À propos de l'oralité dans le Lazarillo de Tormès

Autor(en): **Lara, Antonio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1986)**

Heft 2

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870832

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

À PROPOS DE L'ORALITÉ DANS LE LAZARILLO DE TORMÈS

Le récit autobiographique fictif débute dans la littérature espagnole avec une œuvre anonyme intitulée *La vie du Lazarillo de Tormès* (1554). Dans ce récit, et en cohérence avec l'humble condition sociale du protagoniste, le narrateur s'exprime dans un langage bondé de proverbes, d'idiotismes et de locutions populaires. Ce langage qui imite si bien le parler quotidien des gens humbles a amené certains critiques actuels à défendre la thèse de l'oralité dans le *Lazarillo*, oubliant par trop que, même dans les passages traditionnellement considérés comme étant les plus proches du langage oral, le narrateur recourt à toute une série de procédés stylistiques qui montrent que le *Lazarillo* était destiné bien plus à une lecture réfléchie et érudite qu'à la récitation publique.

Au début de son étude intitulée *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormès*, Ch. Minguet écrit: «L'ouvrage est beaucoup plus élaboré qu'il n'y paraît»[1]. Ensuite, appliquant une méthode d'analyse basée sur les recherches linguistiques de Pottier, Greimas et Barthes, Ch. Minguet prouve que ce petit joyau anonyme de la narrative espagnole au Siècle d'Or possède effectivement une très savante élaboration au niveau de sa cohésion et cohérence structurelle[2].

Cette phrase de Minguet nous renvoie également à une vieille polémique au sujet de l'intention du *Lazarillo*, à propos de laquelle Marcel Bataillon, maître regretté de l'hispanisme contemporain, résumait ainsi son point de vue: «A notre sens, *Lazarillo* n'a rien d'une virulente satire; son intention principale est autre: c'est un tour de force artistique»[3].

Aujourd'hui, compte tenu de l'immense bibliographie qui s'est occupée de ce problème[4], une lecture dichotomique du *Lazarillo* nous semble inacceptable car on ne peut pas ne pas y voir une saisissante satire au sujet de la dégradation des valeurs morales et religieuses de l'Espagne de Charles V: cela reviendrait à vider cet

ouvrage du contexte humaniste dans lequel il est né. Mais cette interprétation du contenu ne va pas du tout à l'encontre d'une appréciation et même, dirais-je, d'un objectif esthétique: cela impliquerait aussi méconnaître que l'humaniste de la Renaissance espagnole avait faite sienne la théorie de Cicéron «honos alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria»[5], dépassant ainsi l'ancien équilibre entre «prodesse et delectare».

Il est vrai, cependant, qu'à cause de sa virulente critique des mœurs, le *Lazarillo* passa à l'Index de l'inquisiteur Valdés lors de la grande prohibition de 1559 qui frappa toute littérature religieuse ou profane sentant, de près ou de loin, le luthéranisme, voire l'érasmisme. Mais, il est tout aussi vrai que dix ans plus tard, l'humaniste et secrétaire du Conseil des Indes, Juan López de Velasco, étant chargé par l'Inquisition d'établir un nouvel Index, en précisant les raisons de l'acceptation ou de la suppression des ouvrages, proposa la réédition du «petit traité» car, disait-il, «c'est une représentation si vivante et si juste de ce qu'il imite avec tant d'esprit et de grâce que, dans son genre, il mérite d'être estimé»; et il en conclut, «d'ailleurs, c'est pour cela qu'il a toujours été très prisé»[6]. Et ainsi, le *Lazarillo*, purgé de quelques passages, parut en 1573.

Si nous songeons qu'un lecteur du Siècle d'Or était bien mieux placé que nous pour savoir de quoi et comment était fait le *Lazarillo* et le savourer en conséquence, il n'est dès lors pas étonnant que les appréciations «littéraires» de l'époque fassent constamment état du caractère plaisant de ses facéties, de la grâce, de l'élégance et de la délectation de son écriture[7]; propos que nous trouvons ratifiés maintes fois, sous forme de conseil, dans les traités sur l'art d'écrire du XVIe siècle, par exemple, dans le célèbre *Manual de escribientes* (1552) d'Antonio de Torquemada.

C'est pour mettre en relief la conscience artistique de l'auteur anonyme qu'une bonne partie de la critique lui a consacré, dès le début des années cinquante, toute une série de travaux stylistiques. Parmi eux, le plus fécond peut-être, est celui récemment publié par García de la Concha. Ce critique propose «une nouvelle lecture du *Lazarillo*» se basant particulièrement sur les possibilités récitatives de cette nouvelle. Voici un des propos qui me semble résumer la pensée du critique à ce sujet:

> L'oralité [du *Lazarillo*] apparaît aussi et peut-être surtout, dans sa disposition rhétorique de conte récité à haute voix; cette oralité est délectable non seulement parce qu'elle combine

> les techniques du 'summary' et de la 'scène' avec des suprasegments tonals, mais surtout, par l'emphase phonique: toute cette gamme de recours [...] n'atteint sa plénitude qu'au moyen de l'expression orale. En un mot, représentable ou non, le *Lazarillo* trouve son compte dans la récitation publique.[8]

Le *Lazarillo* serait-il donc une œuvre destiné à la lecture en public tout comme l'avait été très probablement *La Celestina*, ce monument de la «prose théâtrale» castillane de la fin du XVe siècle? Si l'argument décisif ne s'appuie que sur les possibilités récitatives, voire oratoires du *Lazarillo*, ceci me semble peu convaincant. En effet, s'il est évident que «l'emphase phonique (du *Lazarillo*) n'atteint sa plénitude qu'au moyen de l'expression orale» — mais cela n'est-il pas valable pour n'importe quelle œuvre? —, il n'en est pas moins vrai, cependant, que pour pouvoir apprécier l'utilisation et l'exploitation ludique des aspects phoniques du *Lazarillo*, celui-ci exige une lecture si attentive, réfléchie et alerte, qu'à mon sens seule une certaine élite de la Renaissance pouvait la savourer et estimer à sa juste valeur. Cette élite se composait, assurément, d'humanistes, rhétoriciens et grammairiens comme ceux qui en 1569 avaient imposé la poésie de Garcilaso de la Vega comme texte d'analyse grammaticale et rhétorique aux étudiants de l'Université de Salamanca. « ¡Grandes secretos son, Señor, los que Vos hazeis y las gentes ignoran!»[10] paraît nous dire à ce propos l'auteur anonyme car son récit nous propose un niveau de lecture qui ne pouvait être qu'à la portée de ces mêmes initiés auprès desquels il voulait justifier l'objectif cicéronien précédemment cité. Une lecture «silencieuse», réfléchie, et qui nécessite une analyse minutieuse pour arriver à cette délectation qu'au niveau phonique nous offre le *Lazarillo*.

