



HAL
open science

La picaresque dans *Hasta no verte Jesús mía*: la fiction au coeur du récit

Pénélope Laurent

► **To cite this version:**

Pénélope Laurent. La picaresque dans *Hasta no verte Jesús mía*: la fiction au coeur du récit. *Crisol*
Série numérique, 2019, Les écritures palimpsestuelles: le texte et ses liens, 7. hal-03508818

HAL Id: hal-03508818

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03508818>

Submitted on 3 Jan 2022

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.

La picaresque dans *Hasta no verte Jesús mía* : la fiction au cœur du récit

PÉNÉLOPE LAURENT

SORBONNE UNIVERSITÉ – CRIMIC (EA 2561)

penelope.laurent@sorbonne-universite.fr

« les grands livres ne s'engendrent les uns les autres que pour se contredire »

(Maurice Molho, p. LXVI)

Introduction

1. Affirmer d'emblée que la fiction est au cœur d'un récit dont le statut – récit de fiction ou récit référentiel – pose problème, ne va pas nécessairement de soi et n'est pas sans conséquences. *Hasta no verte Jesús mía* est un récit, publié en 1969 par Elena Poniatowska, sur la base d'entretiens qu'elle a menés durant un an, tous les mercredis après-midi, entre 1963 et 1964, auprès de Josefina Bórquez, une Mexicaine pauvre et analphabète, et après avoir eu une expérience d'assistante auprès du célèbre anthropologue Oscar Lewis, qui scandalisa une partie du Mexique avec son récit de vies (au pluriel) *Los niños de Sánchez*, donnant la parole aux membres d'une famille pauvre, représentative de ce qu'il nomma la « culture de la pauvreté ». Si *Los niños de Sánchez* répond à des critères scientifiques en fondant une nouvelle conception du récit de vie, à mi-chemin entre le roman et la production scientifique, il en va tout autrement de *Hasta no verte Jesús mía* : il n'y a aucune clarification concernant la genèse du texte, donné à lire sans précision générique, le paratexte brouille les pistes (la première édition parle de deux narratrices, ce qui est erroné ; celle de Alianza literaria parle tantôt d'un témoignage tantôt d'un roman, en quatrième de couverture), l'appareil critique est totalement absent (il n'y a pas d'introduction, pas de notes de bas de page, notamment lorsque Jesusa se

trompe, voire invente certains faits comme la bataille décisive de la Révolution mexicaine de Celaya à laquelle elle n'a pas pu participer). Mais qui invente véritablement ? Le personnage de Jesusa Palancares ? Le modèle qu'a été Josefina Bórquez ? Ou celle qui signe de son nom d'auteur, Elena Poniatowska ?

2. Comme nous le voyons, de façon très succincte ici, la fiction est à la fois présente et problématique dans ce texte, et il n'est pas étonnant que la critique se soit essentiellement tournée vers cette question. Elle se pose car, même si l'on considérait ce texte comme un récit de vie et non pas comme un roman, il faudrait envisager ce texte comme tel, à savoir un texte hybride, texte référentiel tirant vers la fictionnalité du fait de sa subjectivité, un texte issu d'un matériau original qui a été retravaillé par la suite par un ensemble de récepteurs devenus producteurs du texte : Oscar Lewis a bien sûr organisé, coupé, monté les divers témoignages de ses 5 modèles pour en faire un texte très organisé et plutôt homogène auquel il a incorporé un texte écrit par l'un de ses modèles, Consuelo. On voit bien que même dans le cas paradigmatique du récit de vie, il y a dès sa genèse une dimension hybride qui fait intervenir divers acteurs pour créer une forme de récit se rapprochant du roman, et de l'autobiographie fictive en particulier¹. Mais là où *Hasta no verte Jesús mía* va plus loin, c'est qu'il ne présente pas un modèle comme objet, mais bien comme sujet. Aucune mise à distance n'est opérée (et il n'y a nulle trace d'anthropologue enquêteur). C'est Jesusa, par le jeu narratif d'une hostilité permanente envers sa narrataire, qui semble nous tenir à distance, tout en nous apostrophant régulièrement, et semble ainsi s'objectiver elle-même. Et cette subjectivité, jamais objectivée par Poniatowska dans le texte ni même dans le titre qui semble émaner de la voix de Jesusa elle-même (contrairement aux titres de récits de vie qui font de leur modèle un objet), semble être le lieu de cette fiction, pas seulement au sens d'une histoire qu'on se raconte à soi-même et aux autres (l'autobiographie est un récit référentiel qui peut contenir une part d'affabulation), mais aussi au sens de ce texte dont la véracité n'est pas assumée sérieusement (si l'on reprend la conception de la fiction

1 Selon Philippe Lejeune, la différence de nom du narrateur et de l'auteur de l'autobiographie fictionnelle constitue un trait distinctif du statut fictionnel. Rappelons que le récit référentiel qu'est le récit de vie emprunte précisément ce trait à l'autobiographie fictionnelle, d'où l'ambiguïté essentielle du récit de vie, clarifiée par un appareil critique dans une démarche scientifique, anthropologique.

chez Genette) ni par celle qui s'exprime (Jesusa parle du mensonge dès l'épigraphe) ni par celle qui le signe (Poniatowska n'intervient pas dans le texte pour objectiver une parole qui se trompe ou invente à diverses reprises).

