



HAL
open science

Avatars populaires de la littérature picaresque: récits de vie ” à la marge ” dans les pliegos de cordel (Espagne, XVIIe-XIXe siècles)

Cécile Ci Iglesias

► To cite this version:

Cécile Ci Iglesias. Avatars populaires de la littérature picaresque: récits de vie ” à la marge ” dans les pliegos de cordel (Espagne, XVIIe-XIXe siècles). Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe siècle), 2, Université de Bourgogne, Centre Interlangues, pp.en ligne, 2011, Collection ”Filiations”, (ISSN 2110-5855), 10.58335/filiations.108 . halshs-00684029

HAL Id: halshs-00684029

<https://shs.hal.science/halshs-00684029>

Submitted on 30 Mar 2012

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

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

Avatars populaires de la littérature picaresque :
récits de vie « à la marge » dans les *pliegos de cordel*
(Espagne, XVII^e-XIX^e siècles)

Cécile IGLESIAS

MCF, Centre Interlangues « Texte, Image, Langage » (EA 4182),
Université de Bourgogne, UFR Langues et Communication, 2 Bd
Gabriel, 21000 DIJON, cecile.iglesias [at] u-bourgogne.fr

Cette étude aborde le type de production « populaire » ou
« paralittéraire » que constituent les *pliegos de cordel* afin de
souligner les liens étroits et nombreux que ce type de textes et
leurs interprètes (des aveugles qui semblent surgir des pages du
Lazarillo de Tormes) entretiennent avec la matière picaresque.
L'analyse vise à démontrer que nombre de poèmes ou récits en prose
édités sur ce support précaire confinent au picaresque de par leur
thématique truculente ou leur atmosphère fictionnelle *apicarada*.
L'étude débouche sur l'analyse d'un échantillon significatif de
pliegos de cordel illustrant différentes formes d'analogie entre
roman picaresque et récit de vie à la marge dans la littérature de
colportage en Espagne du XVII^e au XIX^e siècle. À la charnière entre
réalité et fiction, les *pliegos de cordel* et leurs auteurs
témoignent de filiations profondément ancrées dans l'imaginaire
populaire espagnol et qui font du picaresque le langage 'naturel'
du fait divers criminel et de la marginalité.

The present study focuses on "popular" or "paraliterary"
production that are the Spanish *pliegos de cordel* with the view to
underline the numerous and close links that this kind of texts and
their interpreters (blind persons who seem to appear directly from
pages of the *Lazarillo de Tormes*) maintain within the picaresque
literature. The analysis aims at demonstrating that many poems or
narratives in prose, published on the precarious support that are
pliegos de cordel, closely relate to picaresque works due to their
colourful theme or their *apicarada* fictional atmosphere. The study
provides the analysis of a significant corpus of *pliegos de
cordel*, and therefore illustrates various forms of analogy between
picaresque novels and biographies of dropouts in the chapbooks
published in Spain from the XVIIth to the XIXth century. In the
hinge between reality and fiction, *pliegos de cordel* and their
authors testify of filiations profoundly anchored in the Spanish
popular imagination, which make of the picaresque a 'natural'
language for criminal news item and marginality.

paralittérature ; littérature populaire XVII^e-XIX^e siècle ;
littérature de colportage ; picaresque.

Le lien entre le roman picaresque, genre à peu près bien délimité dans les histoires de la littérature espagnole et universelle, et la paralittérature, ou sous-littérature, véhiculée par les confréries d'aveugles en Espagne depuis le Moyen Âge jusqu'aux années 1950 – et connue sous l'appellation *pliegos de cordel* – ne saute pas forcément aux yeux, même pour les spécialistes ayant abordé les questions de la littérature populaire espagnole et de ses rapports avec la littérature traditionnelle orale.

L'expression *pliego de cordel* désigne le fascicule plié et suspendu par une cordelette qu'exposaient les aveugles, spécialisés dans la mendicité et le chant ou récitation de compositions, en général versifiées, mises en vente aux coins des rues, dans les foires et sur les places des villages. Seul ou accompagné d'un guide (le *lazarillo*, en castillan, du nom de l'illustre protagoniste de la pseudo-autobiographie qui a préfiguré le roman picaresque), l'aveugle colporteur chantait ou psalmodiait à pleins poumons des poèmes narratifs de toute

sorte (appelés *romances de ciegos*), des couplets lyriques (*coplas*) et des oraisons, de même qu'il pouvait réciter une historiette illustrée sous forme d'*aleluya* ou vendre des *pliegos* en prose, résumant des romans à la mode.

Dans quelle mesure peut-on repérer dans la masse fluctuante et désordonnée de ces « feuillets volants » (*pliegos volanderos*) des avatars de la littérature picaresque, telle est la question initiale posée dans cette étude. L'objectif du présent travail sera donc, d'abord, de présenter une forme de littérature marginale, peu ou mal connue des non-spécialistes, en insistant sur les points de contact entre la « littérature bleue » qu'a connue l'Espagne depuis l'apparition de l'Imprimerie et la veine picaresque dans son sens le plus large. On utilisera en effet ici l'expression « littérature picaresque » au sens de créations fictionnelles dont l'arrière-plan imaginaire reflète plus ou moins directement le monde des gueux et met en scène des conflits de valeurs, selon un cadre narratif tantôt bien délimité, la pseudo-autobiographie du *pícaro* (qui caractérise les œuvres fondatrices que sont le *Lazarillo*, le *Guzmán de Alfarache* et le *Buscón*)¹, tantôt dans un cadre beaucoup moins strictement défini (récits dont les protagonistes sont ou se comportent comme des *pícaros*).

On examinera donc dans un second temps comment la littérature *de cordel*, si abondante, si foisonnante, si contrastée, peut intégrer parfois des motifs narratifs propres au roman picaresque. En quoi la structure de certains des *romances y coplas de ciegos* a-t-elle à voir avec la démarche du *pícaro* auteur du récit de sa vie d'infamie ? Quels sont les éléments thématiques qui rapprochent du style des écrits *apicarados* les récits de vie à la marge propres d'une des veines les plus fécondes de la littérature de colportage en Espagne sur la période où le *romance* populaire est le plus marginalisé (XVII^e-XIX^e siècles) ?

En effet, la période chronologique retenue pour la présente étude correspond à un changement de goûts littéraire à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles qui est en particulier perceptible dans le domaine de la poésie diffusée oralement, la plupart du temps sous forme chantée, aussi bien dans les fêtes populaires, au pied des fontaines, sous les fenêtres des dames que dans les cercles littéraires. Les anciennes balades chevaleresques et lyriques du *romancero viejo*, tant prisées pendant les trois premiers quarts du XVI^e siècle, commencent à lasser les poètes de cour, qui se mettent à écrire dans un style raffiné en renouvelant les sources d'inspiration, calquées sur la prose à la mode (*romancero morisco*, à la mauresque, et *romancero pastoril*, à la façon de la poésie bucolique), tandis que les aveugles colporteurs abreuvent de plus en plus le grand public de récits sordides, bien loin de la lyrique enchantée encore transmise directement par voie orale de génération en génération.

La démarche adoptée s'articulera selon les étapes suivantes : à travers un rapide état des lieux des études portant sur la littérature de colportage en Espagne, il s'agira dans un premier temps de définir le caractère marginal et/ou populaire des *pliegos de cordel* littéraires. Dans un second temps, on s'attachera à montrer dans quelle mesure nombre de poèmes ou récits en prose édités sur ce support précaire confine au picaresque de par leur thématique truculente ou leur atmosphère fictionnelle *apicarada*. On examinera ensuite la place cruciale et emblématique du *ciego coplero*, l'aveugle aux chansonnettes, au centre des avatars de cette littérature à la marge. Enfin, on proposera une analyse d'un échantillon significatif de *pliegos de cordel*, en vers et en prose, pour illustrer les différents niveaux d'analogie possible entre roman picaresque et récit de vie *apicarado* dans la littérature de colportage en Espagne.

¹ Sur la conception transgénérique de la notion de *picaresque*, voir Claudio GUILLÉN, *Literature as system*, Princeton, Princeton University Press, 1971 (en particulier « Toward a definition of the Picaresque » [1961], p. 71-106, où l'auteur distingue notamment *mythe picaresque* et *roman picaresque*). Pour une vision de synthèse portant sur l'évolution des définitions données à *genre picaresque* dans la littérature en prose en Espagne, on se reportera à l'étude de Fernando CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

La littérature de colportage en Espagne des *pliegos de cordel* et *coplas de ciegos* : littérature marginale ou populaire ?

S'agissant de la paralittérature ou littérature « à la marge » (dite *marginada* en espagnol, selon l'expression consacrée par María Cruz García de Enterría²) diffusée par les aveugles ambulants, il convient de resituer quels sont les enjeux de ce type de production culturelle destinée au public le plus modeste, au regard des postures théoriques sur les notions épineuses comme celles de littérature « populaire », de littérature « orale » ou encore « traditionnelle », qui ont donné lieu à d'interminables débats.

On rappellera simplement que le concept de production littéraire « populaire » a été tantôt entendu au sens de « émanant du peuple » (notamment par la critique romantique qui croyait à la possibilité de créations collectives), tantôt comme « destiné au peuple », et uniquement appliqué à une sous-littérature commerciale ou de propagande, tantôt, dans une tentative de synthèse, comme « admis et intégré par le peuple », ce qui permet d'inclure à la fois le répertoire maintenu par la tradition orale (contes, légendes, parémiologie, poésie folklorique) et les productions semi-orales ou imprimées que le public s'approprie.

Concernant la littérature dite « orale », il convient de mentionner au passage l'éclairante distinction opérée par Paul Zumthor³ entre « oralité première » (celle des sociétés qui ne connaissent pas l'écriture), « oralité seconde » (tradition orale ou semi-orale caractérisant les cultures où les élites maîtrisent et manipulent l'écrit) et « oralité médiatisée » (recréée artificiellement grâce à la technologie, hors *performance*, c'est à dire hors situation de communication en acte entre interprète et public présent et interagissant pendant la réalisation verbale). Le *pliego suelto* est par essence un support mixte, à la fois destiné à être lu (mais souvent acheté par des clients analphabètes dans l'intention de se les faire lire à haute voix) et surtout conçu comme soutien écrit à la mémorisation du texte ; c'est-à-dire que les textes versifiés vendus et chantés par les aveugles étaient dans une très large mesure oralisés, de sorte qu'une partie significative d'entre eux a pu intégrer la mémoire individuelle ou collective de certaines localités ou régions⁴.

Quant à la notion de « traditionalité » littéraire (*tradicionalidad*), elle a donné lieu à d'interminables débats, qui ont en grande partie conditionné la façon d'appréhender le corpus des *pliegos sueltos* littéraires anciens et modernes. Les travaux de Ramón Menéndez Pidal dans la première moitié du XX^e siècle ont valorisé à l'extrême la littérature traditionnelle transmise oralement de génération en génération, tout en considérant comme une dégradation du répertoire traditionnel les productions poétiques à dominante truculente que les aveugles ont continué à vendre massivement depuis la fin du XVI^e siècle (par contraste avec les

² María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor, 1983, p. 11 : « [...] *literatura marginada* es literatura pero está puesta a un lado, se ha preterido, se ha hecho caso omiso de ella como tal literatura, está apartada del campo del estudio de la literatura por voluntad de otros. » (« La littérature à la marge est de la littérature, mais elle est mise à l'écart, on l'a ignorée, omise en tant que littérature, elle est rejetée du champ d'étude de la littérature par une volonté extérieure. » Les traductions de citations espagnoles sont de nous, sauf mention contraire ; elles seront toujours indiquées en note.)

³ Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 27-29.

⁴ À propos du processus bien étudié d'oralisation des supports imprimés de colportage et de leur délicate prise en compte dans les catalogues de *romances*, on pourra consulter notamment l'introduction à un recueil reflétant la tradition contemporaine de la région de Grenade à partir d'une enquête de terrain à l'initiative d'un groupe de socio-linguistes : María Luisa ESCRIBANO PUEO, Tadea FUENTES VÁZQUEZ, E. GÓMEZ-VILLALBA BALLESTEROS et Antonio ROMERO LÓPEZ, *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor*, Granada, Universidad de Granada, 1995, p. 9-17. On pourra également voir l'étude d'un exemple concret par Cécile IGLESIAS, « La oralización de un pliego de cordel: los distintos grados de estilización poética de las dos *Barajas* », *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O.*, (*Oralité, histoire, écriture : réalisations et perspectives. Actes de la Journée d'étude du 15 décembre 1995, Université d'Orléans*) (Dir. Ángel Iglesias Ovejero), 1, 1996, p. 67-84.

versions de poèmes hérités de la geste médiévale, mis au goût du jour au début du XVI^e siècle et qu'ils avaient largement diffusés pendant le premier Siècle d'Or). Avec un certain mépris, les « pidalistes » parlent dès lors de *romancero vulgar*⁵ (autrement dit, de genre poétique destiné au *vulgo*, à la populace), pour désigner les poèmes narratifs présentant les caractéristiques de la production de colportage populaire à partir de la fin du XVI^e siècle – et ce, même si des récits truculents imprimés sur feuillets volants avaient existé bien plus tôt –. Il existe donc un schisme difficilement conciliable entre les tenants du « traditionalisme » poétique, défenseurs de l'oralité directe, et les spécialistes de la paralittérature et des modes de diffusion de la littérature dite populaire, qui s'abstiennent de porter un jugement de valeur sur la qualité des poèmes ainsi diffusés pour s'intéresser en priorité à la valeur sociologique que des formes littéraires produites « pour le peuple » et pas nécessairement « par le peuple » révèlent.

