reCHERches

Culture et histoire dans l'espace roman

9 | 2012

Empreintes / emprunts dans le monde hispanique

Sur les traces de Méndez : l'humour dans l'œuvre de Ledesma

Juan Luis Muñoz Lafitez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cher/11893>

DOI : 10.4000/cher.11893

ISSN : 2803-5992

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 269-283

ISBN : 978-2-35410-049-0

ISSN : 1968-035X

Référence électronique

Juan Luis Muñoz Lafitez, « Sur les traces de Méndez : l'humour dans l'œuvre de Ledesma », *reCHERches* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 14 février 2022, consulté le 16 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cher/11893> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cher.11893>

Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Sur les traces de Méndez : l'humour dans l'œuvre de Ledesma

JUAN LUIS MUÑOZ LAFITEZ
Université Paul Verlaine – Metz

Il fallut attendre l'année 1974, date de publication de *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, pour marquer le début officiel de la prolifération d'histoires criminelles dans la littérature espagnole. Les raisons de ce retard sont bien connues : d'abord des questions politiques, c'est-à-dire la censure sous le régime franquiste, au point que grand nombre d'écrivains se cachèrent sous un pseudonyme (Francisco González Ledesma utilisa longtemps le surnom de Silver Kane) ; ensuite des questions stylistiques, étant donné que les histoires criminelles ont toujours été liées à une sous-littérature, celle du roman de gare, populaire et bon marché (n'oublions pas que ces premières histoires criminelles nous parvenaient sous la forme de feuilletons hebdomadaires) ; et enfin des raisons sociohistoriques et idéologiques c'est-à-dire l'absence d'une vraie révolution industrielle et le faible dynamisme des classes économiques dirigeantes. De ce fait, l'inexistence d'une littérature policière antérieure à 1974 se trouve déterminée par la structure sociale de l'époque.

En Espagne, le roman criminel devient populaire grâce au cinéma noir et aux traductions des écrivains américains, ce qui confère au roman noir espagnol des caractéristiques telles que le portrait critique et réaliste de la société espagnole, la thématique du concept moral de la justice et l'exposé des liens entre délit et structure sociale (Vallés Calatrava, 1991 : 114). Par ailleurs, l'humour y a toujours été latent. L'ironie et le sarcasme sont souvent deux des recours fondamentaux utilisés pour exprimer le comique de quelques situations absurdes, comme le fait par exemple García Pavón

qui réussit à étendre raillerie et effet comique à tous les domaines de la vie de province.

Parler d'humour dans le roman policier risque de laisser perplexe le public inexpérimenté. La première difficulté vient des différentes interprétations auxquelles se prête le terme roman policier, ce fourre-tout dans lequel se trouvent très souvent mêlés roman à énigme à l'anglaise, roman noir américain et français, polar et néo-polar français, thriller, roman à suspense, roman d'espionnage et roman policier historique, soit pas moins de neuf dénominations différentes qui viennent brouiller l'identification du genre littéraire en question.

La deuxième difficulté réside dans l'opposition existant entre un genre littéraire composé d'une intrigue et d'une recherche qui se veulent peu ou prou méthodiques, face à un acte de langage, l'acte humoristique, qui en tant qu'acte de communication est soumis à l'interprétation subjective du récepteur. Ainsi, selon Freud, «le plaisir pris devant une charge critique provient du type de décharge, de dépense, que l'on s'autorise devant une blague, ironie, sarcasme, etc.» (1905: 129).

La troisième difficulté repose sur le caractère polysémique du terme «humour» dû au manque de consensus existant entre les deux principales terminologies utilisées, humour et comique. En effet, l'humour, souvent pris comme synonyme de comique, «est devenu auberge espagnole» (Emelina 1996: 128). Selon le dictionnaire, le comique est «ce qui provoque le rire», «ce qui prête à rire», tandis que l'humour serait cette «forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites» (*Petit Robert*, 1993). Par ailleurs, d'après Freud «l'humour nous permet d'atteindre au plaisir en dépit des affects pénibles qui devraient le troubler» (1905: 200). Ainsi, l'humour rejoindrait le comique dans le non-sérieux, dans le plaisir du divertissement.

