

Poderoso caballero es don Pícaro* : l'art de la perspective trompeuse et de la référentialité ingénieuse dans *Les Indes Fourbes

LISE SEGAS ET ISABELLE TOUTON

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

lise.segas@u-bordeaux-montaigne.fr et isabelle.touton@u-bordeaux-montaigne.fr

Introduction

1. *Les Indes Fourbes* ou *Une seconde partie de l'Histoire* de la vie de l'aventurier nommé don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous ; *inspirée de la première, telle qu'en son temps la narra don Francisco de Quevedo y Villegas, chevalier de l'ordre de Saint Jacques et seigneur de Juan Abad* est une bande dessinée publiée en français par Delcourt en 2019 qui affiche, dès son titre et son sous-titre extensif, les jeux intertextuels sur lesquels elle se fonde, mais aussi, pour un public avisé, le dialogue qu'elle va établir avec la peinture du Siècle d'or espagnol. En effet, la couverture qui représente Pablos en habits et pose de gentilhomme, à la manière des toiles de maître du Siècle d'Or espagnol, maquettée à partir de la photographie d'une huile sur toile réalisée par Juanjo Guarnido sur chevalet, nous plonge d'emblée dans l'univers visuel des tableaux du musée du Prado¹. Par ailleurs, l'allusion à l'ordre de Saint Jacques, si elle est due au pastiche que la page de garde réalise de la première édition du *Buscón* (celle de Pedro Verges à Zaragosse en 1626), fait immédiatement surgir dans l'esprit du lecteur hispanophone le fameux portrait de Francisco de Quevedo, anciennement attribué à Diego Velázquez, où le poète arbore, sur sa poitrine, la croix de Saint Jacques². Le ton et la référence aux Indes annoncent

- 1 Alain Ayrolles explique que l'éditeur a dû faire appel à un photographe spécialiste des musées à cause des reflets induits par la peinture à l'huile et du grand format de la toile qui ne pouvait être scannée (« Entretien avec Alain Ayrolles »).
- 2 En réalité, il existe trois portraits de Francisco de Quevedo qui seraient des copies d'un original perdu de Diego Velázquez, dont le plus connu, attribué actuellement à Juan van der Hamen, se trouve à l'Instituto Valencia de don Juan à Madrid. C'est un portrait qui fait partie de l'imagerie populaire en Espagne, il a illustré la couverture de plusieurs romans historiques devenus best-seller dans les années 80-90 comme celle de *El*

aussi l'imitation linguistique³, la parodie et l'ironie, ainsi que la dimension réflexive. En effet, derrière le premier niveau « thématique » (l'histoire va se dérouler dans les Indes occidentales, c'est-à-dire au Nouveau Monde, au XVII^e siècle) s'insinue aussi aux oreilles des lecteurs et lectrices une dimension « rhématique », selon la taxinomie de Gérard Genette⁴ : l'Amérique est fourbe, le personnage principal est un filou, mais il se pourrait bien que le récit graphique de leurs aventures soit lui aussi, tout à la fois, à l'instar du vagabond de Quevedo, « exemplaire » (par sa dimension morale), spéculaire (comme « miroir » tendu et image inversée), et « fourbe » dans son art de manipuler et leurrer le lecteur.

2. Cette bande dessinée grand format de cent soixante pages, aux magnifiques aquarelles, fruit de trois ans et demi de travail, est le résultat de la première collaboration de deux grands noms de la bande dessinée, tous deux considérés comme des auteurs de *best-sellers* érudits. Le scénariste français Alain Ayroles a rencontré un large public avec sa série *De cape et de crocs* réalisée avec Jean-Luc Masbou (douze tomes publiés chez Delcourt entre 1995 et 2014), un roman de cape et d'épée animalier et littéraire, où toute une tradition classique et populaire était parodiée avec beaucoup de brio. Il y démontrait, entre autres références internationales, sa maîtrise du XVII^e siècle français, mais s'amusait déjà de la relation conflictuelle entre deux personnages : le Raïs Kader, ottoman musulman, et le catholique espagnol Lope, qui s'alliaient pour aller délivrer la fille de Kader retenue prisonnière par le vice-roi de Nouvelle-Grenade à Maracaïbo. Le dessinateur et coloriste espagnol⁵ Juanjo Guarnido, installé depuis une vingtaine

insomnio de una noche de invierno d'Eduardo Alonso (1984), de *La cruz en la espalda* de Néstor Luján (1996) ou de *Soportales de los malos pensamientos* de Juan Antonio de Blas (1996). Il a également illustré la couverture de plusieurs essais sur Quevedo, d'éditions d'œuvres du poète, et on le trouve même stylisé, la croix rouge bien visible, sur la plaque de la « Calle Quevedo » (rue Quevedo) à Madrid.

- 3 Il faut y entendre aussi, d'après Alain Ayrolles, une résonance des *Indes Galantes* de Rameau (« Entretien avec Alain Ayroles »).
- 4 « L'essentiel est pour nous de marquer en principe que le choix n'est pas exactement entre intituler par référence au contenu (*le Spleen de Paris*) ou par référence à la forme (*Petits Poèmes en prose*), mais plus exactement entre viser le contenu thématique et viser le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet. Pour désigner ce choix dans toute sa latitude, sans en réduire le second terme à une désignation formelle qu'il pourrait à la rigueur esquiver, j'emprunterai à certains linguistes l'opposition qu'ils marquent entre le *thème* (ce dont on parle) et le *rhème* (ce qu'on en dit) » (Genette, 1987 ; 75).
- 5 Sur cet album les coloristes Jean Bastide et Hermeline Janicot-Tixier l'ont aidé pour quelques pages.

d'années en France, connaît un énorme succès aussi bien critique⁶ que public avec la série *Blacksad* qu'il illustre à partir d'un scénario de Juan Díaz Canales (6 tomes entre 2000 et 2021 publiés chez Dargaud⁷) : l'intrigue policière se déroule aux États-Unis dans les années 50, mais les personnages sont tous, comme l'étaient les héros de *De capes et de crocs*, des animaux anthropomorphes. Dans le cas des *Indes Fourbes*, outre son travail d'illustrateur, Juanjo Guarnido s'est improvisé traducteur du texte d'Ayroles, qu'il a intitulé en espagnol *El buscón en las Indias* (Ayroles et Guarnido, 2019b). Le résultat en est admirable, étant donnée la qualité littéraire de l'original, qui se nourrit de la traduction par Francis Reille du *Buscón*, et joue constamment avec les registres, les doubles sens et les expressions langagières aussi bien populaires que soutenues ou archaïques⁸.

3. Comme le laisse supposer son titre exagérément long et aux références savantes pour un lectorat français, cette bande dessinée d'aventure, bien que dynamique, spectaculaire, truculente et immersive, et par-là donc susceptible d'attirer un public relativement jeune, aurait plutôt comme lecteur cible idéal un adulte lettré. Cependant, cette œuvre s'inscrit bien au sein de la *culture pop* : elle relève d'un média de masse, a été servie par une solide machine éditoriale et une énorme promotion en amont⁹, a remporté succès commercial et succès critique¹⁰, et ses auteurs sont de véritables stars assaillies par leurs fans lors des séances de dédicace. *Les Indes Fourbes* est à la fois une œuvre d'art brillante et populaire, aux multiples niveaux de lecture possibles, mais il ne s'agit pas de littérature spécifiquement destinée à la jeunesse.

4. Tout en livrant certaines des clés de lecture de l'ouvrage, le titre nous induit déjà partiellement en erreur : s'il est vrai que la narration se présente comme une suite du roman picaresque de Francisco de Quevedo et, grâce

6 Entre autres nombreux prix, les auteurs de *Blacksad* ont remporté le Prix public du meilleur album au Festival d'Angoulême en 2006 pour *Âme rouge* ; en 2013, le prix Eisner Award du meilleur album étranger pour *L'enfer, le silence* et en 2014, pour *Amarillo*, le Prix National de la Bande Dessinée en Espagne ainsi que quatre Prix Harvey entre 2005 et 2015.

7 Bien qu'écrite en espagnol, la première édition est celle de la traduction française par Anne-Marie Ruiz.

8 Sur le travail de traduction, on peut écouter Juanjo Guarnido dans « Entrevista a Juanjo Guarnido et Alain Ayroles ».

9 La bande dessinée a été tirée, au départ, à 120000 exemplaires.

10 Elle a été lauréate en 2019, entre autres, du Prix des Libraires de BD, Grand prix RTL de la BD, Prix Landerneau BD et en Espagne, du Prix Zona Cómics.

aux *flashbacks* du personnage, lorsqu'il évoque son enfance, d'une adaptation graphique de certains épisodes de celui-ci, elle est tout autant ou davantage encore une variation sur les récits de pirates, de conquête de l'Amérique et sur les mythes qui servirent de filtre à la lecture d'une réalité difficile à appréhender depuis les cadres de pensée du Vieux Monde. Dans la culture populaire française actuelle, au sens noble du terme, l'imaginaire du Siècle d'or espagnol nous semble plutôt un exotisme : depuis le film de Gérard Oury, *La Folie des grandeurs*, qui mêlait aussi le registre comique et le suspense en 1971, quelle œuvre grand public a-t-elle situé son histoire à l'âge classique en Espagne ? En revanche, l'imaginaire américain et précolombien a, quant à lui, nourri l'enfance de plusieurs générations de lecteurs des *Tintin* d'Hergé et, depuis 1983, de spectateurs de la mythique série d'animation *Les mystérieuses cités d'or* (Japon, France, Luxembourg) depuis sa première diffusion sur France 2. La série est inconnue des Espagnols, sans nul doute parce que le Conquistador n'y avait pas le bon rôle, et que les possibles diffuseurs y ont perçu un prolongement de la « légende noire »¹¹. En Espagne, le Siècle d'or est en revanche l'objet, depuis les années 80, de toutes sortes de fictions historiques littéraires et cinématographiques (Touton, 2010) : depuis l'histoire romancée révisionniste jusqu'à certains jeux vidéo, en passant par les romans postmodernes libéraux, les comédies érudites, les romans d'aventure, les récits épiques et les films politiques. Mais l'œuvre qui a le plus marqué les esprits de ces dernières décennies est certainement la série des romans d'aventure illustrés, *Las aventuras del capitán Alatriste* d'Arturo et Carlota Pérez-Reverte, déclinée en bande dessinée et films, dont le héros, devenu transfictionnel, est un ancien soldat des Flandres et mercenaire dans l'Espagne décadente de Philippe IV. Le ton y est dans l'ensemble plutôt viriliste, réactionnaire et nationaliste (Touton 2007 et 2011). Dans les *Indes Fourbes*, la référence se trouverait plutôt quelque part entre le récit épique et le trait caricatural de la bande dessinée *Lope de Aguirre. La aventura* de Felipe Hernández Cava et Enrique Breccia (Ikusager Ediciones, 1989)¹² et, pour ce qui est du texte,

11 D'après le forum des fans du site Web *Les Cités d'or*, en 2009, il n'existait qu'une version en espagnol de la série, la version chilienne qui n'avait été diffusée ni en Espagne, ni au Pérou, et une version basque diffusée par ETB (canal basque, en euskera) (<https://www.lescitesdor.com/forum/viewtopic.php?t=1328>).

Les fans perçoivent effectivement cette absence de diffusion comme une résistance politique et nationaliste.