Caro Baroja est le premier à avoir consacré une monographie conséquente à la littérature diffusée sous forme de pliego suelto, en s'intéressant autant aux caractéristiques de ce support papier friable et éphémère qu'aux caractéristiques esthétiques de leur contenu. Son célèbre *Ensayo sobre la literatura de cordel* a fait date⁶, et dès le préambule d'une anthologie très répandue et maintes fois rééditée intitulée *Romances de ciegos* (1966), il pointait l'impact de la figure de l'aveugle colporteur jusqu'au premier tiers du XX^e siècle sur la vie culturelle des campagnes, en particulier dans la moitié sud du pays, de Madrid à Cadix⁷.

L'œuvre du célèbre ethnologue espagnol a ainsi ouvert la voie à d'autres études sur le rôle des aveugles dans la diffusion de la littérature populaire. Les travaux de Jean-François Botrel dans les années 70 et 80 sont à cet égard particulièrement marquants⁸. Parallèlement, Joaquín Marco a élaboré une histoire de la littérature populaire des XIX^e et XX^e siècles en Espagne, portant sur la littérature *de cordel*⁹ ; cet ouvrage de synthèse propose une présentation systématique et rigoureuse de l'ensemble des aspects caractéristiques de la littérature de colportage, en insistant sur la dimension proprement littéraire des *pliegos poéticos*.

Parmi les spécialistes qui ont contribué à la prise en compte académique et critique de ce type de productions littéraires, on peut également se référer aux études de Luis Díaz Viana, qui, dans *Palabras para vender y cantar*, déplore le mépris dans lequel les explorateurs de la tradition orale ont tenu le répertoire provenant de la traditionalisation de *pliegos de cordel*, sous l'effet d'un jugement de valeur esthétique ne valorisant que la lyrique archaïsante, soit par crainte que l'on découvre que cette poésie colportée ait pu interférer, comme cela est à l'évidence le cas, dans le processus de transmission orale, mettant à bas la théorie d'une sorte de tradition orale « pure » qui héritée en ligne directe de l'oralité médiévale¹⁰.

⁵ Flor SALAZAR, « Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar », *Anthropos*, n° 166-167, mayo-agosto 1995, p. 67-71. Cette chercheuse du Seminario Menéndez Pidal a par ailleurs coordonné un vaste catalogue indexé de *romances de ciegos* traditionalisés ou oralisés : Flor SALAZAR (Éd.), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Universidad Complutense, 1999.

⁶ Julio CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969. Plus tard il insistera sur l'importance de la littérature de colportage dans le maintien et l'évolution des formes traditionnelles de culture orale dans *Ensayos sobre la cultura popular española*, Madrid, Dosbe, 1979.

⁷ Julio CARO BAROJA, *Romances de ciegos* (1966), Madrid, Taurus, 1980, p. 7-8.

⁸ Jean-François BOTREL, « Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne », p. 417-482 in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. IX, Paris, Éditions de Boccard, 1973 ; « Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne. II : Des aveugles considérés comme Mass-Media », p. 233-271 in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. X, Paris, Éditions de Boccard, 1974 ; « La littérature du peuple dans l'Espagne contemporaine. Bilan et orientations de recherches », p. 277-300 in *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX (Coloquio hispano-francés. Casa de Velázquez, Madrid, 15-17 de junio, 1987)*, Madrid, Casa de Velázquez-UNED, 1989.

⁹ Joaquín MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XIX-XX (Aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.

¹⁰ Luis DÍAZ VIANA, *Palabras para vender y cantar: literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid, Ámbito, 1987, p. 33.

De même, María Cruz García de Enterría, auteur de l'essai *Literaturas marginadas* (*Littératures marginalisées – ou à la marge –*), examine l'importance des littératures pour les « marges » de la société et les raisons de leur marginalisation au sein de l'histoire littéraire, par ceux qui, au fil des siècles, ont fait de la Littérature une véritable institution académique¹¹.

Ces littératures, doublement marginalisées, donc, existent depuis le Moyen Âge, de manière orale, du temps où l'écrit était un luxe, ou de façon semi orale, quand l'imprimerie a permis une diffusion massive, sur des supports peu onéreux, de productions littéraires bon marché. Le *pliego de cordel* est un support qui d'une certaine façon fait la synthèse de toutes les productions de sous-littérature imaginables puisqu'il accueille sans distinction faits divers sordides rimés, couplets grivois, adaptations abrégées en vers ou en prose de romans en vogue, chansons à la mode et chansons à boire, avec le même naturel qu'il véhicule des recommandations pieuses ou des récits hagiographiques et édifiants.

Les *pliegos sueltos* diffusés par les aveugles ont été si massivement édités et réédités pendant des siècles, qu'on en retrouve des exemplaires aux quatre coins du monde. Les travaux de Pilar García de Diego¹² et de Francisco Aguilar Piñal¹³ ont permis d'initier un travail de dépouillement, catalogage et classification des *pliegos* des XVIII^e et XIX^e siècles de multiples bibliothèques espagnoles et européennes, tandis qu'Antonio Rodríguez Moñino avait initié un travail colossal pour l'édition critique des *pliegos* poétiques des XVI^e et XVII^e siècles¹⁴. De plus, à Iruña, près de Valladolid, la Fondation Joaquín Díaz conserve une collection extrêmement intéressante de *pliegos de cordel*, dont le catalogue est consultable en ligne sur le site de la fondation¹⁵.

Ainsi, depuis près de vingt-cinq ans, le *romancero vulgar*, principale production imprimée sur *pliegos de cordel*, fait l'objet d'un intérêt croissant de la part de chercheurs qui se traduit par une multiplicité d'éditions d'anthologie de *pliegos*, tantôt retranscrits, tantôt édités en fac-simile. C'est le cas des deux recueils édités et préfacés par Isabel Segura : *Romances de señoras* et *Romances horrorrosos*¹⁶. Joaquín Díaz, mettant à profit la collection de sa fondation, a édité notamment les recueils intitulés *Coplas de ciegos. Antología* (*Chansons d'aveugles*, 1992) et *El ciego en sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX* (*L'aveugle à*

¹¹ M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas...*, p. 7-48. Évoquant le discrédit philologique qu'a connu cette forme de production paralittéraire, l'auteur précise p. 11 : « Las literaturas marginadas designan [...] esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes –qué autores– y cuáles –qué obras– pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores. » (« Les littératures à la marge désignent [...] ces œuvres qui ont été placées en marge de la Littérature, mais qui sont toujours là, bien qu'elles aient été oubliées, quand elles n'ont pas été méprisées, par ceux qui décident qui (quels auteurs) et quoi (quelles oeuvres) peuvent et doivent attirer l'attention des critiques, des étudiants et des lecteurs. »)

¹² Pilar GARCÍA DE DIEGO, « Pliegos de cordel », *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares (RDTP)*, XXVII, fascicule 1, 1971, p. 123-164 et fasc. 2, p. 371-409 ; XXVIII, 1972, fasc. 1, p. 157-188 et fasc. 2, p. 317-360 ; XXIX, 1973, fasc. 1, p. 235-275 et fasc. 2, p. 473-515.

¹³ Francisco AGUILAR PIÑAL, *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1972. L'auteur y établit un précieux index des *pliegos vulgares* consultables en Espagne, au Portugal et en France, à partir d'un dépouillement systématique d'une quinzaine de bibliothèques majeures.

¹⁴ Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)*, Madrid, Castalia, 1970 et *Manual de canciones y romances del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1977. Près de trente ans après sa mort en 1970 est paru le *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, dans une édition corrigée et actualisée par Arthur L. F. Askins et Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997.

¹⁵ Accès au catalogue des *pliegos de cordel* de la Fondation Joaquín Díaz : <http://www.funjdiaz.net/pliegos0.cfm>.

¹⁶ Isabel SEGURA SORIANO, Éd. et notes, *Romances de señoras. (Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres)*, Barcelona, Alta Fulla, 1981 et *Romances horrorrosos. (Selección de romances de ciego que cuentan crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas)*, Barcelona, Alta Fulla, 1984.

travers ses chansons. Sélection de pliegos du XIX^e siècle, 1996)¹⁷. Son frère, Luis Díaz Viana, a quant à lui mené à bien quantité de travaux théoriques sur la littérature orale et de colportage, et a coordonné un ambitieux programme de recherche au sein du CSIC, consacré aux récents apports de la critique portant sur les *pliegos de cordel* et à une édition partielle d'une série de *pliegos* d'une des imprimeries madrilènes les plus productives en la matière au XIX^e siècle¹⁸. Il convient de mentionner enfin un très bel ouvrage de Francisco Díaz Maroto qui retrace un *Panorama de la literatura de cordel española* (2001), en adoptant une perspective historique sur l'évolution de ce type d'imprimés, tout en reflétant, grâce à de nombreuses illustrations de frontispices de *pliegos*, la variété considérable de la littérature de colportage en Espagne¹⁹. C'est dans ces publications récentes qu'a été sélectionné l'échantillon de *pliegos* analysés au terme de la présente étude.

Quant aux caractéristiques formelles des *romances de ciegos*, il est clair que les procédés de cette poésie semi-orale n'ont rien de commun à première vue avec les traits définitoires du récit de vie de *pícaro* au sens restreint, ni même avec la structure fictionnelle des livres *apicarados* qui en sont dérivés. Les *romances* se caractérisent d'abord par leur versification simple et répétitive (série de vers, généralement octosyllabiques ou plus courts, assonancés aux vers pairs, parfois disposés en quatrains). Cette formule lancinante est destinée, depuis son origine médiévale, à faciliter la mémorisation de compositions parfois très longues, que les aveugles connaissaient par cœur (et que certains auditeurs étaient capables d'apprendre directement, sans support écrit). La composition poétique des *romances de cordel* a souvent recours à des vers formulaires, c'est à dire à des vers figés, utilisables tels quels d'une composition à l'autre pour exprimer une idée donnée, quel que soit le contexte. Ce procédé est l'une des caractéristiques majeures du *romancero* traditionnel, transmis et refondu oralement, mais les aveugles, lorsqu'ils sont également auteurs, composent justement à l'oreille, et manient avec plus ou moins de talent cet outil de composition commode, piochant dans une sorte de dictionnaire de *fórmulas* mémorisé qui leur fournit des vers *ad hoc* selon les situations à décrire.

Concernant la structure interne des poèmes, ces *romances de ciegos*, dans leur forme imprimée, se distinguent radicalement des *romances viejos* véhiculés par la tradition orale par leur longueur beaucoup plus importante, d'autant qu'ils se composent souvent de plusieurs parties. S'agissant de *romances* narratifs, la forme de composition standard comporte d'abord,

¹⁷ Joaquín DÍAZ, *Coplas de ciegos. Antología*, Valladolid, Ámbito, 1992 ; *El ciego en sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela Libre Editorial / Fundación Once (Letras diferentes), 1996. Ce spécialiste du folklore, qui est avant tout ethnomusicologue, s'est rendu célèbre par ses anthologies discographiques dans les années 70, dont certaines mettent l'accent sur la tradition issue du *romancero vugar* : *De la picaresca tradicional*, Madrid, Movieplay, 1970 ; *Romances truculentos*, Madrid, Movieplay, 1975. Parmi ses productions récentes, on pourra se reporter au CD, accompagné des transcriptions des textes interprétés musicalement à la façon des aveugles colporteurs : *Música en la calle*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2003.

¹⁸ Luis DÍAZ VIANA (Coord.), *Palabras para el pueblo*, édition préparée par Araceli Rodino López, Pilar Martínez Olmo, Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez Carreto, Madrid, CSIC, 2000-2001, 2 vols. Le premier volume, *Aproximación general a la literatura de cordel*, comprend notamment une série de contributions sur le lien entre *pliegos de cordel* et culture populaire, dont une synthèse éclairante de Luis DÍAZ VIANA, « Se venden palabras: los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural », p. 13-38, ainsi qu'une mise en perspective réactualisée de la littérature de colportage comme genre à part entière, de Jean-François BOTREL, « El género de cordel », p. 41-69. Le second volume, *La colección de pliegos del CSIC: Fondos de la Imprenta Hernando*, présente une série de travaux théoriques en lien avec le catalogue de ce fonds conservé par l'équivalent espagnol du CNRS et fournit une reproduction fac-similée d'un échantillon représentatif de cette imprimerie madrilène parmi les dernières à s'être consacrée à la publication de *pliegos sueltos* (Voir la présentation de Luis DÍAZ VIANA, « Literatura de cordel sin complejos: La última gran editorial dedicada a la publicación de pliegos », p. 225-226).