Parler d'humour dans le roman policier espagnol nous fait inévitablement penser à la ville de Barcelone en tant que berceau du polar castillan. En effet, dans la capitale industrielle catalane n'œuvrent pas moins de trois détectives littéraires atypiques: le plus connu, le privé Pepe Carvalho, imaginé par Manuel Vázquez Montalbán; un fou en gabardine largué dans la nature par Eduardo Mendoza; et enfin le vieux Méndez, apparu au lendemain de la transition démocratique sous la plume de Francisco González Ledesma (Sartoretti 2001). Bien que Pepe Carvalho puisse être considéré comme modèle castillan de privé à la Humphrey Bogart, il n'est pas le seul exemple d'humour en dépit de la myriade de commentaires sceptiques et désabusés

qui peuplent les œuvres dont il est le protagoniste. À la fin des années 1960 nous trouvons la première œuvre de Francisco García Pavón, *El reinado de Witiza* (García Pavón 1967), où sont présentées les aventures de Plinio, ce policier de province dont les histoires, humoristiques mais exemptes de critique (dictature obligeait), étaient situées dans un milieu champêtre éloigné des vices de la métropole (Albrecht Buschmann 1994 : 245). Douze ans plus tard, en 1979, Eduardo Mendoza écrit *El misterio de la cripta embrujada*, première rencontre avec son personnage anonyme et aliéné, avant que Francisco González Ledesma ne nous livre, en 1983, *Expediente Barcelona* où le commissaire Méndez, vieux franquiste misogyne opposé à la liberté et à la démocratie, faisait sa première apparition.

Des trois auteurs nous ne retiendrons que ce dernier et nous étudierons plus particulièrement son dernier roman intitulé *No hay que morir dos veces* (González Ledesma 2009).

Pour comprendre l'humour tel qu'il apparaît dans cette œuvre, nous essaierons d'en déterminer les sources dans la littérature classique espagnole afin de savoir si nous pouvons parler d'un humour «à l'espagnole». Voici donc les deux axes de notre étude : nous essaierons dans un premier temps de redéfinir le concept d'acte humoristique pour ensuite, dans une deuxième partie, analyser comment González Ledesma se sert des modèles classiques de la littérature espagnole dans la construction de ses histoires.

Souvent mélangés, acte humoristique et comique sont composés tous deux de trois éléments fondamentaux : le premier met en scène le locuteur, le destinataire et la cible tandis que le deuxième repose sur le rieur, le témoin-complice et la victime.

Franck Evrard soulignait dans son étude intitulée *L'Humour* que le concept était souvent employé de façon générale et confuse pour décrire ce qui faisait rire ou sourire, pour tous les phénomènes qui relevaient de ce qu'on appelle le « risible », qu'il s'agisse de la farce, de l'ironie, de la parodie, de la satire, etc. (Evrard 1996 : 3).

Cette indétermination du concept d'humour vient du fait qu'il ne peut pas être considéré comme une catégorie ou même une sous-catégorie du comique qui posséderait des traits génériques aussi bien sur le plan de la forme que sur celui des contenus. En effet, d'un point de vue général, le comique et l'humour apparaissent comme l'envers du sérieux ; l'humour cependant ne se limite pas à être une catégorie du comique. À la différence de ce dernier, qui a pour fonction de faire rire, tout acte humoristique ne produit pas le rire et n'est pas forcément ressenti comme humoristique par

les récepteurs. Il est admis que face à une littérature dite « sérieuse » invitant à l'adhésion, l'humour exige plutôt de la part du lecteur une distanciation, c'est pourquoi il fait appel à la complicité d'un tiers spectateur ou auditeur indispensable à sa réalisation (Evrard 1996: 7).

En définitive, l'humour se trouve inclus dans le champ du comique mais il est considéré comme une forme supérieure de comique car plus élevé que le rire habituel, qui reste la forme la plus simple du comique, l'humour étant, selon Genette, du côté du comique absolu (Genette 2002: 137).

D'un point de vue diachronique, à chaque époque correspond son humour. Ainsi, au xvii^e siècle le baroque fut marqué par le goût de l'extravagance, de l'exagération et de la fantaisie qui apparaissaient déjà chez Cervantes (*Don Quijote*, 1615) et chez Corneille (*Le Menteur*, 1643). Bien plus tard, au xix^e siècle, nous trouvons Edward Lear et Lewis Carroll. Le premier inaugura ce qu'il appela le *nonsense*, cet humour irrationnel et délirant qui faisait voisiner l'enfance, la folie et la fantasmagorie; quant au second, il créa avec *Alice au pays des merveilles* (1865) un univers du *nonsense* et de l'absurde où se mêlaient la raison, l'extravagance et la logique.

Au xx^e siècle, les surréalistes comme André Breton firent l'éloge de l'humour en tant qu'attitude et discours révolutionnaires. Texte fondamental, *l'Anthologie de l'humour noir*, parue en 1939, conférait une portée esthétique mais aussi éthique et politique à l'humour (Evrard 1996: 9-21).

