne partout sa présence invincible et que les gens le croient seulement caché et prêt à surgir au moment le plus inattendu – alors qu'ils n'osaient presque plus compter sur lui – pour défendre les géants menacés.*<sup>11</sup>

Morel n'a presque plus d'armes et de munitions, mais il ne doute pas de pouvoir s'en sortir : « Le plus drôle était qu'il y croyait lui-même. Il ne savait pas ce qu'il allait faire, ni où aller, presque sans armes et sans munitions, mais il était sûr de trouver des amis ». <sup>12</sup>

Youssef a été chargé par Waïtiti de tuer Morel pour éviter qu'il ne soit capturé vivant et ne passe pour un militant écologiste devant les medias, en occultant le combat nationaliste africain. Toutefois, Youssef change d'idée au cours de sa fuite avec Morel et il décide enfin de le sauver. Ainsi suppose-t-on que le héros continuera ses péripéties et ses ruses dans le but de lutter pour la défense des éléphants et la dignité l'homme.

*Memorie di una ladra* se termine avec une conclusion à répétition et à continuation ouverte, où l'on présuppose que l'héroïne ne suivra pas ses bonnes résolutions.

*Sto mettendo da parte i soldi per quando esco, perché al solito sono senza casa, senza mobili, senza niente. Ho lasciato un baule pieno di roba in deposito presso un ciabattino di via San Giovanni in Laterano, ma chissà se lo ritroverò; quello è mezzo instupidito; si fa rubare le scarpe sotto al naso, mette il miele al posto della colla, mastica tutto il giorno pezzetti di cuoio, è un tontolomeo.*

*Quando esco, basta, voglio smettere di fare la ladra, mi voglio trovare un lavoro di sarta, anche se non so cucire, che ci fa, imbroglierò qualcosa, comprerò la stoffa a rate, e dopo la prima rata cambierò indirizzo. Voglio mettere su casa, con Ercoletto e Orlandino, tranquilla, quieta, in un posto bello, pacifico. In carcere non ci voglio tornare più.*<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 478-479.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>13</sup> Dacia Maraini, *op. cit.*, p. 297.



Teresa se trouve en prison, et s'apprête à en sortir. Elle ne possède aucun bien, ni maison ni meubles, sauf une malle qu'elle a déposée chez un cordonnier peu fiable.

L'héroïne se propose de changer de vie une fois hors du pénitencier : elle ne veut plus risquer de retourner en prison et veut s'occuper de son petit neveu Orlandino avec Ercoletto. Car elle désire abandonner sa carrière de voleuse, Teresa souhaite trouver un travail comme couturière bien qu'elle ne soit pas capable de coudre. Ainsi admet-elle qu'il lui faudra s'inventer quelque chose : elle achètera probablement les tissus à crédit et changera d'adresse après le premier acompte.

Il est alors évident que les résolutions de Teresa ne sont pas dues à un changement de conscience ni à une intégration sociale effective. On suppose ainsi qu'elle recommencera à vivre d'expédients, comme elle a toujours vécu.

Après une série d'épisodes, le héros de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* décide d'abandonner l'herboriste Diego Marcos et de recommencer son vagabondage sans but. À Palencia, il vient d'apprendre tout ce qu'il peut et il n'a plus d'intérêt à y rester.

*Alfanhuí se acordó de su maestro : «Tú tienes los ojos amarillos como los alcaravanes». Los alcaravanes repetían su nombre. Alfanhuí lloraba: «Te llamaré Alfanhuí, porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros». La llovizna escondía el llanto de Alfanhuí que volvía los ojos turbios al vuelo simple y dulce de los alcaravanes. Todo era silencio; no sonaba más que:*

*«Al fan huí, al fan huí, al fan huí».*

*Comenzó a abrirse el nublado. La llovizna se teñía de aguasol. Cuando cesó la lluvia se fueron tras de la niebla. Se fueron poco a poco, posándose y levantándose, dando vueltas cada vez más largas. El cielo abría cada vez más. Alfanhuí vio perderse a los alcaravanes y su nombre también se perdía y se quedaba, silencioso, en el aire. Las nubes se rajaron y por la brecha salió el sol.*

*Alfanhuí vio, sobre su cabeza, pintarse el gran arco de colores.<sup>14</sup>*

---

<sup>14</sup> Rafael Sánchez Ferlosio, *op. cit.*, pp. 200-201.

Ainsi, Alfanhuí reprend-il ses pérégrinations. Le roman se termine avec l'image du héros dans les campagnes castillanes : son vagabondage est accompagné par le chant des *Edicnèmes criards*.

En ce qui concerne *Ultimas tardes con Teresa*, les ruses de Manolo n'ont pas abouti : il voulait conquérir l'amour de la riche Teresa pour en tirer profit, mais il finit en prison, condamné à deux ans de détention pour le vol d'une moto.

Une fois sorti du pénitencier, Manolo ne sait même pas comment Teresa a réagi à son arrestation. Il rencontre Luis Trías, l'un des amis de la jeune fille, qui lui demande quels sont ses projets pour l'avenir. Mais Manolo n'a pas encore d'idées.

*Se rió con una mezcla de tos y de ahogo, cabeceando penosamente. Era la primera vez que nombraba a Teresa delante del muchacho. Pero también ahora esperó en vano que él le preguntara algo, que le confesara el motivo de su presencia aquí: Manolo guardó silencio, sólo sus ojos parecían tener vida, una extraña vida inteligente pero en función de un solo estímulo, como de animal al acecho. Luis quiso saber qué hacía ahora, a qué se dedicaba, dónde vivía. “Ya te digo que acabo de salir”, rezongó él sin dejar de mirarle, y aunque el estudiante insistió no obtuvo sino vaguedades y alguna distraída referencia al carácter provisional de cierto oscuro empleo en perspectiva. Y de pronto, el murciano le preguntó: “¿Cómo te enteraste de lo mío?” “Por Teresa”, respondió Luis rápidamente, y con un júbilo imperceptible en la voz, añadió: “¿Quieres saber lo que hizo Teresa cuando lo supo”? “Bueno.” Luis Trías le puso una mano en el hombro. “Se echó a reír, Manolo. Como lo oyes. Creo que todavía se está riendo.” Calló, esperando que él se decidiera a preguntarle más cosas. Manolo no abrió la boca, pero su modo de mirar y su actitud seguían indicando que estaba dispuesto a oír lo que fuese.<sup>15</sup>*

Manolo arrive alors à se renseigner sur Teresa grâce à Luis Trías.

*Y así supo lo que quería, lo que ya no se atrevía a preguntar: cómo Teresa, a primeros de aquel mes de octubre, extrañada por su silencio, fue personalmente al Monte Carmelo y se enteró de su detención; cómo estuvo un tiempo sin querer ver a nadie,*

---

<sup>15</sup> Juan Marsé, *op. cit.*, p. 329.

*excepto a un primo suyo, madrileño, con el cual entonces salía a menudo; cómo meses después se lo contó todo al propio Luis, en el bar de la Facultad, riéndose y sin dar con las palabras, igual que si se tratara de un chiste viejo y casi olvidado pero sumamente gracioso; cómo aquel mismo invierno se supo, en ciertos medios universitarios, que Teresa se había desembarazado al fin de su virginidad, y cómo al año siguiente terminó brillantemente la carrera, iniciando en seguida una gran amistad con Mari Carmen Bori, en compañía de la cual frecuentaba ahora a ciertos intelectuales que él, Luis Trías, ya no podía soportar; cómo, por cierto, si Manolo había conocido a los Bori, le interesaría saber que terminaron por separarse, y que Mari Carmen vivía ahora con un pintor; y, por último, cómo él mismo, Luis, después de abandonar los estudios y ponerse a trabajar con su padre, vivía al fin en armonía, si no con el país, sí por lo menos consigo mismo, con su poquito de alcohol y sus amistades escogidas, sin echar de menos nada y sin resentimientos para con nadie, despolitizado y olvidado, pero deseando sinceramente más perspicacia y mejor fortuna a las nuevas promociones universitarias...*

*– De todos modos fue divertido – dijo para terminar.*

*Fugazmente de acuerdo con el espíritu de cierto verano, vinculado por un brevísimo instante al vértigo de la seda y la luna, el sombrío rostro del murciano no acusó ninguna de estas noticias, ni siquiera aquellas que hacían referencia a Teresa: se hubiera dicho, pensó Luis Trías, que había venido buscando simplemente una confirmación a lo que ya sabía, y que esta confirmación no podía afectarle para nada, porque siempre, desde el primer momento, desde la primera noche que estuvo aquí con Teresa defendiéndose contra todos a fuerza de embustes y a golpes de chulería, la había llevado escrita en sus ojos sardónicos de una manera cruel e irrevocable.*

*Manolo se disponía a pagar su cerveza.*

*– Deja, te invito – dijo Luis Trías –. ¿Te vas ya? Toma una copa y seguiremos hablando...*

*– Gracias, tengo prisa.*

*Luis volvió a ponerle la mano en el hombro.*

*– ¿Qué piensas hacer ahora?*

*– Ya veré. Adiós.*

*Y dando media vuelta, con las manos en los bolsillos, el Pijoaparte salió de allí.*<sup>16</sup>

Teresa a découvert la vraie identité de Manolo : elle a appris qu'il volait des motos et qu'il avait été condamné à deux ans de prison. Ainsi le héros réalise-t-il ce qu'il savait déjà. Il a perdu son occasion, qui était peut-être déjà perdue dès le début.

À la question de Luis sur son avenir, Manolo répond vaguement : « Ya veré ». Il ne lui reste enfin qu'à se retourner et à s'en aller dans une autre direction.

Un autre cas de conclusion à continuation ouverte est représenté par le roman *Les grands chemins* de Jean Giono. Cette œuvre montre de nombreux éléments de permanence du picaresque. Les deux héros, l'Artiste et le Narrateur, sont des marginaux, dont les péripéties se déroulent dans l'espace de la route et dans une forme de présentification du récit. Seul l'instant immédiat est contemplé, car les personnages n'ont pas de passé ni d'avenir.

L'errance de deux héros exprime une instabilité profonde, où le manque de tout point de repère se manifeste. Au début, le Narrateur fait de l'auto-stop et il rencontre un camionneur, qui ne lui demande pas d'où il vient mais plutôt vers où il se dirige : « Il ne s'occupe pas d'où je viens, c'est bon signe, mais où je vais. Je lui réponds que je ne suis pas bien fixé ».<sup>17</sup>

Le Narrateur cherche alors du travail, sans hâte, et il se déplace d'un village à l'autre. Après être passé par Agnières, le Narrateur rencontre un curé qui l'adresse à une vieille dame : toutefois, le héros tombe sur l'Artiste qui lui propose d'aller à la foire. Ainsi, le Narrateur abandonne-t-il sa route et suit l'Artiste.

À la foire, à G., le Narrateur travaille comme chauffeur de machines agricoles : il aurait la possibilité d'être embauché et de garder son travail, mais il s'enfuit avec l'Artiste qui se retrouve pris dans une rixe pour avoir triché aux cartes. Ensuite, le Narrateur est embauché au moulin à huile de M. Edmond et il loge avec l'Artiste dans un village proche. Ici, le Narrateur commence à jouer et à tricher aux cartes avec l'Artiste, qui finit à un certain moment roué de coups.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 329-330.

<sup>17</sup> Jean Giono, *Les grands chemins*, in *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Paris : Gallimard, 1980, V, p. 469.

Les deux hommes s'échappent et se réfugient à Sainte-Jeanne : le Narrateur loge son compagnon dans un couvent et travaille chez un garagiste. Dès que l'Artiste est de nouveau sur pieds, ils repartent et arrivent dans un village non loin du château de M. Albert, où le Narrateur connaît Catherine. Il travaille pour M. Albert, en s'occupant des véhicules.

L'artiste étrangle la vieille Sophie et il s'enfuit dans les bois. Lorsque le Narrateur apprend que le meurtrier est son compagnon, il participe, à la demande de M. Albert, à la battue organisée pour capturer l'Artiste. Le Narrateur suit les traces laissées par l'Artiste dans sa fuite et le retrouve.

*Je ne bouge pas. Il est à trois pas devant moi. Nous faisons ensemble la balade la plus extraordinaire. Il refait cent fois le chemin du village ici. Il étrangle cent fois la vieille andouille. Il la manque cent fois, court dans la rue, se jette dans le ravin, halète dans le chemin qui monte, court sur le plateau, va buter contre les lanternes, va buter contre la maison, va buter contre la vallée, vient se glisser sous les taillis amers. Et sans me fatiguer, je l'accompagne. S'il avait le temps d'écouter, il m'entendrait haleter près de lui, mais il n'est pas plutôt couché ici sous les lauriers qu'il repart, qu'il retourne au bistrot de Catherine, qu'il en sort, ferme la porte, traverse la place, s'engage dans la ruelle, monte chez Sophie, se précipite sur elle. Je l'étrangle avec lui. Puis de nouveau il sort, il tamponne le père Bertrand, court dans la rue, traverse les aires, se jette dans le ravin comme du haut d'un pont, atterrit en bas sur le chemin, butte sur les arbres paisibles, les pins qui s'épanouissent dans la première pluie tiède du printemps, les forêts de chênes blancs qui ont perdu leurs feuilles sous l'averse et soulèvent précisément au bout de branches énormes de minuscules bourgeons verts. Je cours à trois pas de lui, de toutes mes forces. Je ne bouge pas. Lui non plus. Nous tournons sans arrêt dans un bol amer fait de terre, de genévriers, de lauriers, de buis et de tout ce que nous avons fait, le refaisant sans cesse, avec une envie de dormir irrésistible.*

*Et je m'endors, debout, adossé à un baliveau.*

*C'est moins le jour qui me réveille que son regard fixé sur moi. Les jours d'amour sont meilleurs que les nuits d'amours. Il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire. Je les vois faire mouche.*

*C'est beau l'amitié !*

*J'ai été finalement félicité par les gendarmes.*

*Tout de suite après, je liquide la situation en vingt-quatre heures.*

*Catherine est tendre mais convenable.*

*Je descends à pied vers la route nationale. J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route.<sup>18</sup>*

Une fois retrouvé son compagnon, le Narrateur le tue avec « deux coups de fusil en pleine poire ». Il est temps alors de s'en aller à nouveau, d'abandonner la situation de stabilité qu'il avait atteinte et de reprendre ses péripéties : il quitte le château et Catherine, qui est « tendre mais convenable ». Ainsi le héros se remet-il en route vers de nouvelles pérégrinations, car « le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route ».

Dans *Il fasciocomunista, vita scriteriata di Accio Benassi*, le héros se rend à Milan dans la tentative d'aider son frère Manrico, malgré tout victime d'un assassinat.

Accio décide alors de se réfugier à Sienne dans le couvent de Padre Cavalli, puisque tous ses amis sont tués les uns après les autres, et il a peur de finir comme eux.

*Adesso però sapevo cosa fare, sapevo dove andare. Mi sono alzato e mi sono messo sul ciglio della strada, ad aspettare che passasse qualche macchina. Ho pensato: «Mica i terroristi vanno in giro con l'autostop». Sono andato a Siena. Mi sono presentato lì il mattino dopo. Da padre Cavalli, al collegio di via Piccolomini, dove faceva il Superiore adesso. M'ha accolto subito, senza dire una parola, senza chiedermi niente, solo: «Hai ucciso?». «No» (non mi sono messo a sottillizzare su Bompressi, ho detto: «Lo vediamo dopo»). E lui m'ha accolto.*

*Dormivo sotto, in una stanzetta vicino ai fratelli coadiutori. Partecipavo alle funzioni, perché se no gli altri avrebbero storto la bocca, ma in fondo in fondo, senza dare nell'occhio. Mangiavo per lo più per conto mio. Non parlavo con nessuno, ero defilato; stavo sempre a zappare in giardino, per mesi e mesi. Zappavo e vangavo pure dove non c'era bisogno: attorno alle querce, dove avevo già zappato. Zappavo e zappavo. Certe volte mi pare d'avere ancora i calli sulle mani.<sup>19</sup>*

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 632-633.