Le passage que je propose comme objet d'analyse est extrait du «Tractado primero» du *Lazarillo*, là où notre héros nous raconte à la première personne l'une des facéties qu'il a fait subir à son «père», l'Aveugle avare. Toutes les facéties («burlas») de ce Premier Traité ont un dénominateur commun: elles se déroulent en silence, *conditio sine qua non* étant donné la cécité de l'avare qui n'a que l'ouïe, le toucher et, surtout, sa perspicacité pour contrer les roublardises de Lázaro. Un silence qui par ce fait même révèle que ce Premier Traité n'était en aucun cas destiné à la représentation parlée. Pourrait-on alors penser qu'il était destiné à la récitation publique, car seul ainsi «l'emphase phonique atteint sa plénitude»?

Lisons attentivement le passage proposé[10].

TRACTADO PRIMERO. 9

Vſaua poner cabe ſi vn jarrillo de vino quando comiamos, yo muy de preſto le aſia y daua vn par de beſos callados y tornauale a ſu lugar, mas turome poco, que enlos tragos conocia la falta, y por reſeruar ſu vino a ſaluo, nunca deſpues deſamparaua el jarro, antes lo tenia por el aſa aſido. Mas no auia piedra y mã que aſſi traxeſſe a ſi, como yo con vna paja larga de centeno, que para aquel meneſter tenia hecha, la qual metiendola en la boca del jarro chupãdo el vino lo dexaua a buenas noches, mas como fueſſe el traydor tan aſtuto pienſo que me ſintio, y dende en adelante mudo propoſito, y aſſentaua ſu jarro entre las piernas, y atapauale con la mano y aſſi beuia ſeguro. Yo como eſtaua hecho al vino, moria por el, y viẽdo que aquel remedio dela paja no me aprouechaua ni valia, acorde enel ſuelo del jarro hazerle vna fuentezilla y agujero ſutil, y delicadamente cõ vna muy delgada tortilla de cera taparlo, y al tiempo de comer (fingiẽdo auer frio) entraua me entre las piernas del triſte ciego a calentarme enla pobrezilla lumbre que teniamos, y al calor della luego derretidala cera, por ſer muy poca, començaua la fuentezilla a deſtilarme enla boca, la qual yo de tal manera ponia, que maldita la gota ſe perdia. Quando el pobreto yua a beuer, no hallaua nada, eſpantauaſe, maldeziaſe, daua al diablo el jarro, y el vino, no ſabiendo que podia ſer. No direys tio que os lo beuo yo dezia, pues no le quitays dela mano, tantas buelltas y tientos dio al jarro que hallo la fuente y cayo enla burla, mas aſſi lo diſſimulo como ſi no lo vuiera ſentido, y luego otro dia teniẽdo yo reçumando mi jarro como ſolia, no penſando el daño que me eſtaua aparejado, ni que el mal ciego me ſentia, ſente me como ſolia, eſtando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara pueſta hazia el cielo, vn poco cerrados los ojos por mejor guſtar el ſabroſo liquor ſintio el deſeſperado ciego que agora tenia tiempo de tomar de mi vençança y con toda ſu fuerça alçãdo con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dexo caer ſobre mi boca, ayudandoſe como digo con todo ſu poder, de manera que el pobre Lazaro q̃ de nada deſto ſe guardaua, antes como otras vezes eſtaua deſcuydado y gozoſo, verdaderamẽte me parecio q̃ el cielo con todo lo q̃ enel ay me auia caydo encima. Fue tal el golpezillo q̃ me deſatino y ſaco de ſentido, y el jarrazo tan grande q̃ los pedaços del ſe me metieron por la cara rõpiendo me la por muchas partes, y me quebro los dientes ſin los quales haſta oy dia me quede,

Le passage nous met en présence de deux esprits très rusés qui s'affrontent dans une lutte «sourde» pour la jouissance du vin contenu dans un pichet. Il s'agit d'un dialogue silencieux, où les répliques des deux interlocuteurs ont été remplacées jusqu'au dénouement par un dialogue de gestes, à la manière d'un mouvement pendulaire alternatif. Tout le passage se concentre, donc, sur cet enchaînement des actes: une durée actionnelle qui s'avère fondamentale puisqu'elle se substitue à toute notion chronologique ponctuelle ainsi qu'à toute notion d'espace. En effet, si nous savons que les ruses successives de Lázaro lui ont permis de vider le contenu du pichet par deux fois («lo dexaua a buenas noches»

— ligne 13 — et «quando el pobreto yua a beuer, no hallaua nada» — ligne 34 —), rien cependant ne nous permet de préciser, à la rigueur,

a) si l'action se déroule lors du déjeuner ou lors du dîner et, en conséquence,
b) si l'action se situe à midi ou le soir;
c) s'il s'agit du même repas ou de plusieurs et, dans cette dernière éventualité,
d) combien de temps s'est écoulé entre une ruse et l'autre;
e) dans quelle période de l'année sommes-nous, bien que «fingiendo auer frio» — ligne 26 — nous situerait dans une saison froide;
f) s'il s'agit, enfin, d'un même ou de différents lieux.