Exagération, absurde et portée politique seront trois des éléments récurrents aussi bien dans l'humour que dans le roman policier contemporain. D'autres éléments seront le refus de l'adhésion, de l'engagement et de l'identification, des critères distinctifs de l'humour qui caractérisent aussi la littérature moderne tant sur le plan existentiel, phénoménologique, idéologique qu'esthétique. Si cette distanciation n'implique pas nécessairement l'adoption d'un parti pris de l'humour, elle constitue un terrain favorable à son développement dès la fin du xix^e siècle. Remettant en cause les modes de communication littéraires traditionnels, l'humour apparaît donc comme la forme moderne du comique (Evrard 1996: 24), mais le comique n'apparaît nulle part dans le roman policier.

Selon Franck Evrard (1996: 54), l'omniprésence de la mort, du meurtre et du cadavre dans le roman policier semble favoriser le ton « déplacé » de l'humour. Umberto Eco nous explique, quant à lui, que cet acte humoristique naît du contraste entre le fait abominable et le ton désenchanté utilisé par le narrateur:

Dans le roman à énigme de tradition anglo-saxonne (Agatha Christie), la mort violente est présentée sur le mode de l'euphémisme. En revanche, le roman noir américain ou français appréhende la mort avec un ton désinvolte et distancié. De son côté, dans le polar c'est souvent avec une froideur clinique que le narrateur détaille la sauvagerie d'un meurtre (Um. Eco 1993: 195).

L'humour noir naît, quant à lui, du contraste appuyé d'une part entre la réalité des faits, qui suscite l'indignation ou l'horreur et la bonne conscience du personnage qui ignore la signification morale de ses actes, et d'autre part entre le jugement du lecteur et celui du personnage sur les événements. (Evrard, 1996: 56-57). En effet, tout jugement social et moral est écarté puisque ce qui est primordial ce sont les dimensions intellectuelles et esthétiques de l'acte criminel. Ainsi, l'humour renvoie en tant que façon d'être et de sentir à une conduite subjective, à la décision d'un sujet de mettre à distance ses émotions ou ses passions (Evrard 1996: 111).

Par conséquent, nous pouvons affirmer que l'étude de l'humour impose de tenir compte de la situation de communication qui permet son accomplissement. Freud a montré comment le scénario mis en scène par l'esprit fait intervenir trois personnages: le rieur, la victime et le témoin-complice. L'humour a besoin, lui aussi, d'un témoin et d'un complice pour devenir objet de la jouissance de l'autre. Le récepteur doit donc faire un effort afin de décoder le sous-entendu.

L'humour dans le roman policier espagnol

Nous avons déjà mentionné que l'empreinte de Cervantes peut être observée dans les romans policiers de Francisco García Pavón ayant pour protagoniste Plinio. En effet, le romancier abordait ses romans à énigme comme un mélange d'éléments caractéristiques du roman policier et du roman de mœurs et de critique sociale, dans la limite de ce qui était admis à l'époque. En même temps, son écriture s'inscrit dans la tradition cervantine:

Cuando Eugenio Noel, aquella lumbrera, dio la conferencia famosa en el Círculo Liberal el año dieciséis, dijo que los españoles estaban entonces engatusados con pan y toros. Más toros que pan, se entiende. Y añadió que los romanos lo hacían con pan y circo. Pues siendo tan manejable la mentalidad de la gente, porque infinito es el número de sinsustancias, entiendo yo que gobernar está tirao y ahora más que nunca con televisores y radios. Y si a los más se les da fútbol, a unos cuantos cuartos y a otros cuantos un poco de palo, todo queda como una malva y el reinado que sea puede durar mil

años, siempre a base, claro, de que no cesen ligas, copas y los campeonatos mundiales. Bien es verdad – y en parte vuelvo de mi acuerdo – que desde que el mundo es mundo, las pocas cosas que de verdad se piensan y hacen, son labor de muy pocos, ya que la mayoría, aparte de querer cuartos y salud, no se aclara. (García Pavón, 2001 : 128)

L'un des traits caractéristiques du roman criminel à composante humoristique est qu'il permet de sonder les problèmes sociaux dont souffrent les sociétés contemporaines. En réalité, l'humour peut servir à contester ou à confirmer l'ordre établi.