<sup>19</sup> Antonio Pennacchi, *op. cit.*, p. 387-388.

Accio profite de l'hospitalité de Padre Cavalli, auquel il ne confesse pas être le responsable de la mort de Bompressi : le prêtre lui demande s'il a tué quelqu'un et le héros glisse sur l'épisode en répondant négativement.

Lorsque Padre Cavalli se rend à Latina chez les parents d'Accio, il découvre que le héros n'est plus recherché sinon que par l'armée italienne : il a en fait oublié de se présenter au service militaire. Il est déjà considéré comme réfractaire et le voilà obligé de s'enrôler.

Il part alors avec l'armée italienne, poussé par l'intérêt que ses activités politiques passées ne soient pas découvertes.

*Ma la sera prima di partire sono andato in camera di padre Cavalli, ho bussato e gli ho detto: «Mi voglio confessare». Lui ha capito che era per farlo contento, che non ci credevo più come una volta; ma m'ha confessato uguale: «Male non può farti». S'è messo la stola e m'ha detto: «Inginocchiati», e io gli ho raccontato tutto quanto, dalla A alla Z, senza nascondere o tralasciare nessun particolare, nessuna piega, nessuna viltà: gli ho detto pure le cose che non avevo mai detto a me. E a un certo punto ho cominciato a piangere e lui m'abbracciava, paterno, e io piangevo e continuavo a raccontare, a raccontare e a piangere. Piangevo per me, per mio fratello. Ma piangevo pure per Bompressi. Per Serse. Per il Bava. Era notte fonda, oramai, quando padre Cavalli m'ha detto: «Ego te absolvo a peccatis tuis...». Io non so se avesse davvero il potere di assolvermi, ma certo aveva quello di darmi un po' di pace e la mattina appresso – prima di accompagnarmi alla stazione, dopo aver mangiato il caffelatte, sulla porta a vetri, proprio mentre stavamo per uscire – gli ho detto in tutta sincerità: «Padre, mi dia la sua benedizione». Ha fatto un segno di croce, m'ha messo una mano sulla testa – il braccio sollevato, perché adesso era lui molto più basso di me – e ha detto: «Benedictio Domini Nostri Jesus Christi descendat super te et maneat semper».*

*Alla stazione di Siena sono salito sulla littorina. Lui m'ha salutato: «Sia lodato Gesucristo». M'ha ribenedetto ancora da fuori, dal marciapiede, poi s'è voltato ed è andato a riprendere la corriera, prima che lo lasciassero a piedi. Davanti a me, sul sedile di legno opposto al mio, c'era un vecchietto, un contadino. Aveva un berretto in testa e una radiolina portatile: «Disturbo?» m'ha chiesto. «Si figuri.» L'ha accesa. Mandavano*

*vecchi successi. C'era Betty Curtis, che cantava a squarciagola: «Chari-oooot... La terra, / la terra / ci porterà fortuna. / La luna, / la luna / ci svelerà il domani.»*<sup>20</sup>

Le soir avant d'abandonner le couvent, le héros décide de se confesser auprès de Padre Cavalli : il le fait plus pour contenter le prêtre que parce qu'il y croit. Au cours de la confession, il commence à pleurer et raconte toute son histoire, dans les moindres détails, sans omettre aucun de ses péchés. L'absolution et la bénédiction de Padre Cavalli lui donnent un peu de paix. Et, ainsi, Accio monte sur la « littorina », pour une nouvelle aventure.

En ce qui concerne la série de Darío Fernández-Flórez centrée sur le personnage de Lola, on remarque aussi une conclusion qui présuppose la continuation des péripéties de l'héroïne.

Dans le premier volume, *Lola, espejo oscuro*, le récit des aventures de Lola se conclut par un refus de la part de Juan, son seul ami, qu'elle voudrait épouser.

*Subía la cuesta y, desde abajo, lo vi allí sentado, tan a gusto y tranquilo, leyendo su libro con cara atenta y concentrada. Lo llamé con un grito y él se levantó para apoyarse en la baranda de la galería, a verme subir.*

*Entonces, mientras trepaba hacia él sonriendo, sofocada por la cuesta, sentí bruscamente una rara emoción. Como si fuera mío, como si yo fuera suya, como si estuviéramos casados en un matrimonio secreto, sagrado, indisoluble.*

*Subí corriendo como una loca y me eché en sus brazos.*

– *Cuánto te quiero, amor mío; cuánto.*

– *Pero, ¿qué te pasa?*

– *Que te quiero, que te quiero.*

– *Yo también te quiero, peque.*

– *Quiero dejarlo todo por ti. Todo absolutamente todo. Quiero vivir sólo para ti...*

– *Pequeña mía... – murmuró, acariciándome como a una niña caprichosa.*

– *Te lo digo muy en serio, Juan. ¿No podrían arreglarse las cosas?*

– *Es difícil.*

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 389-390.



– *Si no tienes cuartos es igual. Viviré como sea.*

– *¡Lola!*

– *Estoy hablando de verdad.*

– *Es posible... Pero sería una verdad que... que duraría poco, Lola – augurò melancólicamente.*

– *¿Tú crees?*

– *Estoy seguro.*<sup>21</sup>

Juan est le seul homme que l'héroïne ait jamais aimé. Toutefois, il n'arrive pas à lui expliquer la raison de son refus, même si l'on comprend que le mariage mettrait fin à la nature de Lola et de leur rapport.

– *Pero yo te quiero, Juan. Te juro que eres lo único que quiero en el mundo – me desesperé –. Y tú también me quieres...*

– *Ya, ya lo sé.*

– *Entonces, ¿me dejarás irme, irme para siempre contigo, para que hagas de mí lo que quieras?*

– *Creo que no, que no te dejaré. Te quiero demasiado para...*

– *Mentira, mentira cochina – me encrespé –. Porque no me quieres demasiado, porque me quieres muy poco, poquísimo, como a una cosa que te gusta algunos ratos, que te divierte y acompaña cuando tienes humor para ello. Eso es, Juan; ésa es la verdad – grité rompiendo a llorar.*

– *No es eso; no, Lola, te lo aseguro. Déjame que te explique...*

*No pude escucharle más. Hablaría otra vez, otra vez, como siempre, tratando de llenar con palabras amables, consoladoras, este horrible vacío que había entre los dos. Este hoyo que yo trataba continuamente de tapar, pero que él socavaba al mismo tiempo. ¿Por qué habría de ser así? ¿Por qué?*

*De pronto me separé de él, salí del cuarto y eché a correr hacia abajo, hacia la gran cascada que arrojaba su blanca y espumosa cola de caballo en el tajo. Él gritó, trato de alcanzarme, pero no pudo, porque yo no corría por los senderos, sino tirándome monte*

---

<sup>21</sup> Darío Fernández-Flórez, *Lola, espejo oscuro*, op. cit., p. 423-424.

*abajo. Llegué lastimada, llorando, al borde del precipicio; pero no me arrojé al río que bramaba en el hondo. No me arrojé, no.*

*Y, por la tarde, unas horas después, volvimos a Madrid, sin despegar apenas los labios durante a este triste camino.*<sup>22</sup>

La possibilité de changer de vie, d'abandonner son métier et de s'intégrer finalement, ne se révèle donc être qu'une illusion.

Dans le deuxième volume, *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, Lola affirme vouloir écrire ses vrais mémoires pour pouvoir reprendre possession de sa véritable existence en se détachant de la réélaboration que Darío en avait fait.

Le récit se conclut avec l'entrée de Lola dans le monde du cinéma, à travers sa relation avec le metteur en scène Melville. Son désir de faire partie de ce milieu cause l'interruption de son rapport avec un riche homme d'affaires, Rudesino Ferreiro, qui l'avait entretenue pendant une longue période.

L'héroïne obtient d'abord la possibilité de faire un bout d'essai photographique, qui gagne l'intérêt de Melville.

*No dormí en toda la noche y me puse nerviosa. Aunque la seguridad de Melville sosegaba lo suyo. A las ocho de la mañana estaban maquillándome en el estudio. El director subió a verme e hizo rectificar algunas cosas, pues la maquilladora había realizado su trabajo como siempre: con prisa y en serie. Gracias a Melville, mi cara quedó muy bien y bajamos al plató.*

*Allí estaba todo preparado y no había curiosos. Tan sólo los técnicos, y más bien pocos.*

*Melville me explicó que, mientras se rodaban las pruebas, él iba a hablarme. Que me diría lo que habría de pensar o de sentir y que tenía que dejar a mi rostro en libertad de expresar aquellos sentimientos, aquellos pensamientos. Pero que no me ocupara de él, que no le forzara a expresarlos, sino todo lo contrario.*

*Yo, la verdad, no le entendí muy bien, pero cuando se encendieron los focos, sonó la claqueta, comenzaron a rodar y él inició sus palabras, me sentí conducida, fascinada por una fuerza superior, que me hacía sentir arrebatadoramente el odio o el amor, la*

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 424.

*cobardía cotidiana de la vida o el brío de un impulso valeroso, la generosidad o la avaricia, la exigente virtud o la más resentida villanía.*

*Ignoro, ciertamente, cuánto duró aquello, pues perdí por completo la noción del tiempo. Sólo escuchaba ávidamente las palabras del director, su voz ronca y segura, que me iba renaciendo dentro de mí, movilizando oscuros instintos en mi alma, que ahora se liberaban dirigiendo mi ser, aflorando en mis gestos, en mi rostro.*

*Cuando todo acabó, tuve que hacer un esfuerzo para tornar al mundo normal, para recuperar a la mujer de todos los días. Hasta la voz de Melville, hablando ya naturalmente, se me hizo rara, tanto me había penetrado la otra.<sup>23</sup>*

Les photographies retiennent toute l'attention de Melville, car Lola est habituée à dissimuler les choses. Grâce à son art de la séduction, l'héroïne réussit à séduire le metteur en scène et à obtenir un rôle dans l'un de ses films. Elle tire profit de cette relation et part avec lui pour Rome.

*Yo, naturalmente, me había dado cuenta de que a Melville le gustaba como mujer. Y, la verdad, le facilité las cosas. ¿Por qué no iba a acostarme con él, que era un genio, si lo había hecho con tantos idiotas? Fui, pues, a su hotel que, como era un establecimiento de lujo, no ponía reparos a esas cosas, y pasé allí algunos ratos. ¡Pobre Melville! En la cama tenía el vergonzoso pudor de los gordos, de los mantecosos. Las carnes se le desbordaban, cierto es, y él trataba de esconderlas todo lo posible.*

*Fui tan amable y lo comprendí tan bien que el hombre, entusiasmado, me propuso que me fuera ya con él a Roma, antes de lo convenido, y de que corrieran mis dietas. Ya que mis gastos serían de su cuenta.<sup>24</sup>*

Dans l'épilogue, où Lola dialogue avec Darío, on apprend qu'elle a obtenu un très grand succès comme actrice : « Porque tu película fue una de las mejores de nuestro tiempo. Tu interpretación resultó, además, sorprendente, sensacional ».<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Darío Fernández-Flórez, *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, op. cit., p. 298-299.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 321.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 327.

Toutefois, Lola avoue qu'elle n'a rien compris de son rôle dans le film, même si tout le monde l'a apprécié. Hors d'elle-même, l'héroïne jouait comme ensorcelée par une force mystérieuse qui s'emparait d'elle : « Salida de mí misma, hechizada por Melville, por unas fuerzas misteriosas que se apoderaban de mí ». Lors des prises, Lola était en fait envahie par son personnage :

*Se iluminó el plató. Me puse en situación, tras la puerta. «Silencio – pidió Melville –. Motor.» Escuché el golpe seco de la claqueta. «Acción», siguió el director. Abrí la puerta lentamente. En el silencio del plató sonaba, tan sólo, el ruido del motor. Comencé a moverme. Pero, como había ocurrido ya antes, en las pruebas madrileñas, no era yo la que se movía. Era alguien que había nacido de mí, que conservaba una cierta relación conmigo. Me sentía fascinada, ida a otro mundo, al mundo de mi personaje, el mundo que había nacido Melville para mí. La secuencia era larga, difícil, pero salió de un tirón. «Corten – ordenó el director –. No se repite. Señores, celebren el nacimiento de una gran actriz.»*

*La gran actriz era yo. Yo, que me había desplomado sobre una silla y que lloraba, histérica, sin escuchar los elogios. Hasta que Melville hizo que me llevaran al camerino y que me dejasen reposar, porque aquel día no rodaría yo más.<sup>26</sup>*

Suite à « aquel éxito mundial tan estruendoso »<sup>27</sup>, Lola n'a cependant pas continué sa carrière d'actrice. Elle n'était pas convaincue par le fait d'associer son image à un autre metteur en scène, et Melville s'était suicidé quelques temps après. En tout cas, l'héroïne affirme avoir pu changer de vie grâce à l'argent qu'elle a gagné. Elle ne sera plus obligée de se prostituer, ou de s'occuper de son avenir, jusqu'à ce qu'elle ait épuisé ses ressources financières.

Quant au troisième volume de la série, *Asesinato de Lola, espejo oscuro*, on retrouve l'héroïne à un pas de la mort, avant d'en réchapper. Lola a repris son ancien métier et a de gros problèmes d'alcool. Toutefois, elle refuse de se faire hospitaliser par le psychiatre Alcázar del Olmo, qui voudrait lui faire suivre un programme de désintoxication.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 328-329.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Elle vient d'interrompre sa relation avec un jeune homme de la haute société, Jorge, après avoir également été la maîtresse de son père. Grâce à la confession de Verónica, qui est amoureuse de Jorge, Lola découvre qu'il a l'intention de la tuer. Verónica lui apprend en fait que Jorge ira chez elle et l'invitera à faire un tour hors de Madrid dans sa nouvelle voiture : il est décidé à provoquer un accident, dont aucun d'eux de sortira vivant. Verónica prie l'héroïne de ne pas accepter l'invitation que le jeune homme lui proposera.

Cependant, Lola est attirée par ce qu'elle considère comme un défi : elle n'est pas convaincue que Jorge soit capable d'un tel acte.

*Este riesgo es el que, precisamente, me tentaba. Aquello era jugar a cara o cruz con la muerte. Bien, si se atrevía, no era mucho lo que se perdía. Una puta vieja estrellada con un chico guapísimo, hijo de un marqués. Y rico, para que nadie pudiera pensar que me chuleara los cuartos. Si, por el contrario, no se atrevía... ¡Ay!, si no se atrevía, ¡qué victoria para mi orgullo! ¡Qué tremenda victoria! ¡Cómo me iba a crecer! Esta mujer, humillada y ofendida, qué altura podía tomar. Qué grandeza, ¡Dios! Mucho mayor que la de su papá, aunque éste pudiera ponerse el chapiro ante el rey. Bien, había tiempo para admitir o rechazar esta tremenda tentación.*<sup>28</sup>

Elle joue alors avec la mort et en sort gagnante.

Jorge se présente effectivement chez elle et elle décide d'aller faire un tour en voiture avec lui. Le jeune homme accélère de plus en plus, mais Lola ne lui montre pas de peur. Au contraire, elle l'incite. Lorsqu'il arrive près d'un pont, il tourne le volant pour que la voiture quitte la chaussée. Lola décide que ce n'est pas le moment de prier et regarde son délicat vison. Immédiatement, Jorge change d'avis et rectifie la trajectoire.

*El puente se nos echaba encima. «Quizá debiera rezar», pensé. Acaso alguien va a juzgarme. Pero no recé.*

*Llegamos a la entrada del puente. ¡Mira tú que morir en un lugar tan feo! No quise verlo más y bajé la cabeza sobre el cuello del abrigo. ¡Qué suave era el visón!*

---

<sup>28</sup> Darío Fernández-Flórez, *Asesinato de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1976, p. 279.