En réalité, peu importe: les notions de temps précis, ou d'ordre de succession chronologique, ainsi que d'espace concret, ont été habilement réabsorbées par une structure atemporelle; aussi l'intérêt de la narration se centre sur ce dialogue actionnel lié au développement de l'intellect des deux protagonistes. C'est pourquoi au fur et à mesure que s'élaborent les ruses de Lázaro et que, par conséquent, les «réponses» de l'Aveugle deviennent plus réfléchies, la durée narrative allonge son éventail quantitatif et s'intensifie dans sa complexité linguistique.

Analysons brièvement ce dialogue des actes structuré selon un mouvement échelonné et alternatif, Lázaro-action-réussite / Aveugle-réaction-échec.

L'ensemble de la séquence comporte trois Unités (A, B et C) qui correspondent respectivement, d'une part, aux trois ruses successives de Lázaro pour boire le vin: en saisissant le pichet — A —; en se servant d'une paille — B —; en faisant un petit trou dans le fond du pichet — C —; et, d'autre part, aux trois réactions de l'Aveugle afin de sauvegarder son vin: en tenant le pichet par l'anse — A' —; en mettant le pichet entre ses jambes et en le couvrant avec une main — B' —; en cassant le pichet contre le visage de Lázaro — C' —.

Cette division tripartite de la séquence se justifie par le fait qu'elle se développe, non pas par rapport à une suite chronologique, mais selon une logique actionnelle, ceci étant, d'après V. Propp, une des caractéristiques morphologiques fondamentales de tout conte traditionnel[11]. Cela veut dire que la théorie des niveaux fonctionnels de Barthes[12] est en tout point applicable à l'analyse structurelle de cette séquence. Ainsi donc, les fonctions

intégratives — informations et indices — ne méritent pas une attention particulière de la part du narrateur, tandis que, en revanche, les fonctions distributives seront largement développées. En voici le tableau:

Unité A (lignes 1-8)

Aveugle: «vsaua poner»;
Lázaro: «asia y daua [...] y tornaua».

Unité B (lignes 9-19)

Aveugle: «[nunca despues] desamparaua, tenia [...] asido»;
Lázaro: «tenia hecha, metiendo, chupando, dexaua».

Unité C1 (lignes 19-37)

Aveugle: «assentaua, atapaua»;
Lázaro: «acorde hazer, tapar, fingiendo auer, entrauame a calentarme, ponia»;
Aveugle: «yua a beuer, [no] hallaua, espantauase, maldeziase, daua, [no] sabiendo que podia ser».

Arrivés à ce stade de la description du «modèle fonctionnel du faire», il n'est peut-être pas superflu d'attirer l'attention sur les faits suivants:

a) jusqu'ici, le mouvement pendulaire, Lázaro-action-réussite / Aveugle-réaction-échec, présente une correspondance quantitative évidente par rapport aux «faires» respectifs;

b) à l'action de plus en plus rapprochée et protectrice de l'Aveugle par rapport au pichet, Lázaro répond avec un insidieux, progressif et trompeur éloignement physique:

	Aveugle		Lázaro
Unité A:	«cabe si»	pichet	«asia y daua y tornaua»
Unité B:	«por el asa asido»		«chupando con una paja»
Unité C1:	«entre las piernas y «atapauale con la mano»		«començaua a destilarme en la boca»

c) parallèlement à cette action, rapprochée-Aveugle / distancée-Lázaro, le regard des deux personnages par rapport au pichet

est aussi inversé: possessif-Aveugle / hypocritement désintéressé-Lázaro:

	Aveugle		Lázaro
Unité A:	«vn jarrillo de vino»	...	«[vn jarrillo de vino]»
Unité B:	«el jarro [...] su vino»	...	«boca del jarro, [...] el vino»
Unité C1:	«su jarro»	...	«suelo del jarro»

La troisième ruse de Lázaro s'est avérée efficace (le petit trou fait dans le fond du pichet), puisque l'Aveugle se montre confus et désemparé «no sabiendo que podia ser»; de ce fait, l'Unité C reste en suspens dans sa première phase d'alternance (— C1 —), à la manière d'un nœud dramatique qui attend son dénouement, c'est-à-dire la réaction de l'Aveugle (— C2 —).

Cette situation d'attente, cette cassure du mouvement pendulaire provoquée par la dernière astuce de Lázaro se voit encore marquée du point de vue narratif par l'intervention orale de celui-ci, la seule de toute la séquence: «No direys tio que os lo beuo yo dezia, pues no le quitays de la mano» (lignes 37-39).

Cette réplique «orale» de Lázaro est fondamentale en ce moment de la séquence, car elle présente trois fonctions: psychologique, morale et structurale:

— elle dénote une assurance certaine chez Lázaro (= confiance);
— elle ajoute le «verbum mendax» à la «mendax actio» de Lázaro (= cynisme);
— elle interrompt le dialogue actionnel et silencieux, et divise la séquence en deux parties quantitativement semblables (= axe structural de la séquence).

En réalité, tout ce jeu de correspondances et de contrastes vise à mettre en relief les qualités d'intelligence de ces deux esprits rusés qui s'affrontent pour la jouissance du vin: nous connaissons celles de Lázaro, dont les astuces ingénieuses et perfides lui ont procuré le triomphe, définitif en apparence. L'Aveugle, en revanche, battu par trois fois, ne semble pas avoir mérité une attention spéciale de la part du narrateur (n'oublions pas, cependant, que celui-ci est Lázaro lui-même). Mais, si nous analysons attentivement chaque réaction de l'Aveugle, nous pouvons constater que son intelligence n'est pas pour autant moins soulignée dans cette première partie de la séquence car, même si ses parades ne se sont pas avérées efficaces, elles ont été le fruit, tout comme chez

Lázaro, d'une analyse progressive et adaptée à chaque nouvelle situation: «Vuestra Merced sepa — avait écrit Lázaro au sujet de l'Aveugle — que desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sagaz»[13].