12 Il se trouve en revanche aux antipodes des deux autres volumes scénarisés par Felipe Hernández Cava : aussi bien de l'esthétique obscure et du travail sur les ombres de

l'ironie mordante et désacralisante de *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Brétécher (Dargaud, 1980). À ceci près, et nous y reviendrons, que la société du Siècle d'or espagnol et, surtout, la réalité américaine, y sont perçues et racontées par un subalterne, qui, parti du plus bas de l'échelle de la société espagnole (orphelin luttant pour sa survie, fils d'une mère judéo-converse condamnée par l'Inquisition et d'un père voleur pendu par son propre frère), se retrouve légèrement « au-dessus » d'autres subalternes sur l'échelle de la société coloniale. Pablos jouit d'un relatif privilège par rapport aux femmes qu'il prostitue, aux peuples autochtones forcés à travailler dans les mines, aux esclaves marrons : « j'avais trouvé plus pauvre que moi ! Car si tout mon bien se résumait à moi-même, / ces gens, eux, ne se possédaient même pas » (19)¹³. Il voit toute la société qui l'entoure sans les filtres qui rendent certains êtres « invisibles » aux yeux de ceux qui pensent appartenir à une humanité supérieure. Ces derniers, s'ils apparaissent sous le regard du protagoniste, ne sont pas pour autant réduits au statut de simples objets : grâce à la polyphonie que permet la bande dessinée, ils expriment au contraire des pensées ou sentiments, par la parole ou les expressions faciales, qui permettent de questionner la direction de certains des récits contemporains de la conquête mais aussi des révisions actuelles de ceux-ci.

5. Sans prétendre à l'exhaustivité dans l'identification des références et clins d'œil dont la bande dessinée foisonne, nous chercherons à montrer comment, au-delà de l'essentielle dimension ludique et de la visée divertissante, les riches dialogues interculturels qui se mettent en place dans cette œuvre sont aussi mis au service d'un regard politique et moral frondeur. Pour ce faire, nous nous centrerons sur la manière dont sont revisités quatre traditions artistiques : la picaresque qu'évêdienne, les récits de la Conquête du Nouveau Monde, l'imaginaire latino-américain déployé dans plusieurs *Tintin*, et les *Ménines* de Diego Velázquez.

Federico del Barrio dans le second volume *Lope de Aguirre. La conjura* (Ikusager, 1993) que du travail du blanc et de la transparence de Ricard Castells dans *Lope Aguirre. La expiación* (De Ponent, 1998).

- 13 Les indications de page renvoyant aux *Indes Fourbes* figureront, à partir de maintenant, entre parenthèses dans le texte, sans autre indication.

1. Le récit du *pícaro* don Pablos : l'humour noir et ses limites

6. La bande dessinée s'affiche dès le prologue comme la suite annoncée par Francisco de Quevedo de l'histoire de don Pablos (« comme vous le verrez dans la Deuxième Partie »). En effet, réfugié dans une église après avoir tué deux argousins, ce dernier déclare, à la fin du roman, avoir le projet de s'embarquer pour les Indes en compagnie de la Grapal (Grajal, en espagnol), une prostituée éprise de lui, afin de savoir si son sort « s'améliorerait en changeant de monde et de pays » (Quevedo, 1968 ; 880). Le pastiche initial repose non seulement sur le texte, mais aussi sur l'imitation graphique et typographique du frontispice de la première édition. Le récit à la première personne est donc encadré par un prologue et un épilogue sur lesquels nous reviendrons dans notre quatrième partie, et, à l'instar du roman picaresque, il est divisé en trois chapitres, aux titres à forte charge métalittéraire : « Où Pablos fait à l'alguazil le récit de sa vie » ; « Où l'on apprend ce que l'alguazil dit au corregidor et ce que celui-ci dit à d'autres » ; « Qui traite de ce que verra celui qui lira les mots et regardera les images ». Contrairement à ce que pratiquent nombre de romans historiques espagnols qui se présentent comme des réécritures ou des prolongements d'œuvres du Siècle d'or (de Fernando de Rojas, Miguel de Cervantès, Quevedo), l'auteur n'y apparaît pas comme personnage¹⁴. Tout au plus les lunettes du seigneur Reyes nous font-elles penser au portrait de Quevedo, et son ombre plane-t-elle sur la dénonciation morale de l'adoration vouée à l'or et à l'argent — « *poderoso caballero es don dinero* » (147).
7. Le point de vue du *pícaro*, ce personnage à la lignée indigne, qui éveille chez le lecteur des sentiments ambivalents de séduction, de compassion et de répulsion, qui par ses tentatives d'ascension sociale va pénétrer toutes les couches d'une société extrêmement hiérarchisée et aux compartiments pratiquement étanches, se prête à la perfection aux codes de la bande

14 Francisco de Quevedo est sans conteste l'écrivain le plus cité des romans historiques espagnols qui revisitent le Siècle d'Or. Maniant avec dextérité le verbe acerbe et la querelle, boiteux et séducteur, tour à tour à la solde du pouvoir et pamphlétaire acrimonieux emprisonné par celui-ci, Quevedo est un personnage populaire et romanesque en Espagne, dans lequel certains auteurs ont vu un modèle pour l'intellectuel de la fin du XX^e siècle, celui qui ne se tait pas face au pouvoir (Eduardo Alonso), celui qui reflète le mieux le fatalisme et l'impuissance espagnols (Arturo Pérez-Reverte). Ceci dit, cet auteur exceptionnel est pratiquement inconnu en France ; par ailleurs, sa misogynie et son antijudaïsme viscéral le rendent difficile à revendiquer politiquement de nos jours, pour qui se penche un peu sur sa biographie.

dessinée populaire, d'autant plus que ce nouveau Pablos se meut aussi géographiquement : il permet l'aventure, la satire multidirectionnelle, et le récit semi-tragique semi-comique de la violence exercée sur les vils ou les faibles. La prise de parole de Pablos, certains épisodes de sa biographie et ses yeux brillants le rendent proche, ses mimiques caricaturales et sa filouterie renforcent la mise à distance, ses choix moraux nous répugnent (en particulier lorsqu'il livre les esclaves marrons aux Espagnols ou trahit les natifs qui lui avaient accordé leur confiance). Le *Buscón* de Quevedo, prisonnier de la conception traditionaliste de la hiérarchie sociale de son auteur¹⁵, ne pouvait s'élever au-dessus de sa condition. Celui d'Ayroles et Guarnido, après avoir alterné à son tour ascensions et chutes, finit pourtant par occuper la place du Roi Philippe IV, dont il s'avère être le sosie. Il y parvient à force de ruse, d'instinct de survie, de manipulation (avec ce qu'elle implique de talent du spectacle et du conte), mais aussi et surtout de trahisons. Mais quel sens donner à ce final insoupçonnable et presque merveilleux — au sens littéraire du terme —, qui comble chez les lecteurs le fantasme du vilain petit canard devenu cygne ou le syndrome vengeur de Monte-Cristo ? Nous y viendrons.

8. Le ton est celui de l'humour sous toutes ses formes, selon la leçon apprise de Quevedo, et revendiquée dans l'avant-propos (« la férocité de son humour », 3). On y retrouve les jeux de mots fondés sur la bisémie de certains vocables, le sens figuré et sens propre, les expressions figées. Ainsi, quand le Pablos du *Buscón* commence par un portrait du père plein d'ironie — « On dit qu'il était de bonne souche ; ce qui devait être vrai selon sa capacité à boire » (Quevedo, 1968 ; 761) — et manie amplement l'autodérision, celui des *Indes Fourbes* a tout autant le sens de la formule, que ce soit aux dépens des autres, par exemple les mineurs de corvée de *mita* — « S'ils ne payaient pas de mine, ils me menaient droit à l'argent ! » (49) —, ou de lui-même. Il en va ainsi dans une des scènes d'ouverture, où le narrateur rétrospectif, alors qu'il évoque la trahison de sa compagne qui lui valut d'être jeté par-dessus le bord du bateau sur lequel il avait embarqué pour le Nouveau Monde, car il avait triché, conclut : « l'ingrate, me faire jeter à la

15 « El problema de la movilidad social y la resistencia de los estratos dominantes está, sin duda, en el *Buscón*. Carlos Vaíllo recuerda a este propósito que una obra de burlas puede ser trasunto de la realidad, y en este sentido, es cierto que la cuestión del ascenso social ilegítimo aparece obsesivamente a lo largo de la obra en prosa y verso de Quevedo: los temas de la sangre infecta, el converso disimulado, el caballero chanflón, el falso hidalgo, se documentan constantemente en sus textos, conectados con la general hipocresía que domina la sociedad » (Arellano, 2007).

mer, moi qui l'avais tirée du ruisseau » (15). On y retrouve aussi le comique de situation, qui s'appuie, dans certains cas, sur des parallèles avec l'hypotexte. Ainsi, comme jadis les étudiants d'Alcalá de Henares (Quevedo, 1968 ; 782-783), le lama fait-il de Pablos la cible favorite de ses crachats (38-39). L'humour scatologique, omniprésent chez Quevedo, en particulier lorsque Pablos et Don Diego se retrouvent affamés chez le Licencié Cabra (Quevedo, 1968 ; 771-772) ou comme principe de bizutage subi par Pablos à son arrivée à l'Université d'Alcalá (Quevedo, 1968 ; 786), apparaît aussi dans la bande dessinée, mais cette fois retourné à l'avantage de Pablos : en effet, il se sert d'excréments de lamas pour dissimuler l'argent qu'il a volé au groupe de rebelles menés par le Tigre (142). La satire est omniprésente, en particulier dirigée contre les nobles — « je parviens à leurrer les puissants plus soucieux de leur image que de la mienne » (152) — et l'ironie, exclusivement verbale chez Quevedo, prend de nouvelles formes grâce au langage de la bande dessinée. Ainsi en va-t-il du contraste entre les gueules patibulaires des Espagnols et l'exclamation enjouée de Pablos à leur égard : « Ah par dieu ! Quelle joie de revoir des figures de chrétiens ».

1.



Illustration 1: Les Indes Fourbes, p. 27, v. 1. Les Indes fourbes, de Alain Ayroles et Juanjo Guarnido © Editions DELCOURT, 2019.

9. Mention spéciale doit être faite au travestissement. Dans le roman, lors du Carnaval, Pablos, désigné Roi des Coqs, n'avait pu maîtriser son cheval, ce pour quoi il avait été cruellement châtié (Quevedo, 1968 ; 766). En outre, dans la troisième partie du roman, après avoir réussi à s'intro-

duire à la cour et alors qu'il était sur le point de s'y marier avec une jeune noble, Pablos avait été démasqué par son ami d'enfance et compagnon d'infortune à l'Université d'Alcalá, Don Diego, fils de Don Alonso Coronel de Zuñiga. Or c'est avec ce même don Diego, noble fougueux et fascinant, que Pablos prétend avoir découvert l'Eldorado, après leur rencontre fortuite au Nouveau Monde, dans le récit qu'il livre sous la torture à l'alguazil majeur. La supercherie n'est véritablement révélée qu'au troisième chapitre : le véritable don Diego, au visage rustre, « brutal, pingre et malpoli » (130), s'est fait tuer lors d'une rixe avec des natifs, et c'est fort de ses dons de comique et de son expérience carnavalesque malheureuse que Pablos est devenu, dans une société où personne ne le connaissait, le nouveau don Diego, plus flamboyant que l'original, un noble qui se déplace à pied mais avec une selle sur l'épaule (134-135).