Revenu de tout, Ricardo Méndez est, comme les Sam Spade et Philip Marlowe des romans noirs classiques, un personnage sans illusions, désenchanté et sceptique, qui erre dans des rues misérables. Créé en pleine transition démocratique, l'inspecteur est le représentant de la frustration générationnelle face aux transformations sociales, politiques et économiques qui se sont produites depuis 1975. En effet, selon Sánchez Zapatero :

Face à l'interprétation historique promue par le pouvoir, qui imposa l'oubli comme unique façon de survivre au passé, Francisco González Ledesma et d'autres auteurs, comme Manuel Vázquez Montalbán ou Juan Madrid, donnèrent corps au travers de leurs romans noirs à un discours contre culturel, opposé au message officiel, et prirent leurs distances avec l'apparent succès de la transition car, comme dit l'un des personnages du roman, en dépit de tous les changements *se sigue ocultando la verdad al pueblo* (Sánchez Zapatero 2005).

Pour Ledesma, qui reprend, dans un entretien avec S. Rutès (Rutès 2005), une affirmation de Paco Ignacio Taibo II, «le roman noir est aussi l'authentique roman social, au sens que tout le présent d'une ville, toute sa vie industrielle, sentimentale, criminelle, y est représentée». À son avis, le véritable roman social espagnol est le roman noir parce qu'il pénètre avec le plus de sagacité au cœur de la société afin de montrer les vices que d'autres genres ne sont pas capables de montrer. C'est pourquoi il est à la fois un exercice de mémoire et le roman social par excellence.

Empreintes et emprunts littéraires chez Ledesma

Nous allons nous concentrer essentiellement sur trois emprunts repérés dans *No hay que morir dos veces* : le modèle célestinesque, le modèle baroque et le modèle picaresque.

De nombreux critiques littéraires se sont mis d'accord pour affirmer que la caractéristique principale de *La Celestina* est son réalisme décharné,

aspect qui impressionna ses contemporains au point que l'œuvre fut rééditée en continu tout au long du ^{xvi}^e siècle, traduite dans de nombreuses langues. D'autres écrivains en imaginèrent une suite, créant ainsi ce que l'on a appelé le genre « célestinesque ».

La langue est au service de la volonté de réalisme. Deux styles opposés sont cultivés dans l'œuvre : d'un côté, la langue savante dominée par l'utilisation de l'hyperbate, de l'antithèse, de la métaphore, des mots savants ainsi que des citations gréco-latines ; de l'autre, la langue populaire où foisonnent les diminutifs, les proverbes, les phrases idiomatiques, les mots obscènes et grossiers ainsi que les exclamations. Étant donné que ce n'était plus l'époque des emprunts savants, c'est une langue standard qui était utilisée, qui s'adaptait par ailleurs aux besoins du dialogue. Ainsi, chaque personnage utilisait le registre qui lui était propre, sauf Celestina puisqu'elle était capable d'adopter celui qui lui semblait convenir le mieux à son interlocuteur. Rosa María Lida de Malkiel souligne « la modération dans l'emploi du style populaire ainsi que les diverses formes dialogales, toujours en conformité avec l'action et la situation, se transformant ainsi en éléments de caractérisation des personnages » (Lida de Malkiel 1962 : 347). En effet, ces dialogues variés, vifs et humains transforment des personnages sans caractérisation initiale, les faisant évoluer au fur et à mesure qu'ils parlent.

Ainsi, nous pouvons constater que l'empreinte la plus évidente de l'œuvre est son réalisme dans la construction des deux thèmes principaux : l'ambiance de la haute bourgeoisie de la fin du Moyen Âge et la crise des idéaux héroïques et religieux face à l'importance accrue de l'argent dans la vie quotidienne.

En ce qui nous concerne, dans chacune des aventures de Méndez, la haute bourgeoisie catalane apparaît comme l'un des thèmes préférés de l'écrivain, en tant que couche sociale facilement repérable et enviable des ouvriers qui subissent le joug de sa servitude et qui blâment en elle le contraste entre un statut encore en vigueur au ^{xix}^e siècle et une société dite moderne, mais conservant des différences socio-économiques profondément marquées.

Ces privilèges encore présents au ^{xxi}^e siècle apparaissent dans notre premier exemple ; le deuxième nous fournissant un échantillon des mœurs d'une classe sociale traditionnellement oisive :

El Palacio de Justicia, construido por la burguesía a principios del siglo veinte, había visto pasar por sus salas a más de un burgués del siglo veintiuno, pero generalmente para recoger su absolución. (González Ledesma 2009:53).

— *Gente piadosa y de querida fija, que además se tiraba a la criada y a la hermana de la criada cuando venía de visita. Dicen que en aquellos años se hizo grande España.*

— *Lo que pasa es que usted tiene jodida envidia, Méndez.*

— *Sí, señor.* (González Ledesma 2009:122).