Ce qui marque essentiellement l'opposition entre les deux protagonistes ne se situe pas, à mon sens, au niveau de leurs «faires» respectifs, mais plutôt à celui de la maîtrise des passions qui sont à l'origine de leurs actes. En effet, les actions de Lázaro, même si jusqu'à présent elles ont atteint leur but, n'ont pas dépassé le stade d'une perception sensuelle, puisqu'elles sont dictées par un désir vicieux, irrationnel et «aveugle» dont l'emprise est parfaitement détectable dans sa progression:

Unité A: «[Yo] le daua [al jarro] un par de besos callados» (lignes 3-4);
Unité B: «No auia piedra yman que assi traxesse a si, como yo» (lignes 9-10);
Unité C1: «Yo como estaua hecho al vino, moria por el» (lignes 19-20).

En revanche, les réactions de l'Aveugle relèvent d'un esprit calculateur, rationnel et «lucide». Et c'est la confrontation entre «école de la vie» vs «expérience de la vie» qui, en définitive, fera pencher le rapport de forces en faveur de l'Aveugle. Examinons donc les trois réactions de celui-ci, afin de savoir comment et pourquoi il s'est rendu compte du manque de vin dans le pichet:

	Lázaro	Aveugle
Unité A:	«*daua* un par de *besos* callados...»	«en los tragos *conocía* la falta»
Unité B:	«*chupando* el vino con una paja...»	«me *sintió*»
Unité C1:	«destilarme [...] en la boca...»	«*no sabiendo* que podía ser»

«Conocer», «sentir», «no saber», voilà trois verbes dont il convient de délimiter le sens précis car, d'une part, ils montrent comment l'Aveugle allie la perception sensorielle — tactile et auditive — à la perspicacité de ses réactions, et, d'autre part, ces verbes vont s'approprier ce que j'appellerais l'axe conceptuel de toute la séquence:

Conocer, «tener noticia de alguna cosa»[14]. Une connaissance à laquelle l'Aveugle est arrivé en partant d'une perception sensorielle (tactile) suivie d'une évaluation quantitative du contenu du

pichet par rapport à la situation précédente. Mais ce contact physique, dans lequel la mémoire joue un rôle déterminant, nous amène aussi à considérer, compte tenu du contexte, une autre acception du verbe «conocer», à savoir, «rapport d'amour». En effet, le contact physique de l'Aveugle avec le pichet suit immédiatement celui de Lázaro pour qui boire deux gorgées de vin est considéré comme un acte d'amour secret et interdit: «Yo le asia [el jarro] y daua un par de besos callados». D'une certaine manière, donc, l'amour que les deux personnages ont pour le vin se rejoint par cette «connaissance» du pichet. Mais il s'agit, bien entendu, de deux amours très différentes: amour sensuel et fou («desatinado») chez Lázaro («Yo como estaua hecho al vino, moria por el», dit-il), avare et d'une cupidité méticuleuse chez l'Aveugle.

Sentir, dérivé de «sensu percipere. Notorio es a todos llamar cinco sentidos corporales: la vista, el oydo, el gusto, el odorato y el tacto»[15]. «Sentir», donc, prend ici exclusivement le sens de «percibir con el sentido del oido» et, en conséquence, la perception tactile (Unité A) a été remplacée (Unité B) par une nouvelle donnée: la perception auditive, qui exige une plus grande attention chez l'Aveugle.

No saber, «del verbo latino sapere, vale entender y tratar de sabiduria»[16]. Etant donné la cécité de l'Aveugle, il est évident que celui-ci n'a que ses perceptions tactiles («conocer») et auditives («sentir») comme sources d'information pour analyser la cause du manque de vin. Or, ce savoir n'est plus possible, lorsque Lázaro élimine tout bruit et vide totalement le pichet par un endroit insoupçonné. C'est pourquoi l'Aveugle, démuni de toute information sensorielle — visuelle, tactile et auditive —, paraît désespéré et définitivement battu à la fin de cette Unité C1: «Espantauase, maldeziase [...] no sabiendo que podia ser». Il réagira, cependant, en faisant de nouveau appel aux mêmes sens, et gagnera finalement la confrontation en ajoutant aux données sensorielles l'art de la dissimulation: tout comme Lázaro. C'est à ce moment-là que l'Unité C2 relance le mouvement pendulaire, qui paraissait bloqué à la fin de l'Unité C1, et l'achève, fermant ainsi le cycle action/réaction ouvert par l'Unité A.

Unité C2 (lignes 37-68)

Relevons tout d'abord deux faits dont il faut tenir compte pour bien comprendre le point de départ de cette Unité C2 et ses conséquences:

a) Au niveau de la cohérence structurelle de la séquence, dans cette Unité C2 nous nous trouvons, dès le départ, dans une situation symétrique à celle de l'Unité A. En effet, si au début de celle-ci c'était l'Aveugle qui avait l'habitude d'avoir le pichet tout près de lui: «*Vsaua poner cabe si* un jarrillo de vino», maintenant c'est Lázaro qui a pris l'habitude de se placer entre les jambes de l'Aveugle et d'attendre, les yeux presque fermés, que le pichet laisse suinter le vin: «teniendo yo reçumando mi jarro *como solía* [...] senteme *como solia*»[17].

b) Au niveau de la cohérence psychologique, Lázaro, vu la réussite de son dernier stratagème, se montre tout à fait confiant au début de cette Unité C2: «luego otro dia [...] senteme como solia».

La confiance s'est installée, donc, chez Lázaro; et ceci à tel point que maintenant il nomme le pichet «mi jarro», qu'il s'extasie «descuidado y gozoso», «mi cara puesta hazia el cielo un poco cerrados los ojos», en dégustant sensuellement l'amoureuse nourriture de ce vin «dulce y sabroso» qui lui donne la vie: «Yo como estaua hecho al vino moria por el».