¹⁹ Francisco MENDOZA DÍAZ-MAROTO, *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

après un titre très prometteur, un exorde, souvent stéréotypé et interchangeable (avec invocation à la Vierge, à Dieu ou à une muse et *captatio benevolentiae* de l'auditoire sous la forme d'une interpellation moralisante) ; il s'ensuit un long développement qui suit généralement la chronologie des faits ou les différentes étapes de la vie du protagoniste ; le poème se termine enfin, après l'arrestation, la repentance et la sentence du criminel, par un envoi moralisateur mettant en garde une nouvelle fois l'auditoire contre les dangers qui le guettent. Lorsqu'ils sont oralisés et qu'ils amorcent un processus de traditionalisation dans une communauté donnée, les textes sont inévitablement altérés et écourtés (du fait des limites de la mémorisation et d'une sorte de sélection naturelle de la mémoire qui tend à ne retenir que le plus frappant), si bien que la narration s'en trouve syncopée, et peut acquérir l'aspect tronqué et abrupt des vieux *romances*. Toutes ces particularités poétiques propres à des textes destinés à capter l'attention et à se graver aisément dans les mémoires, n'ont en apparence guère d'affinités structurelles avec les récits picaresques ; la thématique des compositions, en revanche, peut s'y apparenter dans certains cas.

Une littérature qui confine au picaresque : dominante thématique piquante et veine *apicarada* dans les *pliegos*

À l'origine, les premiers compilateurs de *pliegos*, des bibliophiles du XVI^e siècle, ont collecté et édité des *romances viejos*, c'est-à-dire de « vieux » ou « anciens » chants ou ballades sous forme de séries monorimes assonancées aux vers pairs, à l'origine élaborés et interprétés par des trouvères et musiciens de cour dès le XIV^e siècle, puis diffusés oralement dans toutes les strates de la population, sous de multiples variantes, souvent en des versions écourtées ou croisées entre plusieurs compositions, dans un processus de transmission s'enrichissant sans cesse de nouvelles créations.

Les *romances* retenus par les éditeurs de la première moitié du XVI^e siècle²⁰ étaient ceux qui leur semblaient présenter des qualités poétiques remarquables, les rendant dignes d'être sauvés de l'oubli ou de l'altération due à la transmission orale, grâce à l'imprimerie. D'où la vision quelque peu biaisée que nous avons aujourd'hui de la production populaire de la Renaissance, qui ne nous est connue qu'à travers des *pliegos* conservés miraculeusement ou, dans l'immense majorité des cas, par les compilations de *romances* qui ont fleuri tout au long du XVI^e siècle²¹. En réalité, des témoignages littéraires indirects nous révèlent que déjà à cette époque les aveugles ambulants diffusaient toute sorte de poèmes narratifs, souvent des *pliegos noticiosos* (« informatifs ») ou spirituels, mais aussi des compositions burlesques ou sensationnalistes, attisant la curiosité malsaine des auditeurs, bien loin de la vivacité et de l'énergie épiques ou du lyrisme sobre et suggestif prisés par les lecteurs de *romanceros*.

On en trouve une preuve fortuite au détour des *Rosas de romances* éditées en 1573 à Valence. Le dramaturge Juan Timoneda, grand éditeur valencien de *romances* et compositeur à ses

²⁰ La mode éditoriale du *romancero* s'amorce avec la publication du *Cancionero general* (Valence, 1511), qui coïncide avec la diffusion des premiers *pliegos sueltos* poétiques ; elle perdure sous forme de vastes compilations jusqu'au *Romancero general* (Madrid, 1601, 1603, 1604), quoique le goût pour les *romances* anciens et érudits des compilateurs se manifeste en particulier dans l'édition du *Cancionero de romances* édité par Martín Nucio à Anvers (1550) et de la *Silva de romances* (publiée en trois parties, et dans des versions différentes entre 1550 et 1552), sommes romancistiques qui seront rééditées à de multiples reprises tout au long du second Siècle d'Or. Voir l'étude approfondie et novatrice consacrée à l'évolution des éditions de *romanceros* : Mario GARVIN, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2007.

²¹ Au seuil de son étude, qui revendique l'analyse du *romancero viejo* du XVI^e siècle comme genre écrit, Mario Garvin insiste précisément sur la vision déformante que les compilateurs de la tradition orale des XIX^e et XX^e siècles ont projetée sur l'oralité poétique du Moyen Âge et du Siècle d'Or, radicalement inaccessible au chercheur, et pour laquelle les reconstitutions partielles, approximatives et faussées à partir des témoignages écrits conservés sont toujours hasardeuses. Voir : M. GARVIN, *Scripta manent...*, p. 18-20.

heures, reproduit, par erreur, au milieu d'une série de *romances* historiques très sérieux un récit de fait divers scabreux (« La femme qui avait accouché dix fois »²²), tandis qu'il décide de clore le volume consacré aux *romances* amoureux (*Rosa de amores*, 1572), par une curieuse composition révélatrice du goût croissant pour la langue fleurie des rufians (« *Romance* fort gracieux, composé par un très célèbre Birlo, où figurent de nombreux mots du parler des rufians »²³), poème qui détonne fort par sa tonalité burlesque, sans rapport aucun avec la gravité qui préside aux compositions d'amours impossibles de la plupart des *romances*, anciens ou érudits, qui composent l'ouvrage dans son ensemble. Le caractère exceptionnel de ces deux *romances* (sur la totalité des 191 compositions que comprennent les *Rosas de romances* de Timoneda) ne doit pas faire croire qu'il s'agissait d'une catégorie de poèmes encore peu répandus, mais bien qu'au contraire l'éditeur cherchait à écarter des collections éditées ce type de compositions scabreuses chantées par les aveugles. Le fossé se creuse donc davantage entre littérature « traditionnelle » et « littérature populaire » à partir du dernier quart du XVI^e siècle ; si le théâtre est le lieu d'une communion de l'ensemble de la société espagnole, en revanche les pratiques poétiques témoignent de visées très divergentes. Certains poètes lyriques ne s'adressent qu'à un public choisi, se spécialisant dans des formes savantes héritées du pétrarquisme italien, dans des cénacles littéraires et artistiques soutenus par des mécènes ou organisés en académies sur le modèle italien, tandis que d'autres composent également des *romances nuevos* (« nouveaux » ou encore dits « artistiques ») ou bien imitant le style des *romances* médiévaux ou érudits. Ces derniers laissent circuler et diffuser ces poèmes de façon anonyme pour une publication aspirant à davantage de popularité, sans pour autant revendiquer la création de ce genre de poésie réputée facile. Ainsi, de nombreux *romances* de poètes de cour sont d'une part adaptés et mis en musique par des musiciens virtuoses pour les divertissements de la bonne société, mais sont aussi divulgués et repris aux coins des rues par toutes sortes de guitaristes qui les écourtent ou les déforment. Le répertoire destiné spécifiquement à la masse se spécialise au fur et à mesure que l'on avance dans le temps²⁴ : les *pliegos* poétiques consultables en archives qui datent des XVIII^e et XIX^e siècle présentent des caractéristiques formelles et des constantes thématiques assez

²² « Romance de una muger que parió trezientos y setenta hijos », *Rosa gentil*, f. liiii v° dans : Juan TIMONEDA, *Rosas de Romances (Valencia, 1573)*, Éd. Antonio Rodríguez Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia, 1963. Cette composition, caractéristique des *casos* relatant faits divers horribles, catastrophes naturelles et calamités diverses ou phénomènes surnaturels ou monstrueux, est insérée entre l'illustre et ancien « Romance de Sevilla » et une composition historique intitulée « Romance de don Manuel de León » ; cette insertion incohérente vu la thématique générale du recueil, à tonalité plutôt épique et glorieuse, peut être le fait d'une simple négligence au moment de reproduire un *pliego* où la narration du « phénomène » était probablement imprimée à la suite de celui des amours de Sevilla (personnage féminin), comme c'était souvent le cas pour compléter la dernière page d'un *pliego*.

²³ « Romance muy bizarro, compuesto pour un muy afamado Birlo, en el cual se comprenden muchos vocablos rufianescos », *Rosa de amores*, f. lxxviii v°-lxx v° dans : J. TIMONEDA, *Rosas de romances... Ce romance au langage picaresque préfigure en quelque sorte les jácaras que composera plus tard Francisco de Quevedo en faisant correspondre le rufian Escarramán, depuis sa prison, et sa fiancée volage, la Méndez, ainsi qu'une ribambelle de rufians de tout poil. Voir l'ensemble des jácaras de Francisco de QUEVEDO, Poesía original completa*, Éd. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996, n° 849-864, p. 1119-1173.

²⁴ M. C. García de Enterría examine en détail un *pliego* édité en 1595, qui présente déjà toutes les caractéristiques des récits de faits divers sordides du *romancero vulgar* qui seront légion au siècle suivant : « Caso horrible [*sic*] y espantoso sucedido a veynte y un dias del mes de Março deste año de mil y quinientos y noventa y cinco, que trata del reguroso [*sic*] castigo que Jesús Christo nuestro Señor permitió que viniessen contra un mal Christiano, porque menospreciaua y burlaza de la Bula y Jubileos cuentase de como los demonios hizieron Justicia del. Compuestas [*sic*] por Benito Carrasco vezino de Avila, y con licencia impresso en Barcelona en este año de 1595. Con un romance nuevo de Lope de Vega es muy gracioso. » M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA, *Literaturas marginadas...*, p. 68-78.

schématiques, témoignant de la standardisation de cette forme de poésie narrative à la charnière entre la presse à sensation, le manuel pieux et le livret de bal.

Cette production de la littérature *de cordel* dite *vulgar*, ou « populaire », subit clairement une forme de dégradation qualitative sur le plan matériel, d'abord, puisque les supports utilisés sont de plus en plus précaires (papier et encre de moindre qualité), et sur le plan textuel, au sens où la production massive de poèmes pieux ou de narrations de *casos* (« faits divers ») versifiées entraîne des pratiques d'écriture mécanique, de composition à la chaîne, avec un maniement appauvri et stéréotypé des vers ou groupes de vers formulaires, de sorte que parfois seuls varient les noms des protagonistes et les détails contextuels de l'anecdote (dates, lieux, nombre de victimes).

On trouve en effet une diversité extrême dans le répertoire narratif et poétique des *ciegos copleros*, à commencer par les quelques *romances* issus de la tradition ancienne qui ont su traverser les siècles dans la mémoire collective par la transmission orale, alimentant à son tour en partie la diffusion sous forme de *pliegos sueltos*. Les *romances viejos* les plus prisés chez les éditeurs de *pliegos* sont des poèmes tels que « Le Marquis de Mantoue »²⁵ ou « Gerineldo »²⁶, pour n'en citer que deux.

Le répertoire religieux est quant à lui extrêmement fourni et diversifié, comprenant à la fois des textes de prières, comme une prière attribuée à Saint Antoine²⁷, des séries allégoriques à finalité pieuse, comme le « Réveil spirituel »²⁸ ou « Le jeu de cartes du soldat Richard »²⁹, ou encore une myriade de récits hagiographiques et de narrations se rapportant à des faits miraculeux, comme par exemple le récit des « Miracles de l'Ange Gardien », inspiré d'un fait historique célèbre³⁰. Ces compositions témoignent de l'utilisation didactique et doctrinale par l'Église du relais des *ciegos*, mendiant aux portes des églises et offrant leurs services pour toutes sortes d'oraisons, comme le reflétait déjà le premier maître aveugle de Lazare, hors pair dans l'art de la déclamation caritative et dans la mendicité³¹. Mais les aveugles divulguent aussi des textes bien peu orthodoxes relevant des superstitions populaires : remèdes de grand mère et formules incantatoires pour toutes sortes de maux quotidiens.

À l'opposé, le versant burlesque et paillard est particulièrement fécond dans le répertoire de colportage, en particulier sous la forme de tirades misogynes ou anti-féminines (« Dis-moi comment tu t'appelles et je te dirai qui tu es »³²), en concordance avec le motif picaresque de la critique du mariage hérité de la tradition ecclésiastique et parémiologique. On le retrouve

²⁵ Voir la reproduction facsimilée de la première page du pliego « Romance del Marqués de Mantua [...] compuesto por Marco Pérez », édité à Valence, en 1597 et reproduite dans les années 1734-1765, par l'imprimerie Cosme Granja, dans : F. MENDOZA DÍAZ-MAROTO, *Panorama de la literatura de cordel...*, p. 95.

²⁶ Voir par exemple J. CARO BAROJA, *Romances de ciegos*, p. 17-20, n°1, « Canción nueva de Gerineldo » : il s'agit d'une version retravaillée du célèbre *romance* ancien, éditée à Valladolid, Imprenta de Santarén, en 1851.

²⁷ « Responsorio de San Antonio », version chantée et texte de *pliego* édité par : J. DÍAZ, *Música de la calle...*, n° 3, livret, p. 22.

²⁸ « El Despertador espiritual. / Curioso romance, / en el que se espresan [sic] / las voces con que se ha de despertar al pecador, que por su gran desdicha está durmiendo en el pecado », *pliego* en deux parties, 8 f., Madrid, s. éd., 1875, reproduit en fac-simil dans : J. DÍAZ, *Coplas de ciegos...*, p. 61-68.