*Giró Jorge el volante, para enfrentar el morro del coche contra las viejas piedras grises. Pero, inmediatamente, con un reflejo rapidísimo, lo giró de nuevo, recuperando la dirección. El coche dio un fuerte bandazo, rozó su aleta derecha contra las piedras y entró en el puente. Un camión que venía hacia nosotros se arrimó a su derecha, mientras el conductor sonaba enfurecido su bocina y nos gritaba algo feo.*

*Continuamos rodando un breve momento, y, ya fuera del puente, Jorge paró el coche. Pálido, sudoroso, bajó la cabeza sobre el volante, con un temblor que conmovía sus hombros. Yo alcé la mía.<sup>29</sup>*

L'accident est évité, mais Lola ne perd pas l'occasion d'attaquer Jorgue pour sa couardise : « Sé también que eres un cobarde. Que te faltarían pelotas para hacer esto. Esto y otras muchas cosas más ».<sup>30</sup>

Ils rentrent à Madrid et elle lui dit qu'elle ne veut plus le revoir. Une fois dans son appartement, l'héroïne s'enivre avec du whisky et brise tous les miroirs qu'elle possède : tombée à terre, Lola aperçoit le reflet de l'un de ses yeux, « turbio y apagado », dans un fragment de verre.

*Entré en mi piso. Colgué el abrigo, me quité los zapatos y me tomé un yogur con unas galletas. Después puse el whisky, con el hielo y la soda sobre mi mesita de noche. Y me tendí en la cama. A esperar. Ya no cabían ni mentiras ni esperanzas. Ya sólo cabía simplemente esperar. Esperar, sin más.*

*Por la noche, cuando la botella de whisky quedó vacía, dejé la cama y, sosteniéndome como pude, rompí, uno tras otro, los espejos de mi piso. Cuando acabé con todos, sangrándome las manos y la cara, caí al suelo, entre sus cristales, ya sin fuerzas. Pero aún pude abrir un ojo y ver este ojo mío reflejado en el pequeño trozo de un espejo roto. Un espejo oscuro, como siempre. «Ahora vemos por un espejo, oscuramente; mas después veremos cara a cara.» ¿A quién, a quién? Yo tan solo veía mi ojo turbio y apagado, mi ojo triste de borracha. Hasta que se me cerró y ya no vi más.<sup>31</sup>*

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 284.

Le roman se termine alors avec l'image de Lola, enivrée d'alcool, dont l'existence n'a pas changé, bien qu'elle ait vaincu la mort et Jorge.

En 1978, *Las memorias secretas de Lola, espejo oscuro* sortit à la suite d'*Asesinato de Lola, espejo oscuro* : l'œuvre veut être la véritable histoire de Mari, la femme qui se cache derrière le personnage de Lola, et qui prétend être l'auteurice du récit encadré par un prologue de Darío Fernández-Flórez.

L'auteur déclare avoir reçu le manuscrit, présenté par une lettre de Mari.

*Darío, aquí te mando estas Memorias. Porque pienso que si se publican tantas virguerías, acaso pueden también publicarse. Yo no soy una escritora, bien lo sabes, pero, mira tú, acaso por eso mismo puedan resultarle a quien las lea más interesantes, más divertidas.*

*Supongo que tendrás el suficiente coraje de no suprimir los párrafos y hasta los insultos que te dedico en ellas. Siempre fuiste un hombre con más conchas que un galápago, charlatán y poco seguro y, por ello, no me gustabas. Pero recuerda cuánto me debes y rascate lo que estas escrituras puedan picarte.*

*Yo, afortunadamente, he llegado en la vida a una completa libertad, que no es poco. No tienes, pues, que ocuparte en cambiar los nombres de nadie, como solías hacerlo en tus novelas, ni tan siquiera el mío. Estoy bien de vuelta de todo y nada puede perjudicarme. De manera que a ver qué haces con estos papeles. Tendría chiste que te hiciera la competencia.*

*Un saludo de*

*MARI.*<sup>32</sup>

Le récit de Mari se termine avec une conclusion ouverte et la présupposition d'une continuation de l'existence picaresque de l'héroïne.

Mari se retrouve sans argent, après avoir vécu fastueusement pour quelques temps: la seule solution serait de reprendre son métier de prostituée, mais elle n'y se résout pas. Elle s'installe à Valence, où elle aurait envie de se reposer suite au nomadisme qui a caractérisé sa vie auparavant : « Y no es que me sintiera vieja, no, porque además estaba

---

<sup>32</sup> Darío Fernández-Flórez, *Las memorias secretas de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Plaza & Janes Editores, 1978, p. 11.

aún lejos de la vejez, pero sí sufría algunos síntomas de cansancio ante tanto nomadismo y me hubiera gustado tener durante algún tiempo sentado el culo, sin que la vida me estuviera achuchando siempre sin parar ».<sup>33</sup>

Son intérêt est en fait de mener une vie plus tranquille et de résoudre le problème de son avenir : « Porque ahora lo que yo deseaba era sosegarme, resolver mi futuro, sentar el culo como quedó dicho ».<sup>34</sup> Mari a désormais quarante-cinq ans et c'est pour cette même raison que le fait de recommencer à se prostituer la dérange.

Un soir, au cinéma, elle rencontre un exhibitionniste qui se révèle être la meilleure affaire de sa vie.

*Poco a poco se me fue confiando y me di buena cuenta de que el hombre era un obseso sexual, pero no de cama, sino de cachondeo. Claro que estas cosas pueden cambiar según la mujer que se tenga al lado. Por ello, decidí seguir viéndolo porque una nunca debe desaprovechar las situaciones. De dinero, por el momento nada, pero en estas cosas hay que sembrar con paciencia para recoger después. Aunque no se viera, claro, en qué podría consistir esta recogida. Que, por cierto, fue acaso la mejor de mi vida, para que después se diga. Pero no adelantemos la cosa.*<sup>35</sup>

Miguelet n'est pas un homme très riche, mais il représente quand-même un bon parti, car il est travailleur. Son seul défaut, ce sont ses obsessions sexuelles. Mari est consciente qu'il ne lui sera pas facile d'en tirer de l'argent. Toutefois, elle ne se résigne pas. Et elle obtient enfin de l'épouser : « Creo, la verdad, que fue la obra maestra de mi vida. Convirtiéndome en la indispensable, haciendo todas las guarradas necesarias logré, primero, vivir durante algún tiempo con él y después casarme ».<sup>36</sup>

Aux yeux de Mari, le mariage n'est qu'une solution pour « sentar el culo » et éviter de reprendre son ancien métier. Cependant, cette période ne vaut pas la peine d'être racontée, car chaque mariage est pour elle ennuyeux.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 305-306.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 316.



Après quelques temps, Miguelet meurt et Mari reconquiert sa liberté. Lors d'une présentation, l'héroïne rencontre Darío et lui demande de signer son œuvre *Lola, espejo oscuro*. Toutefois, Mari fait en sorte de ne pas être reconnue par l'écrivain.

*Bueno, compré Lola, espejo oscuro y me acerqué con el libro en la mano a que me lo dedicara. Me preguntó que a nombre de quién debía hacerlo y se lo dije. Al escuchar mi voz alzó un momento la cabeza para mirarme, porque, sin duda, le trajo algún recuerdo. Y después me escribió en la primera hoja del libro: «A la señora viuda de Benlloch con el deseo de que le interesen estos alegres principios de Lola», firmando debajo.*

*Yo, la verdad, estuve a punto de soltar la carcajada mientras recogía el libro. ¿Qué te parece?*

*Porque, sí, mira tú, te digo, de verdad, que yo sólo comprendo que no comprendo nada y que cuando me hago la ilusión de comprender algo me equivoco. La vida, sí, hombre, sí, ¡vaya lío!<sup>37</sup>*

Le roman se termine ainsi, et l'on peut présupposer que les tromperies de l'héroïne ne toucheront pas à leur terme jusqu'à sa mort. En fait, elle avoue que la vie n'est qu'une duperie.

Quant à *L'arte della gioia*, cette œuvre se conclut par l'image de la mort, bien qu'elle soit perçue par l'héroïne en tant que nouvelle et ultime aventure.

Modesta tombe amoureuse de Marco : à travers ce dernier amour, elle découvre encore une fois son attachement à la vie et à la jouissance.

*Apro gli occhi per decifrare quel messaggio, ma incontro uno sguardo calmo, come intento ad ascoltare una qualche melodia. Quello sguardo mi trascina a poggiare la testa sulla sua spalla e ad ascoltare con lui.*

*– Hai una intensità di vita, Modesta, che ora capisco perché ti ho pedinato in tutto questo anno.*

*– Mi hai pedinato Marco?*

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 317-318.

– Sì. Non è che propriamente lo sapessi. Ero incuriosito, tanto, dal tuo modo di parlare, dal tuo modo di tacere. Anche poco fa tacevi, ma sul tuo viso si poteva intravedere che stavi pensando. A che, Modesta?

– M’aveva preso una curiosità intensa per la mia morte. Sì, come se in questa parola leggessi un’altra avventura biologica, un’ennesima metamorfosi che ci attende Marco, me, te, Nina.

– A me fa paura...

– Certo, ma anche curiosità intensa di sapere. Tu sei uomo, Marco, e non sai nel tuo corpo, o sapevi e poi nella fretta di agire hai dimenticato, le metamorfosi della materia e tremi un po’ a questa parola. Ma se ti stringi a me, io, donna, ti aiuterò a ricordare e a non temere quel che deve mutare per continuare a essere vivo.<sup>38</sup>

Modesta est envahie par la curiosité de sa propre mort, qu’elle entend comme une autre aventure biologique, une métamorphose ultérieure du corps. Au contraire de Marco, qui a peur de ce mot, Modesta comprend que la seule façon de continuer à rester vivante réside dans une mutation perpétuelle, dont la mort n’est qu’une étape.

*Stringendosi a me il suo tremore sparisce, e fra il mio e il suo corpo l’eterno calore pieno di brividi sale in onde fino a dilatare di piacere il suo sguardo nel mio. Ora capisco, tante cose ho imparato nella vita ma mai a prevenire l’amore... Si può prevenire l’amore, Mimmo? “Puoi prevenire l’intelligenza degli altri, i fatti della storia, anche il destino – te lo concedo, anche il destino – ma l’amore mai!” E se Carmine non me lo diceva, come potevo saperlo io che l’indifferenza che credevo di provare per quell’uomo, la svogliatezza, la noia altro non erano che tentativi di fuga da quell’impegno misterioso che incute sempre timore, e che nessun bisturi della speculazione umana è riuscito ancora a sezionare?*

– E come potevo dirtelo io, Modesta, se ancora non lo sapevo? Ma adesso che l’abbiamo scoperto, se vuoi ci possiamo accompagnare per qualche tempo. Da molti anni sono solo, e stanca andare soli per il mondo. Vuoi venire con me?

*E fu così che la vita con gesto semplice, Nina complice, mi porse il dono più bello che mai mente infantile potesse immaginare. E da quell’uomo che erroneamente credevo*

---

<sup>38</sup> Goliarda Sapienza, *op. cit.*, p. 567-568.

*un ex golden boy invecchiato negli agi e nella noia scoprii giorno per giorno, anno per anno una ricchezza di esperienza e di conoscenze che solo un corpo adulto può avere.*<sup>39</sup>

Ainsi, l'héroïne connaît encore une fois l'amour et la beauté d'être vivante.

– *Parlano tanto del primo amore, eh Marco? Mentono come per tutto il resto.*

– *È così Modesta, anch'io non avrei mai immaginato, e purtroppo bisogna arrivare alla nostra età per saperlo. Hai visto oggi sul ponte come ci guardavano quei ragazzi? Ho quasi avuto la tentazione di dirglielo, ma non mi avrebbero creduto.*

*No, non si può comunicare a nessuno questa gioia piena dell'eccitazione vitale di sfidare il tempo in due, d'essere compagni nel dilatarlo, vivendolo il più intensamente possibile prima che scatti l'ora dell'ultima avventura. E se questo mio vecchio ragazzo si stende su di me col suo bel corpo pesante e lieve, e mi prende come ora fa, o mi bacia fra le gambe proprio come Tuzzu faceva allora, mi trovo a pensare bizzarramente che la morte forse non sarà che un orgasmo pieno come questo.*

– *Dormi, Modesta?*

– *No.*

– *Pensi?*

– *Sì.*

– *Racconta, Modesta, racconta.*<sup>40</sup>

Il s'agit d'une joie vitale, d'une excitation, qui naît de la possibilité de défier le passage du temps en couple, en jouissant des plaisirs de la vie : grâce à l'amour qu'elle éprouve pour Marco, Modesta profite intensément du temps qui lui reste, avant la dernière aventure.

Dans cette vision de joie et de jouissance, où l'héroïne continue à profiter de son existence avec son « intensità di vita », la mort ne peut alors qu'être comparable à un orgasme.

Bien que la conclusion de *L'arte della gioia* présente l'idée de la mort de l'héroïne en tant que dernier aboutissement de son existence picaresque, il faut de toute façon

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 569.

souligner qu'il s'agit aussi d'une fin ouverte, où l'on présuppose que Modesta continuera à vivre tel qu'elle a vécu jusqu'à la fin de ses jours. De plus, la mort n'est conçue que comme l'une des aventures que la vie lui a proposées, et non pas comme un véritable point final.

Par contre, en ce qui concerne la fin de l'existence narrative du personnage picaresque, représentée par la mort du héros, on peut mentionner par exemple *La familia de Pascual Duarte*.

Le héros est en prison pour avoir assassiné sa mère et González de la Riva : en attendant son exécution, il écrit ses mémoires et les envoie à Don Joaquín Barrera López.

Dans la lettre qui annonce l'envoi du manuscrit original, Pascual avoue qu'il espère apprendre aux autres ce qu'il a appris trop tard. Il désire décharger sa conscience par une confession publique. Sa main n'a pas résisté à écrire cette partie de sa vie, qu'il ne peut pas effacer de sa mémoire. Toutefois, la seconde partie de sa vie lui donne une telle nausée qu'il lui est impossible de la narrer. Il interrompt donc sa narration pour laisser le lecteur imaginer le reste de sa vie.

#### *Carta anunciando el envío del original*

*Señor don Joaquín Barrera López.*

*Mérida.*

*Muy señor mío:*

*Usted me dispensará de que le envíe este largo relato en compañía de esta carta, también larga para lo que es, pero como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas, a usted quiero dirigirlo por librarme de su compañía, que me quema sólo de pensar que haya podido escribirlo, y para evitar el que lo tire en un momento de tristeza, de los que Dios quiere darme muchos por estas fechas, y prive de esa manera a algunos de aprender lo que yo no he sabido hasta que ha sido ya demasiado tarde.*

*Voy a explicarme un poco. Como desgraciadamente no se me oculta que mi recuerdo más ha de tener de maldito que de cosa alguna, y como quiero descargar, en lo*

*que pueda, mi conciencia con esta pública confesión, que no es poca penitencia, es por lo que me he inclinado a relatar algo de lo que me acuerdo de mi vida. Nunca fue la memoria mi punto fuerte, y sé que es muy probable que me haya olvidado de muchas cosas incluso interesantes, pero a pesar de ello me he metido a contar aquella parte que no quiso borrármese de la cabeza y que la mano no se resistió a trazar sobre el papel, porque otra parte hubo que al intentar contarla sentía tan grandes arcadas en el alma que preferí callármela y ahora olvidarla. Al empezar a escribir esta especie de memorias me daba buena cuenta de que algo habría en mi vida – mi muerte, que Dios quiera abreviar – que en modo alguno podría yo contar; mucho me dio que cavilar este asuntillo y, por la poca vida que me queda, podría jurarle que en más de una ocasión pensé desfallecer cuando la inteligencia no me esclarecía dónde debía poner punto final. Pensé que lo mejor sería empezar y dejar el desenlace para cuando Dios quisiera dejarme de la mano, y así lo hice; hoy, que parece que ya estoy aburrido de todos los cientos de hojas que llené con mi palabrería, suspendo definitivamente el seguir escribiendo para dejar a su imaginación la reconstrucción de lo que me quede todavía de vida, reconstrucción que no ha de serle difícil, porque, a más de ser poco seguramente, entre estas cuatro paredes no creo que grandes nuevas cosas me hayan de suceder.*

*Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envío, la idea de que por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato, o dónde habría de cortar si el tiempo que he gastado hubiera ido mal medido y esa seguridad de que mis actos habían de ser, a la fuerza, trazados sobre surcos ya previstos, era algo que me sacaba de quicio. Hoy, más cerca ya de la otra vida, estoy más resignado. Que Dios se haya dignado darme su perdón.*

*Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé, y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos.*

*Confío en que usted sabrá entender lo que mejor no le digo, porque mejor no sabría. Pesaroso estoy ahora de haber equivocado mi camino, pero ya ni pido perdón en esta vida. ¿Para qué? Tal vez sea mejor que hagan conmigo lo que está dispuesto, porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas. No quiero pedir el indulto, porque es demasiado lo malo que la vida me enseñó y mucha mi flaqueza para resistir al instinto. Hágase lo que está escrito en el libro de los Cielos.*

*Reciba, señor don Joaquín, con este paquete de papel escrito, mi disculpa por haberme dirigido a usted, y acoja este ruego de perdón que le envía, como si fuera el mismo don Jesús, su humilde servidor.*

*Pascual Duarte*

*Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937.<sup>41</sup>*

Ainsi, le lecteur devra-t-il combler par l'imagination ce qui lui reste à vivre avant l'exécution. Dans la note finale du transcripteur, on apprend que Pascual est mort.