3. Dès lors, il semble que l'on puisse s'autoriser à interroger la question de l'intertextualité dans ce texte émanant d'un sujet producteur divers et multiple (Josefina, Poniatowska, son éditeur). Ayant lu une très grande partie de la bibliographie sur *Hasta no verte Jesús mía*, je me suis interrogée sur la quasi absence de critique sur la dimension intertextuelle du texte. La question du statut du texte semble avoir éclipsé, voire empêché, dans une certaine mesure, l'interrogation fort commune dans les études critiques de littérature à savoir l'intertextualité. Lorsque Genette publie *Palimpsestes*, en 1982, il parle du texte comme hypertexte, c'est-à-dire qu'il parle essentiellement du processus d'écriture / réécriture du texte. Mais entre-temps, la conception de l'intertextualité a évolué et a dépassé largement le cadre proposé par Genette, on considère comme intertextuel tout lien entre deux textes et plus seulement du point de vue du producteur, mais également du point de vue de la réception ; Kafka, c'est bien connu, en créant lui-même ses précurseurs en même temps que Borges crée les précurseurs de Kafka. Je me propose donc d'analyser la dimension picaresque dans le texte de Poniatowska, ne sachant pas si elle-même avait lu ou non le *Lazarillo de Tormes* et le *Guzmán de Alfarache*, mais en ayant bien conscience que Josefina n'avait pas pu les lire, étant elle-même analphabète. Le propos que je soutiens est le suivant : la notion d'intertextualité est à ce point opératoire qu'elle permet d'interroger les liens entre deux textes, depuis leur avenir, qui est le présent de chacun de ses lecteurs, et dans le cas qui nous occupe, cette notion d'intertextualité a partie liée avec le statut du texte puisque la picaresque, nous le verrons, interrogeait dès ses origines la question de notre rapport à la fiction.

Thématiques picaresques

4. Commençons par les thématiques picaresques qui sont d'une grande évidence.
5. La société mexicaine de la première moitié du XX^e siècle est très différente de celle du XVI^e siècle espagnol, mais elles ont en commun une

situation de misère et de marginalisation sociale préoccupantes, dont le débat sur la sécularisation de l'aumône en Espagne et le scandale soulevé par la publication au Mexique de *Los niños de Sánchez* se font l'écho. Bien que les conditions historiques et géographiques soient différentes, quoiqu'elles soient liées indirectement, Jesusa et Lazarillo évoluent dans un univers de maltraitance, de faim, de pauvreté et d'errance. Et cette vie commence dès l'enfance. Le *pícaro* enfant est maltraité, peu éduqué, fuyant souvent hors du milieu familial. L'errance de ville en ville est un motif récurrent de la picaresque². Il y a dans l'errance picaresque un mélange de fuite et de hasard des rencontres. Jesusa reçoit aussi de mauvais traitements lors de l'enfance (qu'elle transmet à son tour à Perico) et décide de quitter son père en pleine Révolution. Son nomadisme (géographique, domestique et professionnel) sur le plan horizontal s'accompagne d'un désir d'ascension spirituelle à travers la *Obra Espiritual* sur le plan vertical. Ses rencontres sont variées et font parfois bien les choses (par exemple, Raquel et sa bonne fée, Isabel Chamorro, qui lui trouve du travail).

6. Mais pour prétendre au titre de *pícaro*, l'errance et les mauvais traitements ne suffisent pas. Le *pícaro*, on le sait bien, est un mendiant, déguenillé, travaillant à de viles besognes, « mozo de muchos amos », parfois fainéant, le gueux qui se complaît dans son état et ses petites escroqueries, faisant à l'occasion un passage en prison. Malin et vif d'esprit, il apprend vite, a le sens de l'humour, voire de l'autodérision et n'est pas fondamentalement mauvais. En bref, c'est un excellent personnage littéraire, l'anti-héros par excellence avec lequel on a envie de rire et de pleurer. Mais Jesusa est-elle une *pícaro* ? Certaines caractéristiques précédemment évoquées, notamment les dernières, font bien sûr penser à elle. D'ailleurs, elle se compare elle-même à une « lazarina » à diverses reprises (Poniatowska, 2014 ; 12, 146, 226) du fait de sa pauvreté, elle vit dans la faim (notamment les dix premiers mois à son arrivée à Mexico) et elle fait mille métiers (dont celui de Lázaro, domestique). Une autre caractéristique qui la rapproche de l'origine biblique de Lázaro, c'est son désir obsédant de ressusciter les morts (notamment son frère et le coyote tué par un ami de Pedro), et elle l'accomplit, d'une certaine façon, à travers la

2 Guzmán en est un bon exemple, son itinéraire géographique (Séville, Rome, Madrid, Séville) se double d'un parcours professionnel chez différents maîtres et d'un cheminement spirituel ; Salamanque et Tolède pour Lázaro ; Ségovie, Alcalá, Madrid, Tolède, Séville, puis direction l'Amérique pour don Pablos.

Obra Espiritual, en parlant avec eux. Et comme le jeune guide d'aveugle, qui a des yeux pour son maître, Jesusa a des « visions » et en joue, par exemple avec Antonio, comme Lazarillo avec l'aveugle du premier traité. Jesusa ressuscite aussi après plusieurs morts symboliques (lors de l'enterrement de la mère, elle sort de la fosse comme Lazare ; lorsqu'elle apprend la mort d'Emiliano, elle s'évanouit pour renaître en soldate, comme lui, et se substituer à lui auprès du père).