Nous sommes bien face à une absence d'idéaux, non point héroïques et religieux mais sociaux, l'importance accrue de l'argent devenant l'un des sujets principaux des romans criminels de Ledesma. En effet, que ce soit du côté des nantis ou du côté des démunis, la crise d'idéaux et le manque de référents reste au premier plan et donne au roman une connotation nostalgique tout au long du récit. Nous en avons un exemple dans la description de Barcelone, que Méndez décrit comme une ville truffée de bureaux et d'hôtels de luxe dans laquelle le moindre terrain doit être optimisé, même lorsqu'il s'agit d'un cimetière (González Ledesma 2009: 8). Cependant, ce ne sont pas seulement la bourgeoisie ou les classes aisées qui sont visées par la plume de Ledesma, mais également les classes populaires qui manifestent le même manque de valeurs.

[...] *esos vecinos eran gente jubilada que sólo parecía preocuparse de su dieta, sus pastillas, su periódico de toda la vida y por descontado, de su tele. A veces, como gran novedad, seguían las evoluciones de los pájaros.* (González Ledesma 2009: 12).

Par ailleurs, la figure de la prostituée est récurrente dans l'œuvre de Ledesma ; celles-ci sont le côté visible des vices de la civilisation d'aujourd'hui, de la même manière que *Celestina* au xv^e siècle. Dans les romans de Ledesma, tout le monde critique leur existence mais fait appel à leurs services. Cependant, le contexte est différent de celui de *La Celestina* car la prostituée est, en l'occurrence, une jeune fille de onze ans atteinte du syndrome de Down, donc une personne sans volonté. Outre cette jeune victime, les références aux péripatéticiennes et aux «madames» sont présentes en de maintes occasions, comme celle-ci :

— *En mi juventud hacía trampas con las cartas en una casa de putas de la calle Lancaster. No crean, era una buena escuela, porque las putas sabían hacer más trampas que yo.* (González Ledesma 2009: 86)

L'importance des modalités dialogales n'est pas sans nous rappeler *La Celestina*, le personnage de Méndez étant créé non pas à travers des descriptions détaillées, mais grâce aux dialogues auxquels il participe. Les réponses brèves reflètent la volonté de naturel de l'auteur et obscénités et grossièretés s'y mêlent. En fonction de son interlocuteur, Méndez, ainsi que

le faisait Celestina, adaptera son registre sans éviter pour autant le recours à un vocabulaire vulgaire :

— *¡A la mierda el juez! –había gritado Méndez horas antes-. ¡Yo no voy a esperar! ¡No necesito la orden de registro! ¡Los jueces, a la mierda, y las juezas, a la cama!* (González Ledesma 2009 : 349).

— *Además, este aire tan limpio me perjudica los pulmones. Perdone que la moleste. Soy policía, aunque no demasiado bueno, y me llamo Méndez.* (González Ledesma 2009:102)

Outre les influences célestinesques, le modèle baroque est aussi présent dans Ledesma. Les caractéristiques principales du baroque espagnol sont le pessimisme et la déception ainsi que la préoccupation face au cours du temps et la perte de confiance dans les idéaux de la période précédente. Ces quatre caractéristiques sont facilement repérables dans *No hay que morir dos veces*, à travers le portrait décharné de Méndez.

En effet, la description pessimiste nous montre ce personnage désabusé et nostalgique d'un temps révolu où les gens se battaient pour leurs idéaux, où l'enfance avait encore une signification et où la surconsommation n'était pas encore la norme. C'est ainsi que les exemples choisis par González Ledesma nous font voyager parfois dans des espaces et des temps où Histoire et petites histoires sont encore présentes :

El campo de la Bota, donde los franquistas fusilaban a los eternos enemigos de España. (González Ledesma 2009 : 8)

— *Para qué las puestas de largo si a las chicas de hoy a los 18 años, ya les han quitado la falda 18 veces.* (González Ledesma 2009 : 12)

De même, la déception devient palpable dans l'image que nous fournit Méndez de la jeunesse et du monde ouvrier d'aujourd'hui :

— *Quizá, al tratar con tantos delincuentes juveniles, ambos empezaban a pensar ya que en este país se puede vivir con sólo veinte palabras. Los sms tampoco necesitan más.* (González Ledesma 2009 : 22)

Y un bar para que los obreros bebieran la primera copa de la mañana, la que les daba fuerzas, y la última copa de la noche, la que les daba olvido. (González Ledesma 2009 : 31)

Nous ignorons l'âge exact de Méndez, mais nous percevons, grâce aux indications de son créateur, qu'il s'agit d'un personnage atemporel très conscient de son âge et du fait que le temps ne passe pas en vain, ce qui provoque chez lui un ton nostalgique présent tout au long du roman :