²⁹ « Coplas de la baraja para cantar a lo divino » (précédé de « La divina pelegrina »), Madrid, J. M. Marés, 1847 (*pliego* consulté à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Cote : U-11169, n°201). Cette composition est passée dans la tradition orale de nombreuses régions d'Espagne, en particulier comme chant du Jeudi Saint. Il en existe une version plus complexe narrativement, « La baraja del soldado Ricarte ». Voir à ce propos : C. IGLESIAS, « La oralización de un pliego de cordel... », p. 67-84.

³⁰ « Milagros del Ángel de la Guarda », version chantée et texte de *pliego* édité par : J. DÍAZ, *Música de la calle...*, n° 6, livret, p. 26-27.

³¹ ANONYME, *La vida de Lazarillo de Tormes / La vie de Lazarillo de Tormés*, Trad. et introd. de Bernard Sésé, éd. bilingue, Paris, Gallimard, 1994, Traité I, p. 96-100.

³² « Dime cómo te llamas y te diré cómo eres », version chantée et texte de *pliego* édité par J. DÍAZ, *Música de la calle...*, n° 2, livret, p. 21.

en particulier chez un Quevedo, dans le troisième livre du *Buscón*³³. Les poèmes tournant en dérision les défauts masculins ne sont pas en reste, même s'ils sont globalement moins nombreux (« Les défauts des hommes »³⁴). Parmi les chansons à l'humour le plus scabreux on peut citer les « Vertus du bien chier »³⁵, où l'on retrouve le motif scatologique de la tradition populaire, exploité ponctuellement dans le roman picaresque quévédien³⁶. Ces compositions humoristiques souvent grossières ont donc à voir avec la démarche de certains auteurs picaresques, puisque l'élément humoristique, volontiers outrancier, et le registre bas sont des traits caractéristiques du genre picaresque³⁷.

Enfin, le répertoire des aveugles colporteurs comprend quantité de récits d'aventures de héros atypiques, tels que *valentones* (« bravaches ») et *mujeres bravas* (« femmes indomptables »), qui plongent de plain pied le public dans l'univers des marges de la société. Il peut s'agir d'aventuriers populaires, tels que « Diego Corrientes », le voleur au grand cœur d'Andalousie, dont les péripéties sont relatées dans quantité de versions imprimées en vers qui sont passées dans la tradition orale de bon nombre de régions³⁸. De même parmi les récits de vie de personnages féminins au caractère bien trempé, souvent dotés de qualités réputées viriles (courage, cruauté), on pourra citer les cas célèbres de « Rosaura la del guante »³⁹ ou encore de « La valiente Espinela »⁴⁰. Ces récits retracent le parcours de personnalités hautes en couleur qui se sont souvent retrouvées en marge de la société par un concours de circonstances : il s'agit fréquemment de personnages bien nés ou en tout cas issus de familles honnêtes qui, se retrouvant orphelins et privés de repères, n'ont d'autre choix que de transgresser les lois

³³ Francisco de QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, Éd. Domingo Ynduráin, Fernando Lázaro Carreter [1980], Madrid, Cátedra, 2005, III, 5-10, p. 249-308 : pour accéder au rang social auquel il aspire, Pablos tente de séduire d'abord la fille de l'auberge où il réside après un séjour en prison, en se faisant passer pour un riche rentier, don Ramiro de Guzmán, puis il cherche à conclure un mariage avantageux sous le nom de don Felipe Tristán, généreux et galant gentilhomme, avant de devenir coureur de nonnes (*galán de monjas*), puis de devenir, au sein d'une troupe de comédiens ambulants, l'amant de la femme du directeur de la compagnie, avec sa bénédiction ; à la suite de ces échecs de séduction et dans la logique de cette déchéance sur le plan amoureux, il se retrouvera finalement en concubinage avec la prostituée de Séville « La Grajales », comble du déshonneur matrimonial.

³⁴ « Las faltas de los hombres / sacadas a relucir por un congreso de mujeres de experiencia, / a fin de que las muchachas casaderas sepan de que [*sic*] defectos / adolecen y como se han de conducir con ellos. / Van al fin unos trovos de amor », *pliego* de 4 f., imprimé sans mention de lieu d'édition, imprimerie « El Abanico », sans date d'édition, reproduit en fac-simil dans : J. DÍAZ, *Coplas de ciegos...*, p. 115-118. Version chantée et texte de *pliego* édité par : J. DÍAZ, *Música en la calle...*, n° 7, livret, p. 28-29.

³⁵ « Virtudes del cagar. Nuevo discurso pronunciado en la Cátedra cagadora de la Universidad de Ensulamanca: por Macario Cagón », Reus, Librería Juan Grau, s. d., texte édité par : J. DÍAZ, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela Libre Editorial, 1996, p. 103-111.

³⁶ F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, I, 5, p. 145-148 : il s'agit du célèbre épisode de bisutage que subit Pablos de la part de ses compagnons de chambrée, qui parviennent à lui faire croire qu'il s'est laissé aller dans son lit, alors qu'il s'agit d'une farce particulièrement grossière. Cette expérience humiliante « régressive » marque en réalité dans une lecture carnavalesque du *Buscón* l'épreuve initiatique déterminante qui fait passer le protagoniste du côté des *pícaros* avertis au lieu d'en être la victime.

³⁷ E. MACAYA TREJOS, « El *Lazarillo de Tormes*: La evolución picaresca y la comicidad », *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica San José*, 1983, vol. 9, n° 1, p. 123-134.

³⁸ Entre autres versions imprimées de l'histoire de Diego Corrientes, on peut citer : « Canción andaluza de Diego Corrientes », Valladolid, F. Santarén, 1884, mentionnée comme une chanson très populaire en Espagne à la fin du XIX^e siècle par J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel...*, p. 219. Voir Cécile IGLESIAS GIRAUD et Ángel IGLESIAS OVEJERO, *Romances y coplas de El Rebollar*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1998, n° 116, p. 253.

³⁹ *Romance* édité sur des *pliegos de cordel* au XVIII^e siècle du type de celui-ci : « Rosaura la del guante », Madrid, Imp. La Cruzada, 1752, en deux parties, signalé par F. AGUILAR PIÑAL, *Romancero popular del siglo XVIII...*, p. 78. Constatamment réédité au XIX^e siècle, ce *romance* est passé dans la tradition orale de certaines régions. Voir : C. IGLESIAS GIRAUD et Á. IGLESIAS OVEJERO, *Romances y coplas...*, n° 38, p. 147-150.

⁴⁰ « La valiente Espinela. / Nueva relación y curioso romance, / en que se declara y da cuenta de lo que sucedió a esta doncella », Madrid, J. Marés, 1849, 4 f., reproduit en fac-simil par J. DÍAZ, *Coplas de ciegos...*, p. 25-28.

sociales. Mais peut s'agir de protagonistes choisissant délibérément de tourner le dos à la morale et au carcan des règles sociales, comme dans les récits relatant les aventures de *pícaros* aristocratiques tels ceux de Cervantès (*Rinconete y Cortadillo*) ou d'Alonso Castillo de Solórzano (*Las harpías en Madrid* ou *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*). Le cas de figure archétypique du roman picaresque au sens strict, où un *pícaro*, de naissance plus que douteuse, fait le récit rétrospectif de sa quête d'ascension et de reconnaissance sociales ou de son parcours d'édification morale, finalement infructueuse ou inachevée, est pour ainsi dire rarissime, mais nous en examinerons un exemple en prose dans la dernière partie de cette étude. En revanche, on retrouve dans ces récits de vie de bandits et larrons un sens de l'honneur exacerbé qui guide leurs actions (vengeances amoureuses, forfaits pour délivrer de la prison leurs complices, etc.).

Les récits de faits divers sordides ou sensationnels, quant à eux, qui alimentent et exploitent la curiosité malsaine de tout un chacun constituent à n'en pas douter la catégorie la plus nourrie du répertoire des *ciegos*, suivie de près par le répertoire religieux. On pourrait y voir la veine *apicarada* proprement dite, du fait du caractère asocial des criminels qui en sont les protagonistes, comme par exemple « La sœur de l'assassin » ou « Les crimes de Xarabo »⁴¹. Ces récits versifiés sont souvent rédigés dans l'urgence, sur la base des témoignages et confessions des détenus avant l'exécution de leurs sentence, ce qui leur donne un caractère de vérité, sinon d'actualité (quoique cette authenticité revendiquée ne puisse empêcher, naturellement, la manipulation inhérente à tout récit, quel que soit son degré de fictionnalité voulu). Les récits de vie de criminels en série, de parricides, d'infanticides, comportent un degré de violence absent des romans picaresques ; mais ils ont en commun avec les récits de *pícaros*, une visée moralisante qui justifie, du moins de façon rhétorique, la complaisance avec laquelle sont dépeintes des horreurs contre-nature. Cette visée didactico-morale apparaît en particulier dans les exordes et les envois des compositions, de même que dans les romans de *pícaros*, les prologues à la charge du *pícaro* expliquent les raisons du récit autobiographique d'un parcours d'infamie. Ces récits sordides renferment également une vision pessimiste de l'humanité, de par leur ton fataliste et leurs mises en gardes inapplicables. Le déterminisme social est suggéré dans bon nombre de récits, qui insistent sur l'origine des malheurs perpétrés par les criminels dénaturés : la mauvaise éducation que leur ont inculquée leurs parents (soit par leur attitude liée à leurs propres vices – ivrognerie, infidélité –, soit par leur autoritarisme ou leur cruauté poussant à la rébellion, soit par leur laxisme irresponsable). En cela, on retrouve quelque chose des récits *ab ovo* des premiers romans picaresques, où l'origine infamante du narrateur le configure d'emblée comme un anti-héros ne pouvant échapper ni à sa condition sociale ni à son destin de déchéance morale. Une composante manifeste de critique sociale rapproche également certains des récits sordides des *ciegos* des récits de *pícaros*, comme nous le verrons dans la dernière partie de cette contribution.

Ainsi donc, l'écrasante majorité des *pliegos* des XVIII^e et XIX^e siècles mettent en scène des héros hors normes, des femmes dotées de qualités masculines, des hommes sans naissance, intrépides et en rupture avec les normes sociales et morales (voleurs, contrebandiers, abuseurs, etc.). Julio Caro Baroja a remarqué que ces abondants récits de vie « à la marge » sont en consonance avec le monde des fripons du roman picaresque : « [...] casi todos estos romances son de ambiente andaluz, corresponden al siglo XVIII y pintan héroes que andan al

⁴¹ « La hermana del asesino » et « Los crímenes del Jarabo ». Versions chantées et textes de *pliegos* édités par : J. DÍAZ, *Música en la calle...*, n° 9 et 10, livret, p. 32-38.

borde del crimen o dentro del crimen, como si fueran grandes hombres, o grandes mujeres »

⁴².

Caro Baroja y voit une métamorphose du héros chevaleresque en anti-héros méridional et marginal. Dans la continuité de ce que démontre Gilles Del Vecchio dans le présent ouvrage à propos du détournement de la littérature chevaleresque dans le roman picaresque, j'aurais tendance à y voir plutôt la transformation populaire et moderne du *pícaro* du *Lazarillo* ou du *Buscón*, en aventurier cynique, sans foi ni loi, qu'un enrobage bien-pensant, placé en début et en fin de composition, fait passer pour des contre-modèles à ne pas suivre. Ce n'est pas à mon sens le chevalier du *romance viejo* qui s'est transformé en cavalier hors-la-loi, mais plutôt l'anti-héros rebelle, devenu modèle littéraire consacré par les belles lettres, qui à son tour se retrouve adopté par la littérature de colportage.

Le *ciego coplero* au centre des avatars picaresques de cette littérature à la marge

Acteur central de la diffusion à la fois imprimée et orale des compositions figurant sur les *pliegos de cordel*, l'aveugle ambulant constitue déjà en soi un motif picaresque, en tant que figurant des marges de la société dépeintes dans les récits de *pícaros*, où mendiants, femmes de mauvaise vie, enfants des rues, tirent le diable par la queue pour se hisser dans l'échelle sociale. On perçoit dès lors une forme de jeu de miroirs entre réalité et littérature qui mérite qu'on s'y arrête⁴³.

L'aveugle comme réalité sociale

Au Moyen Âge, les aveugles font partie des personnes qui en raison d'une incapacité physique (due à un handicap de naissance, à des accidents, blessures ou maladies divers, ou encore à la vieillesse) se trouvent dans l'impossibilité d'exercer un métier manuel agricole ou urbain et, réduits à la pauvreté en l'absence de toute structure d'aide publique, se consacrent à la mendicité. Mais il convient de rappeler qu'à cette époque, le pauvre, le mendiant, trouve sa justification dans la hiérarchie sociale parce qu'il donne précisément l'occasion aux chrétiens mieux placés d'exercer la charité.

C'est au cours du XVI^e siècle, à la suite d'une série de catastrophes économiques, sanitaires et militaires, que la question de la pauvreté commence à faire problème, et que les autorités veilleront à encadrer et mettre au travail la masse croissante des pauvres jetés sur les routes par la famine. C'est précisément dans ce contexte social de crise généralisée que va surgir le roman picaresque.