7. Mais Jesusa est tout sauf fainéante : elle est travailleuse et combative, sans pour autant chercher l'ascension sociale, mais plutôt l'ascension spirituelle. D'ailleurs, si elle aime la danse et l'alcool et mène une vie un peu folle de *pícaro*, elle se reprend ensuite sous l'effet du spiritualisme et a une vie morale qui n'a rien de particulièrement répréhensible : les derniers chapitres de son récit lui permettent d'évoquer son ascèse³. Mais revenons à cette vie de *pícaro*. À première vue, elle pourrait sembler libérée des contraintes de la société machiste de son époque puisque Jesusa se comporte comme un homme, entre violence et ivresse : elle lance aux hommes des défis au mezcal, au chapitre 8 ; elle danse et se saoule tous les soirs et elle se bat avec un policier qui la prend pour une prostituée, au chapitre 14 ; elle finit en prison, aux chapitres 17 et 21. Elle se comporte de façon excessive et le titre du récit semble s'en amuser, comme un clin d'œil à la prophétie burlesque de l'aveugle au sujet de Lazarillo, « bienaventurado con vino⁴ ». L'épisode raconté par Reginita au sujet de son mari alcoolique, dont le remède consiste à soigner le mal par le mal, soit le vin par le vin qui doit entrer par le nombril (Poniatowska, 2014 ; 320-321), fait penser à celui du *Lazarillo* où l'aveugle panse les blessures qu'il a lui-même infligées à Lazarillo à cause du vin, avec du vin, dans une forme d'ironie du sort où le vin blesse autant qu'il régénère. Les *changarrros*, ces débits de boissons où l'on boit, chante et danse, sont dans le cas de Jesusa autant le lieu de son émancipation féminine (sévèrement réprimée par Pedro) que d'une forme de reproduction du système machiste puisque dans celui de Netzahualcōyōtl Jesusa délaisse vite sa fonction ménagère pour se faire payer pour danser avec des hommes, plus ou moins jaloux, sans qu'on com-

3 Jesusa ne vole personne, ne trompe personne ; mais elle se retrouve tout de même en prison, parce qu'elle se bat avec un homme et une femme, c'est-à-dire pour des motifs de violence et non pas d'escroquerie. Assia Mohssine (2012) voit dans son récit une contre-hagiographie, entre exemplarité et marginalité.

4 Effectivement, Lázaro finit par devenir crieur public des vins de l'archiprêtre.

prenne bien si elle se prostitue ou non. Le déterminisme est autant social qu'ethnique et genré dans le livre et Jesusa, aux prises avec des contradictions flagrantes, ne s'est pas totalement départie de ce dernier⁵.

8. Quoi qu'il en soit, on peut donc penser qu'elle passe par un moment de vie de *pícaro*, à son arrivée à Mexico essentiellement⁶, soit entre deux grands moments de sa vie, c'est-à-dire entre la Révolution et la Obra Espiritual qui jouera ce rôle de catalyseur de sa violence et de ses frustrations. La rédemption spirituelle postérieure à cette vie de *pícaro* fait penser à la discordance du *Guzmán* : lorsque le récit commence, le personnage a déjà subi une transformation spirituelle. Jesusa comme Guzmán ne voient autour d'eux que mensonge et malveillance, et ils construisent une image de ce qu'ils furent, passée au filtre de leur croyance actuelle. Concernant la mendicité, Jesusa ne demande pas l'aumône (et elle ne trompe personne), elle s'efforcera même d'empêcher les enfants de demander la charité en leur proposant sa protection en échange de travail, pour leur apprendre quelque chose (elle propose à Rufino de travailler avec elle à l'abattage de cochons, p. 365, puis elle invite Perico à ne pas accepter l'argent de la voisine Tránsito et elle l'incite à apprendre à lire et à écrire, p. 444). Il est donc difficile d'affirmer que Jesusa est une *pícaro*, car si certains traits peuvent la définir comme telle temporairement, on voit bien qu'elle ne se laisse pas catégoriser si facilement.

9. L'Espagne de Lázaro vit à une heure conservatrice du point de vue des valeurs et de l'honneur en particulier. On change difficilement d'état car la société se fonde sur la pureté de sang. En ce sens, Maurice Molho voit en Lázaro celui qui s'oppose pragmatiquement à cet état de fait en discu-

5 Il est difficile de synthétiser les divers positionnements, très polarisés, de la critique à ce sujet et qui vont de l'idéalisation à la condamnation de Jesusa en tant que personnage féminin. Jesusa est un personnage traversé de nombreuses contradictions Cette femme, qui ne semble pas se réconcilier avec sa part de féminité, affirme n'avoir jamais connu l'amour : sa résistance (notamment dans ses composantes de mariage et de maternité) est une forme de défense mais elle révèle aussi la peur qu'une femme peut avoir des relations affectives et sexuelles dans une société patriarcale, violente, machiste. La répression du désir féminin apparaît ainsi comme une réponse (sans doute peu satisfaisante) à la répression de la société mexicaine de son époque envers les femmes.