10. Enfin, c'est surtout l'humour noir qui domine¹⁶, un humour parfois politique, comme dans cette phrase que l'on retrouve sous la plume du vice-roi dans sa lettre au Monarque à qui il relate la pendaison des natifs rebelles et l'écartèlement de leur chef charismatique, le Tigre : « Un jour chôme fut accordé aux Indiens des mines et des champs afin qu'ils pussent assister à ce témoignage de la puissance de la Couronne et méditer sur les bienfaits de la soumission » (114). C'est un humour qui n'atténue pas le récit des horreurs de la violence de la société de cette époque, mais au contraire l'amplifie, et ce d'autant plus que la révélation de sa portée en est souvent dilatée. En effet, Ayroles n'a pas respecté la narration linéaire propre au roman picaresque, par crainte d'ennuyer son lecteur moderne. Il joue avec les *flashbacks*, les indices qu'il sème et qui ne prendront tout leur sens que rétrospectivement, les scènes parallèles, interrompues brusquement, reprises plus tard ou selon un autre point de vue. Ainsi, alors que l'oncle bourreau de Pablos, qui sera chargé d'exécuter son père, n'apparaît dans le roman qu'au VII^e chapitre, on voit ce dernier plaisanter dès le début de la bande dessinée sur un mode complice avec son propre frère : « Mon frère, ce fils de pute, est si bête et bon ouvrier que si on le lui demandait, il me pendrait sans sourciller ! » (28). Cette anticipation sur un ton goguenard ne rend que

16 Celui de Quevedo se caractérisait souvent par sa cruauté : « La première chose que je dis fut de chercher les chats et n'en voyant aucun je m'étonnai de leur absence auprès d'un confrère plus ancien et en qui la maigreur avait posé la marque de la maison. Il s'attendrit soudain et me dit : 'Des chats ? De qui avez-vous appris que les chats soient amis du jeûne et de la pénitence ? On voit bien à vos joues que vous êtes nouveau venu' » (Quevedo, 1968 ; 769-770).

plus tragique la lecture du dénouement. Lorsqu'un propos apparemment anodin prend un terrible sens rétrospectif, l'effet produit sur le lecteur de la violence peinte en image en semble décuplé. Prenons deux derniers exemples. Dans une conversation avec les esclaves marrons, échoués sur la même île que lui, fort de ses lectures¹⁷, Pablos explique que la peau des natifs des Indes « est rouge... rouge comme le sang » (24). Lorsqu'il en voit pour la première fois, c'est lors d'un massacre perpétré par les Espagnols armés jusqu'aux dents, et flanqués de chiens d'attaque. L'atroce scène dicte ces mots au narrateur aux yeux exorbités¹⁸ : « Ils ressemblaient en tout point aux descriptions qu'en font les livres » (30). En effet, les natifs étaient tous devenus rouges, ... rouge sang. De même, l'image d'un homme sans tête, qui rappelle les acéphales de la carte présentée en deuxième et troisième de couverture, semble correspondre aux descriptions fantastiques de certaines chroniques, avant qu'on ne comprenne qu'il vient d'être décapité par les Espagnols.

11. L'humour sert à exorciser les traumatismes et est adopté par celui que la vie maltraite comme philosophie consolatrice et moyen de survie. Si le père de Pablos lui a enseigné à ne pas travailler et à conserver la vie sauve, sa mère, décrite aussi bien chez Quevedo que dans la bande dessinée comme une sorte de Célestine (sorcière, entremetteuse, mère maquerelle, avorteuse), lui a transmis l'humour. Cette filiation, plus discrète dans le roman¹⁹, puisque l'enfant, honteux de ses parents, quitte le foyer familial quand il comprend qu'en effet sa mère est « putain et sorcière » (Quevedo, 1968 ; 764), apparaît comme structurante dans la bande dessinée. Pour Pablos, l'humour est à la fois un baume et un instrument de survie mentale, mais aussi une arme au service de son ambition : dans sa rencontre avec l'autre, qui représente toujours un danger pour lui (les Noirs Marrons, les Indiens rebelles, les nobles espagnols), il prend le pouvoir grâce à son art du récit. Pablos devient une sorte de Shéhérazade qui s'épargne la torture en dilatant à l'excès le récit des aventures qui lui ont permis d'être en pos-

17 Le Pablos du *Buscón* avait demandé à ses parents de l'envoyer à l'école pour apprendre à lire et à compter.

18 N'oublions pas que le récit des cartouches est toujours rétrospectif, mais l'image, si elle nous donne l'impression de prendre en charge un *flashback*, nous induit souvent en erreur. Tout au moins son statut est-il ambigu, comme le montrent nombre de démentis apportés dans les chapitres II et III aux cases du chapitre I. Les images prennent aussi en charge le récit (souvent fallacieux) rétrospectif.

19 « Mais c'était voir le paradis ouvert que de contempler le rire dont elle saluait ces sornettes » (Quevedo, 1968 ; 762).

session du talisman (supposément en or). Il désarme ses adversaires grâce à sa capacité à se moquer de lui-même et de son indignité, et les « déshabille » mentalement en les faisant s'esclaffer. On se trouve ainsi face à la représentation inédite, à notre avis, de Grands de la cour d'Espagne riant aux éclats, en décalage avec l'iconographie traditionnelle des portraits de cour. L'humour, le travestissement, l'art du récit et la mise en scène sont non seulement une stratégie de survie, mais des armes pour s'élever terriblement efficaces.

12. Pourtant l'humour trouve ses limites, tout d'abord dans l'évocation, très pudique, de la mort du petit frère. Contrairement à son apparition éphémère dans le roman où son existence et sa mort étaient résumées en deux phrases²⁰, la présence du petit frère polisson se fait suffisamment palpable dans la bande dessinée pour que l'impact, sur le lecteur, de l'annonce retardée du fatal dénouement soit brutal. Au premier chapitre, une scène de bagarre entre les deux frères s'interrompt brusquement sur l'image des deux visages angéliques et de leurs yeux innocemment ouverts, intrigués par les coups frappés sur la porte d'entrée. Le narrateur évoque alors l'âge de l'innocence et les jours paresseux « où l'on ignore encore... » (22). Ce n'est qu'au troisième chapitre que la même case en gros plan sur le visage des enfants est reprise, et que se résolvent en deux bandeaux l'arrestation du petit frère, son arrachement à la famille, les coups de fouet qui lui sont donnés et, dans une image symbolique et elliptique (des visages penchés en avant et un prêtre faisant un signe de croix), qui pourrait passer inaperçue à la première lecture, le fatal dénouement. C'est-à-dire l'échec de l'enfant à respecter le premier commandement auquel venait de faillir aussi prématurément le père, celui de survivre — « La Loi, la vraie, le rattrapa./ La Loi qui régit le monde/ et dit qu'en aucun cas/ les faibles/ des forts/ ne doivent espérer merci » (123).

13. C'est enfin dans la révélation également retardée de la mort sur le bûcher de la mère de Pablos, anticipée dans ses propres paroles — « Sois endurant mon fils. Garde toujours à l'esprit que nos mésaventures les plus *cuisantes*... peuvent se muer, sous la patine des ans, en de savoureuses anecdotes ! »²¹ (39 et 124) que l'humour noir prend son sens le plus tragique

20 « Il faut prouver que quand [mon père] faisait le poil à groin et à cet effet lui tenait le nez haut, un mien petit frère de sept ans lui extrayait tout à son aise la moelle des pochettes. Ce petit ange-là mourut d'une fouettée qui lui fut donnée dans la prison. Mon père en fut grandement affligé car le mignon ravissait tout le monde » (Quevedo, 1968 ; 761).

21 C'est nous qui soulignons.

(2016) d'Antonio Altarriba et Kim confère à certains épisodes de la vie des parents du scénariste, depuis le point de vue de la mère, un sens différent de celui qui émergeait du récit du père dans *El arte de volar* (2009), une nouvelle version est donnée (par un Pablos plus sincère) de son rapport avec sa compagne de traversée. On comprend que celle-ci avait été la première trahie en pensant s'embarquer pour vivre d'amour et de liberté (119), et que Pablos avait bien mérité qu'elle le dénonce comme « ruffian ». Les autres femmes prostituées du récit, la jeune métisse qui tombe amoureuse de Pablos à Lima et les fillettes natives, protestent également de façon muette mais sans équivoque du sort qui leur est fait.

16. Quand les Noirs Marrons et les « Indiens » ont davantage accès à la parole, le rôle des femmes dans la société du Siècle d'or et l'Amérique coloniale est présent dans les marges du texte, pour un lecteur attentif, et dans l'émotion de Pablos.
17. Le récit à la première personne de cet être tout à la fois amoral et victime d'une société impitoyable, capable de nous faire rêver et de nous faire rire, comme de nous indigner, place le lecteur dans une distance affective un peu complexe²². Or, en embarquant avec le picaro pour le Nouveau Monde, le lecteur n'est plus seulement spectateur des filouteries, mensonges et manipulations que Pablos sert à ceux qui croisent son chemin, il devient aussi, dans la troisième partie, son interlocuteur, la cible principale de ce grand illusionniste, et peut-être, à son insu, son complice.

2. L'invention de l'Amérique²³ : pastiche d'un corpus érudit

18. *Les Indes Fourbes* s'ouvre sur une célèbre carte du XVII^e siècle représentant le continent américain, *America noviter delineata*, attribuée à Jodocus Hondius, réalisée à Amsterdam (datée aux alentours de 1630-1640) pour le tome II du *Nuevo atlas y teatro de todo el mundo* (1653). Si l'on ne s'attarde pas sur les nombreux détails, la ressemblance pourrait être frappante, pour ne pas dire strictement conforme à l'originale. Toutefois, le

22 Le dilemme est ici tout relatif, puisque le divertissement et l'aventure dominent dans cette œuvre. Il en va tout autrement, par exemple, dans *Maus*, où l'ancrage historique et la portée mémorielle sont autrement importants, et où Vladeck, le père d'Art Spiegelman, juif polonais survivant d'Auschwitz, est raciste et terriblement misogyne.

23 Nous reprenons cette expression du célèbre ouvrage d'Edmundo O'Gorman (1958).

cartouche situé en bas et à gauche de la carte et qui nous offre une représentation de deux personnages acéphales (connus aussi comme ewaipanomas) dans un décor entendu comme américain est en réalité une gravure extraite de la chronique *The Discovery of Guiana* (1596) de Sir Walter Raleigh, écrivain, courtisan et corsaire anglais qui entreprit plusieurs explorations du continent, notamment des Guyanes, pour le compte de la reine Elisabeth 1^{re} d'Angleterre. Par ailleurs, nous pouvons également reconnaître sur la carte même certains personnages comme l'Amazone (introduite près du fleuve du même nom), l'acéphale (présent au Brésil) et le jaguar (reproduit sous l'Amazone), éléments tirés d'une autre carte, celle du célèbre dessinateur et graveur protestant Théodore de Bry et de son fils, Jean-Théodore de Bry, incluse dans la *Americae Pars VIII des Grands voyages* publiés à Francfort entre 1590 et 1624. Nous pourrions continuer en évoquant la présence d'un sciapode (monstre à une seule jambe pourvue d'un pied énorme dessiné entre la Colombie et le Venezuela) inspiré des descriptions du *Livre des merveilles du monde* (1355-57) de Jean de Mandeville et qu'on retrouve dans la *Cosmographia universalis* du cartographe Sebastian Münster (Bâle, 1544) ou la *Cosmographie universelle* de Guillaume Le Testu (Le Havre, 1556), ou encore celle d'un arimaspe (monstre à un œil, proche des cyclopes) sur le territoire des Patagons, mais convenons que cette énumération suffit à nous donner un premier aperçu de l'esprit des *Indes Fourbes*.

19. L'érudition iconographique, littéraire et historique joue subtilement avec différentes références qui sont remodelées et mélangées en toute discrétion, comme des clins d'œil faits à qui voudra ou saura les voir. L'introduction de cette vision de l'Amérique dès la deuxième de couverture, entre vieux mythes occidentaux et découvertes récentes, entre pastiche et décalage, invite les lectrices et les lecteurs à envisager ce récit sous le signe d'une culture classique qu'on pourrait avoir tendance à fétichiser naïvement sans remarquer qu'elle permet de dissimuler un imaginaire des plus extravagants et rusés.
20. Ainsi, quoi de plus classique que de contextualiser une bande dessinée dans le décor d'une Amérique coloniale maintes fois exploitée dans la littérature occidentale depuis Christophe Colomb pour son potentiel aventurier et la promesse d'un avenir meilleur ? Les récits de pirates des Caraïbes n'ont cessé d'abonder depuis les premiers témoignages de l'explorateur génois lors de son troisième voyage (Segas, 2011 ; 130), multipliant les nau-

frages, comme celui que vit Pablos dès la page 15, lorsqu'il est jeté par-dessus bord après avoir triché aux cartes, dessinant les rencontres et les alliances avec des peuples rebelles de l'empire colonial espagnol, tels les Noirs Marrons ou cimarrons qui recueillent le picaro (16) et l'invitent à partager leur vie au sein de leur *palenque*, le village retranché où ils se réfugient.