— *Me han dicho, Méndez, que en tiempos de Alfonso XIII usted era un león en la cama.* (González Ledesma 2009 : 225)

Los ojos de Méndez calcularon la distancia que aún le separaba de la niña; era poco más que un salto, pero hacía años que Méndez no saltaba ni siquiera sobre una mujer dispuesta a todo. (González Ledesma 2009 : 359)

Cette perte de confiance est traitée sous la forme de l'autodérision, celle-ci étant l'un des traits de caractère les plus marqués chez Méndez. En effet, quoique conscient du fait que ses limitations sont connues de tous, en commençant par lui-même, il ait appris à vivre avec elles :

Méndez tropezó con la puerta. Y es que de la vista – y de otras facultades – estaba cada vez peor. (González Ledesma 2009 : 52)

— *Ya no tengo reflejos ni para sujetar a un marido por los cuernos.* (González Ledesma 2009 : 87)

Il devient ainsi l'héritier des modèles proposés par les écrivains espagnols de la période baroque. Ceux-ci, face à la crise, choisirent soit de se désintéresser de la réalité (Lope de Vega) ; soit de se moquer de cette réalité grâce à la satire (Quevedo et le roman picaresque) ; soit de protester contre la vanité du monde en adoptant le stoïcisme (Calderón de la Barca dans ses *Autos sacramentales*) ; soit de recourir à la morale en critiquant les défauts et les vices existants afin de proposer des modèles de conduite en accord avec l'idéologie politique et religieuse de l'époque (Gracián y Saavedra Fajardo).

Ledesma plus particulièrement est l'un des héritiers de cette tradition littéraire typiquement espagnole, le roman picaresque, tel que Claude Mesplède l'affirme en parlant des liens entre les œuvres de Ledesma et la picaresque : « le scepticisme ambiant, la connexion avec des secteurs déshérités et dégradants, le statut de héros déchu, l'inspiration ironique, la critique acide des relations humaines, etc. » (Fourrez, 2005).

Pour Alonso Zamora Vicente, le roman picaresque, dont *Lazarillo de Tormes* fut la première expression, se définit comme « *una determinada peculiaridad artística, considerada, a la vez, como muy representativa de la literatura y el espíritu españoles* » (Zamora Vicente 1962 : 7).

En effet, le roman picaresque est généralement porté par une vision critique des mœurs de l'époque mais sans représenter pour autant la réalité d'une Espagne concrète, celle du xvi^e siècle, puisque la société de l'époque n'était pas composée exclusivement de truands et de mendicité, la présence des autorités y étant déjà importante.

Le vrai succès du roman picaresque fut autre : selon Alonso Zamora Vicente, le peu d'estime pour la vie y apparaissait avec des tons sombres qui, associés aux désillusions politiques, nous conduisirent directement à la littérature désabusée du xvii^e siècle, celle de Calderón et de Gracián

(Zamora Vicente 1962 : 13). Et son invention la plus importante fut de faire de quelqu'un de normal, avec ses faiblesses et ses difficultés pour survivre, un personnage littéraire, caractéristique que nous retrouvons amplement dans les romans de Ledesma.

Des six caractéristiques constitutives du roman picaresque (antihéros, fausse autobiographie, déterminisme, idéologie moralisante et pessimiste, intention satirique et structure itinérante, réalisme), nous ne retiendrons que celles qui servent de modèle à Ledesma.

En premier lieu, Ledesma met en scène un personnage revenu de tout et de tous et doté d'une forte capacité d'autocritique, s'appuyant sur son expérience de la vie pour forger sa propre philosophie pragmatique. En effet, Ricardo Méndez, notre *pícaro* contemporain, ce policier cynique qui ne croit à rien et en qui personne n'a jamais cru, cet homme qui ne fait jamais ce que la loi exige, notre antihéros, se permet parfois de demander à un juge :

[...] *quiero pedirle una cosa que también es antirreglamentaria, como casi todo lo que pido yo.* (González Ledesma 2009 : 90)

En second lieu, nous pouvons entrevoir deux exemples de déterminisme social dans *No hay que morir dos veces*. D'une part, le personnage du jardinier Villa nous montre que des faits isolés ne permettent pas de changer un système pour un autre. Le jardinier a eu beau essayer de transformer quelque peu le système, il est resté jardinier et travaillera en tant que jardinier jusqu'à la fin de ses jours. D'autre part, Méndez constate que sa propre classe sociale a déterminé ce qu'il est devenu en tant qu'individu.