6 Marie Cordoba fait remarquer que Jesusa fait son entrée en picaresque avec le vol de ses valises en gare de Buenavista (2016 ; 88), événement que l'on peut rapprocher de l'épisode du « verraco » à Salamanque, dans la mesure où ils semblent tous deux signer la fin de l'ingénuité de nos deux héros dans un contexte urbain.

tant de l'honneur avec l'écuyer et en n'hésitant pas à se présenter comme le fils de parents sans honneur (comme Guzmán se présente comme fils d'un escroc, débauché, juif et inverti). Si la question de l'honneur n'est pas la même au Mexique du début du XX^e siècle où le déterminisme ne se fonde pas sur la pureté de sang, il n'en reste pas moins que celui-ci se décline sous une autre forme, sociale et ethnique. Le discours ambivalent de Jesusa sur sa propre couleur de peau et sur celle des autres est révélateur d'une société contradictoire : elle ne cesse de se comparer à ses frères et sœurs pour se « blanchir » et « blanchir » son frère préféré Emiliano (Poniatowska, 2014 ; 46) tout en admettant par ailleurs n'être « qu'une indienne » (p. 157 : « búsquese una cosa buena, que no sea igual a mí de india... »). La révolution institutionnalisée a récupéré idéologiquement la composante indigéniste dans le discours officiel nationaliste, mais on voit bien qu'une forme de racisme et d'auto-dénigrement persiste. Mais dans le cas de Jesusa, le discours ambivalent et contradictoire sur la question ethnique est porteur du préjugé des castes car elle ne s'en est pas détachée. Comme l'interprète judicieusement Marie Cordoba, la tache, au bout de la traîne de la robe de Jesusa dans sa deuxième réincarnation, que celle-ci doit blanchir, dans l'*incipit*, représente ce « péché » originel, celui d'être indigène car il s'agit sans doute d'une tache de tigre ou de jaguar, animal de l'imaginaire préhispanique (Cordoba, 2016 ; 94). Et l'incrédulité de Jesusa face au mythe préhispanique du *nagual*, qui peut adopter la forme du jaguar, serait pour elle une façon d'effacer cette culture indigène, cette « tache », une façon de « se blanchir ». L'absence de perspective d'ascension sociale de *Hasta no verte Jesús mío* coïncide avec ce qu'Oscar Lewis avait observé chez les enfants de Jesús Sánchez, résignation qui n'appartient pas à l'idéologie insolente d'un *Lazarillo*, désir naissant de la bourgeoisie face à l'aristocratie de sang selon Molho, mais qui s'éteint avec le conservatisme social et la préoccupation spirituelle du *Guzmán*. Mais si Jesusa est, à l'instar de Lázaro, Guzmán ou don Pablos, une pragmatique, il n'en est pas moins vrai que, contrairement aux trois *pícaros*, elle ne semble pas intéressée par une forme d'ascension sociale, rejetant même les propositions qui lui sont faites (le salon de coiffure et le *changarro* de Netzahualcōyotl) alors qu'elle ne manque pas de compétences.

10. La véritable ascension de Jesusa est ailleurs, c'est une affaire spirituelle et la vision de la mort idéale par laquelle elle clôt son récit est précisément celle d'une ascension spirituelle, dans les tripes des charognards

afin d'éviter une énième réincarnation sur terre, mêlant la vision de la mort du père (sous un arbre) et celle du mari (dévoré par les coyotes⁷). Comme le *Guzmán* qui prend la forme d'un sermon, celui d'un narrateur chrétien sur le personnage *pícaro* qu'il fut, *Hasta no verte Jesús mío* adopte la perspective d'une femme ayant déjà parcouru un chemin spirituel. Et comme le *pícaro* qui ne connaît pas l'amour et pour qui les femmes représentent un danger (tantôt tentatrices tantôt sorcières), Jesusa ne connaît pas l'amour dans sa jeunesse et semble se l'interdire par la suite, les hommes lui apparaissant constamment comme une menace. Elle finit ses jours dans une forme d'ascèse, comme Guzmán, non sans avoir connu auparavant une forme de reconnaissance – provisoire – de la Obra Espiritual avec le baptême à Pachuca⁸.

11. Le *Lazarillo* est considéré comme l'un des premiers romans réalistes et modernes, dans la mesure où, dans son mélange de fiction et de prose d'idées, il s'oppose au livre de chevalerie et à ses idéaux chevaleresques d'honneur et de fidélité amoureuse, ainsi qu'au roman pastoral dont les valeurs d'évasion s'orientent vers l'utopie bucolique et l'amour courtois. Le roman picaresque est satirique.
12. La critique, souvent humoristique, du clergé est forte, les curés étant décrits fréquemment en des termes peu élogieux (dans le *Lazarillo* ils sont menteurs, voleurs, violents, avides de biens matériels, libidineux, oubliant leur devoir de charité). Quant aux représentants de la justice, ils sont presque invariablement malhonnêtes. Mais le *pícaro* n'est jamais révolutionnaire (il ne remet pas en question la hiérarchie de la société, il l'intègre)

7 On remarquera l'étrange ressemblance entre cette mort idéale de Jesusa et la mort réelle du père de don Pablos du *Buscón* rapportée par l'oncle bourreau qui le coupa en quartiers et le donna en pâture aux corbeaux. Et ceux-ci finirent dans l'assiette du *pícaro* sous forme de pâté qu'il refusa de croquer.