Remarquons que cet état de joyeuse insouciance dans lequel se trouve Lázaro n'a pu être acquis qu'après plusieurs répétitions de sa dernière ruse. Or, cette confiance de Lázaro a été voulue par l'astucieux Aveugle, car elle est *conditio sine qua non* pour que s'accomplisse sa terrible vengeance sur le garçon. Confiance établie avec préméditation puisque, dès le début, l'Aveugle avait compris pourquoi le pichet n'avait plus de vin: «Tantas ueltas y tientos *dio* al jarro que *hallo* le fuente y *cayo* en la burla» (lignes 39-40).

Comme je l'avais signalé plus haut, l'Aveugle a fait de nouveau appel aux sens, ses seules sources d'information. C'est ainsi que, palpant minutieusement le pichet («tantas ueltas y tientos dio al jarro»), et par l'apport d'une nouvelle perception sensorielle — l'odorat — (le verbe «hallar», en plus de trouver, signifie aussi «oler la pista de algo. Lat. Afflare»)[18], l'Aveugle a tout compris («cayo en la burla»).

Verbe «caer» qui, d'une part, signale l'aboutissement d'une démarche analytique et sa déduction conséquente (= «venir a dar en el engaño. Lat. Cadere»)[19], et, d'autre part, prépare la réaction finale de l'Aveugle («Caer: venir un cuerpo de arriba abajo»)[20].

Le champ sémantique de l'axe conceptuel de la séquence (verbes «conocer», «sentir» et «savoir» des Unités précédentes) se voit donc prolongé et élargi par ces trois nouveaux verbes «dio», «hallo» et «cayo» qui synthétisent, avec leur dynamisme tranchant, toute la démarche précédente de l'Aveugle:

Unité A:	«en los tragos *conocia*» →	percep. tactile ← «tientos *dio*» (percep. gustative)	*Unité C2*
Unité B:	«me *sintio*» →	percep. auditive percep. olfactive ← «*hallo*»	
Unité C1:	«no *sabiendo*» →	déduction intellective ← «*cayo* en»	

Mais, avant d'accomplir sa vengeance, il reste à l'Aveugle à user de l'arme favorite de Lázaro: la simulation: «Mas assi lo dissimulo como si no lo vuiera sentido» (lignes 41-42). Notons qu'ici le verbe «sentir» n'a plus la signification de «percevoir par le sens de l'ouïe» («Auditu percipere») de l'Unité B, mais celle de «juzgar, opinar. Lat. Iudicare, Existimare»[21], situant ainsi le participe «sentido» dans le champ sémantique des verbes «saber» et «caer» (Unités C1 et C2). Un savoir, donc, retrouvé et, ne l'oublions pas, amené par l'analyse préalable des perceptions sensorielles.

La démarche de l'Aveugle a passé, par conséquent, de l'analyse de toutes les perceptions sensorielles («conocer», le toucher et le goût, implicitement; «sentir», l'ouïe; «hallar», l'odorat) à la déduction intellectuelle («saber», «caer» et «sentir»). Cette démarche va se prolonger, au même niveau de signification, dans le reste de l'Unité 2, soulignant ainsi le contraste entre le savoir de l'Aveugle et le non-savoir de Lázaro:

Aveugle		Lázaro
«como si no lo vuiera *sentido*»	...	«no pensando»
«el mal cieço me *sentia*»	...	«nada desto se guardaua»
«*sintio* el desesperado ciego»	...	«me parecio»

Du point de vue chronologique, le dénouement est fulgurant, et en rapport avec l'action véloce de l'Aveugle qui «alçando con dos manos [el jarro] le dexo caer sobre mi boca...». En revanche, le temps de la narration dans cette Unité 2 sera plus long par rapport aux actions/réactions décrites dans les Unités précédentes, car le narrateur (Lázaro) prétend attribuer à la vengeance de l'Aveugle son exacte mesure:

a) Quantitative (poids et force):

— «*con toda* su fuerça alçando *con dos* manos [el jarro]» (lignes 53-54);
— «ayudandose [...] *con todo* su poder» (lignes 55-56);
— «el cielo *con todo* lo que en el ay me auia caido *encime*» (lignes 61-62);

b) Qualitative (cruauté), en opposant l'état de Lázaro, avant et après son brutal déboire:

— «mi jarro» (ligne 44) ... «dulce y amargo jarro» (ligne 54),
... «jarrazo» (ligne 64);
— «mi cara» (ligne 48) ... «rompiendomela» (ligne 65);
— «mi boca» (ligne 55) ... «me quebro lo dientes» (ligne 66).

Rude châtiment dont les conséquences se prolongeront dans le temps, puisqu'elles rejoignent le présent du narrateur (Lázaro), adulte et marié: «me quebro los dientes sin los quales hasta oy dia me quede»[22]. Mais le «jarrazo» a produit chez Lázaro, en plus des douloureuses blessures au visage et de la perte de ses dents, un autre effet dont il ne faut pas négliger l'intérêt: «Fue tal el golpezillo que *me desatino y saco de sentido*» (lignes 62-63). Une phrase où il convient aussi de désamorcer le sens des mots soulignés, afin de relever la pertinence de leur emploi dans ce qu'on a appelé l'axe conceptuel de la séquence:

a) «Desatinar», premier degré, signifie «perdre connaissance» (cf. la «perte de connaissance» chez l'Aveugle, Unité C1).
b) «Desatinar», composé du préfixe privatif «Des» et du verbe «Atinar» (= viser juste), employé en un double sens: ironique, d'une part, en rapport avec la dextérité précédente de Lázaro (Unités A, B et C1); réel, d'autre part, en rapport avec l'adresse, à présent, de l'Aveugle (Unité C2).
c) «Desatinar», enfin, fait ironiquement allusion à l'amour fou (= «desatinado») qu'a Lázaro pour le vin, et que le «jarrazo» de l'Aveugle lui a définitivement ôté.