Les aveugles s'étaient organisés en confréries dès le Moyen Âge, fondées sur l'entraide mutuelle (prise en charge des funérailles des membres décédés, messes dites pour leurs bienfaiteurs, organisation de banquets fraternels)⁴⁴. Ainsi, par exemple, la confrérie d'aveugles de Madrid fut fondée en 1580 (Hermandad de Nuestra Señora de la Visitación y Ánimas del Purgatorio). Les confréries d'aveugles devinrent de véritables groupes de pression, capables de défendre leurs intérêts, y compris par l'intimidation et les démonstrations de force.

⁴² J. CARO BAROJA, *Romances de ciegos...*, p. 10 (« Presque tous ces *romances* présentent une atmosphère andalouse, correspondant au XVIII^e siècle, et dépeignent des héros qui sont au bord ou au cœur du crime, comme s'ils étaient de grands hommes ou de grandes femmes »).

⁴³ Outre les travaux de spécialistes de paralittérature cités précédemment, je tiens à mentionner ici une étude tout à fait éclairante réalisée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise : Virginie BOUTET, *El ciego callejero: realidad social y representaciones literarias*, Mémoire de Maîtrise LLCE Espagnol, dirigé par Cécile Iglesias et Emmanuel Larraz, Université de Bourgogne, juin 2001, 111 p., inédit.

⁴⁴ J.-F. BOTREL, « Les aveugles colporteurs d'imprimés... », 1973, p. 418.

Ces confréries se constituèrent progressivement en véritables corporations qui visaient à contrôler le métier de la récitation ou du chant des oraisons en échange d'aumônes et de la vente de *pliegos sueltos*. Leur fonctionnement exigeait une cotisation très élevée pour devenir membre (200 réaux en 1654) et préconisait une bonne moralité, afin de limiter le nombre des aveugles autorisés à vendre des *pliegos*⁴⁵ ; une organisation professionnelle fondée sur une sélection drastique, en somme, bien éloignée du but caritatif affiché par la Confrérie.

Un décret du 24 décembre 1614 supprima les *gremios* madrilène, à l'exception de la confrérie des aveugles, dans l'idée de limiter les risques de débordements sociaux liés à la mendicité si cette organisation venait à disparaître ; malgré cela, par sécurité, les aveugles se placèrent sous la protection du pouvoir ecclésiastique et reconstituèrent leur confrérie sous le patronage d'un couvent, de façon à être reconnus officiellement et ne plus être considérés comme des mendiants.

C'est ainsi qu'en 1666 ils parvinrent à faire reconnaître leur spécialisation professionnelle, distincte de la simple mendicité, et veillèrent à faire respecter leurs prérogatives et à les faire reconnaître officiellement par le biais de *privilegios* qui leurs garantissaient le monopole de la distribution des imprimés. C'est pourquoi à partir de 1680 la Confrérie des aveugles a-t-elle été à l'origine de différents procès, qu'elle a généralement remportés, contre ceux qui voulaient casser ce monopole, à savoir les imprimeurs et les libraires. Les aveugles se mirent également à revendiquer différents points clés : l'exclusivité de la vente des gazettes et des almanachs, l'obligation de n'utiliser qu'une seule qualité de papier, la garantie de prix bas, une date fixe pour la livraison de la marchandise⁴⁶.

Cette organisation extrêmement bien calculée est restée en vigueur tout au long des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, jusqu'à la fondation de la ONCE⁴⁷ en 1942 qui, quant à elle, a obtenu le monopole de la vente des billets de loterie nationale avant d'organiser sa propre loterie. Quant à la spécialisation de diffusion et d'interprétation de *pliegos de cordel*, elle s'est maintenue jusque dans les années 60 du siècle dernier.

L'aveugle médiateur de la littérature populaire oralisée

L'aveugle colporteur joue le rôle de passeur, de médiateur, puisqu'il récite ou chante les textes des feuillets volants qu'il vend. La plupart du temps l'auditoire n'achète guère les *pliegos*, mais à force de les entendre en boucle, les enfants comme les adultes finissent par les savoir par cœur, d'autant que les musiques, très monotones et lancinantes, sont souvent les mêmes, ce qui facilite la mémorisation et que d'autre part les compositeurs ont recours au système ancestral des vers formulaires, déjà pratiqué dans les gestes homériques, et grâce auquel l'auteur du texte pioche dans un répertoire de formules toutes faites, souvent interchangeables d'une composition à l'autre, de même qu'il utilise des schémas narratifs stéréotypés avec des invariants qui ont été largement étudiés (exorde avec invocation divine / date fatidique / récit syncopé avec passages dialogués / fin brutale / morale finale ou avertissement à l'auditoire)⁴⁸.

⁴⁵ J.-F. BOTREL, « Les aveugles colporteurs d'imprimés... », 1973, p. 428.

⁴⁶ J.-F. BOTREL, « Les aveugles colporteurs d'imprimés... », 1973, p. 432.

⁴⁷ ONCE : Organización Nacional de Ciegos de España (Organisation Nationale des Aveugles Espagnols), fondée par Luis de Rosal y Caro (1881-1957).

⁴⁸ Orest R. OCHRYMOWYCZ, « Some Observations on Formulaic Diction, Twinning and Enjambment in the Traditional Poetry of Spain », p. 155-163 in Diego CATALÁN *et alii* (Éd.), *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional. University of California, Davis, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal – Universidad Complutense de Madrid / CILAS, University of California, San Diego / University of California, Davis, 1979*. On pourra consulter également pour des corpus de traditionnalisation récente ayant comme support des *pliegos de cordel* : Cécile IGLESIAS, « L'usage esthétique de la *fórmula* dans le *romancero* traditionnel », *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O. (Usages de la formule. Actes du Colloque international 21-22 novembre 1997, Université d'Orléans)*, Dir. Ángel Iglesias Ovejero, 2, 1998, p. 89-104.

L'aveugle ambulant servait donc de lien entre les différents mondes qui composaient la société espagnole : monde urbain (où se fabriquaient les *pliegos*) et monde rural, pour glaner les aumônes nécessaires à la survie ; cette situation d'intermédiaire entre ville et campagne en a fait l'acteur privilégié de la littérature populaire, au contact permanent de la tradition orale des campagnes. Il constitue de fait une figure emblématique de la vie culturelle des villages et des villes, comme en témoigne l'abondance de représentations du *ciego de las coplas* dans l'iconographie *costumbrista*.

C'est le cas de la célèbre tapisserie de Francisco de Goya, *El ciego de la guitarra* (1778)⁴⁹, véritable *cuadro de costumbres* madrilène. L'aveugle populaire y est représenté en compagnie de son guide, un peu en retrait à sa gauche ; le garçonnet à la mimique "picaresque" regarde effrontément le spectateur et non le public représenté dans le tableau. L'aveugle, dont l'infirmité est exprimée par des yeux dans le vague, joue de la guitare et semble chanter des *romances* ou réciter un *caso*. Sur sa droite s'est attroupé un petit groupe d'hommes enveloppés dans leurs capes et deux jeunes filles qui regardent intriguées un personnage vêtu avec élégance, lequel fait mine de mettre la main à la bourse. Le motif de l'aveugle des rues est donc ici prétexte à illustrer une scène piquante et typique du Madrid populaire si cher à Goya.

Dans la même veine *costumbrista*, on peut mentionner parmi tant d'autres la gravure colorisée dessinée par Manuel de la Cruz Cano, intitulée *Ciego jacarero. Aveugle chansonnier* (Madrid, 1777), qui est la première planche figurant dans une collection de costumes typiques⁵⁰.

L'aveugle est représenté de face, portant chapeau sombre, cape longue et un ensemble très simple composé par un pantalon de toile et une blouse épaisse ; il esquisse un pas de danse, le menton baissé, relevant bien haut sa guitare. Ici, point de *lazarillo*, mais un chien fidèle, compagnon de substitution destiné à le guider dans ses déambulations. Cette substitution visuelle du *pícaro* par un animal de compagnie est très suggestive si l'on songe à la façon dont Cervantès a fait parler deux chiens, Cipión y Berganza dans son ultime nouvelle exemplaire *El coloquio de los perros* ; le récit de vie du second révèle un parcours fort proche de ceux des héros picaresques⁵¹.

L'aveugle représenté sur les *pliegos sueltos*

Souvent, les vignettes figurant en tête du *pliego* indiquent la nature de la composition et parfois l'illustrent. S'agissant dans bien des cas de chansons, les vignettes avec des instruments de musique sont fréquentes, comme en témoignent deux des *pliegos* étudiés plus loin.

Celui du violon enchanté, intitulé « El violín encantado », illustre l'anecdote relatée dans le corps textuel du *pliego*, en faisant apparaître un nain et un valet un violon à la main. En revanche celui des « Villancicos del tío Pingajo » est constitué de deux vignettes juxtaposées qui semblent stéréotypées : une femme agitant un tambourin à gauche et un homme tenant une guitare à droite.

Dans d'autres cas la même illustration, avec des adaptations servira à indiquer simplement qu'il s'agit de paroles de chansons à interpréter musicalement. On a alors affaire à une sorte de jeu de miroir entre l'aveugle ambulant bien réel qui joue de la guitare et chante les textes

⁴⁹ Le carton de cette tapisserie, par Francisco de GOYA Y LUCIENTES, *El ciego de la guitarra* (1778), 260 x 311 cm, est visible au Musée du Prado, à Madrid.

⁵⁰ *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios*, Madrid, Casa de M. Copin, 1777. Le graveur de cette planche est Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. L'œuvre fait partie de la collection de gravures de la Fundación Joaquín Díaz, avec le numéro de série : 1139.jpg (<http://www.funjdiaz.net/grab1.cfm?pagina=11>).

⁵¹ Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares* [1613], Éd. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1998, II, p. 299-359.

de ses *pliegos de cordel*, et des *pliegos de cordel* qui représentent visuellement un chanteur à la guitare. D'une certaine façon, l'aveugle en train de chanter ou de psalmodier se retrouve alors présent en creux dans la matérialité même du *pliego* qu'il vend.

Mais cet aveugle de tradition picaresque est également perceptible dans la lettre même de la composition qu'il interprète : presque toujours intervient dans le texte chanté ou psalmodié le « je » de l'interprète qui exhorte l'auditoire à l'écouter. On rejoint alors la revendication du narrateur picaresque du *Guzmán* qui appelle à prendre la parole pour le bien des auditeurs/lecteurs⁵². Cela dit, ce « je » n'intervient que ponctuellement et l'anecdote relatée n'est quasiment jamais de nature autobiographique. Il s'agit d'un « je » universel et anonyme que pourront reprendre à leur compte les successifs interprètes qui s'approprieront le chant une fois mémorisé et passé dans le répertoire de tradition orale.

L'aveugle musicien qui révèle au monde la vérité des travers humains et incite ses congénères à se tourner vers la voie du salut est donc en consonance directe ou indirecte, et à plusieurs titres, avec la voix pénétrante du *pícaro* confiant à son lecteur, pour le salut de son âme, le récit de son parcours humain. On trouvera dans la voix de l'aveugle la même ambiguïté morale que chez le *pícaro* narrateur : tantôt salace, tantôt bigot, l'aveugle des rues –parfois faussement infirme – est avant tout un artiste populaire aux mille voix, aux mille discours, écho de la confusion du monde, qui comme le *pícaro* clairvoyant et désenchanté oscille entre divers statuts : sibylle de la société aux dons quasi surnaturels ou hypocrite parasite aux crochets de la crédulité et de l'attrait du public pour le sensationnel.

L'aveugle comme personnage littéraire picaresque récurrent

Nous avons déjà mentionné le cas fondateur du personnage du premier maître de Lazare, le vieil aveugle qui l'arrache à l'enfance innocente et insouciant que le narrateur connaissait à Salamanque. Dans le premier traité de l'œuvre cet aveugle anonyme prend une dimension métaphysique et universelle, car à l'image du mythique Homère, il est le détenteur d'un savoir sur la vie et le monde, d'une clairvoyance, d'une lucidité que le commun des mortels, malgré leur vision corporelle, ne peuvent percevoir : « siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera del vivir »⁵³. S'agissant de son ancrage fictionnel, si l'on peut appliquer ce genre de terminologie pour une œuvre aussi hors-normes que le *Lazarillo*, la vraisemblance psychologique et la caractérisation sociale de la figure s'appuient sur une série de traits qui inscrivent le maître aveugle dans la réalité que nous venons d'évoquer : d'abord défini comme un expert dans l'art de réciter des oraisons et d'obtenir l'aumône (« en su oficio era un águila »)⁵⁴, il est aussi d'une avarice, d'une cruauté et d'une ingéniosité malicieuse difficiles à supporter pour le jeune garçon, lequel finira par se libérer de son emprise par un mauvais tour calqué sur ceux que son maître lui a fait subir⁵⁵. Personnage foncièrement ambigu, lucide sur la marche du monde tel qu'il est et disposé à dispenser son savoir par des conseils salutaires (tels que : « Necio, aprende : que el mozo del ciego, un punto ha de saber más que el Diablo »⁵⁶), il est également dépeint comme un manipulateur, charlatan et roublard⁵⁷, prêt à

⁵² Voir l'*incipit* de l'œuvre de Mateo ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache* [1599-1602], Éd. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1999, I, 1, p. 105-106 ; dans les pages préliminaires, en particulier dans le prologue « Al discreto lector », l'auteur insiste sur le profit moral qu'un lecteur avisé peut tirer de ces récits, à la différence du bas peuple que rien ne peut extraire de son ignorance.