8 Comme le dit justement Assia Mohssine (2012 ; 77) : « Voici donc comment Jesusa -sujet subalterne aux mœurs picaresques- est rendue digne de rejoindre le cercle fermé des missionnaires -mediums- chargés de prêcher la parole de Dieu et de son prophète. Visionnaire, elle insiste fortement sur le caractère sacré de ses missions et des signes qu'elle affirme recevoir de l'au-delà, par le truchement de révélations comme les « roses spirituelles » ou la « main du frère Jacob » effectuant le signe de croix. Car en découvrant le spiritualisme, Jesusa entre dans l'éternité, reçoit la grâce divine et le secours de ses protecteurs et des justes de la cité céleste. Mais de toutes ses fonctions, c'est celle de medium guérisseuse qui la placera au centre de la communauté comme un sujet social reconnu, respecté, voire sacralisé. »

contrairement à Jesusa qui, si elle n'est pas à proprement parler révolutionnaire, est pour le moins rebelle (voire anarchiste, selon Volek, 2009), ne cesse de critiquer le pouvoir (masculin, hiérarchique à la fin de la Révolution, militaire avec ses diverses figures, politique, religieux, syndical, etc.). Généralement le *pícaro* est un délinquant qui n'acquiert jamais l'autonomie, un parasite social, resté à un stade infantile. Molho (1968), dans sa lecture marxiste, voit en lui un esclave qui prend conscience de sa condition et subvertit la dialectique esclave / maître. Qu'en est-il de Jesusa ? Il est très évident qu'elle partage une forme radicale d'anticléricalisme, non dénuée d'humour, dans un contexte de faim et de pauvreté, ainsi qu'une forme de critique touchant à tout pouvoir institué. Si Jesusa n'est pas une révolutionnaire, c'est tout de même une femme révoltée, qui prend conscience et s'indigne du sort réservé aux femmes. Et elle est autonome, refusant la maternité et le remariage, contrairement à la majorité des Mexicaines de son époque, qui vivent au crochet du « père de famille ». Jesusa et Lázaro critiquent tous deux le clergé, mais ils font preuve de charité, vertu chrétienne (lui, avec l'écuyer ; elle, avec les orphelins et avec ses amis). L'anticléricalisme de Jesusa est radical au sens où elle n'hésite pas à prendre part à la Guerra cristera, critique le clergé à partir de ce qu'elle a pu constater (l'injustice et le décalage entre le discours et la réalité de la charité chrétienne), mais aussi sur la base de ce qu'elle a entendu (ses préjugés venant du XIX^e siècle et de la présidence de Benito Juárez). Cette critique de la religion catholique traditionnelle est autant une cause qu'une conséquence de son engouement pour la Obra Espiritual vers la fin de la Révolution mexicaine. On peut considérer qu'elle va plus loin que Lazarillo puisqu'elle délaisse la religion catholique (et même la Obra Espiritual), mais qu'elle parle comme Guzmán depuis une position de foi et de rédemption (non pas catholique, mais spiritualiste).

13. Comme le *pícaro*, Jesusa se sait être l'objet du mépris des autres, voire de tous, en l'occurrence des hommes, mais aussi des femmes moins pauvres qu'elle de la Obra Espiritual, et, comme le *pícaro*, sa lucidité lui fait prendre conscience d'une possible rédemption. Mais contrairement au roman picaresque, *Hasta no verte Jesús mía* n'a pas de vocation didactique ou exemplaire. Le récit ne pose pas de dialectique entre la morale mondaine (fondée sur la pureté de sang) et la morale chrétienne, comme dans le *Lazarillo*, mais plutôt entre les comportements que Jesusa observe autour d'elle (chez les hommes, dans l'institution religieuse) et celui qu'elle

s'impose (*via* la *Obra Espiritual*) et qui la condamne à la solitude. Sa résistance envers toute forme de pouvoir institué, mêlée aux préjugés dont elle est le réceptacle et le transmetteur, se mue en une forme d'ascèse qui ne la libère pas véritablement et ne lui permet pas de se réconcilier avec sa féminité. Plus que de morale, véritablement, il s'agit ici d'un système de valeurs qui sont éminemment contradictoires⁹.

14. En somme, on peut considérer que certains traits picaresques se retrouvent dans *Hasta no verte Jesús mío* de façon assez marquée et évidente mais ils ne peuvent sans doute pas suffire à en faire un roman picaresque.

Une fiction picaresque ?

15. Dépassons à présent la perspective thématique pour nous intéresser à celle du réalisme, qui pose la question de la vraisemblance et de la fiction, dans son rapport intertextuel et générique à la picaresque.
16. Revenons à la structure du *Lazarillo*. C'est un ensemble fragmenté mais cohérent et linéaire. Le roman semble appartenir au genre épistolaire dans la mesure où le texte se présente comme une lettre adressée à un destinataire puissant, socialement plus élevé que lui¹⁰, mais dont le lecteur ne connaît pas l'identité et qui apparaît assez peu dans le texte après le prologue (seulement en apostrophe). Lázaro répond à une question absente, celle de son protecteur, en lui adressant un récit, pour exposer son *caso*, qui a suscité sa curiosité. C'est aussi une forme d'autobiographie fictive¹¹ (il s'agit de raconter sa vie passée pour éclairer le présent). Le destinataire, simplement mentionné, est donc celui qui donne l'ordre d'écrire, et le narrateur celui qui obéit. Le récit commence donc en réalité avec le

9 L'une des contradictions les plus importantes de *Jesusa* porte sur sa conception des femmes, qui oscille entre misogynie et indignation du sort réservé aux femmes de son époque. En ce sens, son discours se fonde sur un ensemble de préjugés envers la condition féminine et sur une forme de peur envers les hommes (souvent refoulée), qui la rapproche du discours misogyne du *pícaro* espagnol.