Nous pouvons donc dire que les personnages de Villa et Méndez, comme celui du *pícaro* du XVI^e siècle, sont des individus dont la situation est déterminée par leur environnement, ce qui fait d'eux des instruments de critique sociale :

Méndez despedía con un abrazo al jardinero Juan Villa, el viejo comunista que ya no servía para cambiar el mundo porque las naciones refundan cien veces el capitalismo y lo sacan del peligro, pero nadie refundará una izquierda hecha de comisarios políticos, aunque también de hombres y mujeres que en otro tiempo escribieron poesías con sangre. "Adiós, viejo amigo viejo jardinero, y eso te lo digo yo Méndez, que no sé distinguir una rosa de un gladiolo, mientras te admiro porque tú al menos, tendrás el orgullo del trabajo hasta tu muerte." (González Ledesma 2009 : 386)

La satire, quant à elle, se fait sarcasme lorsque la description des défauts individuels ou collectifs grossit les traits, voire les déforme, au point d'ailleurs d'en arriver au grotesque (Charaudeau 2006 : 31). Ainsi, dans *El*

Lazarillo, la satire visant le clergé et l'Inquisition est violente. Dans *No hay que morir dos veces*, Ledesma s'attaque, entre autres, à l'Église et à la justice, les deux institutions fortes du franquisme. Voici donc quelques attaques que nous avons repérées à plusieurs niveaux :

- d'abord, contre le mauvais fonctionnement du système judiciaire et de ses représentants :

El juez había gruñido que los inmigrantes no sirven para nada, pero cuando están muertos encima dan la lata. (González Ledesma 2009 : 98) ;

- ensuite, envers le gouvernement local et ses problèmes économiques :

[...] esas putas a las que se estaba retirando en nombre de la moral porque el ayuntamiento había descubierto que no pagaban impuestos. (González Ledesma 2009 : 126) ;

- puis, contre la religion :

Hace muchos años, cuando Franco llevaba poco tiempo de enviado de Dios en España, la gente obrera de Barcelona pasaba un hambre de morirse, aunque eso no era malo porque evitaba el pecado de la gula. (González Ledesma 2009 : 112-113) ;

- d'ailleurs, peu importe de quelle religion il s'agit :

— Ésa es tierra de terrorismo continuo, pero al mismo tiempo de terrorismo barato. Sólo los infelices se meten un cartucho de dinamita por el culo pensando en el paraíso de Alá. (González Ledesma 2009 : 340) ;

- finalement, apparaît la méfiance des citoyens à l'encontre du système de sécurité sociale :

[...] pero yo no creo en los médicos: según ellos, yo debería haber muerto el siglo pasado, y al decir "siglo pasado" me refiero al diecinueve. Y ya ve. (González Ledesma 2009 : 126) ;

- et parfois, toutes ces critiques sont regroupées :

El alcalde estudiaba un nuevo impuesto sobre el uso de las aceras. El arzobispo planeaba una procesión para implorar la lluvia. El gobierno de la Generalitat se había reunido para discutir si contrataba diez asesores más, expertos en ciclismo. (González Ledesma 2009 : 156).

Méndez a même une pensée pour ce communisme révolu qui a laissé tant de déçus derrière lui :

— No sé si tantos sueños que han muerto han servido solamente para que el señor Gorbachov ganase dinero anunciando Coca-Cola. (González Ledesma 2009 : 198).

Enfin, comme nous l'avons vu dans notre étude des influences célestinesques, les éléments de réalisme sont nombreux dans *No hay que morir dos veces*.

Conclusion

Il est évident que ce qui s'avère humoristique pour l'un ne l'est pas forcément pour l'autre. Comme nous l'avons souligné, tout est subjectif et dépend de notre état d'esprit, mais également de la personnalité de chacun ainsi que de son bagage culturel.

Par ailleurs, la fonction sociale de l'humour permet de montrer les dysfonctionnements de la société afin, éventuellement, de l'améliorer. De plus, la satire en tant qu'humour agressif reprend cette perspective critique en ridiculisant les aspects négatifs de la société. Ainsi, dès que le roman policier comporte une dose d'humour, souvent satirique et ironique, il peut devenir moyen de contestation sociale.

De ce fait, nombreux sont les emprunts à la littérature espagnole que nous pouvons repérer qui confirment que Ledesma se sert des modèles classiques littéraires pour configurer le caractère de Méndez. Le genre célestinesque, le baroque et le roman picaresque sont source d'inspiration pour l'écrivain barcelonais qui nous propose un *pícaro* contemporain qui, par l'intertextualité, devient attachant. Le recours à l'autodérision en tant que mécanisme de défense permet d'abord de rire de ses propres faiblesses tout en interdisant aux autres d'en rire, ensuite et surtout d'acquérir l'estime d'autrui, c'est-à-dire, de nous en tant que lecteurs (Ziv et Diem 1987 : 65). Par ailleurs, l'emploi d'un registre familier produit un effet de proximité qui pourrait peut-être expliquer pourquoi Méndez nous est si cher...