*Otra nota del transcriptor*

*Hasta aquí las cuartillas manuscritas de Pascual Duarte. Si lo agarrotaron a renglón seguido, o si todavía tuvo tiempo de escribir más hazañas, y éstas se perdieron, es una cosa que por más que hice no he podido esclarecer.*

*El licenciado don Benigno Bonilla, dueño de la farmacia de Almendralejo, donde, como ya dije, encontré lo que atrás dejo transcrito, me dio toda suerte de facilidades para seguir rebuscando. A la botica le di la vuelta como un calcetín; miré hasta en los botes de porcelana, detrás de los frascos, encima – y debajo – de los armarios, en el cajón del bicarbonato... Aprendí nombres hermosos – unguento del hijo de Zacarías, del boyero y del cochero, de pez y resina, de pan de puerco, de bayas de laurel, de la caridad, contra el pederero del ganado lanar –, tosí con la mostaza, me dieron arcadas con la valeriana, me lloraron los ojos con el amoníaco pero por más vueltas que di, y por más padrenuestros que le recé a san Antonio para que me pusiera algo a los alcances de mi mano, ese algo no debía existir porque jamás lo atopé.*

*Es una contrariedad no pequeña esta falta absoluta de datos de los últimos años de Pascual Duarte. Por un cálculo, no muy difícil, lo que parece evidente es que volviera de nuevo al penal de Chinchilla (de sus mismas palabras se infiere) donde debió estar hasta el año 35 o quién sabe si hasta el 36 Desde luego, parece descartado que salió de presidio antes de empezar la guerra. Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva – del que nuestro*

---

<sup>41</sup> Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, op. cit., p. 15-17.

*personaje fue autor convicto y confeso – nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él y aun de su crimen sabemos, cierto es, lo irreparable y evidente, pero ignoramos, porque Pascual se cerró a la banda y no dijo esta boca es mía más que cuando le dio la gana, que fue muy pocas veces, los motivos que tuvo y los impulsos que le acometieron. Quizás de haberse diferido algún tiempo su ejecución, hubiera llegado él en sus memorias hasta el punto y lo hubiera tratado con amplitud, pero lo cierto es que, como no ocurrió, la laguna que al final de sus días aparece no de otra forma que a base de cuento y de romance podría llenarse, solución que repugna a la veracidad de este libro.*

*La carta de Pascual Duarte a don Joaquín Barrera debió escribirla al tiempo de los capítulos XII y XIII, los dos únicos en los que empleó tinta morada, idéntica a la de la carta al citado señor, lo que viene a demostrar que Pascual no suspendió definitivamente, como decía, su relato, sino que preparó la carta con todo cálculo para que surtiese su efecto a su tiempo debido, precaución que nos presenta a nuestro personaje no tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera. Lo que está del todo claro, porque nos lo dice el cabo de la guardia civil Cesáreo Martín, que fue quien recibió el encargo, es la forma en que se dio traslado al fajo de cuartillas desde la cárcel de Badajoz hasta la casa en Mérida del señor Barrera.*

*En mi afán de aclarar en lo posible los últimos momentos del personaje, me dirigí en carta a don Santiago Lurueña, capellán entonces de la cárcel y hoy cura párroco de Magacela (Badajoz) y a don Cesáreo Martín, número de la guardia civil con destino en la cárcel de Badajoz entonces y hoy cabo comandante del puesto de La Vecilla (León), y personar ambas que por su oficio estuvieron cercanas al criminal cuando le tocó pagar deudas a la justicia.<sup>42</sup>*

Les dernières années de vie de Pascual sont immergées dans un manque absolu d'informations. Le transcripateur affirme qu'on ne sait même pas si l'écriture de Pascual a été interrompue par l'exécution de sa condamnation, ou si les écrits de la deuxième partie de sa vie ont été perdus. Même les raisons du meurtre de González de la Riva restent inconnues.

Cette lacune ne peut être comblée qu'avec l'imagination, sous forme d'un roman : toutefois, le transcripateur affirme que cette solution va à l'encontre des intentions

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 158-160.

de véracité de cette œuvre. Bien que les péripéties du héros puissent ainsi rester innombrables dans l'imagination du lecteur, il est évident que l'incarcération et l'exécution pour les crimes commis constituent la conclusion de l'existence picaresque du personnage.

De la même façon, dans *Der Nazi und der Friseur*, l'existence picaresque de Max Schulz, avec sa double identité d'Itzig Finkelstein, se termine avec sa mort.

*Gestern – nach dem Mittagessen – lag ich auf dem Sofa im Wohnzimmer, wollte mein gewohntes Mittagsschläfchen halten, konnte aber nicht einschlafen, lag bloß so da, mit halb geschlossenen Augen.*

*Es war druckend heiß. Hamsinwetter. Ostwind. Kommt aus der arabischen Wüste, um Menschen und Tiere und Pflanzen zu quälen. So ist das. Die Araber wagen es nicht, ihre Flugzeuge zu schicken. Aber sie schicken uns ihren Wind.*

*Ich lag auf dem Sofa, hatte Atembeschwerden und befürchtete schon das Schlimmste. Meine Frau rumorte in der Waschküche. Durch die halboffene Tür kam Wasserdampf ins Wohnzimmer, kroch an den Wänden entlang, schlich um mein Sofa herum und hüllte mich schließlich ein.*

*Ich hatte einen Wachtraum. Es kam mir vor, als läge ich wirklich im Sterben.<sup>43</sup>*

Assis sur le canapé du salon, le héros est enveloppé par la vapeur qui arrive de la buanderie. Il commence à se sentir mal, à cause d'une crise cardiaque : ainsi plonge-t-il dans un rêve éveillé.

*Am Telefon die aufgeregte Stimme meiner Frau: »Herr Doktor. Es ist passiert. Mein Mann! Ein Herzinfarkt! Nach dem Mittagessen! – Was? Was sagen Sie? Eine Herzverpflanzung? Sie haben drei Araber auf Lager? Und zwei Touristen? Einen Engländer und einen Deutschen? Fünf Herzen stehen zur Verfügung? Moment mal. Ich muß meinen Mann fragen. Ja. Er kann noch flüstern.*

*Kommt gar nicht in Frage, Herr Doktor. Ich habe meinen Mann gefragt. Kommt nicht in Frage. Er will kein arabisches Herz. Auch kein englisches. Und erst recht kein deutsches. Mein Mann will ein jüdisches Herz!*

---

<sup>43</sup> Edgar Hilsenrath, *op. cit.*, p. 462.



*Was sagen Sie? Sie haben keine auf Lager? Keine jüdischen Herzen? Nicht mal eines?*

*Wie bitte? Vielleicht morgen? Oder übermorgen? Passiert immer mal was? Im besetzten Gebiet? Eine Mine? Eine Bombe? Schüsse aus dem Hinterhalt? Es könnte auch sein, daß jemand im Bett stirbt? Das auch? Abwarten?*

*Was sagen Sie? Ein Glücksfall? Gerade ist jemand gestorben? Noch nicht gestorben? Liegt bloß im Sterben? Will sein Herz spenden?*

*Wie bitte? Und was sagen Sie? Ein Rabbiner? Das Herz eines Rabbiners? Und ob mein Mann einverstanden ist?»<sup>44</sup>*

Le héros croit entendre la voix de sa femme, qui parle avec le docteur. Une greffe de cœur serait nécessaire, mais Max Schulz refuse d'accepter des cœurs arabes, anglais et allemands. Il ne veut qu'un cœur juif.

Finalement le cœur souhaité est disponible et le héros subit l'opération : lui, l'ex-SS, possède le cœur d'un rabbin. Toutefois, quelque chose ne s'est pas bien passé et sa vie est encore en danger. Il est au seuil de la mort.

Dans son rêve, il voit l'ex-juge Wolfgang Richter. Lorsque le héros avait décidé d'avouer sa véritable identité lors d'une longue confession, pour pouvoir être justement condamné et expier sa faute, Richter l'avait pris pour un fou, en raison de l'impossibilité même de concevoir de tels crimes. Maintenant, sur le seuil de la mort, Richter lui confie que seul le jugement de Dieu est encore possible.

Les yeux du héros montrent la peur d'un tel jugement, en plus de la peur de ses victimes.

*»Wie seh' ich aus, Wolfgang?»*

*»So und so, Max. Schade, daß du dich nicht sehen kannst. Deine Froschaugen sind weit aufgerissen. Und auch dein Mund.«*

*»Ist das so?»*

*»Ja. Das ist so. Zuallerletzt, da stirbt ein Kerl wie du... mit ›ihrer‹ Angst.«*

*»Wessen Angst?»*

*»Mit der Angst deiner Opfer, bevor sie starben.«*

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 462-463.

»Soll das die gerechte Strafe sein?«

»Nein.«<sup>45</sup>

La punition d'éprouver la peur que ses victimes avaient ressentie avant de mourir n'est même pas une juste punition pour les fautes du héros.

*Und plötzlich sehe ich wieder. Ich sehe weiße Gardinen. Und ich sehe das offene Fenster. Und ich kann auch den Wind sehen. Den kann ich sehen!*

*Und es kommt mir vor, als käme der Wind aus dem Wald der 6 Millionen. Der Wind! Und der Wind packt die weißen Gardinen vor meinem Fenster. Und schüttelt sie.*

*Und allmählich werden sie dunkler. Die Gardinen am Fenster. Werden dunkler und dunkler, haken sich los, werden zu Flügeln, schwarzen Flügeln, fangen zu flattern an, lassen sich tragen vom Wind, vom Wind, der aus dem Walde kam, dem Wald der 6 Millionen. Und die Flügel packen mich, krallen sich fest an meinen ausgestreckten Armen. Und der Wind erhebt sich, trägt meine Flügel, und auch mich. Irgendwohin. Dorthin!<sup>46</sup>*

Ainsi, les ailes noires de la mort saisissent le héros, emporté par le vent qui vient de la forêt des six millions.

Dans la conclusion de *Cristi polverizzati* le héros va au-devant de la mort, qui détermine la conclusion de son existence narrative et la fin de l'écriture. Il prend congé de son récit, suppliant la mort de l'éliminer.

*Addio storia, addio natura, mi congedo e mi scorporo, chiedo all'angelo dello sterminio la cui bellezza è offuscata di finirmi presto.<sup>47</sup>*

Il se demande ce qu'il se passera quand la dernière de ses identités n'existera plus. La mort du héros, en tant que sujet du récit, constituera peut-être aussi la fin du royaume

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 465.

<sup>47</sup> Luigi di Ruscio, *op. cit.*, p. 298.

qu'il a créé. La parole qui raconte et décrit représente alors la vie narrative du sujet, dont l'existence hors de l'écriture sera éteinte.

*Fu attraverso una trasmissione a onde corte di radio Svizzera che seppi che Porta era morto e urlai mezzo ammattito: Morto Porta evviva il portone, io proprietario di macchine fotografiche rotte, di sperma ormai tutto versato, e con la persistente impressione che il tutto accadeva perché io ancora esisteva. Che ne sarà di tutto questo delirio quando l'ultimo sottoscritto sarà definitivamente cremato? che ne sarà di tutto questo reame quando non ci sarà più il sottoscritto a descriverlo tutto? che ne sarà di tutto questo orrore quando il sottoscritto non riuscirà ad esporvelo tutto? dove andranno a finire tutte queste carte quando non ci sarà più un sottoscritto a riscrivere tutto? che ne sarà di tutta questa realtà quando non ci sarà più l'ultimo dei neorealisti a immaginarsela tutta e non saranno più visti paesaggi così inconsistenti e vaporosi?<sup>48</sup>*

Passer le seuil du monde est pour le héros comme marcher sur un sol parsemé de mines antipersonnel. Il fait quelques pas, il s'allume une cigarette, il donne un coup de pied dans une boîte, il continue à marcher avec indifférence. Il sourit, siffle et cueille des fleurs entre les mines, même si tout peut exploser d'un moment à l'autre autour de lui.

*Varcavo le soglie del mondo, ed era come camminare su un territorio disseminato di mine antiuomo. Faccio alcuni passi, mi fermo per accendere la sigaretta, do un calcio ad un barattolo, cammino con la massima indifferenza su un tutto pronto ad esplodere e guardo paralizzato e terrorizzato mentre il sottoscritto tra gli orrori del mondo, inconsapevole com'è, del tutto disseminato di morte, sorride e fischiotta, coglie fiorellini a un passo dall'orrore, magari declamando ad alta voce: E NOI CHE SIAMO IMMORTALI E IMPERITURI...<sup>49</sup>*

L'attitude du héros face à la mort est insouciant : en se regardant lui-même, il est paralysé par le manque de conscience de ce qui pourrait lui arriver.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 298-299.

*PAGINA CONCLUSIVA. Mettevano le reti sui balconi per rendere difficili i suicidi dei vecchi ricoverati, chi sa come deve essere allegra la vecchietta e nonostante tutti questi casini faccio il noncurante quando sono davanti allo specchio o vado a comperare sali, tabacchi e fiammiferi e la tabaccaia sorride facendo anch'essa l'incurante nonostante che improvvisamente gli compare davanti o mi compare davanti uno con la barba lunga di una settimana che non si è ancora pettinato e neppure lavato e vuole comperare sale e fiammiferi e a volte anche vari fogli puttaneschi e guarda il tutto e si riguarda ispaurito come se da un inferno fosse capitato in un inferno ancora più infernale, però non sono neppure completamente fesso, so benissimo che tra quello che io penso e vedo e l'oggettività c'è un baratro, e se questo sottoscritto non è stato ancora ammazzato o arrotato, se vado incolume sulla bicicletta e mi introduco come niente fosse tra i traffici metropolitani, se resisto la catastrofe universale deve essere ancora lontana e deve essere ancora tutta in piedi, imperterrita, la speranza nostra, e ho il coraggio di pensare che ne sarà di tutta questa realtà quando non ci sarà più l'ultimo dei neorealisti a immaginarsela tutta e non saranno più visti paesaggi così inconsistenti e vaporosi.<sup>50</sup>*

S'il résiste encore, s'il n'a pas encore été tué, s'il s'en sort encore indemne, c'est parce que la catastrophe universelle n'a pas encore eu lieu. Seule la fin du monde, et de la réalité du récit, mettra fin à l'existence du héros.