10 Dans le prologue, le narrateur du *Lazarillo* écrit : « Y pues vuestra merced escriba se le escriba y relate el caso muy por extenso » (Bataillon, 1968 ; 80).

11 Maurice Molho écrit : « Un *pícaro* s'exprime à la première personne. Il y a là un impératif formel dont il ne saurait être fait abstraction. Son « je » est celui d'un homme dont on ne parlerait pas s'il n'en parlait pas lui-même. » (1968 ; CXL)

prologue et la mention de l'interlocuteur renforce l'illusion d'historicité et de vraisemblance du texte. Le public visé n'est pas populaire mais cultivé. On reconnaît là des éléments du récit de Poniatowska : la forme fragmentaire et cohérente, la linéarité temporelle et l'instance narrative explicitement double. *Hasta no verte Jesús mía* est structurellement très proche du premier roman picaresque. Mais Jesusa est analphabète et elle semble produire un récit oral, retranscrit par la narrataire à l'identité non connue, qui reste muette, mais qui semble l'inciter à raconter sa vie. On comprend que la narrataire fait partie d'une autre classe sociale, supérieure, et on peut supposer qu'elle est, sinon protectrice, du moins bien intentionnée à l'égard de Jesusa, s'intéressant à celle-ci et lui offrant un espace où le récit de Jesusa peut répondre à cette pulsion de se raconter, entre réalité objective et fantasme, un espace d'élaboration de sa parole et de l'image de soi, jamais remis en question. Comme le protecteur du Lazarillo, la narrataire évoquée mais absente actantielle du texte, peut aussi s'interpréter comme étant Dieu, cette présence absente à laquelle on se confie dans l'intimité, et particulièrement en attendant la mort. Bien sûr, on sait que c'est le rôle joué par Elena Poniatowska dans la réalité extra-diégétique du texte mais l'effacement de l'identité est bien plus suggestif. Malgré la bienveillance supposée de la narrataire et, derrière cette fonction, celle du lecteur, la narrataire est maltraitée par Jesusa, qui lui reproche son manque de jugement, c'est-à-dire sa mauvaise lecture, renversant d'une certaine façon la perspective adoptée par Mateo Alemán dans sa diatribe contre le lecteur vulgaire, dont la lecture erronée serait celle de la médisance. Enfin, le lectorat visé, qui s'identifie à cette narrataire, est celui d'une classe sociale également supérieure à celle de Jesusa. On comprend que dans notre récit mexicain, le rapport de force est un rapport autant symbolique que social et qu'il passe par la maîtrise de l'écriture. La vraisemblance à l'œuvre dans la picaresque est ici reprise par la structure narrative et elle est même accentuée par le jeu des rapports de domination sociale. Le lecteur, par sa fonction de déchiffrement textuel, possède cette compétence dont Jesusa est dépourvue, et il semblerait que les apostrophes à la narrataire et au lecteur soient autant de façons de nous signifier qu'elle reste souveraine sur son récit, de façon très cohérente avec sa personnalité qui affleure dans tout le texte. C'est en ce sens que la structure formelle semble renforcer l'impression de vraisemblance.

17. Et pourtant, il existe des invraisemblances à l'œuvre tant dans *Hasta no verte Jesús mío* que dans le *Lazarillo*. Francisco Rico a démontré de façon très convaincante comment le *Lazarillo* avait joué, de façon inédite, avec les attentes de son lectorat et les apparences de document authentique et référentiel. Le *Lazarillo* se fait passer pour un récit véridique : le nom de l'auteur n'apparaît pas, pour qu'on prenne le texte pour une autobiographie, Lázaro devenant l'auteur ; le texte apparaît d'abord sous la forme d'un manuscrit et non pas d'un imprimé ; les signes habituels de création de l'époque (vers, genres ou thèmes consacrés, etc.) sont absents. Il se fait ainsi passer pour un texte référentiel mais il joue avec les conventions du récit véridique en introduisant un élément invraisemblable au début du texte, une sorte d'indice de fictionnalité : l'histoire de la mère, maîtresse d'un esclave noir morisque, Zaide, n'est pas invraisemblable mais le fait de le raconter l'est (puisqu'il jette aussitôt l'infamie sur Lazarillo) puis la vraisemblance se poursuit jusqu'à la fin qui reprend l'invraisemblance du début avec le ménage à trois, supposé « caso de honra », qui jette l'infamie sur Lazarillo, dénonçant ainsi le caractère fictif du texte. Rico voit dans ce procédé un jeu de l'auteur avec son lecteur avisé qui sait découvrir la fictionnalité du texte là où le lecteur plus crédule verra un texte véridique, l'autobiographie d'un gueux. Cette ambiguïté du statut du texte était bien sûr possible à l'époque de la parution du *Lazarillo*, elle n'est plus possible aujourd'hui car le lecteur actuel connaît la tradition réaliste et est habitué à ce jeu d'illusion référentielle par le truchement du réalisme et de la vraisemblance. Rico voit dans le *Lazarillo* le premier roman réaliste qui s'offre au lecteur comme une tromperie¹², mais une tromperie qui peut se convertir en un jeu fictionnel si on lit entre les lignes. Il souligne que c'est grâce à cette innovation révolutionnaire que le *Guzmán* peut franchir le pas de géant qui consiste à s'affranchir de la véracité pour faire lire un récit vraisemblable (et imposer des exigences de vraisemblance aux lecteurs¹³) :