21. On retrouve dans ces premières pages, racontées par Pablos sous la torture à laquelle le soumet l'alguañil majeur pour lui tirer des informations au sujet de l'« or » (17), tous les ingrédients du récit d'aventures censé captiver quiconque rêve de trésors. Et, en effet, le scénario nous transporte alors à Cuzco et introduit le célèbre lieu commun de l'or des Incas que les Espagnols auraient cherché en vain après l'assassinat de l'empereur Atahualpa. En toute logique, c'est à la page suivante (18) que le mot est enfin prononcé, ou plutôt écrit sur une carte qui était en possession de Pablos : El Dorado. En enchaînant les mythes et légendes propres à l'imaginaire que les Européens ont construit de l'Amérique, Pablos semble accumuler tous les trésors, non pas monétaires, mais narratifs, pour embarquer avec lui aussi bien l'alguañil que les lecteurs.

22. C'est donc autour de la quête de l'Eldorado, mythe incontournable de l'exploration géographique et imaginaire des Amériques, que le premier récit enchâssé fait par Pablos à Cuzco s'articule. À ce sujet, nous retrouvons tout un jeu intertextuel qui nous replongera dans les premiers récits d'exploration de l'Amazonie au XVI^e siècle, puisqu'apparaît une chronique écrite par le père jésuite Guillermo de Cuernavaca (40-41), dont va s'inspirer Pablos pour son histoire. Le manuscrit intitulé *Larguísimo relato de mi viaje por las selvas que bordean el río de las Amazonas* apparaît dessiné à l'envers (51), comme un clin d'œil au renversement opéré par rapport à la *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (1552) de frère Bartolomé de Las Casas qui dénonce la cupidité et la cruauté des Espagnols assoiffés d'or et prêts à tout — tout comme l'alguañil majeur — pour se remplir les poches. Il nous renvoie également au récit de l'expédition de Francisco de Orellana, le premier Espagnol à avoir remonté l'Amazone, fait par frère Gaspar de Carvajal, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* (jamais publiée avant 1895 bien que le manuscrit ait beaucoup circulé sous forme de copies, comme il était d'usage au XVI^e siècle). C'est dans cette chronique que surgissent les Amazones des profondeurs de la forêt vierge,

tout comme le peuple des Omaguas, dont le territoire mythique a préfiguré l'Eldorado et qui attirera par la suite Pedro de Ursúa, Lope de Aguirre et leurs « marañones » (nom donné aux partisans d'Aguirre en référence au fleuve Marañón après l'assassinat d'Ursúa), également présents dans l'œuvre à travers les propos du vieillard fantomatique des sommets andins (54).

23. L'expédition à laquelle prend part Pablos, en compagnie de don Diego, les mène tout droit à la cité d'or qui occupe une double page magnifiquement colorée (72-73).

5.



Illustration 3: pp. 72-73. Les Indes fourbes, de Alain Ayroles et Juanjo Guarnido © Editions DELCOURT, 2019.

24. Notons que c'est le seul paysage qui occupe une double planche, et qui est représenté sans aucun texte, comme si le narrateur et ses auditeurs/lecteurs avaient le souffle coupé face à une telle beauté picturale. L'illustration qui nous est offerte de l'Eldorado a néanmoins d'autres raisons de nous interpeler. On remarque immédiatement que des références culturelles de civilisations différentes sont ici convoquées : architecture gréco-romaine pour des temples dorés abandonnés au fin fond d'une forêt luxuriante peuplée d'aras aux couleurs chatoyantes et de discrets paresseux ; statues de

divinités telles qu'Athéna (chouette, égide, lance) et Poséidon (trident, monstre marin) ; arcs de triomphe dignes du forum romain. Nul doute que l'Eldorado est bien sorti tout droit de l'imagination de Pablos, alimentée par tant de récits hallucinés et de repères principalement européens énumérés bien plus tard, lors des confessions du picaro (141) : ruines d'Italica, vestiges de Rome « que j'avais pu voir sur des gravures à l'Université d'Alcalá » (on pense aussi à l'Atlantide néo-grecque de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne)²⁴.

25. L'œuvre joue avec les lecteurs qui sont tentés de se laisser porter par un tel récit d'aventures, de trésors perdus et de mythes réactivés avec l'apparition du continent américain dans l'imaginaire des Européens. Autant de miroirs aux alouettes auxquels nous succombons encore, au XXI^e siècle.
26. Sur un autre plan, cette vision de l'Amérique comme la projection de tous les fantasmes européens nous apparaît aussi comme l'apanage de certains, à savoir de ceux qui ont « inventé » cette Amérique-là, pour reprendre l'expression de l'intellectuel mexicain Edmundo O'Gorman. Une Amérique fictive, fabuleuse et trompeuse, qui peut décevoir ou rendre fou, qui se métamorphose au gré des désirs et des ambitions mais qui échappe trop souvent à celles et ceux qui se font des illusions. Et reconnaissons que, malgré cet aveuglement consenti, nous sommes à l'abri de certaines de ces illusions grâce à notre héros, le picaro Pablos de Ségovie, qui sait parfaitement doser l'hyperréalisme nécessaire au fonctionnement de son récit en trompe-l'œil.
27. Aussi *Les Indes Fourbes* s'inscrit-elle dans une autre tradition, profondément liée à l'apparition de l'Amérique dans le panorama culturel européen et qui est celle du récit de soi. Belén Castro Morales (2000) rappelait que le roman picaresque trouve ses origines, selon Charles Aubrun et Claudio Guillén, dans le récit de services rendus — civils ou militaires — par une personne humble qui cherchait à faire reconnaître ses mérites pour obtenir

24 « En effet, là, sous mes yeux, ruinée, abîmée, jetée bas, apparaissait une ville détruite, ses toits effondrés, ses temples abattus, ses arcs disloqués, ses colonnes gisant à terre, où l'on sentait encore les solides proportions d'une sorte d'architecture toscane ; plus loin, quelques restes d'un gigantesque aqueduc ; ici l'exhaussement empâté d'une acropole, avec les formes flottantes d'un Parthénon ; là, des vestiges de quai, comme si quelque antique port eût abrité jadis sur les bords d'un océan disparu les vaisseaux marchands et les trirèmes de guerre ; plus loin encore, de longues lignes de murailles écroulées, de larges rues désertes, toute une Pompéi enfouie sous les eaux, que le capitaine Nemo ressuscitait à mes regards ! » (Verne, 1870 ; 297).

des récompenses (233). Ce genre de récits, plus administratifs que littéraires, mineurs pourrait-on dire, vont pulluler au moment de la conquête des Amériques. Ainsi, nombreux sont les soldats espagnols formant les troupes des Cortés et Pizarro qui vont revendiquer leur rôle déterminant et leur présence incontournable lors des événements décisifs de la conquête. Leur but était de se voir attribuer, dans le meilleur des cas, une *encomienda*, ou alors une charge administrative avec la rente qui lui était associée. Ces relations de services et mérites destinées à l'administration coloniale ont permis l'émergence de voix modestes qui s'exprimaient à la première personne dans l'espoir de connaître une ascension sociale et vont durablement marquer la société espagnole.

28. Si le roman picaresque repose sur une autobiographie fictive racontant les différents services rendus à des maîtres dans l'espoir d'améliorer sa condition sociale tout en égratignant sévèrement différents secteurs, personnages ou phénomènes de la société, un autre type de récits romanesques de soi se développe dans les Amériques au XVII^e siècle. Ils sont plus ouvertement les héritiers des autobiographies militaires et la dimension critique en est absente. On peut penser aux *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Siguënza y Góngora (1690), qui relate les péripéties d'Alonso Ramírez, enlevé par des pirates anglais et contraint de faire le tour du monde en leur funeste compagnie, ou encore à *La historia de la Monja Alférez, Catalina de Erauso, escrita por ella misma* (écrit vers 1624 et publié pour la première fois en 1829) dont les ressemblances avec *Les Indes Fourbes*, même fortuites, sont révélatrices d'un voisinage littéraire qu'on ne peut ignorer.

29. Catalina de Erauso, à l'instar de Pablos, va multiplier les masques au cours de sa vie aventureuse à travers les Amériques, après avoir fui le couvent, dans un processus de transformisme tout à fait baroque. Homme transgenre plutôt que femme déguisée en homme, Francisco Loyola, Alonso Díaz Ramírez de Guzmán et enfin Antonio de Erauso également connu comme la Nonne-Soldat, se transforme définitivement grâce à son passage par le Nouveau Monde (Segas, 2015) en se masculinisant au-delà de la simple nécessité de survie. Si le schéma picaresque est convoqué dans les premiers chapitres (un jeune homme qui a abandonné son identité noble et féminine pour repartir de zéro, en n'étant plus personne, et survivre en entrant au service de différents maîtres de part et d'autre de l'Atlantique), il est vite contaminé par d'autres genres, relevant du registre dramatique (la

comedia de cape et d'épée et les affaires d'honneur), de la tradition épique (les guerres du Chili), ou encore du récit de voyage. Cette autobiographie d'un personnage historique ayant véritablement existé n'en est pas moins très romanesque car elle témoigne d'un destin exceptionnel (presque aussi exceptionnel que celui de notre Pablos) : malgré les différents délits, allant du mensonge au vol, en passant par l'homicide ou les relations extraconjugales, la Monja Alférez va revenir en Espagne en état de grâce, comme une superstar avant l'heure, obtenant récompenses et admiration de Philippe IV, l'autorisation rarissime donnée par le Pape Urbain VIII de continuer à se vêtir comme un homme et ainsi de vivre une vie d'homme. Même sa mère reconnaîtra dans son testament son fils Antonio qui retournera au Mexique pour exercer son métier de muletier et continuer de voyager, encore et toujours. La Monja Alférez a dépassé Catalina-Antonio pour devenir un personnage populaire dont on peint les portraits, qui inspire des *comedias* et apparaît dans des fictions narratives (Segas, 2015).

30. Dans le cas de ce récit comme dans celui des *Indes Fourbes*, nous constatons que le passage par les Amériques a permis un véritable changement de statut, en termes de genre pour la Monja Alférez, et donc de mode de vie, et en termes de statut social pour Pablos. Le Nouveau Monde semble opérer comme le tremplin pour la construction de soi, pour le *self-made man*, tel un laboratoire de l'individualisme moderne. Toutefois, et cela est patent dans les deux récits, ce résultat s'obtient au prix de la morale.
31. Ainsi, la dimension amoralité du narrateur protagoniste des *Indes Fourbes*, qui se trouve également au plus bas de l'échelle sociale des Blancs, lui permet de faire sauter beaucoup de filtres, de suspendre le jugement et de tout voir, au ras du sol — et même en-dessous —, jusqu'à ce qui demeure invisible. Cet autre versant de l'histoire des Amériques, ce que les récits ont d'ordinaire laissé de côté, ce que les vainqueurs n'ont pas vu ou voulu voir, ce que les vaincus n'ont pas osé raconter, c'est ce que nous propose le *picaro* Pablos qui ne pense qu'à sa survie, au détriment de celle des autres.
32. L'Amérique espagnole est dépeinte dans toute sa complexité et sans concessions pour personne. Si le passage aux Indes a *a priori* permis à Pablos de connaître dans sa vie un autre privilège que celui d'être un homme dans une société patriarcale (il avoue lui-même « avoir vécu des femmes », 119), à savoir celui d'être blanc au milieu des Noirs et des peuples autochtones, ce dernier point mérite tout de même réflexion.