*Varco le soglie del mondo ed è come se fossi in un campo minato e guardo paralizzato e terrorizzato la scena mentre il sottoscritto tra gli orrori del mondo, inconsapevole com'è, del tutto disseminato dalla morte sorride, canticchia, coglie fiorellini, sosta a un passo dall'orrore, perfino le vespe fuggono terrorizzate, guarda pietrificato la scena e magari si mette anche a orinare sopra la morte.<sup>51</sup>*

Dans cette reprise du passage précédent, le roman se conclut. Le héros franchit le seuil du monde, sur un champ de mines, à un pas des horreurs du monde, dans une attitude indifférente et presque dédaigneuse. Il sourit, chantonne, cueille des fleurs et se met même à uriner sur la mort.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Dans *Les mangeurs d'étoiles*, l'élément de la mort du héros assume un sens particulier.

Almayo réussit finalement à rencontrer les deux magiciens ambulants, qui représentent Dieu et le Diable. Toutefois, il sort déçu de la chambre de Jack : les deux magiciens ont perdu leurs pouvoirs à cause du manque de foi de leur public.

Almayo abandonne l'hôtel et il se retrouve aux mains de ses ennemis. Malgré tout, il n'abandonne pas l'espoir de rencontrer le Tout-Puissant.

*Il eut peur, pour la première fois de sa vie, une terreur de Cujon, abjecte et absolue, et un frisson glacé lui donna la chair de poule, car il entendait déjà clairement derrière sa voix les chœurs célestes.*

*Il aboya quelque chose et se mit à courir.*

*Il lui semblait qu'il courait depuis des heures, mais ceux qui osaient regarder du coin de la fenêtre virent seulement le Cujon s'éloigner de sa maîtresse américaine et se traîner en titubant vers le milieu du square, pistolet au poing, tirant des coups de feu au hasard, comme un ivrogne à la fiesta.*

*Il reconnut le Kiosque à musique familier, le kiosque à musique de toutes les petites villes du pays, et se planta là, tirant encore une balle, pour qu'ils ne s'imaginent pas qu'on pouvait le prendre vivant, pour qu'ils le tuent et qu'il puisse accomplir son destin de Cujon et rencontrer enfin Celui à qui appartenait la terre, le plus grand et le seul vrai des propriétaires terriens. Il allait le voir enfin de ses propres yeux, le Maître tout-puissant du monde, celui qui avait le vrai talent et n'était pas une pauvre imitation, un saltimbanque, et il allait lui dire tout ce qu'il avait fait pour lui plaire, et ils allaient conclure un marché, tous les deux, et il allait ensuite revenir sur la terre et la posséder vraiment, et tout ce qu'elle avait de bon à offrir, toutes les Cadillac et toutes les filles de l'écran, il allait se venger de tous ceux qui l'avaient trahi.<sup>52</sup>*

Pour le héros, la mort représente alors la dernière occasion de réaliser son rêve de puissance. Almayo pense pouvoir enfin rencontrer le « Maître tout-puissant », le seul à posséder le vrai talent, qui lui permettra de retourner sur terre pour se venger et pour être reconnu lui aussi comme le plus puissant.

---

<sup>52</sup> Romain Gary, *Les mangeurs d'étoiles*, op. cit., p. 431-432.

*Ce fut alors que cela arriva.*

*Il vit la poussière danser autour de lui sous des milliers de coups de fouet, il sentit un coup de fouet sur sa poitrine, comme au temps des conquistadores, et resta immobile un instant, la tête levée, jusqu'à ce qu'un nouveau coup de fouet vînt le frapper sur le dos. Les Espagnols revenaient, et ils essayaient de le convertir. Il s'écroula, mais il vivait encore, et il souriait. Ses yeux cherchaient autour de lui, non pas dans le ciel, mais sur la terre, sur sa terre de Cujon, et la douleur était plus faible que l'espoir.*

*Il y eut un silence, puis des toits, derrière les mitrailleuses, les soldats virent avec étonnement que le chien, après tout, n'était pas sans ami.<sup>53</sup>*

Almayo est frappé par des coups de fouet et tombe au milieu du square. L'illusionniste Diaz s'approche de lui pour le saluer avant qu'il ne meurt.

*Un homme était en train de courir vers le mourant, les mains levées au-dessus de la tête en signe de capitulation, tournant sur lui-même pour bien faire voir à tous qu'il se rendait, décrivant des cercles dans la poussière comme s'il dansait, mais s'approchant chaque fois un peu plus près d'Almayo, le visage traversé par un sourire terrifié et implorant, levant les mains plus haut encore pour bien montrer qu'il ne demandait qu'à se laisser faire prisonnier, et cependant, d'un nouveau petit bond furtif, puis d'un autre, tournant toujours sur lui-même, il parvint enfin à s'approcher d'Almayo et s'agenouilla à ses côtés.*

*Diaz pleurait. Il avait peur comme personne n'avait jamais pu avoir peur depuis qu'il y avait des hommes, et pourtant son vieux cœur de charlatan, son profond amour de la duperie, son besoin de réussir enfin un vrai tour de passe-passe d'illusionniste devant un homme en train de mourir et donc plus que jamais réceptif et prêt à croire, tout cela lui avait donné le courage de risquer sa vie et de se glisser jusqu'à Almayo, afin de faire pour lui un dernier numéro.<sup>54</sup>*

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 432-433.

Diaz est un charlatan qui n'a jamais réussi un vrai tour d'illusionnisme : pour « son profond amour de la duperie », il décide alors de tenter sa chance face à Almayo, car un homme mourant est le public parfait pour un dernier numéro.

*À genoux, la tête animée d'un tremblement convulsif, les bras toujours levés, lançant de tous les côtés des regards affolés, sans regarder le mourant, il parvint à bredouiller d'une voix hoquetante :*

*– Tu vas y arriver, José. Encore quelques secondes, et c'est dans le sac. Tu y es. Tu vas aller droit en Enfer, comme le salaud que tu es, et fi va te recevoir. Tu vas le rencontrer, Il est déjà là. Dans un rien de temps, tu seras de retour, plus fort que jamais. Les salauds comme toi reviennent toujours.*

*Le Cujon acquiesça gravement.*

*– O.K., dit-il, O.K. Je sais. Je vais y arriver.<sup>55</sup>*

Diaz rassure Almayo sur sa possibilité de rencontrer enfin le Diable, l'imposteur le plus puissant qu'il existe, après sa mort.

Diaz est un « saltimbanque sans talent », l'un des personnages picaresques qui peuplent *Les mangeurs d'étoiles*, et il cueille cette occasion comme « une chance de réussir son numéro »<sup>56</sup> et de réaliser son rêve.

*– Ne t'inquiète pas. Tu y es, cette fois. Tu as gagné. Tu vas t'entendre avec lui. Tu auras le pouvoir. Tu reviendras pour te venger.*

*Il savait lui-même qu'il mentait, mais il savait aussi qu'il ne serait jamais démasqué. C'était la seule fois de sa vie d'illusionniste qu'il était sûr de réussir son numéro. C'était, enfin, un moment d'authenticité, un moment de triomphe. Enfin, il les battait tous, tous les grands magiciens, les plus grands du music-hall. Et cette fois personne ne découvrirait jamais ce qu'il dissimulait dans sa manche, personne ne pourrait dévoiler son truc, car la promesse de l'Enfer ou du Paradis à un mourant est le seul moment de toute sa carrière où un charlatan puisse se sentir complètement en sécurité.<sup>57</sup>*

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 433-434.

Diaz promet l'Enfer à Almayo : il n'a jamais été plus sûr de pouvoir réussir son numéro, en battant « tous les grands magiciens » du music-hall, car personne ne pourrait jamais découvrir sa tromperie : en ce sens, il s'agit d' « un moment de triomphe ».

*Les soldats avaient fait un cercle autour d'eux et se tenaient silencieux, attendant que le chien crevât. L'officier avait toujours son pistolet braqué sur le Cujon, mais ce dernier signe de méfiance ou d'appréhension était presque un hommage.*

*– Comment ces chiens savaient-ils que je venais ici ?*

*– C'est moi qui leur ai dit, répondit aussitôt Diaz, en frétilant d'excitation.*

*Il sourit et cligna de l'œil.*

*– Je t'ai trahi. Je t'ai toujours trahi.*

*Almayo fit un signe de tête approbateur.*

*– O.K., murmura-t-il. Il faut... ce qu'il faut. Tu fais... vraiment..., de ton mieux...*

*O.K.*

*– Je me donne du mal, dit Diaz, en souriant piteusement à travers ses larmes. Dis-le-leur, là-haut. J'ai toujours été un vrai dégueulasse. C'est plus sûr. Comme ça, on est tranquille.*

*Les yeux d'Almayo se fermaient et ses lèvres étaient blanches.*

*– Tu y arrives, dit précipitamment Diaz. Tu y es presque. Je vais te le faire voir...*

*Tu vois... Il est là... Il vient t'accueillir...*

*Il osa baisser un bras et le passa presque tendrement autour des épaules d'Almayo.*

*— Tu y es arrivé, enfant de pute.<sup>58</sup>*

Le charlatan avoue à son ami qu'il l'a toujours trahi et qu'il a lui-même indiqué aux soldats où Almayo se trouvait. Il essaie en fait de faire de son mieux pour être le meilleur des charlatans, le pire des imposteurs, pour que sa valeur soit un jour reconnue par le Diable.

Ainsi, Almayo meurt-il entre les bras de Diaz, qui ranime en lui l'espoir de revenir se venger sur terre.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 434-435.



*Diaz sanglotait. Il sanglotait de nostalgie, d'affection, d'espoir et d'incrédulité. Il pouvait tromper les autres, mais il ne pouvait pas se tromper lui-même. Le monde était un endroit sans une ombre de mystère, comme cette place inondée de lumière et qui n'avait rien à cacher, et le vieux et tenace soupçon, l'atroce certitude que les hommes étaient seuls et maîtres de leur destin l'emplissait d'une détresse totale et donnait à ses larmes une sincérité qu'il pouvait à peine supporter.*<sup>59</sup>

Au contraire d'Almayo qui reste un idéaliste jusqu'à la fin, Diaz est un vrai trompeur, dont le numéro est réussi.

Le roman se conclut par cette même perspective, avec les mots du ventriloque, M. Antoine, qui parle à travers son pantin Ole Jensen, dont la conception de l'homme et de la mort est bien différente de celle d'Almayo.

*M. Antoine se tenait solidement en selle, jonglant des mains avec trois cailloux, et il éprouvait à ce petit jeu une curieuse satisfaction. Il n'était pas résigné, mais, après tout, être vivant et pouvoir jongler avec trois cailloux, ce n'était déjà pas si mal. Sans qu'il sût pourquoi, il avait le sentiment d'avoir réussi un très grand espoir. Peut-être tout simplement qu'il était vivant, car il avait appris que c'était déjà un tour difficile à réaliser, que les hommes n'étaient pas très doués pour cela, et qu'en fin de compte, ils échouaient toujours.*

*– Qu'est-ce que la mort ? disait le pantin Ole Jenses, en contemplant le ciel. Rien qu'un manque de talent.*

*Sur son violon minuscule, le clown musical jouait un petit air juif et tendre.*<sup>60</sup>

Dans la vision du pantin Ole Jenses, la mort d'Almayo n'est que l'échec du tour le plus difficile que l'homme puisse réaliser : sa survie dans le monde. La fin de la quête idéaliste du héros ne montre que l'impossibilité du surhumain.

La seule vérité, à laquelle on peut encore croire, c'est que l'homme n'est qu'un saltimbanque, un imposteur et un imitateur, dont le numéro plus grand est survivre : et ce numéro n'est pas si déplaisant, au final. La mort n'est donc qu'un « manque de talent », qui

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 435.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 439-440.

empêche à un certain moment l'homme d'avoir le dessus, et qui marque la fin de son existence picaresque.

Dans *Die Blechtrommel*, l'existence picaresque d'Oskar s'arrête au moment où il se retrouve enfermé dans un hôpital psychiatrique judiciaire, à cause d'une condamnation injuste pour la mort de Sœur Dorothea, dont il gardait un doigt dans une boîte. Depuis l'asile, le héros écrit ses mémoires et conclut son récit par la description de sa dernière fuite.

*Ach ja, die Flucht! Das bleibt mir noch zu sagen. Ich floh, um den Wert der Vittlarschen Anzeige zu steigern. Keine Flucht ohne ein angenommenes Ziel, dachte ich mir. Wohin willst du fliehen, Oskar? fragte ich mich. Die politischen Gegebenheiten, der sogenannte Eiserne Vorhang verboten mir eine Flucht in Richtung Osten. So mußte ich also die vier Röcke meiner Großmutter Anna Koljaiczek, die sich heute noch schutzbietend auf kaschubischen Kartoffeläckern blähen, als Fluchtziel streichen, obgleich ich mir – wenn schon Flucht – die Flucht in Richtung Großmutter's Röcke als einzig aussichtsreiche Flucht nannte.<sup>61</sup>*

Échappé de l'hôpital psychiatrique, Oskar ne peut pas s'enfuir vers l'est, d'où proviennent les quatre robes de sa grand-mère Anna Koljaiczek. Se basant sur la supposition que son grand-père est encore vivant et qu'il se trouve aux États-Unis, le héros décide alors de se diriger vers l'ouest, et notamment vers Paris.

*Da, wie gesagt, der Fluchtweg in Richtung Osten, Großmutter versperrt war, sah ich mich, wie heutzutage jedermann, gezwungen, in Richtung Westen zu fliehen. Wenn du, der hohen Politik wegen, nicht zu deiner Großmutter kannst, Oskar, dann fliehe zu deinem Großvater, der in Buffalo, in den Vereinigten Staaten lebt. Fliehe in Richtung Amerika; mal sehen, wie weit du kommst!*

*Das mit dem Großvater Koljaiczek in Amerika fiel mir noch ein, als die Kuh mich auf der Wiese hinter Gerresheim leckte und ich die Augen geschlossen hielt. Sieben Uhr früh mochte es gewesen sein, und ich sagte mir: um acht machen die Geschäfte auf.*

---

<sup>61</sup> Günter Grass, *op. cit.*, p. 679.

*Lachend lief ich davon, ließ die Trommel bei der Kuh zurück, sagte mir: Gottfried war müde, er wird womöglich erst um acht oder halb neun die Anzeige machen, nutze den kleinen Vorsprung. Zehn Minuten brauchte ich, um in dem verschlafenen Vorort Gerresheim per Telefon ein Taxi aufzutreiben. Das brachte mich zum Hauptbahnhof. Während der Fahrt zählte ich meine Geldmittel, verzählte mich aber oft, weil ich immer wieder morgendlich hell und frisch lachen mußte. Dann blätterte ich meinen Reisepaß durch, fand dort, dank der Fürsorge der Konzertagentur »West«, ein gültiges Visum für Frankreich, ein gültiges Visum für die Vereinigten Staaten; es war schon immer der Lieblingswunsch des Dr. Dösch gewesen, jenen Ländern eine Konzerttournee des trommelnden Oskar zu bescheren.*

*Voilà, sagte ich mir, fliehen wir nach Paris, das macht sich gut, hört sich gut an, könnte im Film vorkommen, mit dem Gabin, der mich Pfeife rauchend und gutmütig hetzt. Wer aber spielt mich? Chaplin? Picasso? – Lachend und angeregt durch diese Fluchtgedanken schlug ich mir immer noch auf meine leicht zerknitterten Hosen, als der Taxichauffeur sieben DM von mir haben wollte. Ich zahlte und frühstückte in den Bahnhofsgaststätten. Neben dem weichgekochten Ei hielt ich mir den Fahrplan der Bundesbahn, fand einen günstigen Zug, hatte nach dem Frühstück noch Zeit, mich mit Devisen zu versorgen, kaufte auch ein feinledernes Köfferchen, füllte das, da ich den Rückweg in die Jülicher Straße scheute, mit teuren, aber schlecht sitzenden Hemden, packte einen blaßgrünen Schlafanzug, Zahnbürste, Zahnpasta und so weiter dazu, löste, da ich nicht sparen mußte, ein Billett erster Klasse und fühlte mich bald darauf in einem gepolsterten Fensterplatz wohl; ich floh und mußte nicht laufen. Auch halfen die Polster meinen Überlegungen: Oskar überlegte sich, sobald der Zug anfuhr und die Flucht begann, etwas Fürchtenswertes; denn nicht grundlos sagte ich mir: Ohne Furcht keine Flucht! Was aber, Oskar, ist dir fürchterlich und einer Flucht wert, wenn dir die Polizei zu nichts anderem als zu morgendlich hellem Gelächter verhilft?<sup>62</sup>*

Sa fuite ne s'achève pas comme il l'espère, car il est arrêté dès son arrivée à Paris : confiné à nouveau dans l'hôpital psychiatrique judiciaire, il écrit alors ses mémoires. Et, maintenant, le jour de son trentième anniversaire, ce qu'il craignait le plus arrive : il n'a

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 681-682.

même plus la possibilité de s'enfuir, puisqu'il n'est plus considéré coupable pour le crime en question.