12 Francisco Rico écrit : « el *Lazarillo* era un fraude: no un relato que inmediatamente pudiera reconocerse como ficticio, sino una falsificación, la simulación engañosa de un texto real, de la carta verdadera de un Lázaro de Tormes de carne y hueso. En teoría, no *narraba* una historia real: *era* una historia real, el acto lingüístico real de un individuo real –un individuo real que a veces dice la verdad y a veces miente. No sencillamente un relato verosímil, sino verdadero. » (2000 ; 165)

13 Francisco Rico écrit : « Al autor no le hace falta dar la narración por verdadera para que los lectores la enfrenten con una exigencia de verosimilitud, y no, por el contrario, con una más o menos consciente abdicación de tal exigencia, como al común del público le

« Gracias al *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* puede dar por sellado un “patto di finzionalità” sin precedentes en la literatura europea » (Rico, 2000 ; 175).

18. Ce détour par le *Lazarillo* via Francisco Rico permet de poser le problème de la fictionnalité de *Hasta no verte Jesús mía* depuis son contexte de lecture. Un lecteur ne lit pas un texte de façon totalement vierge, le paratexte servant à créer les conditions de réception. Le cas du *Lazarillo* nous montre bien que la porosité fiction/non-fiction est en grande partie due aux conditions de lecture et le jeu proposé par l'auteur au lectorat de son époque est moins perceptible aujourd'hui. On ne lit plus tout à fait le *Lazarillo* aujourd'hui de la même façon qu'à l'époque de sa parution. Cette non étanchéité de la fiction et de la non-fiction est donc liée à la réception et elle est renforcée dans le cas de la picaresque comme dans celui du faux récit de vie qu'est *Hasta no verte Jesús mía*. Les invraisemblances du récit, comme la bataille de Celaya, semblent indiquer qu'à l'affabulation de Jesusa se superpose l'acceptation tacite de la fiction au cœur du récit. La citation en épigraphe, qui rappelle tant le baroque, avec cette aporie selon laquelle tout n'est que mensonge semble établir un pacte de fictionnalité avec le lecteur. Et ce pacte de lecture se renforce avec le premier chapitre dans lequel Jesusa évoque ses « visions », sorte de délires entre rêves et hypnose, dans lesquelles elle évoque ses diverses réincarnations sous le mode de la fiction. Ces fictions sont données pour vraies, mais cet *incipit* si compliqué à lire et à comprendre à la première lecture fait bien sûr penser à une épreuve du feu, un seuil de fictionnalité qui inviterait le lecteur à se laisser emporter par un flot de paroles et à mettre de côté son incrédulité. *Hasta no verte Jesús mía* semble ainsi instiller dès le départ et de façon évidente de la fiction à ce qui ressemble ensuite à un récit de vie authentique, référentiel, fondé sur une réalité extra-diégétique. Pour autant le lecteur ne se sent pas trompé lorsqu'il découvre une incohérence, une invraisemblance, une affabulation. La stratégie textuelle est donc inversée par rapport au *Lazarillo* puisque l'on commence par un ensemble d'indices trahissant la fictionnalité pour les faire disparaître ensuite, dans les vingt-huit chapitres suivants. Mais si le *Lazarillo* semble, *in fine*, s'imposer comme un

ocurría frente a la prosa de imaginación tradicional, frente a los libros de caballería o las fábulas de pastores. Es un paso de gigante, y Alemán pudo darlo porque el *Lazarillo*, que todos leían en transparencia al fondo del *Guzmán*, le había preparado el terreno. » (2000 ; 173)

récit de fiction, les conclusions auxquelles aboutit la critique de *Hasta no verte Jesús mía* sont si variées et si divergentes (certains penchant pour le récit véridique de témoignage et d'autres y voyant un roman, décelant même parfois des stratégies variées voire contradictoires de la part de Poniatowska) qu'il semblerait que la question ne soit pas tranchée.