Bibliographie

- Auden, W.H., In Urrero Peña, G., 2007, «Defensa de la novela policiaca» in *Cuadernos de Cine y Letras*, Madrid, <http://www.guzmanurrero.es/index.php/Literatura/Defensa-de-la-novela-policiaca.html>
- Boileau, P. & Narcejac, Th., 1975, *Le roman policier*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je? », n° 1623.
- Buschmann, A., 1994, «La novela policiaca española. Cambio social reflejado en un género popular», in *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Editorial Lumen.

- Charaudeau, P., 2006, «Des catégories pour l'humour?», in *Questions de communication. Humour et médias. Définition, genres et cultures*, Presses universitaires de Nancy, n° 10.
- Dulout, S., 1995, *Le roman policier*, Paris, Editions Milan.
- Eco, U., 1993, *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset.
- Eisenzweig, U., 1983, «Présentation du genre», in *Littérature*, n° 49, Paris, Armand Colin.
- Emelina, J., 1996, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes.
- Escarpit, R., 1960, *L'Humour*, Paris, P.U.F., collection «Que sais-je?», n° 877.
- Evrard, F., 1996, Paris, *L'humour*, Hachette Supérieur.
- Fernández Colmeiro, J., 1987, «“Desde el balneario” a M.Vázquez Montalbán», in *Quimera*, n° 73.
- Fourez, Cathy, 2005, «Novela policiaca regocijada y en prosa», entretien pendant le Festival du roman policier, St.-Quentin en Yvelines.
- Freud, S., 1905, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten), trad. Luis López-Ballesteros y de Torres (2000), Madrid, Alianza.
- Freud, S., 1905, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier (1985), Paris, Gallimard.
- García Pavón, F., 2001, *Las hermanas coloradas*, Barcelona, Bibliotex.
- García Pavón, F., 2006, *Casos célebres de Plinio: El reinado de Witiza*, Barcelona, Destino.
- Genette, G., 2002, «Morts de rire», in *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil.
- Gonzalez Ledesma, F. 2006, *Expediente Barcelona*, Madrid, Ed. Factoría de ideas.
- Gonzalez Ledesma, F., 2009, *No hay que morir dos veces*, Barcelona, Planeta.
- Lida De Malkiel, M. R., 1962, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Mendoza, E., 1979, *El misterio de la cripta embrujada* (2006), Barcelona, Booket.
- Rutes, S., 2005, *Mémoire urbaine*, Entretien avec Francisco González Ledesma, Gijón. http://pagesperso-orange.fr/arts_sombres/polar/3_dossiers_entretien_ledesma_fr.htm
- Sanchez Zapatero, J., 2005, «Un classique toujours d'actualité», traduction: Jean-Marc Laherrère revu par Sébastien Rutès, in *Europolar dossiers* n° 3, http://arts_sombres.pagesperso-orange.fr/polar/3-dossiers_lecture_ledesma_calles_fr.htm.
- Sartoretti, T., 2001, «Barcelone en rouge et noir», in *L'Hebdo*. <http://www.xtec.es/~jducros/Francisco%20Gonzalez%20Ledesma.html>
- Symons, J., 1972, *Bloody murder. From the detective story to the crime novel: a history*, London, Penguin Books, trad. esp. *Historia del relato policial*, (1982) Barcelona, Bruguera.
- Urrero Peña, G., 2007, «Defensa de la novela policiaca», in *Cuadernos de Cine y Letras*, Madrid.

- Valles Calatrava, J.R., 1991, *La novela criminal española*, Granada, Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- Vanoncini, A., 2002, *Le roman policier*, Paris, P.U.F., collection « Que sais-je? », n° 1623.
- Vazquez De Parga, S., 1981, « La novela policiaca española hasta 1975 », in *Dossier: Género policiaco español*, Gimlet, n° 7.
- Vazquez de Parga, S., 1983, « La novela policiaca española », in *Novela criminal. Los Cuadernos del Norte*, n° 19, p. 26-39.
- Vazquez Montalban, M., 1974, *Tatuaje* (2004), Barcelona, Planeta.
- Zamora Vicente, A., 1962, *Qué es la novela picaresca*, Buenos Aires, Columbia.
- Ziv, A. & Diem, J.M., 1987, *Le sens de l'humour*, Paris, Ed. Bordas.