Ces trois acceptions du verbe «desatinar» se prolongent en pléonasme dans la dernière partie de la phrase, «saco de sentido», où «saco» trouve sa correspondance sémantique dans le préfixe privatif «des», de «desatinar», et ceci dans les trois acceptions de «sentido»:

a) «Saco de sentido», perte de «entendimineto u razon. Lat. Mens. Animus»[23], en rapport avec «Desatinar» *a)*.
b) «Saco de sentido», perte de la «facultad de percebir las impresiones de los objetos exteriores. Lat. Sensus»[24], en rapport avec «Desatinar» *b)*.
c) «Saco de sentido», perte de «el apetito o parte inferior del hombre. Lat. Sensus»[25], en rapport avec le «desatino» de Lázaro pour le vin, «Desatinar» *c)*.

La victoire de l'Aveugle sur son rival Lázaro est d'autant plus péremptoire et évidente qu'elle ne peut pas échapper à une première lecture du passage en question, aussi rapide et simpliste soit-elle. Je doute, en revanche, qu'il en soit de même par rapport à tout ce réseau de symétries, de correspondances et de contrastes que nous avons essayé de dégager à plusieurs niveaux.

Il est vrai que cela n'entame peut-être en rien la théorie de l'oralité du *Lazarillo*; mais, tout au moins, on commence à douter de son but récitatif, car on se rend compte que «l'ouvrage est beaucoup plus élaboré qu'il n'y paraît», et ceci, non pas après une, mais après plusieurs lectures attentives. Il s'agit, assurément, d'un «naturel» très travaillé: «Honos alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria». Or, ce doute me semble s'installer définitivement, si nous prêtons attention à cette «emphase phonique» dont le narrateur donne une véritable démonstration dans cette séquence, et au sujet de laquelle García de la Concha affirme qu'il «n'atteint sa plénitude que dans la récitation publique» du *Lazarillo*. Cela dépend, bien entendu, de ce qu'on entend par «plénitude»...

En fait, l'analyse précédente nous a déjà mis sur la voie à propos de l'emphase phonique, car si nous avons cité pratiquement toutes les phrases porteuses de sens fondamentales dans la séquence, il est évident que nous trouverons aussi chez elles sa pertinence au niveau phonique. Ces phrases sont comme des signaux lumineux que le narrateur a placés stratégiquement dans le chemin de son récit, afin que le lecteur attentif ne perde pas de vue un autre atout important de son «tour de force artistique». Voici ces phrases-clefs dans les quatre Unités de la séquence:

Unité A: «por re*S*ervar *S*u vino a *S*alvo [...] por el a*S*a a*S*ido» (lignes 6-8);
Unité B: «a*SS*i tra*X*e*SS*e a *S*i» (lignes 9-10);
Unité C1: «espantaua*S*e, malde*Z*ia*S*e» (lignes 35-36);

Unité C2: «ma*S* a*SS*i lo di*SS*imulo como *S*i no lo vuiera *S*entido» (lignes 41-42);
«*S*entia *S*enteme como *S*olia» (lignes 46-47);
«golpe*Z*illo me de*S*atino y *S*aco de *S*entido» (lignes 62-63).

L'allitération des sifflantes dans ces phrases est si évidente qu'elle ne peut pas passer inaperçue lors de la lecture — récitée ou non — d'un passage aussi court et concentré que le nôtre. Il serait bien hasardeux de tirer des conclusions de ces phrases, ainsi dégagées de leur contexte, même si en les lisant nous soupçonnons qu'il doit exister une correspondance certaine entre l'emphase phonique et le dialogue des actes précédemment analysé. Nous pouvons, cependant, relever trois points importants:

a) L'allitération des sifflantes confère à ces phrases un caractère ludique indéniable.

b) Ce jeu phonique se situe, tout particulièrement, au niveau des sifflantes en position intervocalique:
-S-, sonore /Ż/; -SS-, sourde /Ṡ/; -X-, sourde /Š/; -J-, sonore /Ž/ et -Z-, sonore /Ẑ/.

c) La distribution de ces phrases dans la séquence correspond aux quatre Unités (A, B, C1 et C2); c'est-à-dire que, dans chaque Unité, nous trouvons une phrase dans laquelle l'emphase phonique des sifflantes intervocaliques est particulièrement mise en évidence.

Toutefois, pour pouvoir considérer ce jeu phonique comme étant un trait formel pertinent, il est nécessaire de savoir préalablement

a) s'il est persistant tout au long de la séquence;

b) s'il s'étend à d'autres consonnes sifflantes intervocaliques;

c) et, enfin, s'il existe une correspondance structurelle entre les allitérations et les différentes Unités de la séquence.

Dans les trois cas, la réponse est affirmative, car, en effet, non seulement ce même jeu phonique persiste tout au long de la séquence, et s'étend à d'autres sifflantes en position intervocalique, c'est-à-dire -C- et -Ç-, sourdes /Ŝ/, mais il y a, également, une corrélation étroite entre l'emphase phonique et les actions des deux protagonistes de la séquence. Le tableau suivant répond aisément, je crois, à ces trois points:

Tableau des sifflantes intervocaliques

Unité	*Fréquence*	
A	— Aveugle (2):	vSaua /Ż/; cabe-Si /Ṡ/.
	— Lázaro (4):	aSia /Ż/; beSos /Ż/, calladoS-y /Ṡ/; a-Su /Ṡ/.
B	— Aveugle (6):	conoCia /Ŝ/; reServar /Ż/; a-Salvo /Ṡ/; deSamparaua /Ż/; aSa /Ż/; aSido /Ż/.
	— Lázaro (7):	aSSi /Ṡ/; traXesse /Š/; traxeSSe /Ṡ/; a-Si /Ṡ/; paJa /Ž/; de-Centeno /Ŝ/; deXaua /Š/.
C1	— Aveugle (9):	fueSSe /Ṡ/; me-Sintio /Ṡ/; propoSito /Ż/; aSSentaua /Ṡ/; assentaua-Su /Ṡ/; su-Jarro /Ž/; piernaS-y /Ṡ/; aSSi /Ṡ/; beuia-Seguro /Ṡ/.
	— Lázaro (11):	paJa /Ž/; haZerle /Ẑ/; fuenteZilla /Ẑ/; aguJero /Ž/; agujero-Sutil /Ṡ/; de-Cera /Ŝ/; triste-Ciego /Ŝ/; pobreZilla /Ẑ/; la-Cera /Ŝ/; fuenteZilla /Ẑ/; gota-Se /Ṡ/.
	— Aveugle (5):	espantauaSe /Ṡ/; l maldeZiase /Ẑ/; maldeziaSe /Ṡ/; no-Sabiendo /Ṡ/; podia-Ser /Ṡ/.
	— Lázaro (1):	deZia /Ẑ/.
C2	— Aveugle (6):	bueltaS-y /Ṡ/; maS-assi /Ṡ/; aSSi /Ṡ/; diSSimulo /Ṡ/; como-Si /Ṡ/; vuiera-Sentido /Ṡ/.
	— Lázaro (14):	reÇumando /Ŝ/; mi-Jarro /Ž/; como-Solia /Ṡ/; apareJado /Ž/; me-Sentia /Ṡ/; sentia-Senteme /Ṡ/; como-Solia /Ṡ/; reCibiendo /Ŝ/; haZia /Ẑ/; poco-Cerrados /Ŝ/; loS-ojos /Ṡ/; oJos /Ž/; meJor /Ž/; sabroSo /Ż/.
	— Aveugle (8):	deSesperado /Ż/; desesperado-Ciego /Ŝ/; toda-Su /Ṡ/; manoS-aquel /Ṡ/; amargo-Jarro /Ž/; deXo /Š/; ayudandoSe /Ṡ/; todo-Su /Ṡ/.
	— Lázaro (7):	LaZaro /Ẑ/; desto-Se /Ṡ/; veZes /Ẑ/; vezeS-estaua /Ṡ/; goZoso /Ẑ/; gozoSo /Ż/; pareCio /Ŝ/.
	— Aveugle (8):	golpeZillo /Ẑ/; deSatino /Ż/; y-Saco /Ṡ/; de-Sentido /Ṡ/; jarraZo /Ẑ/; peda-Ços /Ŝ/; parteS-y /Ṡ/; dienteS-Sin /Ṡ/.

Relevons, tout d'abord, deux aspects d'importance générale:

a) La quantité de sifflantes intervocaliques (88), dans une séquence aussi brève que la nôtre (487 mots), atteint un pourcentage assez considérable (18,11 %).

b) Comme il a été signalé au début de cette analyse, la séquence est structurée selon un dialogue muet; en ce sens, la réitération des phonèmes sifflants relève d'une pertinence sémantique évidente puisque, d'une part, ces allitérations supposent une constante et impérieuse invitation au silence, et, d'autre part, nous savons que l'absence de bruit et la discrétion sont nécessaires à la réussite des actes, particulièrement chez Lázaro.

L'exploitation ludique de ces allitérations est quantitativement si importante qu'elle doit être sans doute perçue — et encore, mieux appréciée — lors d'une lecture récitée de cette séquence. Il est incertain, par contre, qu'il en soit de même en ce qui concerne ce nouveau réseau de correspondances et de contrastes que nous pouvons dégager en nous rapportant au tableau précédent.

Compte tenu du fait que la séquence est structurée en fonction d'un dialogue échelonné (action-réussite / réaction-échec), il est intéressant, en effet, de constater que l'intervention réitérée des sifflantes intervocaliques suit une progression quantitative semblable à celle que nous avions pu constater lors de l'analyse des «faires» des deux protagonistes. C'est-à-dire que le nombre de phonèmes sifflants employés dans la description des différentes ruses de Lázaro montre un développement croissant et varié, en rapport étroit avec la notion d'astuce de plus en plus élaborée et diversifiée. Chez l'Aveugle, en revanche, même si la fréquence des sifflantes augmente par rapport à la situation précédente, elle n'atteindra quantitativement jamais celle de Lázaro. Ceci est constatable, bien entendu, jusqu'à l'Unité C1, y compris:

	Unité A	*Unité B*	*Unité C1*		*Total*
Aveugle:	2	6	9+5	=	22
Lázaro:	4	7	11+1	=	23

Ce tableau, semblable du point de vue quantitatif à celui que nous avions établi lors du développement des «faires», nous montre que, là aussi, Lázaro a «battu» l'Aveugle, et dans chaque Unité, et dans leur addition: 23/22. Il faut remarquer, cependant, que cette «victoire» de Lázaro n'a pas été si évidente puisqu'elle n'a dépassé que d'une unité le nombre de phonèmes sifflants

«employés» par l'Aveugle. En ce sens, il est intéressant de constater que cette unité de plus se trouve justement dans la phrase qui, d'une part, constitue l'axe quantitatif de la séquence, et qui, d'autre part, contient la seule intervention orale, celle de Lázaro, dont nous avions souligné l'importance au niveau du dialogue actionnel et silencieux. Une fois de plus, donc, cette intervention orale de Lázaro est déterminante, car, effectivement, à ce moment de la séquence, la rapport numérique des sifflantes était équilibré: 22/22.

Lázaro a donc réussi à vider le pichet de son vin, sans que l'Aveugle puisse, cette fois-ci, en élucider la cause. Cette «victoire» du garçon se voit confirmée, également, dans la confrontation numérique des sifflantes étudiées.

Nous l'avions dit: à la fin de l'Unité C1, le dialogue des actes est interrompu dans sa phase d'alternance et il ne reprendra pas son mouvement sans que l'Aveugle sache préalablement la cause de la «burla».