Conclusion

19. L'intertextualité du *Lazarillo* et de la picaresque dans *Hasta no verte Jesús mía* n'est pas une donnée explicite de réécriture, mais c'est une construction postérieure du lecteur. Cette projection se fait depuis le présent de lecture et les coordonnées culturelles du lecteur. Il y a donc une part d'invention du récepteur, reconnue dans l'acte même du lien intertextuel, invention qui doit beaucoup aux conditions de lecture, changeantes en fonction de l'époque et de la société dans laquelle vit le lecteur. Et ces conditions sont également fondamentales pour comprendre le rapport à la fiction. Quel est l'intérêt, dès lors, de ce type d'analyse intertextuelle ? La comparaison permet d'établir certains traits récurrents mais aussi certaines différences pour une analyse affinée du texte littéraire. Il m'a semblé pertinent d'explicitier les liens qui unissaient ces deux textes, ou plus exactement un texte mexicain avec un genre espagnol et son cas paradigmatique qui signe l'acte de naissance du roman réaliste, car, au-delà des troublantes ressemblances concernant les thématiques, bien au-delà des contextes de pauvreté dans lesquels évoluent les personnages, c'est bien la structure narrative de la confession ainsi que le rapport à la fiction qui unit ces deux textes, mais dans des stratégies concernant le pacte de fiction inversées. Le rapport intertextuel à la picaresque, assez évident mais peu évoqué par la critique, invite à réfléchir à la porosité entre fiction et non-fiction à deux époques où le lecteur semble croire que les frontières sont d'abord étanches puis poreuses, habitué qu'il est à lire, dans un premier cas des fictions ayant l'air de fiction par leur invraisemblance (livres de chevalerie, romans pastoraux), dans le second cas, des fictions ayant l'air de récits référentiels (romans réalistes, autobiographies fictives). L'approche intertextuelle nous interroge dans ce cas sur le statut du texte mais aussi sur notre rapport à la fiction.

20. Il apparaît que la théorie genettienne de l'intertextualité se soit enrichie de la théorie de la lecture : le palimpseste s'est ouvert à une intertextualité plus vaste qui comprend les effets de réception et ce que Genette lui-même nommait la transtextualité (à ce titre, il ne faut pas oublier de mentionner M. Riffaterre qui écrivait trois ans avant la publication de *Palimpsestes* que l'intertextualité ne consistait pas à « prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs », Riffaterre, 1979 ; 131). La réécriture oblige à penser le sujet producteur dans sa dimension de sujet récepteur, conscient ou non, et aussi le sujet récepteur comme prenant part à la production des sens du texte (Ezquerro, 2002). À l'orientation temporelle de l'écriture du présent à partir du texte passé s'est ajoutée une autre temporalité, créative, celle de la lecture que Borges avait si judicieusement décrite. Et si l'on accepte que l'intertextualité agisse aussi comme un effet de construction au présent, on comprend que la fonction de production soit à entendre comme un sujet multiple, hétérogène, complexe. C'est peut-être cela la « mort du sujet », dans notre cas la « mort de l'auteur », entendu comme un sujet organique, unitaire et homogène, que les premiers théoriciens de l'intertextualité, entre autres, appelaient de leurs vœux. Quoi qu'il en soit, si l'intertextualité semble moins théorisée aujourd'hui, il n'en est pas moins vrai que la critique de la littérature, en Amérique latine comme ailleurs, s'en est emparée de façon massive.
21. Molho voit en *Lazarillo* le sophisme d'un gueux qui « parle en gueux : c'est un mystificateur qui démystifie. Il pose sous nos regards un univers négatif, dont il affirme la négativité, mais son affirmation s'infirme par la négation même qu'il porte en lui. » (Molho, 1968 ; XXXVIII) Si l'on applique sa citation à l'aporie de la fiction que semble évoquer Jesusa en épigraphe (et qui dit la chose suivante d'une façon toute baroque : « Algún día que venga ya no me va a encontrar; se topará nomás con el puro viento. Llegará ese día y cuando llegue, no habrá ni quien le dé una razón. Y pensará que todo ha sido mentira. Es verdad, estamos aquí de a mentiras »), nous pourrions dire avec lui que Jesusa est une « mystificatrice qui démystifie. Elle pose sous nos regards un univers négatif et fictif, dont elle affirme la fictionnalité négative, mais son affirmation s'infirme par la négation même qu'elle porte en elle. » Car son *memento mori*, placé en épigraphe ne pouvait pas mieux ouvrir le récit, qui programme sa fin : la Jesusa qui part en

fumée tel le génie d'Aladin, sous nos yeux ébahis, a-t-elle jamais existé ? En devenant Jesusa, c'est-à-dire un personnage de fiction, Josefina s'est désincarnée comme elle semblait le souhaiter pour faire cesser le cycle des réincarnations. Un peu malgré nous, en la lisant, nous lui donnons paradoxalement une nouvelle vie, celle d'un personnage de fiction qui trouve son frère en Lazarillo. Pourvu qu'elle ne nous maudisse pas trop.

Bibliographie

BATAILLON Marcel, « Introduction » à l'édition bilingue de *La vie de Lazarillo de Tormès*, Paris, Aubier Flammarion, 1968.

CORDOBA Marie, *Elena Poniatowska, Hasta no verte Jesús mía*, Neuilly, Atlande, 2016.

EZQUERRO Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

MOHSSINE Assia, « Déconstruction du sacré dans la mystique des marges. L'exemple de *Hasta no verte Jesús mía* de Elena Poniatowska », in *Sociopoética*, volume 1, n°9, janvier-juin 2012, p. 67-86.

MOLHO Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », in *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Éditions de la Pléiade, 1968.

PONIATOWSKA Elena, *Hasta no verte Jesús mía*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

RICO Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Madrid, Seix Barral, 2000 [edición aumentada, 1970].

RIFFATERRE Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », in *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, p. 128-150.

VOLEK Emil, « Memorias de una soldadera, de Madero a los cristeros », in *The bilingual Review*, vol XXIX, n°2/3, mai 2008-décembre 2009, p. 127-144.