*Was ich seit Jahren befürchte, seit meiner Flucht befürchte, kündigt sich heute an meinem dreißigsten Geburtstag an: man findet den wahren Schuldigen, rollt den Prozeß wieder auf, spricht mich frei, entläßt mich aus der Heil- und Pflegeanstalt, nimmt mir mein süßes Bett, stellt mich auf die kalte, allen Wettern ausgesetzte Straße und zwingt einen dreißigjährigen Oskar, um sich und seine Trommel Jünger zu sammeln.*

*Sie also, die Schwester Beate, soll meine Schwester Dorothea aus dottergelber Eifersucht ermordet haben.*

*Vielleicht erinnern Sie sich noch? Es gab da einen Doktor Werner, der, wie es im Film und im Leben allzu oft vorkommt, zwischen den beiden Krankenschwestern stand. Eine üble Geschichte: die Beate liebte den Werner. Der Werner jedoch liebte die Dorothea. Die Dorothea hingegen liebte niemand oder allenfalls heimlich den kleinen Oskar. Da wurde der Werner krank. Die Dorothea pflegte ihn, weil er auf ihrer Station lag. Das konnte die Beate schlecht ansehen und dulden. Deswegen soll sie die Dorothea zu einem Spaziergang überredet, in einem Roggenfeld nahe Gerresheim getötet oder, besser gesagt, beseitigt haben. Nun durfte die Beate den Werner ungestört pflegen. Sie soll ihn aber so gepflegt haben, daß er nicht gesund wurde, sondern im Gegenteil. Sagte sich die liebestolle Pflegerin womöglich: Solange er krank ist, gehört er mir. Gab sie ihm zuviel Medikamente? Gab sie ihm falsche Medikamente? Jedenfalls starb der Doktor Werner an zuviel oder an falschen Medikamenten, die Beate jedoch gestand vor Gericht weder falsch noch zuviel noch jenen Spaziergang ins Roggenfeld ein, der zu Schwester Dorotheas letztem Spaziergang wurde. Oskar aber, der auch nichts eingestand, doch ein belastendes Fingerchen im Weckglas besaß, verurteilten sie des Roggenfeldes wegen, nahmen ihn aber nicht für voll und lieferten mich in die Heil- und Pflegeanstalt zur Beobachtung ein. Allerdings floh Oskar, bevor sie ihn verurteilten und einlieferten, denn ich wollte durch meine Flucht den Wert jener Anzeige, die mein Freund Gottfried machte, erheblich steigern.<sup>63</sup>*

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 680.

On découvre alors que Sœur Dorothea a en réalité été tuée par Sœur Beate. Le vrai coupable a donc été trouvé, le procès sera révisé et le héros sera probablement acquitté : il devra ainsi abandonner l'asile d'aliénés et son lit bien-aimé, pour être à nouveau jeté dans le monde extérieur. Aucune fuite ne sera plus possible, car il n'y aura plus de renfermement.

Au cours de sa dernière fuite, Oskar avait réussi à s'inspirer tout seul de la crainte : il voulait trouver dans la peur le moteur de ses déplacements. Cette crainte avait pris l'image de la Cuisinière Noire, « die Schwarze Köchin ».

*Ich habe mich mein Lebtag nicht vor der Schwarzen Köchin gefürchtet. Erst auf der Flucht, da ich mich fürchten wollte, kroch sie mir unter die Haut, verblieb dort, wenn auch zumeist schlafend, bis zum heutigen Tage, da ich meinen dreißigsten Geburtstag feiere, und nimmt verschiedene Gestalt an: So kann er das Wörtchen Goethe sein, das mich aufschreien und ängstlich unter die Bettdecke flüchten läßt. So sehr ich auch von Jugend an den Dichturfürsten studierte, seine olympische Ruhe ist mir schon immer unheimlich gewesen. Und wenn er heute verkleidet, schwarz und als Köchin, nicht mehr licht und klassisch, sondern die Finsternis eines Rasputin überbietend, vor meinem Gitterbett steht und mich anlässlich meines dreißigsten Geburtstages fragt: »Ist die Schwarze Köchin da?« fürchte ich mich sehr.<sup>64</sup>*

Le jour de son trentième anniversaire, cette crainte émerge à nouveau. La figure de la Cuisinière Noire est un symbole de mort, qui annonce l'imminence d'une fin, d'une dissolution ou d'une catastrophe. Le noir s'oppose à la blanche candeur de sa chambre et de son lit d'hôpital, aussi bien qu'au blanc des feuilles sur lesquelles Oskar écrit ses mémoires. Cette figure, qui peut à chaque moment survenir, représente la somme des peurs enfantines, ainsi que l'horreur qui peut envahir l'homme et le monde.

Oskar décide de terminer ses mémoires par le récit rétrospectif de sa dernière fuite, et notamment la description de l'escalier roulant qu'il empruntait lorsque la police l'avait reconnu. Il désire juxtaposer le jour de son trentième anniversaire à l'image de la fuite et de la montée de l'escalier roulant.

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 683.

*Oskar befindet sich in einiger Verlegenheit. Seine Flucht geht dem Ende entgegen, und mit der Flucht endet auch sein Bericht: wird die Rolltreppe der Metrostation Maison Blanche auch hoch, steil und sinnbildlich genug sein, um als Schlußbild seiner Aufzeichnungen zu rattern?*

*Doch da fällt mir mein heutiger dreißigster Geburtstag ein. Allen denjenigen, welchen die Rolltreppe zuviel Lärm macht, welchen die Schwarze Köchin keine Furcht einjagt, biete ich meinen dreißigsten Geburtstag als Schluß an. Denn ist nicht der dreißigste Geburtstag unter allen anderen Geburtstagen der eindeutigste? Die Drei hat er in sich, die Sechzig läßt er ahnen und macht sie überflüssig. Als heute früh die dreißig Kerzen rings um meinen Geburtstagskuchen brannten, hätte ich vor Freude und Hochgefühl weinen mögen, aber ich schämte mich vor Maria: mit dreißig Jahren darf man nicht mehr weinen.<sup>65</sup>*

Ainsi résume-t-il son existence multiforme :

*Was soll ich noch sagen: Unter Glühbirnen geboren, im Alter von drei Jahren vorsätzlich das Wachstum unterbrochen, Trommel bekommen, Glas zersungen, Vanille gerochen, in Kirchen gehustet, Luzie gefüttert, Ameisen beobachtet, zum Wachstum entschlossen, Trommel begraben, nach Westen gefahren, den Osten verloren, Steinmetz gelernt und Modell gestanden, zur Trommel zurück und Beton besichtigt, Geld verdient und den Finger gehütet, den Finger verschenkt und lachend geflüchtet, aufgefahren, verhaftet, verurteilt, eingeliefert, demnächst freigesprochen, feiere ich heute meinen dreißigsten Geburtstag und fürchte mich immer noch vor der Schwarzen Köchin – Amen.<sup>66</sup>*

Les multiples identités et les péripéties d'Oskar touchent peut-être à leur terme. Il se demande alors ce qu'il en sera de lui après sa sortie de l'hôpital psychiatrique judiciaire. Ses possibilités d'existence pourront être nombreuses : se marier, rester célibataire, émigrer, poser comme modèle, acheter une carrière de pierres, recruter des adeptes, fonder une secte.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 690.

*Jetzt habe ich keine Worte mehr, muß aber dennoch überlegen, was Oskar nach seiner unvermeidlichen Entlassung aus der Heil- und Pflegeanstalt zu tun gedenkt. Heiraten? Ledigbleiben? Auswandern? Modellstehen? Steinbruch kaufen? Jünger sammeln? Sekte gründen?*

*All die Möglichkeiten, die sich heutzutage einem Dreißigjährigen bieten, müssen überprüft werden, womit überprüft, wenn nicht mit meiner Trommel. So werde ich also jenes Liedchen, das mir immer lebendiger und fürchterlicher wird, auf mein Blech legen, werde die Schwarze Köchin anrufen, befragen, damit ich morgen früh meinem Pfleger Bruno verkünden kann, welche Existenz der dreißigjährige Oskar fortan im Schatten eines immer schwärzer werdenden Kinderschreckens zu führen gedenkt; denn was mich früher auf Treppen erschreckte, was im Keller, beim Kohlenholen buhhh machte, daß ich lachen mußte, was aber dennoch immer schon da war, mit Fingern sprach, durchs Schlüsselloch hustete, im Ofen seufzte, schrie mit der Tür, wölkte auf aus Kaminen, wenn Schiffe im Nebel ins Horn atmeten, oder wenn zwischen den Doppelfenstern stundenlang eine Fliege starb, auch als die Aale nach Mama verlangten, und meine arme Mama nach den Aalen, wenn die Sonne hinter dem Turmberg verschwand und für sich lebte, Bernstein! Wen meinte Herbert, als er das Holz berannte? Auch hinterm Hochaltar – was wäre der Katholizismus ohne die Köchin, die alle Beichtstühle schwärzt? Sie warf den Schatten, als des Sigismund Markus Spielzeug zusammenbrach, und die Gören auf dem Hof des Mietshauses, Axel Mischke und Nuchy Eyke, Susi Kater und Hänschen Kollin, sie sprachen es aus, sangen, wenn sie die Ziegmehlsuppe kochten: »Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja! Du bist schuld und du bist schuld und du am allermeisten. Ist die Schwarze Köchin da...« Immer war sie schon da, selbst im Waldmeisterbrausepulver, so unschuldig grün es auch schäumte; in allen Kleiderschränken, in denen ich jemals hockte, hockte auch sie und lieh sich später das dreieckige Fuchsgesicht der Luzie Rennwand aus, fraß Wurstbrote mitsamt den Pellen und führte die Stäuber auf einen Sprungturm – nur Oskar blieb übrig, sah Ameisen zu und wußte: das ist ihr Schatten, der sich vervielfältigt hat und der Süße nachgeht, und alle die Worte: Gebenedeite, Schmerzenseiche, Seliggepriesene, Jungfrau der Jungfrauen... und alle die Gesteine: Basalt, Tuff, Diabas, Nester im Muschelkalk, Alabaster so weich... und all das zersungene Glas, durchsichtige Glas, hauchdünn geatmete Glas... und Kolonialwaren: Mehl und Zucker in blauen Pfund- und Halbpfundtüten. Später vier Kater, deren einer Bismarck hieß, die Mauer, die frisch*

*gekalkt werden mußte, ins Sterben verstiegene Polen, auch Sondermeldungen, wenn wer was versenkte, Kartoffeln, die von der Waage polterten, was sich zum Fußende hin verjüngt, Friedhöfe, auf denen ich stand, Fliesen, auf denen ich kniete, Kokosfasern, auf denen ich lag... alles im Beton Eingestampfte, der Saft der Zwiebeln, der die Tränen zieht, der Ring am Finger und die Kuh, die mich leckte... Fragt Oskar nicht, wer sie ist! Er hat keine Worte mehr. Denn was mir früher im Rücken saß, dann meinen Buckel küßte, kommt mir nun und fortan entgegen:*

*Schwarz war die Köchin hinter mir immer schon.*

*Daß sie mir nun auch entgegenkommt, schwarz.*

*Wort, Mantel wenden ließ, schwarz.*

*Mit schwarzer Währung zahlt, schwarz.*

*Während die Kinder, wenn singen, nicht mehr singen:*

*Ist die Schwarze Köchin da? Ja – Ja – Ja!<sup>67</sup>*

Toutes les possibilités d'existence qui s'ouvrent à Oskar seront vérifiées par le son de son tambour en fer blanc. Une fois sorti, il battra sur son tambour la chansonnette de la Cuisinière Noire, qui devient de plus en plus vivante et effrayante. Il interrogera son tambour et découvrira quelle existence il pourra entreprendre à l'ombre d'un épouvantail toujours plus noir. Ce qui était derrière lui auparavant, vient maintenant à son encontre : la Cuisinière Noire, la peur, l'horreur et la mort.

De toute façon, on remarque que l'enfermement à l'hôpital psychiatrique judiciaire marque la fin de l'existence picaresque d'Oskar, aussi bien que la conclusion de la série d'aventures et de mésaventures composant son récit. Dans ce cas, il ne s'agit pas exactement d'une intégration, mais plutôt d'une dés-intégration mise en œuvre par la société : la folie du héros représente l'exclusion définitive du sujet marginal, qui est isolé et confiné, mais quand-même absorbé par la société. On souligne en outre que le roman se conclut avec la présupposition qu'Oskar sera à nouveau en liberté : il ne sait pas quelle existence il entreprendra, mais la mort s'approche de lui dans la figure de la Cuisinière Noire.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 690-692.



En ce qui concerne *Berlin Alexanderplatz*, l'œuvre se conclut par l'intégration du héros dans la société, à la suite d'une mort symbolique : Franz Biberkopf abandonne son existence picaresque et subit une transformation finale.

*Und jetzt ist Franz Biberkopfs irdischer Weg zu Ende. Es ist nun Zeit, daß er zerbrochen wird. Er fällt der dunklen Macht in die Hände, die Tod heißt und die ihm als Aufenthaltsort passend erscheint. Aber er erfährt, was sie über ihn meint, auf eine Weise, die er nicht erwartet hat und die alles übersteigt, was ihn bisher betroffen hat.*

*Sie redet Fraktur mit ihm. Sie klärt ihn über seine Irrtümer, seinen Hochmut und seine Unwissenheit auf. Und damit stürzt zusammen der alte Franz Biberkopf, es ist beendet sein Lebenslauf.*

*Der Mann ist kaputt. Es wird noch ein anderer Biberkopf gezeigt, dem der alte nicht das Wasser reicht und von dem zu erwarten ist, daß er seine Sache besser macht.<sup>68</sup>*

Les péripéties picaresques de Biberkopf touchent alors à leur terme. La vie du héros est décrite dès le début comme un parcours vers l'acquisition d'une conscience. Après une série d'événements qui entraînent Franz vers le fond, il se retrouve dans un lit du service criminel de l'asile de Buch : c'est ici que sa renaissance a lieu.

La mort vient lui rendre visite. À travers l'épisode du dialogue avec la mort, le héros évoque tous ses crimes et en prend conscience. Il rencontre ainsi Lüders, Reinhold, Ida et Mieke. Et, après un voyage difficile et douloureux, il meurt et réussit à renaître.

*Mit tiefem Beben empfängt er das Bild des jämmerlichen Lüders. Der böse Reinhold latscht auf ihn zu. Mit tiefem Beben empfängt er Idas Worte, Miezes Gesicht, sie ist es, nun ist alles erfüllt. Franz weint und weint, ich bin schuldig, ich bin kein Mensch, ich bin ein Vieh, ein Untier.*

*Gestorben ist in dieser Abendstunde Franz Biberkopf, ehemals Transportarbeiter, Einbrecher, Ludewig, Totschläger. Ein anderer ist in dem Bett gelegen. Der andere hat dieselben Papiere wie Franz, sieht aus wie Franz, aber in einer anderen Welt trägt er einen neuen Namen.*

---

<sup>68</sup> Alfred Döblin, *op. cit.*, p. 453.