⁵³ « [...] tout aveugle qu'il fût, [il] m'aclaira et m'orienta sur le chemin de l'existence », *Lazarillo...*, I, p. 96-97.

⁵⁴ « Dans son métier, c'était un aigle », *Lazarillo...*, I, p. 98-99.

⁵⁵ L'épisode du pilier contre lequel s'assomme l'aveugle en s'élançant de toutes ses forces pour franchir ce qu'il croit être un ruisseau fait écho à l'épisode initial du taureau de pierre, où le maître avait cruellement frappé la tête de Lazare contre la statue pour le mettre en garde contre sa naïveté. Voir *Lazarillo...*, I, p. 120-123 et p. 94-97.

⁵⁶ « Apprends, nigaud, qu'un garçon d'aveugle doit en savoir plus long que le démon », *Lazarillo...*, I, p. 96-97.

toutes les trahisons pour asseoir son autorité : il constitue l'archétype du « guide » du jeune *pícaro*, antithèse du tuteur droit et juste.

Le second ouvrage déterminant dans la constitution du genre picaresque, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, fait également intervenir, de façon moins frappante, mais tout aussi révélatrice, un personnage d'aveugle ambulante. La perspective de l'ouvrage est bien différente de l'opuscule anonyme, édité en 1554, puisque dans l'œuvre d'Alemán, Guzmán-narrateur se désolidarise définitivement de Guzmán-personnage, au moyen de longues gloses moralisantes, qui sont censées expliciter la visée didactique du livre⁵⁸.

À de multiples reprises, dans cette œuvre où Alemán dresse un panorama critique de la société de son temps, apparaissent des pauvres et des aveugles, authentiques ou prétendus tels. Il dénonce la pratique de la mendicité par de nombreuses personnes qui feignent une incapacité physique, notamment lorsque Guzmán se remémore comment il s'est laissé tenter par la vie facile des fainéants s'adonnant à la mendicité en Italie⁵⁹.

L'aveugle concentre son attention sur sa voix pour provoquer la compassion des auditeurs et parvenir à apitoyer les passants en faisant allusion à diverses infirmités, feintes ou provoquées à dessein :

« Cuando pidas, no te rías ni mudes tono; procura hacer la voz de enfermo, aunque puedas vender salud, llevando el rostro parejo con ojos, la boca justa y la cabeza baja. [...] » Demás desto, enseñóme a fingir lepra, hacer llagas, hinchar la pierna, tullir un brazo, teñir el color del rostro, alterar todo el cuerpo y otros primores curiosos del arte, a fin que no se nos dijese que, pues teníamos fuerzas y salud, que trabajásemos⁶⁰.

Mais Mateo Alemán ne va pas jusqu'à remettre en cause l'existence des organisations mendiantes, c'est la déchéance et le désordre généralisé induit par une situation de crise économique grave qu'il dénonce. Ainsi, dans une lettre où il explicite la visée de son *Guzmán de Alfarache*, l'auteur déclare :

[...] en la primera parte del pícaro que compuse, donde, dando a conocer algunas estratagemas y cautelas de los fingidos, encargo y suplico, por el cuidado de los que se pueden llamar, y son sin duda corporalmente pobres, para que, compadecidos dellos, fuesen de veras remediados⁶¹.

⁵⁷ « Il avait, en outre, mille autres procédés pour soutirer de l'argent. Il prétendait connaître des oraisons pour de multiples cas [...]. En fait de médecine, il disait en savoir deux fois plus que Galien question rage de dents, évanouissements, mal de matrice [...] ? Tant et si bien que tout le monde était à ses trousses, spécialement les femmes qui gobaient tout ce qu'il leur disait. Aussi en tirait-il de grands profits, grâce aux astuces que je viens de dire, et il gagnait plus en un mois que cent aveugles en un an. » *Lazarillo...*, I, p. 99.

⁵⁸ Domingo YNDURÁIN, « El buscón como novela picaresca », introduction à : F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, p. 16.

⁵⁹ M. ALEMÁN, *Guzmán...*, p. 240 : « Guiábame otro mozuelo de la tierra, diestro en ella, de quien comencé a tomar liciones. Éste me enseñó a los principios cómo había de pedir a los unos y a los otros; que no todos ha de ser con un tono ni con una arenga. [...] Enseñóme cómo había de compadecer a los ricos, lastimar a los comunes y obligar a los devotos. Dime tan buena maña que ganaba largo de comer en breve tiempo. » (« Un autre jeune garçon du pays me guidait, très affûté, auprès duquel je me mis à prendre des leçons. Ce dernier m'apprit d'emblée comment il fallait demander l'aumône aux uns et aux autres ; car on ne saurait le faire avec tous d'une même voix ni avec une même harangue. [...] Il m'enseigne comment il fallait plaindre les riches, attendrir le tout-venant et contraindre les dévots. J'y mis tant de zèle que je gagnais largement de quoi manger en un rien de temps. »)

⁶⁰ M. ALEMÁN, *Guzmán...*, p. 247. « “Quand tu mendieras, ne ris pas et ne change pas d'intonation ; tâche de prendre une voix de malade, même si tu peux vendre la santé, et compose un visage en accord avec tes yeux, la bouche adéquate, et la tête baissée.” [...] En outre, il m'enseigne à feindre la lèpre, à fabriquer des plaies, à gonfler la jambe, à blesser un bras, à colorer le teint, à changer le corps tout entier et autres curieuses astuces du métier, de manière à ce que l'on ne nous dise pas de travailler puisque nous avons la force et la santé pour le faire ».

⁶¹ Fragment de la lettre adressée par Mateo Alemán à son ami Máximo Pérez de Herrera en octobre 1597, d'après la reproduction facsimilée éditée par Raphaël CARRASCO et Michel CAVILLAC, *Le débat des pauvres et la pauvreté dans l'Espagne du Siècle d'Or (1520-1620)*, Toulouse, France Ibérie Recherche, 1991, p. 184.

Dans le *Buscón* de Francisco de Quevedo, qui emprunte plusieurs motifs et structures narratives d'épisodes précis aux deux œuvres précédentes, l'auteur adopte un point de vue radicalement satirique, dans une quête esthétique de style personnel qui infléchit la représentation des pauvres en général et de l'aveugle ambulant en particulier. Si le fond est toujours le même, le renouvellement provient de l'art du portrait caricatural propre à Quevedo.

Dans la pantomime sociale qui sert de toile de fond à cette œuvre dont les épisodes semblent parfois se réduire à de simple prétextes à galerie de portraits juxtaposés les uns aux autres, et les personnages s'apparenter à des baudruches ou des pantins plutôt qu'à des représentations anthropomorphiques véritablement crédibles, les aveugles font partie des innombrables figurants secondaires que croise Pablos sur son parcours pour atteindre une place enviable dans la société.

Ils sont d'abord caractérisés de façon conventionnelle, en rapport direct avec la fonction sociale réelle que nous venons d'évoquer :

Fuimos a una [posada] y hallamos a la puerta más de doce ciegos. Unos le conocían por el olor, y otros por la voz. Diéronle una barahunda de bienvenido; abrazólos todos, y luego comenzaron unos a pedirle oración para el Justo Juez en verso muy grave y sonoro, tal que provocase a gestos; otros pidieron de las ánimas, y por aquí discurrió, recibiendo ocho reales de señal de cada uno. Despidiólos y díjome: « Más me han de valer trecientos reales los ciegos; y así, con licencia de v. m., me recogeré agora un poco, para hacer alguna dellas [...] »⁶².

Pablos, se faisant par intermittence le porte-parole de Quevedo lui-même, exprime une vision très critique sur la valeur poétique, jugée nulle, des compositions des aveugles, qui sont qualifiées de « *necedades* » (sottises), « *sabandijas* » (frivolités inconséquentes), tandis que leurs auteurs sont traités de « *despedezadores de vocablos y volteadores de razones* » (dépeceurs de mots et de retourneurs de phrases). À cet égard, l'épisode de la bourle de l'ordonnance contre les poètes vains et creux (« *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* ») met l'accent avec humour et ironie sur les principaux défauts formels des *romances vulgares* : compositions répétitives, monotonie et pauvreté d'expression, voire usage ridicule de certains termes répétés à l'envi⁶³. Cette censure quévédienne fait écho à l'opinion des cercles lettrés de l'époque.

Pourtant, l'aveugle s'impose comme personnage littéraire à part entière : ainsi, apparaî-t-il également sur les planches, comme figure comique récurrente dans les *entremeses* (*La industria y la suerte* de Luis Alarcón ou *Los peligros de la ausencia* de Lope de Vega⁶⁴). Le *Fénix de los Ingenios*, rénovateur génial du théâtre national espagnol est également l'auteur de la *comedia* intitulée *Pedro de Urdemalas* où un faux aveugle est présenté comme « poeta

(« [...] dans la première partie du *picaro* que j'ai composée, où, faisant connaître quelques-uns des stratagèmes et des ruses des faux pauvres, je réclame et supplie de prendre soin de ceux que l'on peut appeler de vrais pauvres, car ils le sont physiquement, afin que, par compassion pour eux, ils soient effectivement secourus. »)

⁶² F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, II, 2, p. 181 (voir la traduction de Francis Reille, *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous*, in *Romans picaresques espagnols*, Éd. et Trad. Maurice Molho et J.-F. Reille, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1968, chap. IX, p. 805 : « Nous nous rendîmes dans une [auberge] où il avait coutume de loger, et nous trouvâmes à la porte plus de douze aveugles qui le reconnurent les uns à l'odeur, les autres à la voix et tous lui crièrent qu'il fût le bienvenu. Après qu'ils les eut tous embrassés, ils se mirent à lui demander une prière du Juste Juge en vers graves et sonores, qui se prêtât à un jeu expressif du visage et du corps, qui une oraison aux Âmes du Purgatoire, et notre homme discuta avec eux, prenant huit réales de chacun en acompte. Il les congédia puis me dit : "Les aveugles me rapporteront plus de trois cents réales. Aussi, avec votre permission, je me retirerai quelques instants pour écrire une ou deux oraisons [...] »).

⁶³ F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, II, 3, p. 183-188, où est retranscrite intégralement cette *Pragmatique* destinée à ouvrir les yeux des lecteurs sur les poètes véreux, pisseux et creux (voir F. de QUEVEDO, *La vie de l'aventurier don Pablos de Ségovie...*, p. 805-809).

⁶⁴ J. CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel...*, p. 24-28

de obra gruesa » (ou « rimailleur »). Lope signe aussi un *Memorial* fustigeant avec violence les torts causés par les aveugles *copleros*, et réclamant auprès du roi que les forces de l'ordre fassent respecter les lois « afin que disparaisse ce lignage de gens barbares, plus pernicioso à l'Espagne que les gitans pour lesquels on a si souvent nommé des juges » (« para que así cese este linaje bárbaro de gentes, más pernicioso a España que los gitanos, para quien tantas veces se han nombrado jueces »).

Cette requête met en avant une nouvelle fois la nécessité pour la paix civile de mettre fin aux débordements que peut engendrer la prolifération des faux-aveugles pratiquant la mendicité ; mais l'intervention de Lope révèle aussi son souci de préserver l'autorité des textes mis à mal par les rimailleurs pour aveugles qui abrègent les textes de comédies à la mode et constituent une concurrence malhonnête pour les dramaturges. Le débat autour des *ciegos copleros* se joue donc à la fois sur le plan politique et sur le plan moral et, d'une certaine façon, culturel.

Analyse de quelques *pliegos vulgares* à caractère picaresque

El violín encantado

Le *romance de cordel* intitulé « El violín encantado »⁶⁵ (*Le violon enchanté*) présente un exorde interpellant l'auditoire par une énumération de cas d'auditeurs fort comique :

Todo el mundo me esté
atento
alargando las orejas,
de manera que los hombres
mulos manchegos
parezcan;
dejen de mentir los sastres,
de presumir las mozuelas
de hilar y arrojar gargajos
las descomunales viejas;
no escupan los fumadores,
y los borrachos con flema
estén con el vaso en mano
hasta caer en la tierra;
cesen de hablar los
soldados
refiriendo en las tabernas
las batallas y combates
que ellos a su salvo
inventan,
los jugadores de naipes
dejen las barajas quietas,
no sacando vaticinios
de las vanas apariencias
[...].
En fin, repito me estén
todas las almas atentas
y de hito en hito
escuchando
con sentidos y potencias,
y suponiendo se preste
a mi mandato obediencia,
empiezo mi relación. (vv.
1-18; 23-29)

Que tout le monde me
prête attention
en étirant ses oreilles,
de sorte que les hommes
ressemblent à des mulets
de la Manche ;
que les tailleurs cessent de
mentir,
les jeunettes de se pavaner,
que cessent de filer et de
cracher
les imposantes vieilles;
que les fumeurs ne
crachent pas,
et que les ivrognes
paresseux
restent le verre à la main
jusqu'à s'écrouler par
terre ;
que les soldats ferment
leur clapet
eux qui racontent dans les
tavernes
les batailles et les combats
qu'ils inventent dans leur
intérêt ;
que les joueurs de cartes
laissent tranquilles le tarot
et qu'ils cessent de
pronostiquer
à partir de vaines
apparences [...].
En un mot, je le répète,
que tous tournent vers moi
la tête,

⁶⁵ *El violín encantado*, Madrid, s. i., s. a. Reproduction facsimilée consultée : J. DÍAZ, *Coplas de ciegos...*, p. 49-52.

pour écouter de bout en
bout
avec leurs cinq sens et
toutes leurs facultés,
et à supposer que l'on
veuille bien
suivre mon
commandement,
je commence ici mon récit.