33. Lors de ses confessions, le picaro concède que « des gueux d'égle ou moindre gueuserie, parce qu'ils étaient nègres, mulâtres ou indiens et moi castillan, levaient le chapeau sur mon passage » (125), avant d'ajouter que « par quelque miracle colonial, ma naissance — qui attirait d'ordinaire chiquenaudes et crachats — m'octroyait soudain des quartiers de noblesse » (125), pointant ainsi la relativité de tout statut. Toutefois, et une fois de plus, le picaro connaît le *desengaño*, la désillusion, qui va le conduire à regarder la société en face, dans toute sa laideur, au-delà des schémas manichéens et de toute considération morale ou politique. « Ma bassesse transcendait nations et couleurs de peau » (125), poursuit-il avant l'introduction de deux vignettes qui vont venir embarrasser les tentations de lectures trop binaires. La première vignette représente des caciques (un *curaca*, dirait-on au Pérou) andins agenouillés devant les religieux espagnols chargés de l'extirpation de l'idolâtrie, tandis que la seconde dépeint un cortège de *mitayos* emmenés par un autre cacique local reconverti par sa posture à cheval en un collaborateur des Espagnols qui ont dévoyé l'ancienne *mita* (travaux obligatoires saisonniers que devaient réaliser tout homme valide entre 15 et 50 ans pour l'Empire inca — construction de routes, campagnes militaires, travail minier, etc. —, en échange de faveurs et de récompenses que l'Inca rendait ensuite à la communauté d'origine du *mitayo*) et l'ont transformée en un système d'exploitation pure et dure sans réciprocité aucune. Cette scène, déjà représentée à la page 49 (où le cacique diffère car il y est encore plus hispanisé en arborant vêtements espagnols, monture, mais aussi des boucles d'oreille en or caractéristiques des *orejones*, les membres de l'ancienne élite aristocratique du Tahuantinsuyo) réapparaît dessinée autrement : les personnages sont représentés de profil, les *mitayos* et le cacique avancent dans un sens tandis que Pablos, humblement vêtu à la façon andine (bonnet et poncho) marche dans l'autre. Pablos et le cacique semblent se faire face sans se regarder et incarner le « vice versa » (autrement dit « qu'il peut y avoir des vainqueurs chez les vaincus », 125) écrit en légende, et donc qu'il peut aussi y avoir des vaincus chez les vainqueurs.

2.



Illustration 4: Les Indes Fourbes, p. 125. *Les Indes fourbes*, de Alain Ayroles et Juanjo Guarnido © Editions DELCOURT, 2019.

34. Les cartes sont davantage brouillées lorsque Pablos se voit contraint de devenir mineur pour survivre et de descendre dans le ventre du Cerro de Potosí, partageant ainsi le quotidien des *mitayos* tout en précisant qu'il était mieux rémunéré qu'eux, « privilège blanc » (McIntosh, Peggy, 1988) oblige (126). En voyant le médaillon-talisman d'Otorongo (qui signifie « jaguar » en quechua et désigne le chef des Incas qui résistent aux Espagnols, certainement inspiré par le dernier Inca de Vilcabamba, Tupac Amaru I) que porte le picaro, l'un des mineurs s'interroge : « il n'est peut-être blanc que du dehors » (126), lui offre quelques feuilles de coca pour lui donner de la force et lui conseille de descendre encore plus bas pour voir le *muki* aussi connu comme le Tío, sorte de dieu précolombien des mondes souterrains qui protège les mineurs et fortement christianisé par un processus syncrétique. Dans cet enfer où Pablos partage tout avec les *mitayos*, le désespoir est peut-être ce qui les différencie encore, le picaro ayant au moins la possibilité de quitter la mine (les blancs pauvres étant condamnés à la folie de l'espoir) alors que ses compagnons sont destinés à y travailler jusqu'à ce que mort s'ensuive (et condamnés à la dignité du désespoir).

35. Pablos ne recule pas devant le réalisme dans lequel il est constamment plongé par sa condition et, après avoir joué avec les fantasmes américains ou trompé nos bons sentiments, il donne finalement à voir un monde colonial sous ses aspects les plus inavouables (les pires violences commises par les Espagnols telles que le massacre des habitants de villages autochtones par des chiens, page 30, par exemple) et les plus politiquement incorrects (comme l'hétérogénéité des positions au sein de chaque « camp », celui des vaincus et celui des vainqueurs). Les fabulations du picaro sont donc enchâssées dans un cadre hyperréaliste, conduisant à un contraste saisissant entre l'invention d'une Amérique qui n'existe pas et la réalité historique très documentée (la forte présence de la population noire et afro-descendante à Lima et au Callao (34 et 125) à l'époque coloniale très justement représentée dans la BD ; les paysages urbains de Cuzco montrés à différents moments — le Coricancha, la Plaza de Armas, l'Église de la Compagnie, les rues... —) qui rend le récit d'autant plus spécieux. Le picaro, anti-héros amoral, qui n'a d'autre obsession que sa propre survie, peut trahir (Otorongo), abandonner (les cimarrones), profiter (des femmes racisées dans ce nouveau monde colonial), du moment qu'il s'en sort. Il ne prend aucun gant lorsqu'il s'agit de confronter l'espèce humaine (y compris lui-même) à ses pires bassesses, au-delà des « nations et couleurs de peau » et de tout groupe politique. C'est donc bien parce qu'il est un picaro sans foi ni loi qu'il peut révéler cette société — qui a fait le picaro à son image — telle qu'elle est : aussi fabuleusement trompeuse que sauvagement individualiste et cruellement opportuniste.

3. Le picaro et Tintin : hommage et dépassement

36. L'analyse précédente nous a permis de remonter aux origines d'une tradition discursive, celle de l'Amérique mythique et chimérique, née de la colonisation du continent par les Européens et qui a durablement colonisé la littérature et les arts occidentaux. Peut-être est-il trop audacieux de parler d'une colonialité des imaginaires, en s'inspirant de la notion conceptualisée par les penseurs décoloniaux latino-américains²⁵, mais force est d'ad-

25 On peut penser à la « colonialité du pouvoir » théorisée par Aníbal Quijano (2000), à la « colonialité du savoir » mise en avant par Edgardo Lander (2000), à la « colonialité du genre » élaborée par María Lugones (2012), ou encore à la « colonialité de l'être » de Nelson Maldonado Torres (2007).

mettre que notre culture populaire et nos imaginaires ont été façonnés par l'imposition des représentations forgées par les Européens durant la Modernité suite à la mise en place au niveau mondial d'un système de pouvoir créé par les puissances occidentales²⁶.

37. Par le biais de son picaro-narrateur, *Les Indes Fourbes* démonte la supercherie de l'Amérique fantasmée et en dévoile également les mécanismes qui sont à l'œuvre à l'heure de la création, notamment à travers le récit fait par Pablos à l'alguazil qui fonctionne comme une mise en abyme des effets produits sur nous. Cependant, l'œuvre ne tourne pas non plus le dos à tout cet héritage que l'on ne peut nier. Elle s'inspire des traditions les plus érudites, dont nous avons analysé précédemment certains exemples, mais aussi les plus populaires (imagerie renvoyant aux westerns — paysages avec puma, 86 et 92 —, à des dessins animés comme *Les chevaliers du Zodiaque*²⁷ — la cité d'or évoque les temples des chevaliers d'or, 72-73 — ou, bien entendu aux *Mystérieuses Cités d'or*²⁸ qui ont bercé l'imaginaire des enfants avec les aventures d'Esteban, Zia et Tao, entre civilisations inca, maya et royaume perdu de Mu, entre autres), selon cette même veine intertextuelle et intericonographique qui préside à son esthétique, pour mieux les interroger et les dépasser.

38. Arrêtons-nous un moment sur l'exemple de Tintin²⁹. Il est indéniable, pour tout tintinophile averti, que *Les Indes Fourbes* rend un hommage appuyé à la bande dessinée d'Hergé qui a, à plusieurs reprises, situé les aventures du reporter en Amérique latine (*L'oreille cassée*, 1937 ; *Le Temple du soleil*, 1949 ; *Tintin et les Picaros*, 1976 ; et, dans une moindre mesure, *Le Trésor de Rackham le Rouge*, 1944). Si les aventures maritimes et le naufrage du bateau négrier peuvent rappeler certaines planches du *Trésor de Rackham le Rouge* et les déboires du vaisseau La Licorne pour-

26 Ce système « repose sur l'infériorisation des lieux, des groupes humains, des savoirs et des subjectivités non occidentales, et l'exploitation des ressources et des forces vives ». « Cette matrice d'oppressions est fondée sur plusieurs abstractions mentales : une domination fondée sur l'idée de race et de nation sur laquelle repose l'exploitation de la force de travail à l'échelle mondiale ; la domination et légitimation des relations patriarcales et des hiérarchies de genre (...) ; enfin, le contrôle des formes de subjectivités qui passe par l'effacement des savoirs autres (ibid.). » (Solomon Tsehaye et Vieille-Grosjean, 2018).

27 *Saint Seiya* ou *Les chevaliers du Zodiaque* en français, anime japonais (Toei Animations) diffusé en France (TF1) à partir de 1988.

28 *Les mystérieuses Cités d'or*, anime franco-nippo-luxembourgeois (MK Production/DIC), diffusé en France (Antenne 2) à partir de 1983.

29 Nous citerons les éditions Casterman/France Loisirs.

chassé par les pirates au XVII^e siècle — sans parler, bien entendu, de la quête du trésor du pirate éponyme —, c'est surtout à *L'oreille cassée*, au *Temple du Soleil* et à *Tintin et les Picaros* que nous pensons lorsque nous découvrons certaines vignettes ou certaines planches des *Indes Fourbes*. Ainsi, la tête réduite, qui va servir de fil conducteur à l'intrigue de Pablos, peut rappeler la pratique des Bibaros, une tribu vivant au fin fond d'une jungle située entre les deux républiques sud-américaines rivales du San Theodoros et du Nuevo Rico, ayant la fâcheuse tendance de réduire les crânes de ses ennemis, les Arumbayas, la tribu accueillante qui apporte son aide à Tintin (Hergé, 1987, 50) dans *L'oreille cassée*. Il en va de même pour le bestiaire des *Indes Fourbes* : le fourmilier, qui surgit de la forêt lorsque Pablos et les cimarrons gagnent le *palenque* (24), nous renvoie immédiatement à la scène du *Temple du soleil* où le capitaine Haddock, qui s'était endormi sur une fourmilière, est réveillé par des coups de langue qu'il attribue d'abord à Milou avant de se réveiller complètement pour se retrouver face-à-face avec un fourmilier tamanoir aussitôt affublé du surnom de « Cyrano à quatre pattes » (Hergé, 1988a, 113-114) ; le condor qui vole sur les Andes des *Indes Fourbes* (78) évoque également une scène du *Temple du soleil* dans laquelle Milou est enlevé par ce même rapace (Hergé, 1988a, 103-106). En outre, nous ne pouvons passer à côté de la mésaventure de Pablos qui, après avoir quelque peu bousculé un lama, découvre sa nature cracheuse (38-39), ce qui provoque l'hilarité des locaux, à l'instar du capitaine Haddock qui, dans *Le temple du soleil*, va connaître ces mêmes contrariétés récurrentes avec les camélidés andins (Hergé, 1988a, 78 ; 97) jusqu'à sa vengeance finale (Hergé, 1988a, 138). Mentionnons également dans cette énumération la présence du talisman qu'Otorongo remet à Pablos (48) lorsqu'il pleure en voyant l'autodafé durant lequel périssent les *mallquis*, les momies des ancêtres des Incas, et qui nous rappelle le médaillon en or qu'un mystérieux inconnu (dont nous découvrirons plus tard, au temple du soleil, qu'il est en réalité le grand prêtre Huascar, Hergé, 1988a, 126) confie à Tintin après l'avoir vu prendre la défense d'un petit vendeur d'oranges, Zorrino. Nous reviendrons sur cet épisode et sa véritable dimension dans *Les Indes Fourbes*. Enfin, et cela constitue peut-être la référence la plus évidente car elle évoque directement le titre de l'album *Tintin et les Picaros*, la présence d'un picaro en Amérique du Sud revendique cette filiation.