*Das also ist der Untergang des Franz Biberkopf gewesen, den ich beschreiben wollte vom Auszug Franzens aus der Strafanstalt Tegel bis zu seinem Ende in der Irrenanstalt Buch im Winter 1928-29.*

*Jetzt hänge ich noch einen Bericht an von den ersten Stunden und Tagen eines neuen Menschen, der dieselben Papiere hat wie er.<sup>69</sup>*

Franz Biberkopf, voleur et assassin, meurt dans le lit de Buch, où un nouveau personnage est couché à sa place. Il a le même corps, mais c'est un homme nouveau, qui porte par conséquent un nom nouveau. Le héros renaît en tant que Franz Karl Biberkopf.

*Zum zweitenmal verläßt jetzt Biberkopf ein Haus, in dem er gefangengehalten war, wir sind am Ende unseres weiten Wegs und machen mit Franz zusammen noch einen einzigen kleinen Schritt.*

*Das erste Haus, das er verließ, war die Strafanstalt in Tegel. Verängstigt stand er an der roten Mauer, und als er sich losmachte und die 41 kam und mit ihm nach Berlin fuhr, da standen die Häuser nicht still, die Dächer wollten über Franz fallen, er mußte lange gehen und sitzen, bis alles um ihn ruhig war und er stark genug war, um hier zu bleiben und wieder anzufangen.*

*Jetzt ist er kraftlos. Das feste Haus kann er nicht mehr sehen. Aber siehe, wie er am Stettiner Bahnhof aussteigt, am Vorortbahnhof, und vor ihm das große Baltikumhotel liegt, bewegt – sich – nichts. Die Häuser halten still, die Dächer liegen fest, er kann sich ruhig unter ihnen bewegen, er braucht in keine dunklen Höfe zu kriechen. Ja, dieser Mann – wir wollen ihn Franz Karl Biberkopf nennen, um ihn von dem ersten zu unterscheiden, Franz hat bei der Taufe auch den zweiten Namen bekommen, nach seinem Großvater, dem Vater seiner Mutter – , dieser Mann geht jetzt langsam die Invalidenstraße rauf, an der Ackerstraße vorbei, nach der Brunnenstraße zu, an der gelben Markthalle vorbei, und sieht sich ruhig die Läden und Häuser an und wie die Menschen hier rumrennen, und lange habe ich das alles nicht gesehen, und jetzt bin ich wieder da. Biberkopf war lange weg. Jetzt ist Biberkopf wieder da. Euer Biberkopf ist wieder da.<sup>70</sup>*

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 487-488.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 492-493.

Ce nouveau personnage abandonne l'errance picaresque : il s'intègre au monde social et devient portier dans une fabrique de la banlieue berlinoise. Son chemin picaresque se termine par le dépassement de la dynamique d'inclusion et d'exclusion par rapport à la société, et par l'aboutissement final à une condition sociale définie et fixe.

Dans l'œuvre *Memorias de Pepe Monagas*, les péripéties du héros touchent à leur terme lors d'une intégration finale au sein de la société. Dans ce cas, la fin de l'existence picaresque du héros est marquée par son mariage.

*Mientras estuve en el pueblo, pero mayormente en el último tiempo, pegué a sentirme como sin cabo ni cuerda, escarabajado por una rara desazón; algo que me venía trabajando sin bulla, al modo de la carcoma en los muebles, los entresijos del alma. Noté cómo poco a poco me mermaban la voluntad y el genio pajarero a que de madre fui dado, cayendo en melancolías que nunca tuve y espantándoseme hasta el sueño, a mí, que me quedaba dormido en la flor de un berro y de ahora para después y aboyadito, como un niño al cabo de mamar. Al principio se lo eché al cambio de aires, agua y pitanza, a la cama de crin y tableros de riga, que extrañaba, a lo estiradas y tardías que resultaban las horas del lugar... A todo, menos a lo que era causa cierta de aquella jiriguilla.*

*Lo descubrí de repente y en un desvelo: Soledad. Me faltaba la presencia morenita, salerosa y escachada de aquella risquerilla, debajo de la cual y sin darme cuenta – ¡bendito sea Dios! – había andado en vueltas, como el girasol hace con el alto resplandor que lo embelesa y torna. Caí, ya en los días finales, en que no podía sosegar sin su sol y su sombrita, sin su yesca y su arranque, sin la pimientilla que, como un vivo aroma, le salía de toda la figura. Y caí en algo más grave que esto de tenerla tan simplemente bajo la vista en su patio, en el pilar, sentada en los altos y familiares poyetes del Risco cuando la tardecita iba virando el afán y la luz de la ciudad: caí – y esto con cierto susto – en que la necesitaba todavía más arrente de mí, a toda ella y de puertas adentro, entre mis brazos, a la vera de mi mantel y de mi sueño. ¡Dios, tenía unas misteriosas, inexplicables ganas de casarme... !<sup>71</sup>*

---

<sup>71</sup> Pancho Guerra, *op. cit.*, p. 334-335.

La mystérieuse et inexplicable envie de se marier avec Soledad surprend le héros. Il entreprend alors un voyage pour demander à la jeune fille de l'épouser.

*Nos escurrimos por entre el rebumbio. Teníamos nuestro cuartito preparado en un portón de don Esteban el Baifo, ciudadano del que ya usted se ha ocupado en papeles y hasta en pasillos de teatro.*

*Todo allí era de «ca» los Peñates: nuevito, oliente a recién hecho, relumbrando por los frescos barnices, tan geitosamente muñequados sobre el pinsapo, que esta humilde madera de los pobres amagaba caoba. O uno se lo creía, lo que en ocasiones también vale.*

*En el centro, un catre hermoso, de hierro negro, con sus cuatro perinolas doradas, con sus dos colchones tiernos, restrallando del generoso colmo, con sus sábanas a estrenar; amorositas y tan blancas que ni que las hubieran tejido con lirios del Monte. Y en una punta que aparecía doblada – de alguien que abrió el embozo a cosa hecha – dos grandes letras en realce, la una dentro de la otra, bordadas con tanto esmero como refistoleo por las manos primorosas y amorenadas de la que había sido mi novia, de la que desde hacía un ratito era mi mujer: «P. S.» Pepe. Soledad...*

*Daba pena arrugarlas. Pero mi amigo, todo en este mundo hay que arrugarlo, porque si no, y esto es peor, arruga de por sí.<sup>72</sup>*

Ainsi l'œuvre se termine-t-elle avec le mariage de Pepe, qui marque son intégration au sein de la société. Lorsque Pepe abandonne son existence picaresque, la série de ses pérégrinations ne peut que s'achever.

En conclusion, on remarque que le récit picaresque est constitué par une succession d'épisodes, qui correspondent à la série d'aventures et de mésaventures du héros, et qui traduisent son caractère dynamique. Dans cette perspective, l'existence picaresque se compose par une tension à l'inclusion et en même temps à l'exclusion de la société. Notamment, comme on l'a montré, les péripéties du héros se terminent soit par une répétition perpétuelle soit par la fin de l'existence picaresque.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 345-346.

Dans le premier cas, la conclusion ouverte présuppose une continuation à l'infini des pérégrinations et des aventures du héros, qui finissent par dépasser l'écriture. On imagine alors que le pícáro continuera à exister tel qu'il est, jusqu'à sa mort.

Dans le deuxième cas, au contraire, l'interruption de l'existence picaresque s'avère soit par la mort du héros soit par son intégration au sein de la société : de toutes les façons, le pícáro cesse d'exister en tant que pícáro.

De ce point de vue, on constate que la conclusion de l'existence picaresque assume une importance particulière au sein de la permanence du picaresque aux XXe et XXIe siècles. La mort du pícáro, tel qu'il est, représente en outre un élément essentiel, bien qu'il se décline sous différentes formes : d'un côté la mort peut en fait constituer un terme, présupposé, au-delà de l'écriture, par lequel on imagine une réitération perpétuelle ; de l'autre, la mort peut comporter la conclusion du récit, là où l'intégration dans la société n'est rien d'autre qu'une mort symbolique du personnage, qui abandonne son existence picaresque et sa raison d'être.

## *Conclusions*

La problématique critique autour de la définition de picaresque et de sa permanence à l'époque contemporaine révèle, à partir des années soixante et soixante-dix, une controverse qui n'est pas parvenue à en donner une vision homogène. De fait, l'application d'une catégorie spécifique de la littérature des XVIe et XVIIe siècles à l'époque contemporaine ne peut que causer l'alternance entre une définition historique, qui n'admet en aucun cas la survivance du picaresque, et une caractérisation trop floue, qui à l'inverse risque de s'élargir de façon non pertinente.

L'oscillation entre une conception historique close et une conception a-historique ouverte – pour utiliser les concepts de la synthèse qu'en fait Ulrich Wicks –, ne permet pas de saisir les données essentielles d'une présence très riche et qui n'a pas du tout disparu.

Pour le démontrer, on a pris en considération deux ensembles d'œuvres des XXe et XXIe siècles qui présentent un caractère bien distinct : d'un côté, on a relevé la permanence du genre picaresque dans un corpus restreint, composé par des réécritures ou des adaptations, même cinématographiques, des textes canoniques espagnols ; de l'autre, on a repéré un deuxième corpus plus riche en termes quantitatifs, qui ne représente pas forcément une réélaboration du canon du genre picaresque, et qui montre clairement de quelle façon ce genre est actif à l'époque contemporaine. Cette distinction, qui se fonde *a priori*, permet d'éclaircir les différentes tendances de la permanence du genre aux XXe et XXIe siècles.

Comme on a essayé de le montrer dans le premier chapitre, l'ensemble des réécritures et des adaptations picaresques témoigne de l'attention que la littérature et le cinéma ont porté aux personnages des pícaros et aux récits picaresques des XVIe et XVIIe siècles. Notamment, l'œuvre de Camilo José Cela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, revêt un rôle important en tant que réécriture du *Lazarillo* : tout en gardant la même structure et les mêmes thèmes du chef d'œuvre du XVIe siècle, le roman se propose de donner vie à un Lázaro moderne, perçu dans sa relation avec une Espagne contemporaine, qui finit par destiner le pícaro à l'isolement dans un asile d'aliénés. En revanche, l'adaptation cinématographique de Mario Monicelli, ainsi que le scénario de

Ruggero Maccari et Ettore Scola, montrent la tentative de donner une vision complète des œuvres du canon, sans forcément proposer un contexte historique différent. On a aussi pris en considération une opération éditoriale qui offre une continuation du *Lazarillo* dans le contexte de la mode actuelle des vampires et zombies.

Cependant, l'ensemble des œuvres qui ne présentent pas forcément de références à la tradition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles montre comment la réactivation du genre picaresque ne se borne pas à une réécriture contemporaine. Au contraire, ce groupe témoigne de l'entité et de la diffusion assez ample du genre. Pour aborder l'analyse de ce corpus, on a évidemment essayé d'identifier des caractéristiques spécifiques qui ont survécu, tout en subissant parfois des transformations, au cours des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Pour cette raison, dans le deuxième chapitre, on a pris en considération l'un des éléments essentiels du genre picaresque, c'est-à-dire la confession autobiographique fictive. Dans le but de dégager les niveaux de permanence, on a essayé de dépasser l'oscillation critique qui d'un côté avait fondé sur le récit à la première personne du singulier l'un des critères d'inclusion du genre (excluant toute autre forme de narration), et qui de l'autre risquait d'en sous-estimer l'aspect fondamental. On s'est donc interrogé sur les métamorphoses que cet élément a pu subir à une autre époque, et l'on a constaté que le modèle du narrateur a subi parfois des évolutions. En analysant le corpus, on a en fait remarqué l'existence d'une prédominance de l'usage du narrateur à la première personne du singulier, aussi bien que de la fiction autobiographique. Cependant, on a aussi remarqué que parfois cet élément ne se réactive pas en présence d'une constellation d'autres aspects de permanence : même si la tendance au narrateur homodiégétique demeure dans la littérature contemporaine, la narration à la première personne du singulier ne représente pas un caractère d'exclusion si d'autres aspects de permanence subsistent. À ce propos, il faut aussi mettre l'accent sur les mutations du modèle du narrateur à l'époque contemporaine par rapport aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : la justification du récit d'un antihéros à la première personne du singulier n'a plus de raison d'être lorsque le marginal entre de droit en littérature, ainsi que la nécessité de légitimer la vraisemblance d'un tel récit. Par conséquent, l'exigence de la confession autobiographique fictive se problématise et parfois s'affaiblit. D'ailleurs, au cas où l'adhérence au modèle homodiégétique ne subsiste pas, les rôles du héros et de son existence demeurent en tant qu'éléments centraux. On peut alors affirmer que l'aspect du récit de la vie du héros garde toute son importance,

même en présence d'un narrateur hétérodiégétique. En tout cas, le modèle du narrateur n'invalide pas la forme narrative, car l'élément invariable consiste dans la position centrale que le pícario revêt au sein du récit.

Dans le troisième chapitre, on a pris en considération l'élément de la naissance déshonorée, étant donné qu'il s'agit de l'un des aspects spécifiques de la tradition picaresque. Le héros se caractérise dès le début par sa naissance ignoble et par l'expulsion d'une famille le plus souvent fondée sur un père inconnu et sur une mère aux nombreux amants. Il est évident que le rôle endossé dans la société des XVIe et XVIIe siècles par une telle naissance, dépourvue de l'honneur que la société ne pouvait concéder d'une façon différente, consiste en un abandon primaire : l'expulsion du ventre familial a la fonction de placer le héros dans une position de marginalisation par rapport à la société. Plus précisément, cet élément représente le moteur narratif du récit, car le pícario est censé s'engager dans différentes aventures dans le but de survivre, seul et sans protection, face à un monde hostile. Dans cette perspective, on a remarqué la permanence plus ou moins constante de la naissance ignoble, bien qu'elle puisse aussi assumer des traits symboliques. En tout cas, le pícario se caractérise comme un héros expulsé du ventre familial, ou dépourvu de toute famille. Le motif du père inconnu et de la mère prostituée demeure dans divers romans du corpus, même s'il n'est pas forcément constant. L'aspect invariable peut plutôt être reconnu par l'expulsion primaire, à travers laquelle le héros se trouve jeté dans le monde. On peut alors affirmer que le héros est exclu, expulsé et marginalisé au sein de la famille et ensuite au sein de la société.

Dans le quatrième chapitre, on a abordé la question de la marginalisation du héros, une caractéristique essentielle du récit picaresque, après avoir montré comment cet élément se décline d'abord par une expulsion primaire au sein de la famille. La condition de marginalisation dans laquelle le pícario est immergé dès le début constitue une fonction passive autant qu'active. Si d'un côté le héros est marginalisé par la société, de l'autre il réagit d'une manière dynamique et tire profit de sa propre marginalité. Il ne s'agit pas en effet d'un statut immobilisant, car le héros acquiert une liberté majeure par rapport aux schémas sociaux. En tout cas, la position du héros picaresque reste toujours en marge de la société. De même que la naissance ignoble, la marginalisation du pícario le pousse à entrer dans une dynamique qui déclenche la narration de ses aventures.



Le cinquième chapitre est consacré justement au dynamisme propre au héros picaresque. On remarque ainsi que la nature d'un tel type de personnage se fonde sur une inconstance perpétuelle et sur le refus de toute stabilité. En ce sens, Mario Monicelli définit le pícáro comme le déclencheur d'une série presque infinie de possibilités narratives. Par rapport à la condition de marginalisation, on a mis en évidence que le récit picaresque se constitue sur l'interaction entre le héros et son milieu social : il émerge une double tendance à l'inclusion et à l'exclusion. Bien que d'un côté le héros aspire à être intégré, de l'autre il refuse chaque condition qui pourrait l'immobiliser. Les escroqueries, les ruses, les tentatives de gravir l'échelle sociale, les vagabondages sans but, expriment le caractère dynamique du pícáro, dont l'inconstance se révèle être l'un des éléments spécifiques. En outre, il faut souligner que, dans le refleurissement du genre picaresque aux XXe et XXIe siècles, la nature métamorphique du héros se traduit non seulement par une inconstance sociale et géographique, mais aussi identitaire : le pícáro se caractérise par un changement continuuel d'identité.