Cette évocation bigarrée d'un auditoire populaire inscrit d'emblée le récit qui va suivre dans une atmosphère festive et piquante, or c'est justement d'une façon comique qu'ont été perçus les histoires de *pícaros* par le grand public. Dans cette entrée en matière du *pliego*, apparaît aussi clairement une affirmation du *yo* (« je ») anonyme de l'aède, incarné par le *ciego coplero*, ou par quiconque interprètera la composition, qui peut rappeler en quelque sorte la façon dont les premiers récits picaresques se fondaient précisément sur une revendication du droit à la parole et au récit (Lázaro, Guzmán, Pablos). Il ne s'agit cependant pas d'une narration pseudo-autobiographique, mais uniquement d'une apostrophe visant à capter l'attention de l'auditoire.

Le récit lui-même campe l'anecdote à Gênes, célèbre pour ses banquiers, dont la fortune facile a été si souvent raillée par les auteurs picaresques, à commencer par Quevedo⁶⁶, dans la caricature du banquier brossée dans le second livre du *Buscón*⁶⁷. L'intrigue, qui s'apparente à un apologue comique, met en présence un maître avare et un valet stupide, mais qui refuse de persévérer dans cet état pour connaître une vie libre et plaisante ; ce projet de changement de statut social est déjà en soi très similaire à la posture propre au *pícaro*, animé d'un désir vain d'ascension dans la pyramide sociale.

Intervient alors un nain semblable au démon, qui lui offre la possibilité de réaliser trois vœux, comme il est souvent d'usage dans les contes populaires. Contre toute attente, la réponse du valet ne paraît guère à la hauteur des fortunes et délices que pourrait lui fournir pareille aubaine miraculeuse : il se contente de réclamer un arc et des flèches, un violon faisant danser irrésistiblement, et le don d'obtenir toujours l'assentiment d'autrui. Ce héros qualifié d'imbécile fait alors danser un usurier juif jusqu'à obtenir cent florins. On retrouve à cette péripétie les allusions antisémites habituelles liées à l'idée profondément ancrée dans l'imaginaire collectif vieux-chrétien que la richesse des Juifs et crypto-judaïsants est la conséquence de pratiques malhonnêtes, en particulier l'usure.

Alerté, le juge condamne le benêt à la peine de mort ; mais notre *pícaro* supplie alors le tribunal de pouvoir jouer du violon une dernière fois avant de mourir. Tous se mettent à danser et c'est finalement l'usurier qui est condamné à mort pour recel. Le ton léger de l'ensemble correspond bien à la perspective satirique de bon nombre de récits picaresques, et il est clair que derrière l'humour facile de ce conte populaire, on peut voir une critique sociale dans le goût des allusions des auteurs picaresques dénonçant la corruption des mœurs.

Dernier élément commun avec la perspective des *libros de pícaros*, la composition se ferme par une vigoureuse affirmation de la véracité du fait extraordinaire qui vient d'être relaté. Argument commercial bien connu des vendeurs de presse sensationnaliste, cette authenticité prétendue du *caso*, ne trompe en réalité personne, et il s'agit d'une convention très proche de l'effet de réel recherché par les auteurs adoptant le procédé de l'autobiographie enchâssée dans un récit cadre qui explique comment la confession du *pícaro* a pu être éditée.

⁶⁶ Dans sa *letrilla* satirique « Poderoso caballero / es don Dinero », où il dénonce le pouvoir corrompeteur de Sieur Argent au moyen d'une longue prosopopée, Quevedo souligne le parcours des fortunes du Nouveau Monde : « Nace en las Indias honrado / muere en España / y es en Génova enterrado » (« Il naît aux Indes grandement honoré / Pour venir mourir en Espagne / Et c'est à Gênes que l'on va l'enterrer »). F. de QUEVEDO, *Poesía original completa...*, n° 660, p. 675.

⁶⁷ F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, II, 3, p. 195-196.

El tío Pingajo y la tía Fandanga

La composition intitulée « El tío Pingajo et la tía Fandanga », se caractérise par une atmosphère festive, proprement madrilène, qui rappelle par bien des aspects les différents mondes dépeints dans le second livre du *Buscón*, dont l'intrigue a pour cadre exclusif la capitale espagnole. Cette ambiance truculente du Madrid des bas-fonds évoque aussi les œuvres de Francisco Santos comme *Día y noche de Madrid*, *Periquillo el de las gallineras* ou *El Diablo anda suelto* ou le livre à la fois *costumbrista* et picaresque d'Antonio Liñán y Verdugo, *Avisos y Guía de Forasteros*.

Il s'agit cette fois d'une sorte de pamphlet contre le mariage, autre thème traditionnel s'il en est de la lyrique populaire, puisque l'anecdote relate les fiançailles grotesques entre Pingajo et Fandanga, qui seront rompues en raison de la misère des deux vauriens, et de la cuisse légère de la fiancée, qui court les bals ; finalement leurs inconséquences donnent lieu à deux autres mariages, chacun de son côté, tout aussi ridicules les uns que les autres. Ce thème des calamités liées au mariage, galvaudé tant par la tradition populaire que dans une certaine littérature érudite, n'est pas sans rappeler le destin pitoyable de Lazare, qui au terme de son récit de vie, se félicite d'avoir épousé la servante de l'Archiprêtre de San Salvador, qui entre chez son maître de jour comme de nuit, ce qui laisse à entendre que le protagoniste se complaît dans une posture infamante de mari trompé et complaisant⁶⁸. On peut aussi y voir une analogie avec les diverses tentatives désastreuses de Pablos pour parvenir à conclure un mariage à son avantage⁶⁹.

On remarque d'emblée dans le texte du *pliego* une recherche sur les sonorités expressives et truculentes, qui témoigne d'une écriture ludique, à la façon d'un Quevedo ou d'autres poètes baroques ayant pratiqué la satire popularisante (du genre des célèbres *romancillos* de Góngora dans le goût d'« *Hermana Marica* »). Ces jeux verbaux constants sont tout à fait caractéristiques d'une veine bien précise de livre de *pícaros* davantage intéressés par la verve des brigands, prostituées et rufians que par la visée moralisante des récits de rédemption qu'adoptent au départ les ouvrages modéliques du genre. C'est ainsi que Pingajo et Fandanga rappellent dans une certaine mesure les héros des nouvelles *apicaradas* de Cervantès, comme *Rinconete y Cortadillo*, ou le ton de sa pièce *Pedro de Urdemalas*.

La fin du chant endiablé relatant les mésaventures matrimoniales de Pingajo et Fandanga débouche sur un enchaînement de couplets sans trame narrative avec un « je » anonyme sans aucun lien avec l'anecdote précédente, dans la tradition des *sartas de disparates* (ou « chapelets d'absurdités »). On trouve d'ailleurs de nombreuses compositions burlesques de

⁶⁸ « Et c'est ainsi que je la pris pour femme et jusqu'à présent je ne m'en suis pas repenti, car, outre qu'elle est bonne fille, et diligente servante, je trouve en M. l'archiprêtre toute faveur et protection. [...] Mais les mauvaises langues, qui n'ont jamais manqué et ne manqueront jamais ne nous laissent pas en paix, disant je ne sais quoi, ou plutôt je sais quoi : qu'on voit ma femme aller chez M. l'archiprêtre pour lui faire son lit et lui préparer ses repas. [...] Bien plus, quand je sens que quelqu'un veut y faire allusion, je lui coupe la parole et lui dis : — Écoutez, si vous êtes mon ami, ne me dites rien qui me déplaît, car je ne tiens pas pour ami qui me fait de la peine. Surtout si c'est pour me mettre à mal avec ma femme, qui est la chose que j'aime le plus au monde, et je l'aime plus que moi-même, et Dieu me fait avec elle mille grâces et plus de bien que je ne mérite. Et moi je jurerai sur l'hostie consacrée qu'elle est aussi honnête femme qu'aucun autre vivant entre les murs de Tolède. » *Lazarillo...*, p. 227.

⁶⁹ Pablos tente de séduire quelque riche aristocrate d'ascendance douteuse en se faisant passer pour un noble et dispendieux gentilhomme plein d'attentions pour les duègnes qui veillent sur la jeune Ana (F. de QUEVEDO, *El Buscón...*, III, 6-7, p. 259-271). Démasqué par son premier maître, il se retrouvera battu presque à mort et connaîtra dès lors une déchéance sociale et amoureuse significative : après s'être prêté aux sollicitudes libidineuses d'une vieille logeuse qui le soigne de ses blessures (III, 8), il s'acoquine avec la femme du directeur de la troupe de théâtre ambulante qu'il a rejoint avant de devenir coureur de nonnes (III, 9) ; Pablos se retrouve finalement à Seville, patrie des rufians, où après avoir contribué à l'assassinat d'un gendarme, il est, comble de l'ignominie, nourri et protégé par la Grajal, une prostituée avec qui il pense convoler aux Indes au terme de son récit (III, cap. 10).

ce type dans les fonds de *pliegos vulgares*. Dans un registre tout à fait semblable à cette dernière, on peut citer « Las consecuencias del lujo »⁷⁰, probablement plus récent (XX^e siècle), dans lequel la voix poétique suggère une lecture moralisante. Mais là encore, il s'agit d'une convention d'écriture stéréotypée, qui n'est qu'une façon de s'autoriser un récit cocasse.

Dans ce cas aussi le sel de l'histoire est fondé sur un jeu verbal, une dilogie cette fois, autour du mot *carrera* : la protagoniste s'empresse d'épouser un prétendant qui se vante d'avoir fait des études (*tener carrera*), et découvre, trop tard, qu'elle a épousé un coureur cycliste qui a fait la course (autre sens de *carrera*).

Ce malentendu, très simple, fait néanmoins écho à bien des bourles subies par le *pícaro* quévédien dans sa phase d'apprentissage, avant qu'il ne devienne à son tour expert dans le maniement de la langue et des discours caractéristiques des différents masques sociaux.

La valiente Espinela

« La valiente Espinela » constitue un cas représentatif des récits d'aventures de personnages hors-normes, les femmes bravaches étant une catégorie triplement marginalisées : d'abord parce qu'elles sont femmes mais ne rentrent pas dans le carcan de la mère au foyer ou de la fille obéissante – femmes soldats, aventurières, criminelles passionnelles –, ensuite parce qu'elles se retrouvent mises au ban de la société pour une raison ou une autre, et enfin parce qu'elles aggravent leur marginalisation par des forfaits plus sordides les uns que les autres. L'histoire versifiée de la vie d'Espinela présente la particularité d'être un récit à la première personne, qui formellement l'apparente donc davantage à la structure narrative de la pseudo-autobiographie du récit picaresque typique.

La composition s'ouvre par une invocation cosmique, faite par la protagoniste en personne, pour se placer sous la protection de la Vierge et des astres. Il s'ensuit une exhortation adressée à l'auditoire, en guise de *captatio benevolentiae*, mais sous forme d'admonestation sévère, qui rappelle davantage le ton de la rhétorique sermonnaire.

La narration proprement dite constitue un véritable récit *ab ovo*, précisant d'abord le lieu de naissance d'Espinela, relatant ensuite son enfance, sa courte scolarité, la perte des parents à quinze ans, l'affirmation d'un caractère bien trempé, qui la conduit à l'apprentissage des armes. Ce parcours de formation rappelle le déterminisme social qui s'inscrit à l'orée de la plupart des romans picaresques de facture pseudo-autobiographique.

L'histoire évoque ensuite une peine de cœur qui va faire basculer la vie de la protagoniste : son amour pour Fabián Herrera, qui la dédaigne, va la conduire à prendre une apparence masculine pour accomplir l'assassinat du bien-aimé insensible à ses sentiments ainsi que de son amante, et prendre la fuite en direction d'Antequera. Ces péripéties criminelles, typiques, nous l'avons dit, de tout un courant du *romancero vulgar*, ont en commun avec le monde picaresque le fait de plonger l'héroïne dans le monde de l'illégalité, mais le *pícaro* se contente en général de voler, tromper, manipuler et abuser de la confiance de ses victimes, au point que les crimes de sang sont rarissimes. Le cas de l'assassinat collectif du *crochete* à Séville par Pablos et ses nouveaux compères est à cet égard une exception qui confirme la règle.