39. Maintenant, à la lumière de ce que nous avons déjà tenté de démontrer, il convient d'interroger les enjeux de cette référentialité qui, nous nous en doutons bien, escamote ou interroge la notion d'héritage culturel.
40. La tête réduite de Pablos nous fournit un premier indice. Ce que nous prenons pour la tête réduite de l'ancien maître de Pablos, don Diego (l'un des masques de Pablos), n'est en réalité qu'une tête déguisée, une tromperie réalisée par le picaro à partir de la tête du singe de l'aubergiste qu'il a attifée de la perruque du vieux conquistador lui-même dupé par Pablos grâce à sa carte « attrape-couillon » de l'Eldorado (128). C'est donc ce cliché raciste persistant, qui consiste à voir les peuples originaires des Amériques comme des barbares cannibales et réducteurs de têtes, qui est ici doublement moqué : d'abord parce que c'est Pablos l'Espagnol qui réalise la fameuse tête réduite, et ensuite car ce n'est même pas une vraie tête réduite. Cette inversion permet de jouer avec les stéréotypes, de s'en saisir et de les exploiter narrativement pour mieux berner ceux qui les entretiennent et les véhiculent (et accessoirement engager, comme Pablos, qui semble inspiré par le shakespearien Hamlet lorsqu'il s'adresse à sa tête réduite, une réflexion métaphysique : « à contempler ce chef, je mesurai la vanité de ma quête », 78).
41. L'histoire du talisman d'Otorongo en a également beaucoup à nous apprendre. Tout commence la nuit où Pablos assiste en cachette à l'autodafé des momies conduit par le père Balthazar, l'extirpateur de l'idolâtrie dont le picaro a quitté il y a peu le service. Alors que le bûcher est en train d'être dressé et les momies placées sur l'échafaud, attachées aux poteaux, le picaro est pris d'une vive émotion qui lui tire des larmes (46). Nous pensons, selon les explications du narrateur, que Pablos n'en peut plus de « tourner en rond », comme s'il était gagné par le désespoir de ne jamais pouvoir améliorer son sort (46). C'est à ce moment précis qu'un homme surgit derrière lui, place un couteau sous sa gorge et lui demande : « pourquoi pleures-tu ? » (46), avant d'ajouter : « ce ne sont pas tes morts » (47). Pablos lui avoue alors qu'il n'aime pas les bûchers, que ce soit pour brûler les morts des Andes ou les « vivants » (47). Touché par la tristesse du picaro, son mystérieux assaillant lui remet la médaille en bois à tête de jaguar qu'il portait à son cou. Ce que nous prenons dans un second temps pour un élan d'empathie de Pablos à l'égard du sort réservé aux momies des Incas n'est pas sans évoquer l'épisode du médaillon qu'un homme tout aussi mystérieux et puissant remet à Tintin, dans *Le temple du soleil*, après

que celui-ci s'est interposé pour défendre le jeune Zorrino, que deux Blancs s'amusaient à « martyriser » (Hergé, 1988, 94-95). Le médaillon en or est censé servir de talisman à Tintin, qui courra de graves dangers s'il poursuit son voyage, mais il protégera finalement Zorrino à qui Tintin le remettra lorsqu'ils seront prisonniers des Incas au temple du soleil, en se rappelant les paroles de celui qui le lui avait offert (Hergé, 1988a, 124). Chez Hergé, c'est la bienveillance de Tintin qui est mise en avant (Huascar lui dit dans une langue à la syntaxe plus que réduite : « Toi très bon...Toi très généreux », Hergé, 1988a, 96), le Blanc défendant le « petit Indien » (Hergé, 1988a, 96) sans défense. Si nous retrouvons la même haine des peuples andins envers le colonisateur — à l'exception de Tintin et de Pablos protégés par leur talisman — dans les deux œuvres, nous comprendrons plus tard que le picaro des *Indes Fourbes* est loin de partager les mêmes bons sentiments que le reporter belge. Nous découvrons que le véritable motif de ses pleurs est en réalité un épisode traumatisant de la jeunesse du picaro : ce n'est autre que le souvenir de la mort de sa mère, condamnée comme sorcière par l'Inquisition et brûlée vive lors d'un autodafé auquel Pablos a assisté (124). La réélaboration de cet élément narratif du *Temple du soleil* rend hommage à l'œuvre d'Hergé tout en mettant à distance sa signification encore marquée par un paternalisme très colonial.

42. Il en va de même pour la représentation du port du Callao où arrivent Pablos et Tintin. Alors que le Callao du *Temple du soleil* d'Hergé a une physionomie très andine (lama, habitants vêtus de ponchos et de *chullos*, le bonnet andin, Hergé, 1988a, 78) et donc peu réaliste, celui des *Indes Fourbes*, comme nous l'avons déjà mentionné, est historiquement très vraisemblable (34) en terme de climat (vêtements adaptés à la côte tropicale sèche péruvienne) et en terme de population (à l'époque coloniale la région de Lima concentre une grande proportion d'afro-descendants, esclaves et libres, selon le recensement de 1791 qui indiquait que la population était à 45% afro-descendante, Arrelucea Barrantes, Cosamalón Aguilar, 2015, 21). Cette réalité est complètement effacée, invisibilisée, dans la représentation stéréotypée de l'album d'Hergé, tandis qu'elle est subtilement soulignée dans *Les Indes Fourbes* dont quelques vignettes permettent d'introduire différents personnages de cette communauté : afro-descendants libres et esclaves (34 et 125), dont une jeune femme que Pablos va prostituer et un jeune garçon qui apparaît à deux reprises, la première fois lorsqu'il vivait avec les cimarrons et accompagnait Pablos dans la forêt (24) et la deuxième

quand il est un esclave de maison au service du vice-roi (123) et qu'il entend ce dernier évoquer le pícaro et l'argent qu'il a dérobé à la couronne (l'expression de son visage surpris et le regard assassin qu'il jette au corregidor qui nomme Pablos nous interpellent et nous rappellent la trahison du pícaro à l'égard des Noirs marrons).

43. Enfin, nous ne pouvons pas ignorer la référence explicite aux pícaros de Tintin, qui, en vérité, sont plutôt ceux du général Alcazar dans *Tintin et les pícaros*. Ainsi, après avoir été attiré au San Theodoros par un piège qui lui a été tendu, Tintin se retrouve dans la forêt des Arumbayas au fin fond du pays, aux côtés du général Alcazar et de sa troupe de rebelles, les pícaros. Ces derniers préparent un coup d'État pour reprendre le pouvoir des mains du général Tapioca, l'ennemi juré d'Alcazar, qui est à la solde du bloc de l'Est. Pour ce faire, ils emprunteront les déguisements d'un groupe de touristes venus pour le carnaval du San Theodoros, les Joyeux Turlurons, qui sont menés par Séraphin Lampion, l'assureur qui persécute le capitaine Haddock pour lui vendre sa police d'assurance. Ces pícaros à l'allure de *barbudos*, qui reprennent quelques caractéristiques des pícaros espagnols originaux, partagent donc quelques traits communs avec Pablos : ils sont gouailleurs et turbulents, ils accèdent au pouvoir après s'être déguisés et ils profitent de l'alcool qui coule à flots dans la jungle des Arumbayas que le gouvernement de Tapioca cherche à enivrer pour les neutraliser (seul le Professeur Tournesol semble d'ailleurs préoccupé par la situation, « des ivrognes, voilà ce que des 'civilisés' ont fait de ces 'sauvages' » explique-t-il au capitaine Haddock en mettant les termes « civilisés » et « sauvages » entre guillemets, Hergé, 1988b, 108). Soulignons que ce dernier album des *Aventures de Tintin* (il date de 1976) est beaucoup plus critique à l'égard de l'Occident et de l'impérialisme régnant en Amérique latine que les précédents albums, bien plus anciens. On note cette évolution lors de deux scènes : l'arrivée par avion, après les premières pages d'introduction de l'histoire, à Tapiocapolis (qui a des airs de Brasilia, Hergé, 1988b, 87), nouveau nom de la capitale du pays antérieurement nommée Los Dopicos, et le départ à nouveau par avion d'Alcazaropolis, la ville ayant été rebaptisée ainsi après la victoire du général Alcazar (Hergé, 1988b, 138), à la toute fin de l'album. Au-delà des ressemblances en matière de pratique totalitaire du pouvoir, les vignettes qui représentent la capitale insistent, de manière symétrique, sur la permanence des bidonvilles survolés par Tintin, Haddock et Tournesol, la première montrant un panneau « Viva Tapioca »

(Hergé, 1988b ; 87), et la seconde la même scène avec un panneau « Viva Alcazar » (Hergé, 1988b ; 138). Ni le pouvoir allié au bloc de l'Est (Tapioca), ni le pouvoir lié au bloc de l'Ouest (Alcazar, dont l'épouse Peggy a tout d'une États-Unienne) ne semblent vouloir en finir avec la pauvreté et l'exploitation du continent. Rien ne change et tout se répète. C'est ici, pensons-nous, que *Les Indes Fourbes* retrouve vraiment *Tintin et les picaros*, l'album le plus critique d'Hergé, dans un hommage qui lui est rendu à travers la similarité de la construction circulaire des deux œuvres et à la désillusion qu'elle traduit : d'une part, le pouvoir détenu par les généraux ne changera rien à l'ordre du monde, d'autre part, le roi Philippe IV, cette « archicaille », ce « protofilou », ce « métagredin » (disait le Tío de Potosí à Pablos avec un vocabulaire digne des meilleurs insultes du capitaine Haddock, tout en lui conseillant : « de ce monde de vauriens, deviens le roi ! », 127), qui apparaît au tout début et à la toute fin des *Indes Fourbes* et dont nous connaissons alors la véritable identité picaresque, ne fera rien non plus pour que cessent les injustices de ce monde mais fera tout, en revanche, pour rester à son sommet.

4. « Mon reflet dans le miroir devient flou » : la leçon des *Ménines*

44. Tel l'*incipit* typiquement postmoderne du roman *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester, brillante variation autour d'une anecdote concernant Philippe IV, qui n'est ni le monarque dont la légende rose fait l'apologie, ni celui de la légende noire, mais un blanc-bec inoffensif (Touton, 2005), le prologue de la bande dessinée rend un hommage taquin à une tradition qui place en son centre le même monarque, incarnée par le célèbre tableau *Les Ménines* de Diego Velázquez. Les deux œuvres débutent sur une tromperie, livrant certaines de leurs clés de lecture mais en occultant la principale. Dès la première image du prologue de la bande dessinée, un premier plan large sur une tête de chien entre des jupons, qui sont immédiatement familiers au lecteur possédant une certaine culture visuelle (ceux des personnages féminins des *Ménines*)³⁰, l'invite à associer au visage

³⁰ En Espagne, les produits culturels pop sont saturés de reproductions des *Ménines*. C'est certainement le tableau espagnol le plus connu, et celui qui semble le plus stimuler l'imagination des écrivains. Les romanciers y découvrent une ouverture vers le fantastique, les reproductions privilégiant souvent le personnage de l'Infante. On le trouve par exemple reproduit partiellement en couverture des romans historiques pour

canin la voix qui dialogue avec l'*incipit* et l'*excipit* du *Buscón* : « Seigneur, je suis de Ségovie / Je vous épargnerai le récit de mes premières années et de la vie que je menai en Castille » (9). Il n'y a là rien de bien extraordinaire, car si Miguel de Cervantès a pu faire converser Scipion et Berganza dans « Le colloque des chiens » de ses *Nouvelles exemplaires*, une longue tradition, au sein de la bande dessinée, offre la parole aux animaux, qu'ils prennent ou non une forme anthropomorphe. Cependant, le troisième bandeau fait apparaître un enfant, un petit trublion à la longue chevelure à qui la naine Mariabarbosa assène une violente gifle, qui semble à peine le troubler. L'enfant occupant alors une place centrale dans les cases, le lecteur se ravise et, pensant avoir été leurré, attribue alors la voix au jeune garçon (« Sachez simplement qu'elles furent placées sous le sceau de l'indigence,/ de la fourbe/ et de la friponnerie » [...] « Gueux j'étais,/ gueux, je resterais », 9-10). Or, grâce à des changements de cadre et de perspective, la deuxième page sème le doute, les personnages peints dans le tableau originellement appelé *La famille de Philippe IV* s'animent et se retrouvent tour à tour au centre de l'image, seuls restent invisibles les monarques reflétés dans le miroir de l'œuvre de Diego Velázquez. Tout porte le lecteur à hésiter, à présent, sur l'identité de l'énonciateur : cette question sera certainement oubliée sous le flot des péripéties qui suivront, mais elle restera en suspens jusqu'à l'épilogue.