Dans le sixième chapitre, on a analysé de quelle façon le récit picaresque, fondé sur une succession d'épisodes, touche à son terme. On a en fait constaté que, dans la reprise du picaresque à l'époque contemporaine, la problématique liée à la conclusion de la structure par séquences finit par revêtir un sens particulier. Étant donné qu'un tel récit se base sur la succession d'aventures, il ne peut se terminer que lorsque cette succession s'interrompt. D'ailleurs, il faut ajouter que cette interruption peut s'avérer seulement par la fin de l'existence du héros picaresque, dont la raison d'être réside dans le caractère répétitif et dans l'inconstance. Lorsque le personnage perd son statut dynamique, et lorsque la double tendance à l'inclusion et à l'exclusion de la société s'achève, il cesse d'être un personnage picaresque. On a ainsi montré que la série d'aventures et de mésaventures touche à son terme soit par une répétition à l'infini de l'inconstance du pícáro – ce qui laisse présupposer qu'il continuera à exister au-delà de l'écriture, tel qu'il est, jusqu'à sa mort –, soit par la fin de l'existence picaresque – ce qui peut se traduire avec la mort du héros, ainsi qu'avec son intégration au sein de la société. Dans cette perspective, l'élément de la mort paraît essentiel : dans le premier cas, la mort représente une conclusion supposée des pérégrinations du héros, que l'on imagine se prolonger au-delà de l'écriture ; dans le second cas, elle représente le terme du récit de l'existence picaresque, soit que le héros meurt soit qu'il s'intègre dans la société.

En conclusion, il est évident que le picaresque ne se réactive pas seulement en fonction d'une réécriture des œuvres canoniques des XVIe et XVIIe siècles, mais aussi qu'il constitue un genre dont la survivance ne peut être mise en question. L'analyse d'une telle permanence dans la littérature contemporaine permet de comprendre que ce genre n'est pas lié exclusivement à une société particulière et à un moment historique précis, mais qu'il relève d'une structure plus profonde qui réussit à s'incarner, au cours de l'histoire, dans l'écriture et dans la tradition littéraire.

## *Appendice*

### *Interview de Mario Monicelli*

Le 14 avril 2010, le metteur en scène Mario Monicelli a consenti à accorder une interview au sujet de cette thèse, notamment à propos de son film *I picari*, réalisé en 1987. La musique de ce film, coproduit avec l'Espagne, est l'œuvre de Lucio Dalla et Mauro Malavasi, et le scénario est signé Leonardo Benvenuti, Suso Cecchi d'Amico, Piero De Bernardi et Mario Monicelli.

*Qual è il motivo che l'ha portata a ideare un progetto creativo (non un mero rifacimento cinematografico di un'opera letteraria) sui romanzi picareschi? Da cosa è nata l'idea?*

Della grande letteratura, e i romanzi picareschi ne fanno parte, mi sono sempre interessato fin da ragazzino. Mi piaceva il tipo di storia, il tono di questi romanzi. Mi piacevano questi personaggi giovani, scaltri, pieni d'iniziativa. Desideravo fare un film su questo argomento e ho cercato di condensare il più possibile i testi classici senza doverne scegliere necessariamente uno solo.<sup>1</sup>

*Perché ha deciso di far rivivere questi personaggi? Cosa hanno in comune i picari del XVI e XVII secolo con l'uomo contemporaneo che lei ritrae nei suoi film?*

Nulla, la spregiudicatezza e l'avventura non hanno a che fare con la nostra attualità che è piuttosto contrassegnata dalla demotivazione e dalla decadenza. L'elemento che mi

---

<sup>1</sup> *Pour quelles raisons avez-vous créé un projet artistique (non pas une simple adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire) sur les romans picaresques ? D'où vous est venue l'idée ?*

Depuis tout petit, je me suis toujours intéressé à la grande littérature, et les romans picaresques en font partie. J'aimais le type d'histoire, le ton de ces romans. J'aimais ces personnages jeunes, débrouillards et pleins d'initiative. Je souhaitais faire un film sur ce sujet et j'ai cherché à condenser au maximum les textes classiques sans devoir en choisir nécessairement un seul.

ha colpito di questi personaggi, e che non ritrovo nella nostra gioventù, è la capacità di rischiare tutto, la forza dell'iniziativa personale, la vitalità che permette di uscire da una condizione di miseria. A mio avviso, questa spinta è completamente assente oggi.<sup>2</sup>

*Come mai I picari è stato giudicato duramente dalla critica? Col senno di poi, ritiene che questo film abbia qualche difetto particolare?*

Questo film non è riuscito, non ho problemi ad ammetterlo. Il mio errore è stato scegliere per i personaggi principali degli attori già cinquantenni. I protagonisti avrebbero dovuto essere più giovani, adolescenti: solo così sarebbe emersa la vitalità della gioventù.<sup>3</sup>

*Conosce la sceneggiatura La Picaresca di Scola e Maccari? C'è una qualche relazione fra il suo film e questa sceneggiatura?*

No, non la conosco assolutamente. Anzi, quando avrò occasione di incontrare Ettore Scola gliene parlerò direttamente.<sup>4</sup>

*Che ruolo ha avuto (se pensa che l'abbia avuto) il picaresco nella sua produzione cinematografica?*

Sicuramente ho ripreso spesso questa tipologia di personaggio giovane, in cerca di avventure, che per uscire dalla povertà decide di non intraprendere la strada tradizionale

---

<sup>2</sup> *Pourquoi avez-vous décidé de faire revivre ces personnages ? Qu'ont en commun les picaresques des XVIe et XVIIe siècles et l'homme de l'époque contemporaine dont vous faites le portrait dans votre film ?*

Rien, l'anticonformisme et l'aventure n'ont rien à voir avec notre époque, qui est plutôt marquée par la démotivation et la déchéance. L'élément qui m'a frappé chez ces personnages, et que je ne retrouve pas dans notre jeunesse, c'est leur capacité à tout risquer, la force de leur initiative personnelle, la vitalité qui leur permet de sortir d'une condition de misère. À mon avis, cette mentalité a totalement disparu de nos jours.

<sup>3</sup> *Pourquoi I picari a-t-il été jugé durement par la critique ? Avec le recul, trouvez-vous un défaut particulier à ce film ?*

Ce film n'est pas réussi, je n'ai aucun problème à l'admettre. Mon erreur a été de choisir pour les personnages principaux des acteurs de plus de cinquante ans. Les protagonistes auraient dû être plus jeunes, adolescents : ce n'est qu'ainsi qu'aurait émergé la vitalité de la jeunesse.

<sup>4</sup> *Connaissez-vous le scénario La Picaresca de Scola et Maccari ? Il y a-t-il une quelconque relation entre votre film et ce scénario ?*

Non, je ne la connais absolument pas. D'ailleurs, quand j'aurai l'occasion de rencontrer Ettore Scola, je lui en parlerai directement.

del duro lavoro. Sì, certo, sono stato molto influenzato dal genere picaresco. Gli aspetti forti di questi personaggi sono la volontà di migliorare le proprie condizioni economiche e la spinta verso il rischio, verso l'avventura. Questi personaggi possiedono una grossa possibilità narrativa, sono ottimi per poter raccontare storie, perché stanno a metà fra il Bene e il Male, la Vita e la Morte: da un personaggio del genere possono venir fuori una serie infinita di avventure.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Quel rôle a tenu (si c'est le cas) le picaresque dans votre production cinématographique ?*

Il est évident que j'ai souvent utilisé ce type de personnage jeune, à la recherche d'aventures, qui pour sortir de la pauvreté décide de ne pas suivre la voie traditionnelle du dur labeur. J'ai effectivement été très influencé par le genre picaresque. Les grands traits de ces personnages sont la volonté d'améliorer leur condition économique et le goût pour le risque, pour l'aventure. Ces personnages recèlent de grandes possibilités narratives, ils sont parfaits pour pouvoir raconter des histoires, car ils sont à mi-chemin entre le bien et le mal, entre la vie et la mort : un personnage de ce genre peut faire naître tout une série d'aventures.

## ***Bibliographie***

### ***Sources primaires***

Alemán Mateo, *Guzmán de Alfarache*, edición de Benito Branacaforte, Madrid : Ediciones Cátedra, 1984.

Aramburu Fernando, *Vida de un piojo llamado Matías*, Barcelona : Tusquets Editores, 2004.

Böll Heinrich, *Ansichten eines Clowns*, Hamburg : Spiegel Verlag, 2007.

Calvino Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano : Oscar Mondadori, 2011.

Calvino Italo, *Ultimo viene il corvo*, Milano : Oscar Mondadori, 2010.

Cela Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona : Ediciones Destino, 1990.

Cela Camilo José, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Barcelona : Editorial Noguer, 1955.

Céline Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, 1952.

Di Ruscio Luigi, *Cristi Polverizzati*, Firenze : Le Lettere, 2009.

Döblin Alfred, *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Olten und Freiburg im Breisgau : Walter-Verlag, 1961.

Fernández-Flórez Darío, *Asesinato de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1976.

Fernández-Flórez Darío, *Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1975.

Fernández-Flórez Darío, *Las memorias secretas de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Plaza & Janes Editores, 1978.

Darío Fernández-Flórez, *Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, Barcelona : Ediciones G. P., 1973.

Gary Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris : Gallimard, 2006.

Gary Romain, *Les Mangeurs d'étoiles*, Paris : Gallimard, 2008.

Gary Romain, *Pour Sganarelle*, Paris : Gallimard, 2003.

Gary Romain, *Les racines du ciel*, Paris : Gallimard, 2009.

Gary Romain, *La Tête coupable*, Paris : Gallimard, 2005.

Giono Jean, *Les grands chemins*, in *Œuvres romanesques complètes*, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Paris : Gallimard, 1980.

Grass Günter, *Die Blechtrommel*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

Guerra Pancho, *Memorias de Pepe Monagas*, Las Palmas de Gran Canaria : Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2010.

Hilsenrath Edgar, *Der Nazi und der Friseur*, München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2010.

González Pérez de Tormes Lázaro, *Lazarillo Z, matar zombis nunca fue pan comido*, Barcelona : Debolsillo, 2010.

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, edición de Joseph Ricapito, Madrid : Ediciones Cátedra, 1984.

Maccari Ruggero *et al.*, *La Picaresca: romanzo e sceneggiatura inediti di Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli e Ettore Scola*, Mantova: Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, 1984.

Maraini Dacia, *Memorie di una ladra*, Milano : Bompiani, 1984.

- Marsé Juan, *Últimas tardes con Teresa*, Barcelona : Seix Barral, 1986.
- Mendoza Eduardo, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona : Seix Barral, 2001.
- Mendoza Eduardo, *El enredo de la bolsa y la vida*, Barcelona : Seix Barral, 2012.
- Mendoza Eduardo, *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona : Seix Barral, 1982.
- Mendoza Eduardo, *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona : Seix Barral, 1979.
- Pennacchi Antonio, *Il fasciocomunista, vita scriteriata di Accio Benassi*, Milano : Mondadori, 2003.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona : Crítica, 1993.
- Sánchez Ferlosio Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona : Ediciones Destino, 2010.
- Sapienza Goliarda, *L'arte della gioia*, Roma : Stampa alternativa, 2006.
- Verri Alessandro, *La madre del torero*, Roma : Aliberti Castelvechi, 2010.



## *Sources secondaires*

Abdeljaouad Firryel, *Les racines du ciel de Romain Gary*, Paris : Gallimard, 2009.

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

Assouline Pierre *et al.*, *Lectures de Romain Gary*, Paris : Gallimard, 2010.

Audi Paul, *Je me suis toujours été un autre. Le paradis de Romain Gary*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2007.

Audi Paul, *La fin de l'impossible, deux ou trois choses que je sais de Romain Gary*, Paris : Christian Bourgois Éditeur, 2005.

Bayard Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris : PUF, 1990.

Bernardini Aldo, *Nino Manfredi*, Roma : Gremese, 1999.

Blackburn Alexander, *The Myth of the Pícaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554-1954*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1979.

Boisen Jørn, *Un pícaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, Odense : Odense University Press, 1996.

Calvino Italo, *Lezioni americane*, Milano : Oscar Mondadori, 1993.

Cantos Pérez Antonio, *La personalidad de Cela y la estructura de su obra narrativa*, Granada : Universidad de Granada, 1972.

Del Monte Alberto, *Il romanzo picaresco*, Napoli : Edizioni Scientifiche Italiane, 1957.

Eustis Christopher, « La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea », *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1986, 41, n° 1-3, p. 225-255.

Gambetti Giacomo, *Vittorio Gassman*, Roma : Gremese, 1999.

Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana: la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma : Gremese, 1990.

Guillén Claudio, *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton : Princeton University Press, 1971.

Labouret Denis, *Les Grands Chemins de Giono ou les détours du temps*, Paris : Éditions Belin, 2000.

Laurenti L. Joseph, *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española: años 1554-1964*, Madrid : CSIC, 1967.

Lewis Richard Warrington Baldwin, *The Picaresque Saint: Representative Figures in Contemporary Fiction*, New York : J. D. Lippincott & Co., 1961.

Maravall José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid : Taurus, 1986.

Miles David H., « The Pícaro's Journey to the Confessional: the Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman », *PMLA*, 1974, 89, n° 5, p. 980-992.

Molho Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », in *Romans picaresques espagnols*, sous la dir. de Maurice Molho et Jean François Reille, Paris : Gallimard, 1968, p. XIII-CLXVII.

Molho Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, Madrid : Anaya, 1972.

Monicelli Mario, *L'arte della commedia*, Bari : Dedalo, 1986.

Pala Mauro, *Allegorie Metropolitane*, Cagliari : CUEC, 2004.

Perez Christophe, *Romain Gary, la comédie de l'absolu*, Paris : Eurédit, 2009.

Petit Jacques, « Permanence et renouveau du picaresque », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, sous la dir. de Michel Mansuy, Paris : Klincksieck, 1971, p. 45-61.

Pinçonat Crystel *et al.*, *Échos picaresques dans le roman du vingtième siècle*, Neully : Atlande, 2003.

Prjevalinsky Olga, *El sistema estético de Camilo José Cela: expresividad y estructura*, Valencia : Castalia, 1960.

*Romain Gary et la pluralité des mondes*, sous la dir. de Mireille Sacotte, Paris : PUF, 2002.

Rico Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona : Seix Barral, 1970.

Schuman Willy, « Wiederkehr der Schelme », *PMLA*, 1966, 81, n° 7, p. 467-474.

Sherrill Rowland A., *Road Book America: Contemporary Culture and the New Picaresque*, Urbana : University of Illinois Press, 2000.

Sobejano Gonzalo, « Sobre la novela picaresca contemporánea », *Boletín del Seminario de Derecho Político, Universidad de Salamanca*, 1964, n° 31, p. 213-225.

Sotelo Vásquez Adolfo, « Camilo José Cela, perfiles de un escritor », *Anuario de Estudios Celianos*, 2005, n° 2, p. 157-185.

Souiller Didier, *Le roman Picaresque*, Paris : PUF, 1989.

Suárez Sara, *Léxico de Camilo José Cela*, Madrid : Ediciones Alfaguara, 1969.

*The picaresque: tradition and displacement*, sous la dir. de Giancarlo Maiorino, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996.

Van Der Will Wilfred, *Pikaro Heute, Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*, Stuttgart : Kohlhammer, 1967.

Wicks Ulrich, « Narrative Distance in Picaresque Fiction », *College Literature*, 1979, 6, n° 3, p. 165-181.

Wicks Ulrich, « The Nature of Picaresque Narrative: a Modal Approach », *PMLA*, 1974, 89, n° 2, p. 240-249.

Wicks Ulrich, *Picaresque Narrative. Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, Westport : Greenwood, 1989.