La suite du récit d'Espinela égrène les étapes de sa course éperdue pour fuir la justice : après un printemps passé à Grenade, elle change d'identité (comme l'avait fait maintes fois Pablos), se faisant appeler « Raimundo » et débute une carrière de soldat, qui tourne court après l'assassinat non prémédité d'un paysan. Arrivée à Marbella, Espinela est prise à partie dans un tripot, et la rixe qui s'ensuit l'amène à nouveau à commettre trois meurtres. Elle évoque ensuite une échauffourée avec les forces de l'ordre dans les rues de Marbella et raconte comment elle a connu une sorte de répit en partageant la vie des ruffians auprès d'Alejandro ;

⁷⁰ « Las consecuencias del lujo », texte édité dans le livret de J. DÍAZ, *Música en la calle...*, n° 11, p. 39-40.

ce souvenir donne lieu à un moment d'attendrissement peu habituel dans ce genre de compositions.

La fin de l'équipée a lieu à Riogordo, lorsque Alejandro est tué par les pouvoirs publics, tandis que la narratrice parvient à faire cinquante blessés avant d'être elle-même appréhendée. C'est à ce stade du récit d'Espinela que se produit une retranscription en style direct des mots de l'accusée, comme si la composition avait été élaborée à partir de la déclaration de la criminelle. Sans transition, figure ensuite la sentence infligée par le tribunal à Espinela, qui termine son récit par une vaine invocation à la Vierge.

Avec un effet de rupture narrative très caractéristique de ce genre de compositions, le récit à la première personne d'Espinela cède la place à la voix du *ciego coplero*, qui prend la parole pour admonester l'auditoire dans un envoi final édifiant, qui évoque de manière évasive la mise à mort de la protagoniste, et met en garde l'auditoire contre les dérives d'une mauvaise éducation dans une exhortation finale au ton *tremendista*.

Memorias del verdugo de la Inquisición de Madrid

Le dernier cas examiné dans le cadre de cette étude est de loin beaucoup moins fréquent. Il s'agit d'un récit en prose, cette fois, présenté comme la confession authentique d'un bourreau de l'Inquisition.

Il convient de rappeler que tout un pan de la littérature de *cordel* comprend des contractions d'œuvres littéraires savantes, mises à la portée de lecteurs moins aguerris, dans des versions non autorisées (en particulier les textes de pièces de théâtre à la mode) ou des versions abrégées très éloignées des originaux⁷¹.

Parmi les *pliegos de cordel* inspirés des livres de *pícaros*, il convient de mentionner un *pliego* particulièrement révélateur du succès populaire de cette littérature, intitulé « À qui [*sic*] comiengan las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Díez de Villademborlas »⁷² (« Ici commencent les épousailles du *pícaro* Guzman d'Alfarache avec la *pícaro* Justine Díez de Villademborlas »). Cette composition a déjà fait l'objet d'une récente étude extrêmement éclairante de Luc Torres, qui met au jour, notamment, les différents niveaux d'intertextualité (littérale et stylistique) entre la composition et divers épisodes archiconnus de la famille picaresque, qui pour l'auteur anonyme comprend Célestine et Don Quichotte⁷³.

À la différence de cette composition baroque, mi-parodique, mi-sérieuse, la « Confesión de un verdugo de la Inquisición »⁷⁴ (« Confession d'un bourreau de l'Inquisition ») se présente comme un témoignage authentique sans ironie apparente. Alors qu'il s'agit d'une version à l'évidence plutôt récente, la composition adopte visiblement des marques archaïsantes pour faire croire à une authenticité historique remontant à l'époque où l'Inquisition était particulièrement redoutée. Et pour accentuer l'effet de vraisemblance, le récit est précédé d'une notice, attribuée à Camilo E. Estruch⁷⁵, indiquant qu'il s'agit d'un manuscrit ancien

⁷¹ F. DÍAZ MAROTO, *Panorama de la literatura de cordel...*, p. 185-208.

⁷² Le texte de ce *pliego* a été édité par José Manuel BLECUA dans : « Bodas de Guzmán de Alfarache con la Pícaro Justina » in *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación de profesorado*, Zaragoza, Anubar, 1977, p. 299-305.

⁷³ Lucas TORRES, « Intertexto, metatexto y contexto en *A qui comiengan las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Díez de Villademborlas...* (pliego suelto de 1605) », p. 603-609 in Anthony Close et Sandra María Fernández Vales (Éd.), *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Robinson College, Cambridge (G. B.), 18-22 julio 2005*, Madrid, AISO, 2006.

⁷⁴ *Pliego* édité par le CSIC, in L. DÍAZ VIANA (Coord.), *Palabras para el pueblo...*, II, p. 415-418.

⁷⁵ Camilo E. ESTRUCH est l'auteur de *La mujer de Chile, La mujer de Bolivia et Cristóbal Colón ó el descubrimiento de América*, Madrid, Tip. de Francisco Hernández, 1892.

trouvé au Marché aux Puces de Madrid, un procédé qui rappelle non seulement le *Quichotte*, mais bien des *libros de pícaros*.

La narration reprend fidèlement cette fois le moule de la fiction pseudo-autobiographique pour faire le récit d'infamie du narrateur et protagoniste, qui se présente d'emblée comme un être mis au ban de la société, et dont le seul choix a été de se soumettre à une condition plus infamante encore en acceptant de devenir bourreau pour le tribunal de l'Inquisition. Le récit est transcrit intégralement, et se termine par la signature du document daté fictivement : « Madrid, 18 de Agosto de 1696.– Marcos Zapata, ejecutor del Santo Oficio ».

Faisant acte de contrition, le narrateur commence par s'accuser de bien des défauts : après avoir mentionné la bonne éducation reçue de ses parents dans une sorte de contraction extrême de l'évocation des origines du *pícaro*, il explique que son caractère fougueux (« carácter impetuoso ») l'avait néanmoins poussé à s'adonner aux pires vices, le jeu, l'alcool et les femmes, et à pratiquer des règlements de compte à l'arme blanche (« Fui pendenciero, metiéndome en lances peligrosos, en los que salían a relucir con frecuencia dagas y espadas »⁷⁶).

Après avoir campé ce décor initial, le récit mentionne l'élément déterminant dans le parcours de déchéance sociale du narrateur : une bagarre dans une taverne tourne mal, et il tue un homme d'un coup donné en traître dans le dos. Alors qu'il se retrouve condamné à mort par la justice, la mort soudaine du bourreau amène le tribunal à commuer sa peine en lui proposant cette place, ô combien infamante, pour avoir la vie sauve : « Acepté sin vacilar tan horrible cargo, prefiriendo mi salvación a costa de mi infamia »⁷⁷.

Le narrateur prétend par cette confession, se faire pardonner les atrocités commises dans le cadre de cette fonction barbare (« Hube de ejercer mi pavorosa misión, mutilando, quemando, torturando, descuartizando y desollando a muchos condenados por los implacables inquisidores »⁷⁸), en raison de la cruauté du monarque Carlos II « El Hechizado » (« L'Ensorcelé »). Le tableau terrifiant des actes de torture et de barbarie commis par l'Inquisition correspond bien à l'image dégradée de ce Tribunal. Le Saint-Office, encore en vigueur en Espagne jusqu'en 1834, a été féroce critiqué y compris de l'intérieur, du temps des penseurs éclairés du Siècle des Lumières influencés par la Légende Noire divulguée en Europe contre les atrocités, en grande partie exagérées par les polémistes étrangers, attribuées à l'Inquisition espagnole, vue comme une justice d'un autre âge. Le texte du *pliego* se poursuit par une énumération circonstanciée des différents accusés exécutés par le narrateur, avec force détails historiques : Juan Foncheiro, accusé de sodomie, torturé et exécuté par strangulation ; un curé, D. Cosme Valdemata, accusé d'hétérodoxie, torturé puis conduit au bûcher ; un paysan, originaire de Fregenal de la Sierra, Matías Pascualote, torturé et pendu pour avoir blasphémé ; un coureur de nonnes, le noble Gaston de Aceisto, torturé et décapité ; un vieillard sénile pérorant des insanités contre le clergé et l'Etat, torturé et condamné au bûcher ; un homme jaloux qui avait poignardé sauvagement sa femme enceinte, nommé Toribio Unguía, etc.

L'intentionnalité critique, anticléricale et anti-obscurantiste, propre aux bouleversements du XIX^e siècle apparaît clairement dans la justification finale du *pícaro verdugo* repentant, s'adressant aux générations futures, c'est-à-dire aux lecteurs et auditeurs contemporains du *pliego* :

Estos lúgubres apuntes los transmito a las generaciones venideras como enseñanza, como muestra de las bárbaras sentencias de muerte ejecutadas en mi tiempo,

⁷⁶ « Je devins querelleur, et me trouvais mêlé à de dangereuses embrouilles où fréquemment brillaient dagues et épées. »

⁷⁷ « J'acceptai sans hésiter une si atroce fonction, préférant me sauver quitte à vivre dans l'infamie. »

⁷⁸ « Il me fallut exercer ma terrifiante mission, devant mutiler, brûler, torturer, écarteler et écorcher bon nombre des prisonniers condamnés par les implacables inquisiteurs ».

emanadas de las leyes que confeccionaron los legisladores a quienes, sin embargo, citan ciertos historiadores denominándolos *modelos de sabiduría*⁷⁹.

L'anachronisme de cette projection dans le futur de la lecture historiographique des pratiques inquisitoriales trahit la finalité du ou des véritables auteurs de cette fausse confession, et rompt la cohérence fictionnelle si bien charpentée au début du *pliego*.

Ces mémoires du bourreau de l'Inquisition sont aux antipodes de l'autre cas de *pliego* picaresque du début du XVII^e siècle, festif et ludique. Les deux *relaciones en prosa* illustrent en tout cas deux interprétations opposées de la fiction picaresque ; la composition légère et humoristique, adoptant le regard sarcastique et le langage savoureux des *pícaros*, pour épingler avec malice les défauts de l'époque, ou le récit édifiant d'une déchéance à faire se dresser les cheveux sur la tête qui présente le *pícaro* comme un épouvantail destiné à faire fuir les braves gens et les inciter à rester dans le droit chemin en se satisfaisant de leur sort, tout en dénonçant, ici ou là, des pratiques scandaleuses témoignant de la déchéance de la société.

Une formule de Benito Pérez Galdós, dans l'*incipit* de son roman naturaliste *Misericordia*, souligne la fascination curieuse qu'exerce l'art populaire, qu'il soit architectural ou poétique : parlant du clocher d'une église madrilène, il le qualifie d'« aussi laid et vulgaire qu'un feuillet d'*aléluya* ou que les *romances* de l'aveugle » (« feo y pedestre como un pliego de aléluas o como los romances del ciego »⁸⁰). Il faut y lire une grande affection et un goût romantique prononcé pour cette beauté « monstrueuse » : car bien que marginalisés, les récits chantés par les aveugles hantent bien des romans modernes qui se réclament, justement, de l'héritage picaresque des grands auteurs du Siècle d'Or.

Le domaine des *pliegos de cordel* est un vaste champ d'investigation encore insuffisamment exploité dans une perspective littéraire, alors qu'il présente pourtant un reflet difforme mais révélateur de l'évolution de la grande littérature.

D'une certaine façon, l'aveugle et ses *romances de cordel* précèdent le roman picaresque, et ce sont d'abord les auteurs picaresques qui ont usé et abusé de la figure emblématique de l'aveugle ambulant colporteur de chants, de récits historiques, de remèdes et autres bondieuseries.

Mais en se penchant sur le contenu même d'une part du répertoire des *ciegos copleros*, on perçoit plus ou moins directement les échos de la mouvance picaresque sur le support éphémère, banal et rustre de ces artistes de la voix et du son qui ont contribué à façonner l'imaginaire collectif des Espagnols des villes et des campagnes pendant près de cinq siècles. On entrevoit tout le paradoxe de l'esthétique du *pliego de cordel* qui rejoint aussi la posture fondatrice ambiguë du récit pseudo-autobiographique du *pícaro* : ces deux formes littéraires ont en commun un rapport grinçant et déroutant avec la réalité du lecteur/auditeur et, sous couvert de conventions moralement et socialement acceptées, toutes deux en appellent à un décryptage sans concession des absurdités du monde. Si une lecture au premier degré peut faire croire à un type de littérature simpliste, voire simplet, une analyse attentive des textes et en particulier des gloses qui accompagnent les chants lorsqu'ils sont interprétés de façon traditionnelle, révèle toute la part de subversion latente dans cette littérature populaire en apparence conventionnelle et moralisatrice.

⁷⁹ « Je transmets ces lugubres notes aux générations à venir, pour les instruire et leur montrer les barbares sentences exécutées de mon temps, émanant des lois élaborées par des législateurs que, néanmoins, certains historiens appellent des *modèles de sagesse*. »

⁸⁰ Benito PÉREZ GALDÓS, *Misericordia* [1897], Barcelona, Alianza, 1990, chap. 1, p. 8.