Nous l'avions signalé aussi: Lázaro, au début de l'Unité C2, se montre tout à fait confiant; une sûreté dont la pertinence au niveau phonique peut être constatée non seulement d'après le grand nombre de sifflantes employées (14), mais aussi dans leur variété: /Ŝ/, /Ṡ/, /Ž/, /Ẑ/ et /Ż/. Ce grand nombre de sifflantes intervocaliques utilisées dans la description du «faire» de Lázaro pourrait nous faire croire que cette Unité C2 se terminera par un nouveau triomphe du garçon, tout au moins à ce niveau-là. Et bien, non: de la même manière que, dans la confrontation des actes, l'Aveugle prenait le pas sur son rival Lázaro, ce même rapport se produit au niveau de l'emploi des sifflantes. De plus, il est intéressant de constater que le rapport numérique de ces phonèmes appartenant respectivement aux deux rivaux est exactement l'inverse puisque l'Aveugle «emploie», dans cette Unité C2, une sifflante de plus que Lázaro:

Unité C2

Aveugle:	6+8+8	=	22
Lázaro:	14+7	=	21

Compte tenu du bilan numérique, partiel ou total, des deux tableaux précédents, il serait bien aisé de s'aventurer dans des interprétations relatives aux principes de symétrie et d'équilibre, deux catégories fondamentales de l'art de la Renaissance. Notons

seulement que ces deux principes sont vérifiables dans l'analyse quantitative des phonèmes étudiés, et ceci au moins à deux niveaux:

a) dans le rapport numérique des sifflantes intervocaliques:

	Unités A + B + C1 + C2				
Aveugle:	23	+	21	=	44
Lázaro:	22	+	22	=	44
Différence:	1		1		

b) dans le rapport numérique de ces mêmes sifflantes, sonores ou sourdes:

	Unités A + B + C1 + C2				
	sourdes		sonores		
Aveugle:	31	+	13	=	44
Lázaro:	24	+	20	=	44
Différence:	7		7		

Tout ceci a-t-il été voulu par l'auteur anonyme du *Lazarillo*? S'agit-il, purement et simplement, de coïncidences? On ne le saura jamais. Quoi qu'il en soit, les faits sont là. Et même si, dans le cadre restreint de cet article, on ne peut pas se permettre d'élucubrer à propos de ces constatations, elles nous amènent, tout au moins, à nous interroger au sujet de l'oralité dans le *Lazarillo de Tormès*. En effet, comment peut-on imaginer une «destinée orale» du *Lazarillo* vu que, même au niveau phonique, la sublimation de son écriture se situe dans une perspective globale de l'art d'écrire?[26]. Et d'une écriture, relevons-le encore une fois, dotée d'une conscience artistique très prononcée, et dont l'objectif esthétique a été avoué par l'auteur lui-même.

Une analyse analogue à celle-ci mériterait-elle d'être appliquée à l'ensemble du *Lazarillo*, afin de pouvoir en tirer des conclusions formelles? Répondre affirmativement à cette question serait souhaitable car ceci confirmerait, assurément, le sentiment de Marcel Bataillon: l'intention principale du *Lazarillo de Tormès* est de réussir un «tour de force artistique».

Antonio LARA.

NOTES

[1] Ch. Minguet, *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormès*, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1970, p. 14.

[2] L'analyse de la structure narrative du *Lazarillo* avait été faite, en 1969, par l'hispaniste yougoslave O. Belic, *Análisis estructural de textos hispánicos*, Madrid, Prensa Española, 1969.

[3] M. Bataillon, *La Vie du Lazarillo de Tormès*, Paris, Aubier, 1968, p. 16.

[4] Voir l'imposante bibliographie réunie par J.V. Ricapito, *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid, Castalia, 1980, 613 p.

[5] Marcus Tullius Cicero, *Tusculanas*, I, 2, 4. Voir à ce sujet l'article de A. Lumsden Kouvel, *La Huella de la retórica ciceroniana en el siglo XVII*, Actas del Congreso Internacional de Hispanistas, vol. II, Salamanca, 1982, pp. 193-198.

[6] Propos cités par M. Bataillon, *op. cit.*, p. 48.

[7] «Libro de entretenimiento», l'appelle Valerio A. Taxandro dans *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum* (1607); «libro de sátira y entretenimiento», l'appelle le jésuite A. Schott dans *Hispaniae bibliotheca* (1608); et le P. Sigüenza admire l'auteur anonyme par «la propiedad de la lengua castellana y el decoro de las personas que introduce con tan singular artificio y donaire, que merece ser leído de los que tienen buen gusto», dans *Historia de la Orden de San Jeronimo* (1608). Cf. F. Rico, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. XVI-XIX.

[8] V. García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo*, Madrid, 1981, p. 189. Nous retrouvons ces mêmes propos, à quelques virgules près, à la p. 248.

[9] Ed. de F. Rico, *op. cit.*, p. 49.

[10] Ce texte est une photocopie du *Lazarillo* de 1554, édité à Anvers chez Martin Nucio.

[11] V. Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977. Tout le *Lazarillo* est, en fait, un savant ensemble de contes folkloriques.

[12] R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Serie Comunicaciones, 1982.

[13] *Op. cit.*, p. 14.

[14] Covarruvias, *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611.

[15] Idem.

[16] Idem.

[17] Etant donné que Lázaro a pris l'habitude de s'asseoir entre les jambes de l'Aveugle, il est difficilement acceptable de situer cette action au lendemain, «al día siguiente», comme l'affirme F. Rico, *op. cit.*, nota 54bis, p. 18.

[18] Covarruvias, *op. cit.*

[19] Idem.

[20] Idem.

[21] Idem.

[22] Petites incohérences (oublis?) de la part du narrateur: Lázaro paraît avoir retrouvé ses dents peu de temps après, puisque dans ce même TRACTADO I on lit: «que con sólo apretar los dientes, se me quedaran en casa [las narices del Ciego]»; de même, dans le TRACTADO II: «Y otro día, e saliendo de casa, abro mi paraíso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo»; et, enfin, dans le TRACTADO III: «Y yo con mis dientes, aunque no son de acero, [me obligo a cercenar] un pan de cuatro libras.» Cf. F. Rico, *op. cit.*, p. 24, p. 33 et p. 48, respectivement.

[23] Covarruvias, *op. cit.*

[24] Idem.

[25] Idem.

[26] Bien que l'anonymat et l'oralité soient deux des caractéristiques propres à la littérature espagnole jusqu'au XVe siècle, je ne pense pas qu'il faille les associer dans le cas précis du *Lazarillo de Tormès*.

A. L.