45. Le style graphique, la relecture respectueuse de l'ambiance et des couleurs du tableau original, ainsi que les cartouches qui prennent la forme d'un parchemin — contrairement aux choix extrêmement stylisés faits par Santiago García et Javier Olivares dans la bande dessinée *Las Meninas* (2015) — créent une impression harmonieuse évoquant le XVII^e siècle que l'irruption soudaine d'un phylactère au contour éclaté et, en son centre, de l'onomatopée « Waf ! », vient rompre. Comme toute bande dessinée qui réinvestit un tableau classique, *Les Indes Fourbes* remet du temps et de la dynamique dans son évocation³¹, mais peut-être pas là où on l'attendait. Ici,

adultes *La infanta baila* de Manuel Hidalgo (Plaza&Janés, 1997) et *Tela de Juicio* de Pedro Jesús Fernández (Grupo Santillana de Ediciones, 2001), et des deux romans historiques pour la jeunesse : *El misterio Velázquez*, d'Eliacer Cansino (Bruño, 1998) et *Siete historias para la infanta Margarita*, de Miguel Fernández-Pacheco (Siruela, 2001). On connaît, entre autres, les quarante-sept variations que Pablo Picasso réalisa sur les *Ménines*, celle de Salvador Dalí et les versions entre art contemporain et culture *pop* d'Equipo Crónica et Manolo Valdés (dont les sculptures sont devenues mobilier urbain à Bilbao).

31 « Entre revendication respectueuse d'une filiation, distance satirique, iconoclasme

la logique des *Ménines* qui voulait, selon Michel Foucault, que le chien ne soit fait « que pour être un objet à regarder » est transgressée (Foucault, 1993 ; 29). La protestation canine (en forme de critique artistique sibylline) vaut avertissement mais le lecteur ne peut encore en comprendre le motif : comme ce sera le cas tout au long de l'épopée de Pablos, les animaux (chiens et chevaux), ne se laissent pas abuser par les travestissements du picaro. La scène d'atelier typique, où l'on voit le chevalet de dos et donc l'envers du décor, le peintre en action et les personnages au deuxième plan en mouvement, laisse place, dans le dernier bandeau horizontal, à l'ombre d'une figure de voyeur révélée dans l'encadrement d'une porte latérale. Bien que la silhouette nous soit familière, le point de vue semi-subjectif (tête du personnage de dos) rend son regard proche de celui du lecteur, qui, victime de cette trop grande proximité, ne le voit pas vraiment.

3.



Illustration 5: Les Indes Fourbes, p. 10. Les Indes fourbes, de Alain Ayroles et Juanjo Guarnido © Editions DELCOURT, 2019.

sauvage (contre l'idéologie de la pureté' en revendication d'un langage hybride d'image et de texte), entre appropriation et cannibalisme, les auteurs de bande dessinée se situent souvent en Espagne, par rapport à une tradition de maîtres baroques [...] ou de peintres modernes et des avant-gardes » (Touton, 2021 ; 116).

46. La même case est reprise au début de l'épilogue (158). Le lecteur, mené en bateau du début à la fin, abusé par la multiplication et la diffraction des récits enchâssés et des changements de perspective a enfin appris, au terme du troisième chapitre, que l'émetteur du récit épistolaire, n'est pas un ermite, tel qu'il apparaît tout le long du chapitre à l'image, mais Pablos devenu Philippe IV, et qu'il est aussi le grand orchestrateur et la source de tous les autres récits. L'énonciateur du prologue était donc ce roi de dos resté dans l'ombre. Le lecteur s'est fait abuser. Il a beau être « omniscient », comme le flatte le Roi-Pablos en s'adressant directement à lui dans l'épilogue, le merveilleux conteur qu'est Pablos (lui-même marionnette entre les mains des auteurs) l'a pourtant mené par le bout du nez. Le tour de force est un peu celui qui a fait la gloire du film *Usual Suspects* de Bryan Singer : le lecteur dénié aura la tentation de reprendre l'œuvre depuis le début pour effectuer une lecture plus lucide et comprendre comment il s'est laissé égarer. Car si le lecto-spectateur a lu le texte et regardé les images, comme l'y invitait l'intitulé du troisième chapitre, il n'a certainement pas su « voir ». Pourtant la référence aux *Ménines* et l'exégèse si connue qu'en a donnée Michel Foucault nous annonçaient l'artifice, la mise à nu des mécanismes de la représentation, les regards enchâssés, l'inversion des rôles entre regardant et regardé, et la nécessité de rechercher l'absent :

[Les] *Ménines*, où la représentation est représentée en chacun de ses moments : peintre, palette, grande surface foncée de la toile retournée, tableaux accrochés au mur, spectateurs qui regardent ; enfin, au centre, au cœur de la représentation, au plus proche de ce qui est essentiel, le miroir qui montre ce qui est représenté, mais comme un reflet si lointain, si enfoncé dans un espace irréel, si étranger à tous les regards qui se tournent ailleurs, qu'il n'est plus que le redoublement le plus frêle de la représentation. Toutes les lignes intérieures du tableau, et celles surtout qui viennent du reflet central pointent vers cela même qui est représenté, et qui est absent (Foucault, 1993 ; 319).

47. Non seulement, le prologue nous révélait/occultait que l'absent du tableau ne l'était pas vraiment, que l'origine des voix devait être questionnée, mais aussi qu'il fallait se méfier de la manière dont nous, lecteurs, relient images et textes. Les exemples sont nombreux tout au long de la bande dessinée : prenons-en un particulièrement éloquent. Le récit en images, muet et spectaculaire, de la traversée de la forêt amazonienne qui devait mener les explorateurs à l'Eldorado se trouve mis en mot, au second chapitre, dans le texte du père Guillermo de Cuernavaca retrouvé par l'Alguazil Mayor chez la tavernière. Les planches 67 et 88 sont identiques, à ceci près qu'y sont ajoutés les cartouches qui correspondent à la lecture par

Carrasco du codex : le récit par l'image qui semblait représenter un *flash-back* de Pablos, devient alors l'illustration d'un texte antérieur, à l'authenticité plus que douteuse. Le voile est levé pour l'Alguazil, et d'une autre manière pour le lecteur qui en avait lu le syncrétisme : l'Eldorado de Pablos est une fiction littéraire qui avait pour but de lui faire abandonner, avec toute la garnison, la forteresse qui abritait les impôts royaux. La question du reflet équivoque est donc centrale. Les récits de Pablos ne sont qu'un miroir trompeur offert à celui qui l'écoute, lui donnant l'illusion d'être au centre d'un récit dont il est le héros en escamotant la réalité qu'il a devant les yeux (tout comme le tableau des *Ménines* qui, par sa construction, confond la position du spectateur et celle du couple royal reflété par le miroir sur le mur du fond, tout en escamotant le reflet de l'artiste et des personnages du premier plan). Dans la bande dessinée, chaque énonciateur (et à plus forte raison, le premier d'entre eux) flatte son interlocuteur et renforce son sentiment de toute puissance, pour qu'il se mette malgré lui au service du conteur. Tous les récits enchâssés sont performatifs, comme prétend l'être la bande dessinée par la voix du roi-Pablos qui commence par courtiser le lecteur à qui il adresse un « Seigneur » qui « vous place au-dessus de la plus puissante altesse de ce monde » (158) et qu'il traite d'omniscient, alors qu'il vient de le mener par le bout du nez. « Quand je commence à raconter ma vie à quelqu'un.../ c'est que j'attends de ce quelqu'un quelque chose » (158), revendique le roi-Pablos. Que peut donc attendre un personnage de son lecteur ? Qu'il se souvienne de lui ! Cette adresse méta-leptique sert évidemment l'œuvre elle-même (le personnage, qui n'est plus que reflet, veut se mirer dans le regard des lecteurs pour persister dans sa mémoire), mais laisse aussi la porte ouverte à une lecture plus politique. Derrière les masques des puissants peints par les artistes (sur ce tableau, ceux qui ne sont pas dupes sont l'animal, les nains et l'artiste), se cache la réalité du pouvoir, qui est avant tout apparence et représentation, comme l'a théorisé l'âge baroque, mais aussi filouterie et amoralité. Du passé, on retient donc ceux qui portent les masques et leurs complices (le roi et sa cour), mais la bande dessinée, comme la littérature des marges que représentait la picaresque, cherche aussi à faire une place dans l'Histoire au dernier des bouffons.

48. Le *buscón* a-t-il réussi son ascension ? D'une certaine manière, il a atteint le sommet sacré de la société espagnole, joui de tous les plaisirs imaginables et de l'or coulant à flot (« L'Eldorado/ s'il existe/ m'appartient »,

155) ; même si au fond, il a été manipulé par le vrai Philippe IV qui, tel le président d'un pays latino-américain fantaisiste du film *Le grand Restaurant* de Jacques Besnard (1966), organise sa propre disparition pour échapper à ses obligations et au protocole ; il a réussi à son tour à esquiver la servitude qu'implique aussi l'exercice du pouvoir. En effet, après avoir été le sosie du roi, plus qu'un acteur qui le remplace momentanément, il est *devenu* le roi, mais il ne s'aliène pas pour autant aux devoirs de gouvernant, abandonnant ceux-ci aux mains du Comte-Duc d'Olivares : « Que voulez-vous, j'ai usé tant d'ardeur à conquérir le pouvoir, à le conserver — à en jouir aussi — qu'il ne m'en reste guère pour l'exercer ! » (153). En cela, la bande dessinée invente une cause alternative au caractère aboulique, superficiel et hédoniste d'un roi dont les excès en tout genre furent glosés en leur temps par d'insignes poètes comme Francisco de Quevedo, le Comte de Villamediana ou Luis de Góngora, et repris par des chroniqueurs comme Jerónimo de Barrionuevo ou Juan de Zabaleta, pour être relayés plus tard par Deleito y Piñuela (1935). Ainsi, dans une case où son visage est écrasé entre quatre seins féminins généreux, Pablos, s'adressant au monarque authentique, feint de regretter l'image que sa vie dissolue a laissée de Philippe IV dans l'histoire : « Je m'en veux parfois d'avoir terni ton image. Car je crains que ce ne soient mes turpitudes que, sous ton nom, l'Histoire retienne » (153). Non seulement le progrès dans la condition du picaresque n'est qu'apparent, et en cela la fin de la bande dessinée dialogue avec l'avertissement final du *Buscón* de Quevedo (« l'homme qui ne change que de place, et non de vie et de mœurs, n'améliore jamais sa condition »), mais l'évolution de son comportement serait plutôt celui d'une dégringolade : misérable fripon non totalement dénué d'humilité et de compassion, Pablos abandonne une première fois certains de ses principes pour adopter des comportements de noble (« Je devenais tout naturellement hautain, péremptoire, dur aux faibles et content de moi, bref, je m'anoblissais », 135), avant de renoncer définitivement à tout frein moral (« Pour améliorer ma condition, j'ai su changer mes mœurs, en pire !/ Gueux j'étais/ roi, je suis », 154-155). Finalement, pas plus que ceux qui l'ont précédé, Pablos n'utilisera son pouvoir pour changer le sort de ceux qui restent au plus bas de l'échelle sociale ou sont persécutés. Au fond, derrière l'apparence d'un puissant, il y a toujours le pire des filous et des imposteurs, quelle que soit son origine et son expérience de vie. La facilité avec laquelle Pablos joue son rôle et est accepté par

la cour nous indique que le roi est un gredin comme les autres, ou peut-être même le plus grand d'entre eux.

Conclusion

49. Tel le Velázquez du clip « *Velaske, ¿yo soi guapa?* » (2017) — le célèbre trap de Christian Flores pour Playground — qui chante « *toy asiendo algo revolucionario/ yamame Velaske aka extraordinario/ el niño de Seviya vino a subi el nivel/a enseñarle al tonto komo se tiene ke aser* », Pablos a bien retenu la leçon : il s'est hissé au rang de maître de l'illusion et du monde dans ce grand théâtre qu'il a dirigé.
50. *Les Indes Fourbes* nous plonge en plein baroque et tire habilement plusieurs fils de la toile jusqu'à notre époque qu'on dit post-moderne mais qui, *in fine*, puise encore son substrat dans les racines profondes de l'époque moderne. C'est en partant d'un texte ancien, en se nourrissant d'une culture visuelle classique (nous n'avons pas évoqué les références aux enfants des rues de Murillo qui sont aussi très présentes), en cherchant les sources des récits sur les premiers temps de l'Amérique espagnole que la mise en perspective à la fois historique et artistique opère pour nous offrir un regard décentré sur la vice-royauté du Pérou de l'époque coloniale, en restituant la complexité des situations. Le regard humble du gueux, qui voit tout et sans filtres moraux, sans cacher non plus son regard situé d'homme blanc européen, démonte les mécanismes de certains débats actuels qui tendent à simplifier, moraliser ou binariser trop vite l'histoire, et prétend enrayer une lecture anachronique, tout en questionnant aussi bien la légende noire de l'Espagne que les perspectives nationalistes d'un regard trop eurocentré.
51. C'est donc grâce à ce jeu de perspectives multidimensionnelles que la BD prétend ici filouter puis chahuter le lecteur qui pensait s'installer confortablement dans un énième récit d'aventures américaines ponctué de gags au premier degré, allant de la scatologie au comique de gestes, et biberonné à la culture pop et aux légendes exotisantes de l'Amérique latine, de Tintin aux *Mystérieuses Cité d'or* en passant par la culture western ou les animes. Nous nous heurtons donc à un écran de fumée qui nous révèle finalement la réalité d'une conquête sanguinaire, faite d'inégalités et d'exploitations en tout genre, de répressions violentes et de tortures abusives, ce qui

nous conduit à interroger la fabrique de notre imaginaire pétri d'une image-rie encore tributaire d'un esprit colonial toujours à l'œuvre dans nos sociétés contemporaines.

52. L'ingéniosité du baroque et ses marottes telles que le déguisement et les apparences, le rôle de la représentation picturale, mais également l'affirmation de l'individu dans cette même représentation picturale et l'art du portrait qui marque définitivement le tournant de la Renaissance et ne cessera de s'affirmer depuis (Todorov, 2000), s'avèrent particulièrement efficaces afin de servir un récit tout en nuance qui réussit le tour de force de conjuguer culture populaire contemporaine et culture classique du Siècle d'or, divertissement et réflexion, comique et tragique.
53. Le pícaro, dont les forfanteries, les forfaits et l'amoralité ont durablement assuré le succès de la dimension de critique sociale des œuvres dont il est le protagoniste, est ici tout autant nuancé que le propos des *Indes Fourbes*. Si la survie coûte que coûte a développé chez lui le sens du cynisme et de l'impudence, la proximité d'un récit conté à la première personne et qui dose subtilement les ressorts des effets empathiques (récit de l'enfance, de la mort de ses proches, notamment de sa mère) produit chez le lecteur une forme d'attachement amusé, comme on pourrait en avoir pour un garnement espiègle, accompagné d'un agacement désapprouvateur. Pablos est un personnage contradictoire, complexe et, somme toute, humain, trop humain. Il n'est rien d'autre qu'un miroir de son temps, dans lequel nous pouvons contempler le propre reflet, aussi mordant que désolant, du nôtre.

Bibliographie

BANDES DESSINÉES

AYROLES Alain et GUARNIDO JuanJo, *Les Indes Fourbes* ou *Une seconde partie de l'Histoire de la vie de l'aventurier nommé don Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous ; inspirée de la première, telle qu'en son temps la narra don Francisco de Quevedo y Villegas, chevalier de l'ordre de Saint Jacques et seigneur de Juan Abad*, Paris, Dargaud, 2019a.

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro : l'art de la perspective trompeuse* »

AYROLES Alain et GUARNIDO Juanjo, *El Buscón en las Indias*, Barcelone, Norma Editorial, 2019b.

BRÉTÉCHER Claire, *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*, Paris, Dargaud, 1980.

GARCÍA Santiago et OLIVARES Javier, *Las Meninas*, Bilbao, Astiberri, 2014.

HERGÉ, *L'oreille cassée*, Paris, Casterman/France Loisirs, 1987.

_____, *Le Temple du soleil*, Paris, Casterman/France Loisirs, 1988a.

_____, *Tintin et les Picaros*, Paris, Casterman/France Loisirs, 1988b.

HERNÁNDEZ CAVA Felipe et BRECCIA Enrique, Lope de Aguirre. *La aventura*, Vitoria, Ikusager Ediciones, 1989.

ROMANS

ALONSO Eduardo, *El insomnio de una noche de invierno*, Barcelone, Anagrama, 1984.

CANSINO Eliacer, *El misterio Velázquez*, Madrid, Bruño, 1998.

DE BLAS Juan Antonio de, *Soportales de los malos pensamientos*, Barcelone, Apóstrofe, 1996.

FERNÁNDEZ-PACHECO Miguel, *Siete historias para la infanta Margarita*, Madrid, Siruela, 2001.

HILDALGO Manuel, *La infanta baila*, Barcelone, Plaza&Janés, 1997.

JESÚS FERNÁNDEZ Pedro, *Tela de Juicio*, Santillana del Mar, Grupo Santillana de Ediciones, 2001.

LUJÁN Néstor, *La cruz en la espalda*, Barcelone, Planeta, 1996.

PÉREZ REVERTE Arturo et Carlota, *Las aventuras del capitán Alatriste. El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 1996.

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro* : l'art de la perspective trompeuse »

TORRENTE BALLESTER Gonzalo, *Crónica del rey pasmado*, Barcelone, Planeta, 1989.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers. Tour du monde sous-marin*, seconde partie, Paris, Pierre-Jules Hetzel, 1870.

CLIP VIDÉO

PlayGround & Christian Flores, *Velaske, yo soi guapa?* (Las Meninas Trap Mix), 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Il6p2-4o-Fo>.

FILMS

BESNARD Jacques, *Le grand Restaurant*, France, 1966.

OURY Gérard, *La Folie des grandeurs*, France-Espagne-Italie-Allemagne, 1971.

SINGER Bryan, *Usual Suspects*, États-Unis, 1995.

SÉRIES D'ANIMATION TÉLÉVISUELLES

Les mystérieuses Cités d'or, anime franco-nippo-luxembourgeois (MK Production/DIC), diffusé en France (Antenne 2) à partir de 1983.

Saint Seiya ou *Les chevaliers du Zodiaque* en français, anime japonais (Toei Animations) diffusé en France (TF1) à partir de 1988.

SITE WEB

Les cités d'or, <https://www.lescitesdor.com>

CHRONIQUES ET FICTIONS DE LA RENAISSANCE ET DU SIÈCLE D'OR

CARVAJAL Gaspar de, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* (jamais publiée avant 1895).

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro : l'art de la perspective trompeuse* »

COLÓN Cristóbal, *Diario de a bordo*, in SERNA Mercedes (éd.), *Crónicas de Indias*, Madrid, Cátedra, 2002.

DE BRY Théodore et Jean-Théodore, *Americae Pars VIII des Grands voyages*, Francfort, 1590-1624.

ERAUSO, Catalina de et ESTEBAN Ángel (éd.), *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Cátedra, 2011.

LAS CASAS Bartolomé de (fray), SAINT-LU André (éd.), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Madrid, Cátedra, 1995, 186 p. [1ère édition : 1552]

LE TESTU Guillaume, *Cosmographie universelle*, Le Havre, 1556.

MANDEVILLE Jean de, *Livre des merveilles du monde*, 1355-57.

MÜNSTER Sebastian, *Cosmographia universalis*, Bâle, 1544.

QUEVEDO Francisco, *La vie de l'aventurier Pablos de Ségovie, vagabond exemplaire et miroir des filous*, trad. Francis Reille, in *Romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 757-880.

RALEIGH Walter, *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana, with a Relation of the Great and Golden Citie of Manoa (which the Spanyards call El Dorado) and the Provinces of Emeria, Arromaia, Amapaia, and other Countries, with their Rivers Adjoyning*, Londres, 1596.

SIGUËNZA Y GÓNGORA Carlos de, *Infortunios de Alonso Ramírez*, 1690.

THÉORIE ET CRITIQUE

ARELLANO Ignacio, « Introduction a *El Buscón* », Alicante, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007, <https://tinyurl.com/4m6yj362>

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro : l'art de la perspective trompeuse* »

ARRELUCEA BARRANTES Maribel et COSAMALÓN AGUILAR Jesús A., *La presencia afrodescendiente del Perú. Siglos XVI-XX*, Ministerio de Cultura, Lima, 2015.

CASTRO MORALES Belén, « Catalina de Erauso, la monja amazona », in *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n°52, Lima, 2000, p. 227-242.

« Entretien avec Alain Ayroles », in *Séquence BD*, <https://sequencebd.fr/les-indes-fourbes-alain-ayroles-juanjo-guarnido/>.

« Entrevista a Juanjo Guarnida et Alain Ayroles », in *Cómics Tomos y Grapas*, <https://www.youtube.com/watch?v=ztfgHLbQnng>.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1993.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

LANDER Edgardo, *La colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000, p. 201-245.

LUGONES María, « Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples », in *Pensando los feminismos en Bolivia*, Conexión Fondo de Emancipación, La Paz, 2012, p. 129-140.

MALDONADO TORRES Nelson, « On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept », *Cultural studies*, vol. 21(2-3), 2007, p. 240-270.

MCINTOSH, Peggy, « White privilege and male privilege: A personal account of coming to see correspondences through work in women's studies », Wellesley, MA: Wellesley College, Center for Research on Women, 1988.

O'GORMAN Edmundo, *Invención de América: el universalismo de la cultura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

QUIJANO Aníbal, « Coloniality of Power and Eurocentrism in Latin America », *International Sociology*, vol. 15, n° 2, 2000, p. 215-232.

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro* : l'art de la perspective trompeuse »

SEGAS Lise, *Le cycle des pirates dans la poésie épique hispano-américaine (1585-1615)*, thèse, Études ibériques et ibéro-américaines, Université de Bordeaux 3, Département d'Études ibériques et ibéro-américaines, 2011, 687 p. (dactyl).

_____, « Más allá de los problemas de género(s): El enigma del reconocimiento de la Monja Alférez a partir del relato «trans» de La historia de la Monja Alférez (1625) », in *Studia aurea: revista de literatura española y teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, [en línea], 2015, Vol. 9, p. 203-40.

SOLOMON TSEHAYE Rachel et VIEILLE-GROSJEAN Henri, « Colonialité et occidentalocentrisme : quels enjeux pour la production des savoirs ? », in *Recherches en éducation* [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 01 mars 2018, consulté le 21 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ree/2323>.

TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande*, Paris, Seuil, 2004.

TOUTON Isabelle, « La tradition revisitée dans l'incipit de *Crónica del rey pasmado scherzo en re(y) mayor, alegre mas no demasiado* de Gonzalo Torrente Ballester : transgression ou topique postmoderne ? », in PÉRÈS Christine (éd.), *Au commencement du récit. Transitions, transgressions*, Manage (Belgique), Lansman, 2005, p. 55-67.

_____, « El capitán Alatrisme de Arturo Pérez-Reverte y la memoria nacional », in GORSSE Odette et SERRALTA Frédéric (éd.), *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Paris, Ministerio de Educación y Ciencia, 2007, p. 1025-1036.

_____, « L'identité nationale espagnole au cœur de la reconstruction romanesque du Siècle d'or (1980-2000) », in Rita Olivieri-Godet (dir.), *Écritures et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 171-190.

_____, « Poétique et politique de l'adaptation pour la jeunesse : Le capitaine Alatrisme d'Arturo Pérez-Reverte et la bande dessinée », in PÉRÈS Christine (éd.), *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les*

L. SEGAS, I. TOUTON, « *Poderoso caballero es don Pícaro* : l'art de la perspective trompeuse »

grands auteurs dans la littérature de jeunesse en langue espagnole, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Calman Editeur, 2011, p. 191-204.

_____, « El discurso político del cómic sobre el pasado nacional. Tres lecturas del Siglo de Oro », in *Icono 14* [en línea], vol. 10, n° 2, 2012, p. 84-101. <https://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/496>.

_____, « Le motif de l'atelier de l'artiste dans la bande dessinée actuelle », in PROT Frédéric et TERRASA Jacques (éd.), *L'atelier de l'artiste. Espaces, pratiques et représentations dans l'aire hispanique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2021, p. 115-132.